

التصريح في شعر المتنبي (ت ٣٥٤هـ)

« دراسة تحليلية »

د. زهرة خضير عباس

جامعة بغداد - كلية التربية - ابن رشد

قسم اللغة العربية

الملخص

يتناول البحث ظاهرة لها فاعليتها في إعلاء الجانب الصوتي للمطلع الشعري، وقد أخذ شعر المتنبي (ت ٣٥٤هـ) أنموذجاً لها.

لهذه التقنية الموسيقية أنواع عنيت الدراسة بتفصيلها، وهي تستند إلى تقسيم (ابن الأثير ت ٦٣٧هـ) في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)، أنواع جمعت نفسها في مبحث عنوانه: (أنواع التصريح في شعر المتنبي)، و بعد أن ختم المبحث دراسته انتقل إلى مبحث يعالج فيه هذه الظاهرة وهي تأتي في غير موضعها في أبيات تتعدى البيت الأول من النص، ليحمله عنوان: (التصريح الداخلي في شعر المتنبي).
ولما كان للتصريح صلاحيته في توليد إيقاع داخلي عمد البحث إلى دراسة إمكاناته وهو يقترن بظواهر إيقاعية أخرى صاحبتة، وأسهمت في تعزيز تناغمه الصوتي في مبحث عنوانه: (التصريح و فاعليته الإيقاعية في شعر المتنبي).

و قد سبق المعالجة تمهيد تكفل بدراسة مفهوم التصريح في الدرسين اللغوي والأدبي، و خاتمة عرضت النتائج، ثم قائمة بالمصادر و المراجع المعتمدة.

Altbara hair Mutanabi (d. 354 AH)

Dr. Zahra Khudair Abbas

Abstract

The research deals with the phenomenon of its effectiveness in upholding the voice side of the early poetry, has taken Al-Mutanabbi hair (d. 354 AH) as a model.

This technique musical types meant study Btfeselha It is based upon the division (Ibn Al Atheer d. 637 AH) in his book (ideals stepper in literature writer and poet), types collected itself in the Study entitled: (types Altbara in Al-Mutanabi hair) and after sealing section study, Go to the search treating this phenomenon They come in misplaced in the verses than the first house of the text, carries the title: (internal Altbara in Mutanabi hair).

And what was Altbara expire on generating internal rhythm deliberately to study the potential is combined with other rhythmic phenomena accompanied, and contributed to strengthening the voice harmony in the Study entitled (Altbara and effectiveness rhythmic Al-Mutanabi hair).

And has previously been treated pave ensure study lesson concept Altbara in language and literature, and Conclusion The results were presented, then the list of approved sources and references.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله ربّ العالمين ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد، وعلى آله الطيبين الطاهرين ، وأصحابه الغرّ الميامين.

أما بعد ...

فالتصريح ، تقنية صوتية، أعجبت الباحثة بأنواعها، حتى صارت البوتقة التي انصهر فيها فكرها الذي استقرّ على شعر المتنبي (أبي الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي الكوفي المتوفى سنة ٣٥٤هـ) بعد أن شاهدت مطالع قصائده التي كانت محل تجارب الباحثين كيف تخوض في بحيرة ، شهدت تجمعاً للأشعار الإيقاعية ، مما كان دافع الاستقرار على أن تكون أنموذجاً للتطبيق .

وقد جاءت خطة البحث على ثلاثة مباحث، يسبقها تمهيد، أخذ على عاتقه دراسة التصريح لغةً

وإصطلاحاً تحت هذين العنوانين :

أ - التصريح في الدرس اللغوي .

ب - التصريح في الدرس الأدبي .

في حين تعنونت المباحث الثلاثة بالآتي :

المبحث الأول : أنواع التصريح في شعر المتنبي .

المبحث الثاني : التصريح الداخلي في شعر المتنبي .

المبحث الثالث : التصريح وفاعليته الإيقاعية في شعر المتنبي .

وقد ختمت هذه المباحث خاتمة دونت فيها نتائج البحث ، تتبعها قائمة بالمصادر والمراجع

المعتمدة .

التمهيد

أ - التصريح في الدرس اللغوي :

جاء في معجم مقاييس اللغة : " (صرع) الصاد والراء والعين أصل واحد، يدل على سقوط شيء إلى الأرض عن مراس اثنين ، ثم يُحمل على ذلك، ويُشتق منه ، من ذلك صرعتُ الرجل صرعاً ، وصارعتَه مصارعةً، ورجل صريع. والصرع من الأغصان ما تهَدَّل ، وسقط إلى الأرض ، والجمع صُرْع" (١)

أما ابن منظور (ت ٧١١هـ) ، فيقول في معرض حديثه عن مادة (صرع): " والصرع: علة معروفة. والصرع : المجنون... والصرعة: الحليم عند الغضب، لأنَّ حلمه يَصْرَعُ غضبه على ضد معنى قولهم: الغضب غَوْلُ اللحم" (٢) ، ويقول : " صرع الباب: جعل له مصراعين، قال أبو إسحاق: المصراعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت ، قال: واشتقاقهما من الصرعين، وهما نصفان النهار" (٣) .

ويقول الزبيدي (ت ١٢٠٥هـ) : " وتصريح الشعر هو: تقفية المصراع الأول، مأخوذ من مصراع الباب، وقيل: تصريح البيت من الشعر: جعل عروضه كضربه" (٤) .

ب - التصريح في الدرس الأدبي :

يقول ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) : "فأما التصريح، فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته" (٥) .

ويقسمه (ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) على قسمين ، يقول: "التصريح على ضربين: عروضي، وبديعي، فالعروضي: عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها، لتلحق الضرب في زنته، والبديعي: استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية" (٦) .

ويحدّه الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ) بـ"جعل العروض مقفاة تقفية الضرب" (٧) .

وعن علاقة التصريح بالتقفية، فإنَّ "أهل البديع يسمون التقفية تصريعاً، إذ لا يعتبرون الفرق بينهما" (٨) .

يقول قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) في نعت القوافي : "أن تكون عذبة الحرف، سلسلة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها" (٩) .

ويقول ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) : "وأما التصريح، فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما، إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه" (١٠) .

وربما وظف الشعراء هذا الفن لأسباب تطرق إليها بعض النقاد، منها: دليله على إجادتهم ، يقول (قدامة) : " فإنَّ الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه"^(١١) ، إذ "فيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام"^(١٢) .

في حين يعزو (ابن رشيق) توظيفه إلى إعلام المتلقي بالفن الأدبي (الشعر)، وتمييزه قبل أن يقرأ هويته، وهو يصل إلى القافية، يقول: "وسبب التصريح بمبادرة الشاعر القافية، ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر " ^(١٣) .

وإذا كان في التصريح علامة فرَّق بها (ابن رشيق) بين الشعر والنثر، نرى (ابن سنان) ينظر إليها، وهو يفرِّق بها بين أبيات الشعر نفسه ، يقول: "والذي أراه أنَّ التصريح يحسن في أول القصيدة، ليميز بين الابتداء وغيره"^(١٤) ، بل ذهب إلى القافية وإمكان معرفتها، يقول: "يفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها"^(١٥) .

أما (الخطيب القزويني)، فيرى في هذا الفن ما يساعد المتلقي في مجال الميزان الصرفي للبيت، إذا ما وقع بين مصراعيه اختلاف، يقول : "وهو مما استحسن، حتى أن أكثر الشعر صرع البيت الأول منه، ولذلك متى خالفت العروض الضرب في الوزن، جاز أن تجعل موازنةً له، إذا كان البيت مصرعاً"^(١٦) .

