مصطلحات ثعلب في كتابه "قواعد الشعر" وامتدادها في التراث البلاغي والنقدي عند العرب

إبتسام أبو محفوظ

أستاذ مساعد، كلية العلوم والآداب في الرس، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية

الملخص

تهدف الدراسة إلى تقديم صورة للمصطلحات البلاغية والنقدية في كتاب "قواعد الشعر" لثعلب وامتدادها في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، منطلقة من مقولة أن المصطلح لا يمكن له أن يبدأ من فراغ بل تدفع إليه عوامل ثقافية حضارية لها علاقة بالوعي والنضج الفكري، وأخرى معرفية ترتبط بالفكر واللغة والأدب والنقد، وهو - أي المصطلح - لا يقف ساكناً ثابتاً بل يكتسب خلال رحلته الزمنية والثقافية حمولة فكرية ومفاهيمية متشابكة ومتفاعلة تتناوبها سياقات عدة تترك آثارها عليه تغيراً وتحولاً وتبدلاً، تتجه به إلى الانعتاق من الفوضى والاضطراب والالتباس والذاتية، وتعمل - في الوقت ذاته - على انغلاقه بشكل يحقق له الدقة والوضوح والواحدية في المفهوم؛ ليأخذ مكانه في علم الاصطلاح فيثبت أو ربما يمحى.

وتحاول الدراسة الوقوف على المراحل الأولى التي شكلت بدايات المصطلح النقدي والبلاغي عند العرب في محاولة تأكيد النشأة العربية للمصطلح، والنظر في كيفية تعاطي الناقد الأول معها قبولاً أو رفضاً، لربط الصلة بين المصطلحات المختلفة من جهة، والوقوف على كيفية تشكلها عبر رحلتها الاصطلاحية ثباتاً أو تغيراً من جهة أخرى، ولقد رأينا أن مصطلحات ثعلب في كتابه "قواعد الشعر" تشكل بداية لمصطلحات كثيرة استمرت باللفظ ذاته الذي وضعه ثعلب أو أثبته، وأخرى أخذت مفاهيمها مصطلحات جديدة لها، ملتفتين إلى أن الوحدة المصطلحية (المصطلح / المفهوم) قد تستمر كما عرفها ثعلب، أو يتغير أحد ركنيها عبر رحلته الاصطلاحية.

اتكأت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يقرأ المصطلحات في متونها النقدية المختلفة، والمنهج التاريخي الذي يتتبع امتداد المصطلحات زمنياً، والمنهج الموازن للموازنة بين المتون النقدية المختلفة في كيفية تلقيها مصطلحات ثعلب، وقد جاءت في تمهيد عام يتناول الوحدة المصطلحية (المصطلح / المفهوم) وضرورة التقائهما معاً في الدراسة المصطلحية، ومبحثين يتناول الأول مصطلحات ثعلب المبتكرة وتمثلاتها في التراث البلاغي والنقدي، ويتناول الآخِر مصطلحات معروفة امتدت باسمها في التراث البلاغي والنقدي لكن ثعلب أضاف إليها، وانتهى إلى خاتمة لخصت أبرز النتائج التي توصلت إليها.

التمهيد

المصطلح أداة تحصيل العلوم المتخصصة وتعميم الثقافة؛ فـ "لكل علم اصطلاح خاص به إذا لم يعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلاً ولا إلى فهمه دليلاً"[1]، وهو طريق الباحث إلى "إقامة الشخصية النصية للقرون الأولى في مختلف العلوم والفنون"[2].

ولكل علم مصطلحاته الخاصة به، المنبثقة من طبيعته، وهي التي تقيم للمعرفة النوعية سياجها الخاص بها؛ بحيث تصبح مصطلحات أي علم من العلوم "صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختل نظامها، وفسد باختلالها تركيبه، فتهافتت بفعل ذلك أنسجته"[3]، وبها يصطلح أهل العلوم والفنون على متصوراتهم الذهنية الخاصة بالحقل المعرفي الذي يشتغلون فيه، وينهضون بأعبائه، ويأتمنهم الناس عليه"، ولا يحق لأحد أن يتداولها بمجرد إضمار النية بأنها مصطلحات في ذلك الفن إلا إذا طابق بين ما ينشده من دلالة لها وما حدده أهل ذلك الاختصاص لها من مقاصد تطابقاً تاماً"[4].

والمصطلح - كما عرفه علي بن محمد الجرجاني (ت 816هـ) -: "عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقله عن موضعه الأول"[5]، أو "إخراج اللفظ من معنى لغوي إلى معنى لغوي آخر لمناسبة بينهما"[6]، وهو - عند أبي البقاء الكفوي (ت 1094هـ) -: "إخراج الشيء عن المعنى اللغوي إلى معنى آخر لبيان المراد"[7]، وعند محمد مرتضى الزبيدي (ت 1205هـ): "اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص"[8]، وفي المعجم الوسيط هو: "اتفاق طائفة على شيء مخصوص"[9]، ويلاحظ على هذه التعريفات أمران: أولهما أن في المصطلح نوعاً من الاتفاق والمواضعة الاجتماعية، وما يترتب عليهما من استعمال له في الحقل العلمي المخصص، وثانيهما التماس ذلك المصطلح من لغتهم التي يستخدمونها، يستعيرونه منها ليخرج إلى معنى جديد.

وعند الباحثين المحدثين عرفه عبد الصبور شاهين بأنه: "اللفظ أو الرمز اللغوي الذي يستخدم للدلالة على مفهوم علمي أو عملي أو فني أو أي موضوع

آخر ذي صبغة خاصة"[10]، وهذا الرمز اللغوي وحدة لغوية تتألف من كلمة واحدة أو كلمات متعددة، يقول علي القاسمي في تعريفه إنه: "كل وحدة (لغوية) دالة مؤلفة من كلمة (مصطلح بسيط)، أو من كلمات متعددة (مصطلح مركب)، وتسمى مفهوماً بشكل وحيد الوجهة داخل ميدان ما"[11]، فهو "كلمة أو مجموعة من الكلمات من لغة متخصصة علمية أو تقنية يوجد موروثاً أو مقترضاً، ويستخدم للتعبير بدقة عن المفاهيم، وليدل على أشياء مادية محددة"[12]، وهذا اللفظ أو التركيب يترتب في نسق معين، و"لا يكون عبارة طويلة تصف الشيء وتوحي إليه"[13].

والمصطلح لا يعيش منعزلاً عن تعريفه أو مفهومه الخاص به؛ لأن المفهوم هو الذي يمنح المصطلح معالمه الخاصة به، التيً تضمن له السيرورة والاستمرارية في مسيرته الاصطلاحية؛ حيث يبني مجموعة من الخصائص المميزة له، الواصفة لجوهره، ومفهوم المصطلح أو تعريفه هو "تصوّر وظيفي للخصائص المعرفة للمصطلح"[14]، ويشترط في هذا التعريف أن يكون "محدداً واضح المعالم، وأن تكون دلالة الشكل الاصطلاحي عليه دلالة إشارية عرفية"[15]؛ لتكسبه نوعاً من المعيارية التي تؤكد اصطلاحيته، وتعمل على انغلاقه في دائرة خاصة به، وتسمح له بالتداول والانتشار.