المبحث الأول أنواع التصريح في شعر المتنبي

لقد نظر (ابن الأثير) في كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) إلى التصريح نظراً لم يسبقه فيها أحد، يقول: " وهو عندي ينقسم على سبع مراتب، وذلك شيء لم يذكره على هذا الوجه أحدٌ غيري " (١٧).

إنّ ، أقسام سبعة للتصريح، منها ما يرتبط بالمصراعين بكل ما يحملان من معانٍ، ومنها ما يرتبط باللفظتين المصراعيتين فقط .

لتعددتها الدراسة، وتذكر مفاهيمها ، وهي تعالج العلاقة المصراعية للمطلع الشعري عند المتنبي في ضوء (التقسيم الأثيري) ، فقد شهد حضور شكله، وإنّ قدّم في المراتب ، وأخر ، وإنّ غيب أحد أقسامه (التصريح المكرر)، وهو: " أن يكون التصريح في البيت بلفظة واحدة وسطاً وقافية " (١٨) .

- التصريح المستقل مصراعه الأول *

وهو: " أن يكون المصراع الأول مستقلاً بنفسه، غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه ، كان مرتبطاً به " (١٩) .

ولكن كيف كان الارتباط ؟

إنّ للمصراع الثاني أنماطه في الارتباط ، فقد يرتبط بالعطف، وهو الارتباط الأكثر انتشاراً، بحروف برز فيها (الواو) الأول في الاستعمال، وهذه المرتبة لم تنافسه فيها الحروف المشاركة الأخرى، فقد بعدت عنها بمدرج تنازلي متمثل بـ(الفاء) ، فـ(أم) ، ثم (ثم) (٢٠).

يقول المتنبي :

بأدنى ابتسامٍ منك تحيا القرائحُ وتقوى من الجسم الضعيف الجوارحُ (٢١)

فلا اختلاف فيما يتميز به المصراع الأول من مقدرة على احتضان دلالة تامة، فعل الابتسامة وتأثيرها الإيجابي في القرائح ، فطباع الناس (تحيا) ، إذا ما أنستهم ابتسامة يستشرف بها الممدوح (سيف الدولة) عليهم . مصراع لو توقفت عليه قراءتنا، لو توقف عليه سماعنا ، لما فقد سيطرته المعنوية.

أما المصراع الآخر، فارتبط به عطفاً بـ(الواو)، عطف نتيجة الابتسامة الثانية (تقوى من الجسم الضعيف الجوارح) على الأولى (تحيا القرائح) ، دور الابتسامة في أعضاء الجسم الضعيفة، ذلك أن لمشاعر الفرح والغبطة تأثيرها والنفسي في إنعاش أعضاء الجسم. مصراع إطارات عجلته لا تتحرك وحدها، إلا بحبال المصراع الأول، ليسحبها بها، ويسيره في المعنى .

هذا عن النمط الأول، أما الثاني، فيمكن أن نطلق عليه مصطلح (التعقيب)، فقد يعقب الشاعر على ما ذكره من دلالة في مصراع مطلع الأول بأساليب مختلفة، يوضح ، ويستفهم ، ويدعو، ويتمنى، ويفصل، ويؤكد، وينفي، ويصف ، ويُعلل، ويستثني، ويترجى (٢٢).

يقول :

الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أول وهي المحل الثاني (٢٣)

حكمة عالجه المصراع الأول بالجملة الاسمية (الرأي قبل شجاعة الشجعان)، (الرأي، والشجاعة) مفخرتان قدم ما هي أجل قدراً ، ففخار (الرأي) أرى على فخار (الشجاعة) ، العقل وتديبره، فلواه ما أنصفت الشجاعة، لتضطهد بمشورة الجهل عليها.

إنه مصراع مكتمل المعنى، وقد ارتبط به الثاني تأكيداً، فالمأثرتان قد حددت مرتبتهما بظرف الزمان (قبل) ، ولكن المتنبي أكدها مرةً أخرى، وهو يعطيها تسلسلاً رقمياً بـ(الأول، والثاني) .

ويقول :

لا افتخار إلا لمن لا يضام مدرك أو محارب لا ينام (٢٤)

فالمصراع الأول سماء، كلماته نجوم تسطع ببريق الدلالة، فمن قاوم الضيم، واستفحل عليه، استحق الفخر، وتأهل به، معنى واضح ، يمكن أن يختتم باختتام مصراعه، معنى أخذ بعده المتنبي يفصل في هؤلاء الذين آختهم القوة، فمنهم من هو (مدرك) نال مراده، ومنهم من هو (محارب لا ينام) ، يقارع دهره ، ولا يتركه، إلا بكسر شوكته ، ليهدأ قلبه بنيل مطلبه .

ويقول :

لكل امرئ من دهره ما تعودا وعادات سيف الدولة الطعن في العدا (٢٥)

يعني المصراع الأول أن الناس متفاوتون في عاداتهم، فلكل إنسان طبع يتعامل به في الحياة، دلالة ينتقل بها الشاعر من الكلية إلى الجزئية ، إلا أن المتلقي لو اقتصر على المصراع الأول ، لاغتنى بالدلالة الكلية .

لنقرأ :

لكل امرئ من دهره ما تعودا

لنكمل :

وعادات سيف الدولة الطعن في العدا

فوجه الارتباط ، هو أن الممدوح أحد هؤلاء الناس، له عاداته التي أخبر عنها المتنبي بـ(الطعن في العدا) .

وقد مسك البحث مصاريع مرتبطة باستمرارية وصفية، شكّلت نمطاً ثالثاً، يقول :

بأبي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلاببا (٢٦)

فهو يستعير للفاتنات (الشموس) التي رشحها بصفة ملائمة لها (المستعار منه) - (الجنوح غرباً)، وبهذه الصفة يختتم المصراع الأول باستقلالية مقنعة (فداء الفاتنات) ، ليلتحق به المصراع الآخر بصفة أخرى، ملائمة للمستعار له (الفاتنات) - (لبس الحرير)، ليتجرد المستعار منه (الشموس) ، وتتحقق للمطلع صورة مبنية على أساس الاستعارة المطلقة التي تجمع بين التجريد والترشيح اللذين توزعا على مصراعيه، لتعزز إحدى مزاياه، يقول القرطاجني : "يجب أن تكون الصدور متناسبة النسيج، حسنة الالتفاتات، لطيفة التدرج، مشعشة الأوصاف بالتشبيهات" (٢٧) .

- التصريح الكامل :

وهو : "أن يكون كل مصراع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه" (٢٨) .

وقد وصفَ (ابن الأثير) هذا النوع بأنه أعلى الأنواع درجةً (٢٩) ، وعليه لانستبعد أن تكون هذه الخاصية شيمَةً من شيم مطّلع شاعرنا ، يقول :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم (٣٠)

بقدر ما تكون هناك ترابطية مصراعية، هناك ذاتية، فالترابطية تكمن في مقادير الأمور التي تتناسب وهمم الرجال ، يقول :

وتعظم في عين الصغير صغارها وتصغر في عين العظيم العظائم (٣١)

أما الذاتية، فلنا أن نختبر فهنا لتلك النوعية التصريعية، ونبدأ بإنشاد المصراع الثاني أولاً، ونقول :

وتأتي على قدر الكرام المكارم

نصف بيت كثيراً ما يغنى به مدحاً وفخراً، حينما يبلغ كرم العربي شأواً، تتساوى فيه يمينه وشماله بما تهبان .

لنعود إلى المصراع الأول، ونحن مطمئنون من كمال دلالاته، ونقول:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

فالفكرة جلية، لا تعقيد في فهمها، شذائذ الأمور التي لا تعرف إلا ذواتها. وبهذا يحصل المصراعان على درجة متساوية في الإمكانية الفردية في إعلان المضمون .

ومثلما تختلف قيمة البيت الشعري على وفق سياق النص، تختلف قيمة مصراعيه على وفق

سياق البيت ، يقول :

أيدي ما أراك من يريب وهل ترقى إلى الفلك الخطوب (٣٢)

فلو قلنا : (وهل ترقى إلى الفلك الخطوب) بمعزل عن المصراع الأول، لكانت المقصدية: نوب الزمان، وشل قابليته عن الوصول (إلى الفلك) ، وهل ترى في ذلك شيئاً تقيم له الحق في التذوق ؟ ولكننا إذا ما وضعنا ذلك القول الاستكاري في محله، مصراع من مصراعي بيت شعري، ونقرأه قراءة واحدة، اتخذ القول موقعاً آخر في دار الاستقبال التي أرست حجر أساسها ثقافة المتلقي . لقد تحول القول من الواقعية إلى الخيالية المثيرة، (التشبيه الضمني)، حينما شبه الشاعر ممدوحه بـ(الفلك) في علاه، مستصغراً معابر (الدمل) الذي اشتكى منه ^(٣٣) ، مفتخراً بقوته التي يبغى إظهارها لمن يجهل خلائقه .

- التصريح الناقص :

وهو: " أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني " ^(٣٤) . وربما جاء النقص في مصراع بيت المتنبي الأول ، لافتتاحه بجملة لا فائدة فيها، إلا بالمصراع الآخر الذي يتم عليها المعنى .

ولعل من الجمل التي كان لها نشاطها في إخراج هذا اللون من التصريح الذي وصفه (ابن الأثير) بأنه " ليس بمرضى ولا حسن " ^(٣٥) ، الجملة الاسمية ، والجملة الفعلية ، والجملة الشرطية، والجملة الندائية .

يقول :

صلة الهجر لي وهجر الوصال نكساني في السقم نكس الهلال ^(٣٦)

لنتوقف بقراءتنا على قوله :

صلة الهجر لي وهجر الوصال

مبتدأ ، ما خبره ؟

أين الوضوح ؟ أين الإبانة والجلاء ؟ مصراع إذا افترق عن صاحبه في المسير، ضلّ ، وأصابه العي ، فلا يفهم من إشارته شيء، أما إذا اصطحبه ، تعاون معه على النطق، لإفهام متلقي النص حول (صلة الهجر، وهجر الوصال)، موقفان من الحبيبية، عادَ إثرهما المحب إلى العلة ، فأصبح سقيماً ، شعور رسم منه صورة طبيعية، توثق فيها مشهد الهلال الناكس المعاد إلى المحاق بعد التمام مع إحساس ناظره بخيوط عتيقة .

ويقول :

تذكرت ما بين العذيب وبارق مجرّ عوالينا ومجرى السوابق ^(٣٧)

(تذكرت) فعل متعدٍ وفاعل، أين المفعول ؟ أين المفعول الذي كلف المتلقي بمهمة الانتظار، وهو يقطع من البيت نصف مسافته ؟

إبهام معنوي تتحكم بإزالتة القراءة الكاملة للمطلع ، القراءة التي تتطوي على إدراك المفعول به (مجرّ عوالينا ومجرى السوابق)، الرماح التي بها يطاعن، والخيل التي بها يسابق، استبطاء لا نخفي محاسنه، وهو يحقق عنصر التشويق بذكر الموضوع الذي يقع (بين العذيب وبارق) ، وجعله اعتراضاً بين الفعل وفاعله وبين المفعول به .

ويقول :

إذا غامرت في شرفٍ مَرومٍ فلا تقنع بما دون النجوم^(٣٨)

انظر إلى المطلع كيف جزأته الجملة الشرطية، فوضعت أداة الشرط وفعله في مصراع ، وجوابه في مصراع آخر .

ماذا يدور في خلد المتنبي ؟ تجزئه مقلقة، تخلُّ بالتوازن الدلالي للمصراعين، ذلك أن أحدهما ذو حاجة للآخر، ليثبت البيت الشعري بمعنى صفحته بيضاء أمام المتلقي. نفس من يغامر بها لا بد من سمو يحوزه لها ، فالموت واحد ، إن صغرت الأمور أم عظمت، كما يقول :

فطعم الموت في أمر صغيرٍ كطعم الموت في أمر عظيم^(٣٩)

ويقول :

أركائب الأحباب إن الأدمعا تَطْسُ الخدود كما تَطْسُنَ اليرمعا^(٤٠)

جملة ندائية ، جعلت مصراع المطلع الأول خاضعاً للآخر، لاحتوائه النداء (أركائب الأحباب) ، وجزءاً من جوابه (إن الأدمعا)، أين جزؤه الآخر ؟ لقد حلّ المصراع الثاني مشكلة الأول الدلالية ، وهو يخبر عن فعل الدموع بصورة استندت إلى الغيرية التي قام عليها تأليف تشبيهي، عماده أثرٌ نفسي، تشابه بين شيئين مختلفين، أحدهما عياني ، والآخر مجرد ، مما شجع المشبه به (اليرمعا) على نقل بعض صفاته إلى المشبه (الأدمعا) .

- التصريح المعلق :

وهو : " أن يذكر المصراع الأول، ويكون معلقاً على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني" ^(٤١) . وقد ورد في مطالع شعر المتنبي قليلاً جداً .

يقول :

قد علم البين منا البين أجفانا تدمي وألف في ذا القلب أحزاننا^(٤٢)

إن (تدمي) هي الصفة التي كانت سبباً لتعليق المصراع الأول على الثاني، وهي صفةٌ لـ(أجفانا)

وتضم الباحثة صوتها إلى صوت (ابن الأثير) ، وهو يعيب هذا النوع بقوله: « وهذا معيب جداً»^(٤٣) ، لما في التعليق من عارضٍ تصطدم به الحركة الغنائية ، وكأننا نشهد غياباً للفاصلة المصنوعة بالآلات هذا الفن في فاتحة مصراعٍ لمطلع، " الطليعة الدالة على ما بعدها، المنتزلة من القصيدة منزلة الوجه والغزوة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً " ^(٤٤) .

- التصريح الموجّه :

وهو : " أن يكون الشاعر مخيراً في وضع كل مصراع موضع صاحبه"^(٤٥).
وقد وجد البحث وهو يدرس هذا النوع أن هناك من النماذج على قلتها كاد يتقارب بها مع (الكامل) ، لقدرة مصراعيه على إطلاق المعنى بصورة لا يُشترط فيها التآخي .
يقول :

أَيَّ مَحْمُولٍ أَرْتَقِي أَيَّ عَظِيمٍ أَتَقِي ^(٤٦)

حوّل مكانك في أطراف العملية الشعرية من متلقٍ إلى شاعر، وتجراً باستبدال المصراعين بفضول علمي نقدي، وقل :

أَيَّ عَظِيمٍ أَتَقِي أَيَّ مَحْمُولٍ أَرْتَقِي

ماذا تجد ؟ ألا وجدت الفصاحة ثابتة القدمين ، ألا وجدتها صامدةً بوجه رياح التغيير .
ففي كلا الشطرين يستنكر المتنبي بأداة الاستفهام (أي) المكررة الارتقاء إلى كل مقام ، لأنه بلغ أعلى المقامات، يستنكر خشية كل عظيم ، لأنه أعظم من كل عظيم، وحاشا (الله تعالى). إنَّ "في شعر أبي الطيب رجولة تفيض في كل جنبه من جنبات هذا الشعر المنيع، وما هذه الرجولة إلا صورة روحه ، ولقد أبت هذه الروح إلا الظهور في كل مذهب من مذاهب شعره"^(٤٧) .

إن ، فبهذين المعنيين، وكيفية صياغة مصراعيهما تمنح الحرية للمطلع من غير أن تسلب قوته، فلا شك في صحة فكرة شاعره ، وهذا هو الجمال الذي تضافرت في خلقه حريةً تحترم النظام .
وإذا كان التآخي المصراعي ليس شرطاً في بعض نماذج هذا النوع، كان شرطاً في بعضها الآخر، ليتقارب مع (الناقص)، فبغيره يعجز المصراع الثاني، وهو يأخذ محل الأول بتبادلٍ موضعي عن الوصول إلى المراد .

يقول :

لَا الْحَلْمُ جَادٌ بِهِ وَلَا بِمِثَالِهِ لَوْلَا انْكَارٌ وَدَاعُهُ وَزِيَالُهُ ^(٤٨)

تبين أن التصريح المضمّن لم يشكل نوعاً تصريعيّاً في شعره ، إلا في مطالع مقطوعات قال أغلبها في صباه ارتجالاً ، وهي مقطوعات عابها الشراح ، قال الواحدي: ... ، ولو طرح أبو الطيب شعر صباه من ديوانه كان أولى به^(٥٦).

لنقرأ مطلع مقطوعة له قالها ارتجالاً :

أَلذُّ مِنْ الْمَدَامِ الْخَنْدَرِيْسِ وَأَحْلَى مِنْ مَعَاظَةِ الْكُنُوسِ
مَعَاظَةُ الصَّفَائِحِ وَالْعَوَالِي وَإِقْحَامِي خَمِيْساً فِي خَمِيْسِ^(٥٧)

لنكتفي بقراءة البيت الأول ، ونقول :

أَلذُّ مِنْ الْمَدَامِ الْخَنْدَرِيْسِ وَأَحْلَى مِنْ مَعَاظَةِ الْكُنُوسِ

اتفاق صوتي على أمرٍ خالٍ من الجود الدلالي، أمرٌ يجعل المتلقي كالعافي الذي طال انتظاره أمام باب اللثيم، بعدّ بين موقعين ، لايفترض من الشاعر اختيارهما لبناء جملة اسمية، مبتدؤها في هذا البيت ، وخبرها في بيت آخر في قوله :

مَعَاظَةُ الصَّفَائِحِ وَالْعَوَالِي وَإِقْحَامِي خَمِيْساً فِي خَمِيْسِ

وكانه يريد بهذا، تصوير البعد بين الطالب (الصديق) ، والمطلب (المدام، والمتنبي)، فهناك الحرب ، وشم الأنوف ، وطعن السيوف، لصعود جبال المآرب.

المبحث الثاني

التصريح الداخلي في شعر المتنبي

إن "القافية ظاهرة بالغة التعقيد، فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة (أو ما يشبه الإعادة) للأصوات"^(٥٨).

ومن هذه المسؤولية كان للقافية حق الوصاية على الكلمة، فعلى الرغم من "أنها لا تحضر إبداعياً قبل حضور النص، بل تظهر معه، وبه، ومن خلاله"^(٥٩) ، فإن هناك من الشعراء من يضع قوافيه قبل الأبيات نفسها، لقد " كان أبو تمام ينصب القافية للبيت، ليعلق الأعجاز بالصدر ، وذلك هو التصدير في الشعر، ولايأتي به كثيراً إلا شاعر متصنع كحبيب ونظرائه"^(٦٠) ، وما هذا إلا تخطيط منهم لموسقة الألفاظ والعبارات، ليبسروا عليها مرحلة الانتقال من الأثر الاعتيادي إلى الأثر الشعري .

توطئة لا نبغي بها التعريف بالمعروف ، بل فتح الطرق أمام معالجة تصريعية داخلية صافية الجور، نقول في أولها :

إذا كان هذا هو عمل القافية، تضاعف الجهد في المطلع المصرّع ، تأميناً لمستلزمات هذا الفن، يقول (قدامة): "وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك، لأنّ بينة الشعراء إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه، كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"^(٦١)، إن التصريح الذي يتجاوز موضعه (البيت الأول) "هو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة"^(٦٢)، حتى " يكون جارياً مجرى الطراز للثوب، والغرة في وجه الفرس"^(٦٣)، وحينما يكرر الجهد المضاعف نفسه ، فنقاط القوة تتضاعف معه أيضاً.

وبعد أن شخّص البحث الأبيات المصرّعة، عزم على إخراجها من بيئتها، في نية التأكد من إمكان عيشها، ماذا استنتج؟

هناك قسم كبير من الأبيات يقطف أرواحها الموت، إذا ما أبعدها عن محل ولادتها، وإن لم يتوحد الإحساس بينها وبين غيرها من الساكنين، وبمعنى آخر، وإن افتقرت القصيدة إلى الوحدة العضوية. لقد ذهب شعراء القصيدة العباسية مثلما ذهب إليه شعراء القصيدة منذ عصر ما قبل الإسلام، "يعددون موضوعاتها، وهم لا يعنون بالربط النفسي بين أبيات الموضوع الواحد"^(٦٤) .

يقول المتنبي:

أبـكـاكُ أنـكُ بعـضُ مـنْ شـغـفـوا لـم أبـكُ أنـي بعـضُ مـنْ قـتـلـوا
إن الـذـين أـقـمـت واحـتمـلـوا أيـامـهم لـديـارهم دُـولُ
الحـسـن يـرحـلُ كـلـمـا رحـلـوا معـهم ويـنـزل حيثـما نـزلـوا^(٦٥)

مصاريح أجهضت معانيها، فمن المقصود بالخطاب (أبكاك، وأنك، وأقمت)؟ ومن هم الراحلون، مفاتيح الحسن والسرور؟ أبيات مبرمجة بتقنية التصريح، أبيات مبرمجة شكلياً، ليترك المضمون تحت حكم برنامج الموضوع، يقول المتنبي في أبيات تسبقها:

إثـلثُ فـإنـا أيـها الطـلُ نبـكي وتُـرزم تحتـنا الإـبـلُ
أو لا فـلا عـتـبٌ عـلى طـلٍ إن الطـلـول لـمـثـلـها فـعـلُ

لو كـنتَ تنـطقُ قـلتَ معـذراً بي غير ما بك أيها الرّجلُ^(٦٦)

لقد مسكنا خيط الدلالة البارز اللون، فالمخاطب، هو (الطلل)، الباكي، المشغوف، الدارس وحشةً، أما الراحلون، فهم الأحبة، سادة الإعمار .

إنَّ البحث في هذا المحور لا يشغله الحديث عن الوحدة العضوية، بل الأبيات المصرَّعة داخلياً، لقد كانت هناك حياة لبعض الأبيات، حياةً لا نعزُّها عليها، لما لها من فضيلةٍ يحسبها لها المتلقي في سهولة حفظها، ورجاء دعوتها.

يقول:

وما بلدُ الإنسان غير الموافق ولا أهله الأذنونَ غيرُ الأصادقِ (٦٧)

ألا يمكن اقتطاعه من قصيدة مجموع عدد أبياتها (٤٧) بيتاً، مطلعها:

تذكرت ما بين العذيب وبارق مجرَّ عوالينا ومجرى السوابقِ (٦٨)

ذكرى تواصل بها، مفتخراً تارة، ومتغزلاً تارة أخرى (٦٩) ، حتى يصل إلى الحكمة، وهو يحث في بيته المصرع على التنقل، حيث الأرض الموافقة، والنفوس الصادقة*، لينتقل بعده مباشرة إلى المديح في قوله:

وجائزة دعوى المحبة والهوى وإن كان لا يخفى كلام المنافقِ (٧٠)

وإذا ما تركنا أبيات التصريح داخل قصائده ذات الفواصل الموضوعية، ونصب تركيزنا على ما في داخل قصائده ذات الوحدة العضوية، وجدنا فيها ما تنماز بوحدة البيت أيضاً، يقول:

يدخل صبر المرء في مدحه ويدخل الإشفاق في ثأبه (٧١)

فهناك ميزتان لهذا البيت، الأولى: عضويته في قصيدة رثائية تأبينية، مطلعها:

آخر ما الملك معزى به هذا الذي أثار في قلبه (٧٢)

والأخرى: استعداده في مد يد العون للمتلقى، إذا ما أراد تحريره، فالمعنى جاهزٌ للإدراك، الصبر ومحاسنه للمرء، والجزع ومعاييه عليه.

ومن التصريح الداخلي، تصريح الخواتم الشعرية، وهذا مما يستحسن، ذلك أنَّ "الابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعاً موفقين" (٧٣) .

يقول المتنبي:

أَنْلَيْتَ عِبَادَكَ مَا أَمَلُوا أَنْالَكَ رَبُّكَ مَا تَأْمَلُ^(٧٤)

في خاتمة قصيدة مدحية مطلعها:

أَيْقِدُحٌ فِي الْخَيْمَةِ الْعُذْلُ وَتَشْمَلُ مِنْ دَهْرَهَا يَشْمَلُ^(٧٥)

خاتمة قطعها الشاعر على دعاءٍ للممدوح بالثواب على أفعاله مع الناس، خاتمةً فيها من الاجتهاد، لمناسبتها الموضوع، وعذوبة ألفاظها، وجزالة تأليفها^(٧٦)، ليأتيها التصريح بتطريبيه قادرة على لفت الانتباه إلى انتهاء القصيدة، مثلما لفتته تطريبيه المطلع.

المبحث الثالث

التصريح وفاعليته الإيقاعية في شعر المتنبي

تقول (اليزابيث درو): "ليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها"^(٧٧).

لنسأل: ما الطاقة التي أسبغها الشعراء على مطالع قصائدهم؟

إن الطاقة التي حددت قيمة المطالع الموسيقية (التصريح)، التقنية التي أسعفتهم فيها قابلية فنية، تجمع لفظتين متساويتين وزناً وإعراباً وتقنية، لتقف كل منهما الشطر الذي تنتمي إليه، وبهذا (القفل اللفظي) - إن صح التعبير - يتدفق ما في جعبتي تلك اللفظتين من إيقاع ينادي إلى الطرب، فهما تمتلكان جرساً جهوري الصوت، يلزم الباحثة بالوقوف على بعض النماذج، وهي تُسند بظاهرتين إيقاعيتين، هما:

- رد العجز على الصدر .

- التكرار .

- رد العجز على الصدر .

ويسميه المتأخرون (التصدير)^(٧٨)، و (الترديد)^(٧٩)، وهو: أن تكون إحدى اللفظتين المكررتين أو المتجانستين في آخر البيت، والأخرى في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر المصراع الثاني^(٨٠).

وعن علاقة هذا الفن بالقافية، يقول (الحاتمي): "إذا نظم الشعر على هذه الصنعة، تهيأ استخراج قوافيه قبل أن تطرق أسمع مستمعيه"^(٨١).

أما عن علاقته بالتصريح، فيمكن استنباطها من نظرنا إلى هوية اللفظتين الأسلوبية (التكرار، والجناس)، ثم إلى أنواعه المحددة من قبل الموضعين، ليجوز لنا أن نقول:

إن لهذا الفن البديعي (رد العجز على الصدر) علاقة بالتصريح، ذلك أن اللفظتين في التصريح قد تأتيان مكررتين أو متجانستين كما تأتيان في هذا الفن، وهاتان اللفظتان المكررتان أو المتجانستان في التصريح ألا ترى أن موضعهما يتشابه مع موضع أحد أنواع رد العجز على الصدر (ما تكون إحدى اللفظتين في آخر البيت، والأخرى في آخر المصراع الأول).

أسلوب يتماثل ما ينبغي على الشاعر في أحد أنواعه مع ما ينبغي عليه في التصريح، وهو تماثل لا يؤثر في استقلالية الفنين، فالمطلع هو المحامي الأول للتصريح، المحامي الذي يضمن له حصانة يمتنع بها أي فن - وإن كان ذا صلة به- الادعاء بمكانه، فضلاً عن الوزن الذي يتساوى بين لفظتيه زيادةً ونقصاناً.

ومن أمثلة ذلك، قوله:

فديناك من ربيعٍ وإن زدتنا كزيباً فإنك كنت الشرق للشمس والغرباً^(٨٢)

لقد صرَّع الشاعر بـ (كربا، والغربا) اللفظتين المتجانستين، اللتين ردت إحداها على الأخرى، إذ اختلفتا في حرف واحد، وقع في بدايتهما (الكاف، والغين)، وهذا الاختلاف الصوتي كان داعي الاختلاف الدلالي، فالأولى بمعنى الضيق، أما الثانية، فتدلّ على زوال الشمس، ليسمى هذا النوع من الجناس (الجناس المضارع)^(٨٣)، وبهذه الأصوات المنطلقة من جهة استودعت أساليب عدة (تصريح + تصدير + جناس) تظهر قدرة الشاعر، وطول باعه في التلاعب بمفردات اللغة. إن "اللغة في بنيان الشعر قيمة إيقاعية ومعنوية تمنح الشاعر فيضاً من العطاء، ويمنحها الشاعر من طاقاته الإبداعية، وحسه الصادق مذاقاً خاصاً، وهذا ما جعلها أحياناً طوع يديه"^(٨٤).

هذا عن النوع الذي يطلق عليه (ابن أبي الإصبع المصري) (تصدير التقفية)^(٨٥)، وهو الغالب في أبيات المتنبي المصرَّعة، إذ كثر استعماله بدرجة تجعله يتفوق على غيره من أنواع التصدير الأخرى، التي ترتبت على النحو الآتي:

ما كانت في صدر المصراع الثاني، فما كانت في حشو المصراع الأول، ثم ما كانت في صدره

من ذلك ، قوله:

ليالي بعد الظاعنين شكولُ طوالٌ وليل العاشقين طويلُ^(٨٦)

ويسميه (ابن أبي الإصبع) (تصدير الحشو) ، وقد جاءت اللفظتان متفقتين في المعنى، وإن كانت الأولى بصيغة (جمع التكسير - طوال)، والأخرى بصيغة (المفرد - طويل). إن هذا الاقتران الفني، وإن حقق موسيقى انفعالية، فقد برز صوت (اللام) المكرر (ثمان مرات)، وهو الصوت المصرَّع به عاملاً استكمل به المطلع ملاحظته، لـ "يجذب السامع إلى الإصغاء بكليته"^(٨٧).

- التكرار :

هو "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغماً موسيقياً، يتقصده الناظم في شعره أو نثره" (٨٨).

ويعد "أساس الإيقاع بجميع صورته، فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجد أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس، والتفريق، والجمع مع التفريق، ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي" (٨٩)، فائدة حاول البحث استغلالها، وهو يرى وضوح النشاط الموسيقي للتكرار في المطلع المصرّع، وكيف أمده بما يجعله عداءً نغمياً، يصل إلى الأذن بسرعة توفر للمطلع وقتاً، وهو يهدف إلى تلك المنطقة (الأذن)، ولاسيما أن دراسة المحور قد بنيت على أساس لفظتي التصريح وهما تتكرران .
يقول المتنبي:

بنا منك فوق الرَّمْل ما بك في الرَّمْل وهذا الذي يُضني كذاك الذي يُبلي (٩٠)

إنه يكرر اللفظة المصرّعة الأولى (الرمل)، لتتفق الأسلوبيتان (التصريح، والتكرار) على أداء مهمة مشتركة، التكتيف الصوتي الذي يخرج بإيقاع المطلع خروجاً حسناً.
وبما "أن الحركات الإعرابية تحمل أبعاد المعنى التي يمكن أن تحملها الحركات الطوال سياقياً" (٩١)، كان لحركة الكسرة في اللفظة المكررة، التي تتفق مع حركة القافية (ببلي) جرس أعلن حالة الحزن، وهو الجرس الذي تحصر وظيفته (اليزابيث) بتصوير المعنى، كما تقول: "الجرس في الشعر لا يصور شيئاً سوى المعنى" (٩٢).

وقد تكررت اللفظة المصرّعة الأولى بشكل أكثر من تكرار اللفظة الثانية (القافية)، كما في قوله:

ذَكَرُ الصَّبِي ومراتٍ مع الأرام جلبت حمامي قبل وقت حمامي (٩٣)

هذا من تكرار القافية (حمامي)، وهو الأقرب إلى الذوق البلاغي، فإذا كان للتكرار نتائج موسيقي، ازداد حينما تجيء القافية في المطلع المصرّع اللفظة الثانية فيه، فبعد أن تلقى المستمع لفظة (حمامي) الأولى، وكان في انتظار نهاية البيت، وما فيه من طرب متوقع (التصريح) بحكم موقعه، يفاجأ بأن ترن عليه اللفظة نفسها، وبهذه المفاجأة تغدو الموسيقى مبعثاً لسرور النفس وبهجتها.

وربما يؤدي تكرار القافية إلى الاستهجان، يقول:

مبيتي من دمشق على فراش حشاه لي بحر حشاي حاش (٩٤)

فرداءة استعمال هذه الأسلوبية نعتت بيت المتنبي بالغانثة، وهو يكرر صوت (الشرين) (خمس مرات) في كلمات متقاربة الموقع، والذي أبلغ النص مبلغ الركافة، التكرار اللفظي الذي سيطر على المصراع الثاني بمساحة واسعة، مما كان له أثر معيب في الأنغام، إذ تداخلت بشكل هبط فيه المستوى الجمالي بالتصريح، فقد تشبث بما يصعب به النطق، وبما لا يحقق للسمع، إلا الضجر والنفور.
وقد يشهد المطلع المصرّع تكراراً بكلتا اللفظتين، يقول:

لقد حازني وجد بمن حازه بعد فياليتني بعد ويا ليتته وجد (٩٥)

فراق عقل المحبين في معقلين، (الوجد) للحبيب، و (البعد) لمحبه، وبما أنّ "التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"^(٩٦)، فإن نقطة التكرار الحساسة هنا، المعقلان اللذان كررهما الشاعر بأسلوب (التمني)، لقد بات يتمنى لو كان ومحبه هما المعقلين، ليضم أحدهما الآخر، ويجتمعا.

إذن، كان لكل من اللفظتين المصراعيتين مثيلتهما، الأمر الذي جعل من المطلع قطعة تموج بإيقاع مؤنس، يزيد من قوة صداه تكرر الفعل (حازني، وحازه)، وأداة التمني المقترنة بحرف النداء (يا)- (ياليتي، وباليته) .

الخاتمة

خلص البحث إلى مجموعة من النتائج ، ندرجها على النحو الآتي:

- تنوع شعر المتنبي بين القصائد والمقطوعات ، حتى بلغ مجموعها (٢٨٦)، (٢١٧) منها كان مصرعاً ، بقصائد بلغ عددها (١٤٤) قصيدة، ومقطوعات بلغ عددها (٧٣) مقطوعة، أما غير المصرّع ، فبلغ (٦٩) ، توزع بين (٦) قصائد، و(٥٥) مقطوعة ، و(٨) قصائد ومقطوعات من الرجز .
- لهذا الفن على وفق (التقسيم الأثيري) سبعة أنواع ، هي: الكامل ، والمستقل مصراعه الأول، والموجّه، والناقص، والمكرر ، والمعلّق، والمشطور، استعملها المتنبي جميعها، إلا (المكرر) ، فلم يوظفه .
- استدركت الباحثة في مطالع شعر المتنبي نوعاً سابعاً، أضافته إلى الأنواع الستة المستعملة، وقد ارتأت أن تسميه (التصريح المضمّن)، لاعتماده على التضمين .
- لهذه الأنواع السبعة نسبٌ متفاوتة في الاستعمال، أكثر من نصف التوظيف كان للمستقل مصراعه الأول، فقد كانت نسبة استعماله : ٥٨.٠٦% ، مما يدلُّ على نجاح شاعرنا في حصر معناه الشعري في مصراع مطلع الأول ، يهديه للمتلقى، من غير أن يهدر وقته في الانتظار.
- وبعد هذا النوع يضع البحث الكامل والناقص في قائمةٍ مستقلة، إذ حاز الأول على نسبة ١٦.٥٨%، أما الآخر، فقد حاز على نسبة ١٦.١٢% ، قائمة تتبع بأخرى، ندرج فيها ما قلّ في استعمال هذه الأنواع، وندر، وهي : المعلّق بنسبة ٣.٦٨% ، والمضمّن بنسبة ٣.٢٢% ، والموجّه بنسبة ١.٣٨%، والمشطور بنسبة ٠.٩٢% .
- لم يأت التصريح في ابتداء شعره فحسب، بل اقتدر على الإتيان به في أثنائه، وقد أطلقت الباحثة عليه مصطلح (التصريح الداخلي) ، وربما أطلت الأبيات المصرّعة في أغلب حالاتها على منافذ الغموض الدلالي ، وهي تقرأ بعيداً عن سابقاتها .
- وعن إيقاعية أسلوبية التصريح في شعر المتنبي، يمكن القول: إنّ مطالع شعره المصرّعة كادت تُسمع الأصم ، تقفيتان ساندتهما أساليب بديعية ، مثل : (الجناس) الذي غالباً ما توطنها، ليشكل أسلوبية أخرى (رد العجز على الصدر) ، و(التكرار).

الهوامش :

- (١) معجم مقاييس اللغة ، ابن فارس (ت ٣٩٥هـ): مادة (صرع) ، تحقيق وضبط : عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت، (د.ت) .
- (٢) لسان العرب، ابن منظور : مادة (صرع) ، حققه، وعلّق عليه، ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ٢٠٠٣م .
- (٣) المصدر نفسه : الموضوع نفسه .
- (٤) تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي : مادة (صرع) ، اعتنى به، ووضع حواشيه: د. عبد المنعم خليل إبراهيم، وأ. كريم سيد محمد محمود، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ٢٠٠٧م .
- (٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني: ١/١٧٣، حققه، وفصله، وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت- لبنان، ١٩٧٢م .
- (٦) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري: ٢/٣٠٥، تقديم وتحقيق: د. حفني شرف، أشرف على إصدارها : محمد توفيق عويضة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣م .
- (٧) الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبدیع) - مختصر تلخيص المفتاح، الشيخ العلامة الخطيب القزويني: ٣٦٥ ، راجعه ، وصححه ، وخرّج آياته : الشيخ بهيج غزاوي، ط٢، دار إحياء العلوم، بيروت- لبنان، ١٩٩٣م .
- (٨) تحرير التحبير : ٢/٣٠٧ .
- (٩) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ٢٤ ، تحقيق: كمال مصطفى، ط١، (د.ت).
- (١٠) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي ١٨٠، شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، ١٩٦٩م، وينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ): ٢٨٣، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، دار الكتب الشرقية ، (د.ت)
- (١١) نقد الشعر: ٤٢ .
- (١٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ): ١/٣٣٨، قدم له، وحققه، وعلّق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ، (د.ت) ، وينظر: كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، العلوي (ت ٧٤٥هـ) : ٤١٣ ، مراجعة وضبط وتدقيق: محمد عبد السلام شاهين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ، ١٩٩٥م .
- (١٣) العمدة : ١/١٧٤ .
- (١٤) سر الفصاحة : ١٨١ .
- (١٥) المصدر نفسه : الموضوع نفسه، وينظر: المثل السائر: ١/٣٣٨، وكتاب الطراز: ٤١٣ .
- (١٦) الإيضاح : ٣٦٥ .
- (١٧) المثل السائر : ١/٣٣٨ . (ينقسم على) في الأصل : (ينقسم إلى) ، والصواب ما ذكرته .
- (١٨) المصدر نفسه : ١/٣٤٠ .
- * أطلق (ابن الأثير) على أنواع هذا الفن جميعها مصطلحات للتسمية، ما عدا هذا النوع، وللحفاظ على المنهجية ، أطلقت الباحثة هذا المصطلح .
- (١٩) المثل السائر: ١/٣٣٩ .
- (٢٠) ينظر: ديوانه : ١/٢٦٤، ٢/٨٦، ١٧٣، ١٨٥، ٣٠١، ٣/٢٩٥. شرحه ووضعه : عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ١٩٨٠م .
- (٢١) المصدر نفسه : ١/٣٦٣ ،

- (٢٢) ينظر: المصدر نفسه : ١٤٠/١ ، ١٩٩ ، ٣٦٥ ، ١٧/٢ ، ١٠٢ ، ٢٥٢ ، ٣٣٠ ، ٣٤٤ ، ٣٦/٣ ، ٨٢ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٥٢ ، ٢٦٧ ، ٣٦٦ ، ٣/٤ ، ٦١ ، ١٦٥ ، ٢٢٦ ، ٢٦١ ، ٢٨٥ .
- (٢٣) المصدر نفسه : ٣٠٧/٤ .
- (٢٤) المصدر نفسه : ٢١٥/٤ .
- (٢٥) المصدر نفسه : ٣/٢ .
- (٢٦) المصدر نفسه : ٢٥٠/١ ، وينظر: المصدر نفسه: ٢٦١/١ ، ٢٨٨ ، ٣٤٧ ، ١٨٢/٢ ، ٢٤٢ جلابيا : " الجلاب: القميص، والجلاب: ثوب أوسع من الخمار، دون الرداء، تغطي به المرأة رأسها وصدرها، وقيل: هو ثوب واسع دون الملحفة، تلبسه المرأة، وقيل : هو الملحفة" . لسان العرب: مادة (جلب) .
- (٢٧) منهاج البلاغ: ٣٠٦ .
- (٢٨) المثل السائر : ٣٣٨/١ .
- (٢٩) ينظر : المثل السائر : ٣٣٨/١ .
- (٣٠) ديوانه: ٩٤/٤ ، وينظر: ديوانه: ٢٠٤/١ ، ٢٧٤ ، ١٩٦/٢ ، ٢١٥/٣ ، ٣٧٨ ، ٦٩/٤ ، ١٩٠ .
- (٣١) المصدر نفسه: ٩٤/٤ .
- (٣٢) المصدر نفسه : ٢٠١/١ .
- (٣٣) ينظر: المصدر نفسه : ٢٠١/١ .
- (٣٤) المثل السائر : ٣٤٠/١ .
- (٣٥) المصدر نفسه : الموضوع نفسه .
- (٣٦) ديوانه : ٣٠٩/٣ ، وينظر: المصدر نفسه : ٣٦٤/١ ، ١١٢/٢ ، ٣٤٩/٣ ، ١٥/٤ .
- (٣٧) المصدر نفسه : ٦٠/٣ ، وينظر: المصدر نفسه: ٦٩/٢ ، ٣٢٦ ، ٣٨١/٣ .
- (٣٨) المصدر نفسه : ٢٤٥/٤ ، وينظر: المصدر نفسه : ٢٣٢/٣ ، ٢٤٢ ، ٣٦٥ ، ٣٢٥/٤ .
- (٣٩) المصدر نفسه : الموضوع نفسه .
- (٤٠) المصدر نفسه : ٣/٣ ، وينظر: المصدر نفسه : ١٦٩/١ ، ٢٩٤/٢ .
- (٤١) المثل السائر : ٣٤١/١ .
- (٤٢) ديوانه : ٣٥١/٤ ، وينظر: المصدر نفسه : ٢٤٥/٢ .
- (٤٣) المثل السائر : ٣٤١/١ .
- (٤٤) منهاج البلاغ : ٣٠٩ .
- (٤٥) المثل السائر : ٣٣٩/١ .
- (٤٦) ديوانه : ٨١/٣ ، وينظر: المصدر نفسه : ٢٨٠/٤ .
- (٤٧) المتنبي مالى الدنيا وشاغل الناس، شفيق حبري: ١٦٣ ، مطبعة ابن زيدون، دمشق، ١٩٣٠ م . (رجولة) ، و (الرجولة) في الأصل : (رجولية) ، و(الرجولية) ، والصواب ما ذكرته .
- (٤٨) ديوانه : ١٧٩/٣ ، وينظر: المصدر نفسه : ٣١١/٢ . زياله : فراقه. ينظر: لسان العرب: مادة (زيل) .
- (٤٩) المثل السائر : ٣٤١/١ .
- (٥٠) المصدر نفسه : ٣٤٢/١ .
- (٥١) ديوانه : ٣٨١/٤ ، وينظر: المصدر نفسه: ١٦٠/١ . بلبيس: " موضع قرب مصر" . معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، أبو عبيد البكري الأندلسي (ت ٤٨٧ هـ) : ٢٧٣/١ ، عارضه بمخطوطات القاهرة، وحققه ، وضبطه، وشرحه، وفهرسه: أ. مصطفى السقا، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٦ م.

- (٥٢) المثل السائر: ٣٤١/١.
- (٥٣) علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق: ١٦٦، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤م.
- (٥٤) العروض الواضح، ممدوح حقي: ١٠٤، ط٢، (د.ت).
- (٥٥) ديوانه: ٨٣/٤-٨٤.
- (٥٦) المصدر نفسه: هامش: ٣٤١/١.
- (٥٧) المصدر نفسه: ٣٠٠/٢، وينظر: المصدر نفسه: ١٧١/١، ٢١٥، ٢٦٤، ٣٤١، ٣٨١-٣٨٢، ٣٨٠/٣. خميس: " الخميس: الجيش، وقيل: الجيش الجرار، وقيل: الجيش الخشن". لسان العرب: مادة (خمس).
- (٥٨) نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن واين: ٢٠٨، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، (د.ت).
- (٥٩) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاق الشعرية الأولى - جيل الرواد والستينات)، د. محمد صابر عبيد: ٨٥، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- (٦٠) العمدة: ٢٠٩/١.
- (٦١) نقد الشعر: ٥١.
- (٦٢) العمدة: ١٧٤/١.
- (٦٣) كتاب الطراز: ٤١٣.
- (٦٤) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ١٥٥، ط٧، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- (٦٥) ديوانه: ١٦/٤.
- (٦٦) المصدر نفسه: ١٥-١٦.
- (٦٧) المصدر نفسه: ٦٣/٣.
- (٦٨) المصدر نفسه: ٦٠/٣.
- (٦٩) ينظر: المصدر نفسه: ٦٠-٦٢.
- * لقد سبق البيت المصراع بيت في الحكمة. ينظر: المصدر نفسه: ٦٢/٣.
- (٧٠) المصدر نفسه: ٦٣/٣. "قال العكبري: وهذا إشارة إلى أن شكره لسيف الدولة ليس كشكر من يتصنع له، ولا يخلص له حقيقة وده". المصدر نفسه: الموضوع نفسه.
- (٧١) المصدر نفسه: ٣٤٠/١.
- (٧٢) المصدر نفسه: ٣٣٥/١.
- (٧٣) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ): ٤٠٣، تحقيق: علي محمد البجاوي، ط١، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ٢٠٠٦م.
- (٧٤) ديوانه: ١٩٨/٣، وينظر: المصدر نفسه: ١٣٤/١، ٣٤١، ٣١٣/٢، ٣٢٥.
- (٧٥) المصدر نفسه: ١٩١/٣.
- (٧٦) قال القرطاجني: "يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذباً، والتأليف جزلاً متناسباً، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشغلة باستئناف شيء آخر". منهاج البلغاء: ٣٠٦.
- (٧٧) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو: ٨٩، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، ط١، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، ١٩٦١م.

- (٧٨) ينظر: حلية المحاضرة، محمد بن الحسن الحاتمي (ت ٣٨٨هـ): ٥٨، تحقيق: هلال ناجي، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨، والعمدة: ٣/٢، ونصرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي (٦٥٦هـ): ١٠٤، تحقيق: د. نهى عارف الحسن، مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٦ م.
- (٧٩) ينظر: البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ: ٥١، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، ود. حامد عبد المجيد، مراجعة: أ. إبراهيم مصطفى، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر- القاهرة، ١٩٦٠ م.
- (٨٠) ينظر: الإيضاح: ٣٦٠.
- (٨١) حلية المحاضرة: ٥٨.
- (٨٢) ديوانه: ١/١٨٢، وينظر: المصدر نفسه: ١/٣٥٩، ٢/٢٢٦، ٣٠١، ٤/١٠٩.
- (٨٣) وهو الجنس الذي تختلف فيه اللفظتان بحرف أو حرفين متقاربين في المخرج. ينظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦هـ): ٦٦٩، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، ط ١، مطبعة دار الرسالة، ١٩٨١ م. وقد تقارب هنا الصوتان (الكاف، والغين)، فكلاهما حنكي. ينظر: أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب: ٢١٢، ٢١٣، ط ١، مطبعة دار التأليف، مصر، ١٩٦٣.
- (٨٤) القافية تاج الإيقاع الشعري، د. أحمد كشك: ١١٠، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، (د.ت).
- (٨٥) ينظر: تحرير التحبير: ١/١١٧.
- (٨٦) ديوانه: ٣/٢١٧، وينظر: المصدر نفسه: ١/٣٠١، ٢/٦٣.
- (٨٧) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي: ٤١٩، ط ١، ١٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان (د.ت).
- (٨٨) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، ٢٣٩، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠ م.
- (٨٩) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس: ٦٦، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩ م.
- (٩٠) ديوانه: ٣/١٧٠، وينظر: المصدر نفسه: ٢/١١٩، ٣/٧٣، ١١٥.
- (٩١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني: ٥٤، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).
- (٩٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٤٩.
- (٩٣) ديوانه: ٤/١١٩.
- (٩٤) المصدر نفسه: ٢/٣١٦.
- (٩٥) المصدر نفسه: ٢/١٠٣، وينظر: المصدر نفسه: ٢/٢٦٤، ٣/٤٨.
- (٩٦) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٧٦، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ٢٠٠٧ م.

قائمة المصادر والمراجع

- ١- أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، ط١، مطبعة دار التأليف، مصر، ١٩٦٣م.
- ٢- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، مختصر تلخيص المفتاح، الشيخ العلامة الخطيب القزويني (ت ٧٣٩ هـ)، راجعه، وصححه، وخرّج آياته: الشيخ بهيج غزاوي، ط٢، دار إحياء العلوم، بيروت- لبنان، ١٩٩٣م.
- ٣- البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، ود. حامد عبد المجيد، مراجعة: أ. إبراهيم مصطفى، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر- القاهرة، ١٩٦٠م.
- ٤- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ت) .
- ٥- تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي (ت ١٢٠٥ هـ)، اعتنى به، ووضع حواشيه: د. عبد المنعم خليل إبراهيم، وأ. كريم سيد محمد محمود، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ٢٠٠٧م.
- ٦- تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤ هـ)، تقديم وتحقيق: د. حفني شرف، أشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣م.
- ٧- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
- ٨- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ط١٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، (د. ت) .
- ٩- حلية المحاضرة، محمد بن الحسن الحاتمي (ت ٣٨٨ هـ)، تحقيق: هلال ناجي، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.
- ١٠- ديوان المتنبي (ت ٣٥٤ هـ)، شرحه، ووضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ١٩٨٠م.
- ١١- سر الفصاحة، الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت ٤٦٦ هـ)، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، ١٩٦٩م.
- ١٢- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، اليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، ط١، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، ١٩٦١م.
- ١٣- العروض الواضح، ممدوح حقي، ط٢، (د. ت) .
- ١٤- علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤م.
- ١٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦ هـ)، حققه، وفصله، وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، دار الجيل للنشر والتوزيع والطبع، بيروت- لبنان، ١٩٧٢م.

- ١٦- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، ط٧، دار المعارف ، القاهرة، (د. ت).
- ١٧- القافية تاج الإيقاع الشعري، د. أحمد كشك، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، (د. ت).
- ١٨- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاق الشعري الأولى جيل الرواد والسنتينات)، د. محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- ١٩- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط١٤، دار العلم للملايين ، بيروت- لبنان ، ٢٠٠٧م.
- ٢٠- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ود. محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ٢٠٠٦م.
- ٢١- كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، السيد الإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (ت ٧٤٥هـ)، مراجعة وضبط وتدقيق: محمد عبد السلام شاهين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٩٥م.
- ٢٢- لسان العرب، الإمام العلامة جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري (ت ٧١١هـ) ، حققه ، وعلق عليه، ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ٢٠٠٣م.
- ٢٣- المتنبي مالى الدنيا وشاغل الناس ، شفيق حبري، مطبعة ابن زيدون ، دمشق، ١٩٣٠م.
- ٢٤- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، قدم له، وحققه، وعلق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، ط١، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩م.
- ٢٥- معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع ، الوزير الفقيه: أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الأندلسي (ت ٤٨٧هـ) ، عارضه بمخطوطات القاهرة، وحققه ، وضبطه، وشرحه ، وفهرسه: أ. مصطفى السقا، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ٢٦- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان ، بيروت، ١٩٧٩م.
- ٢٧- معجم مقاييس اللغة ، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق وضبط : عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت، (د. ت)
- ٢٨- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، ط١، مطبعة دار الرسالة، ١٩٨١م.
- ٢٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق: محمد الجيب ابن الخوجه، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١م.
- ٣٠- نصررة الإغريض في نصررة الفريض، المظفر بن الفضل العلوي (ت ٦٥٦هـ)، تحقيق: د. نهى عارف الحسن ، مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٦م.
- ٣١- نظرية الأدب، رينيه ويليك ، أوستن وارين، ترجمة : محيي الدين صبحي، مراجعة : د. حسام الخطيب ، (د. ت) .
- ٣٢- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) ، تحقيق: كمال مصطفى، ط١، (د.ت).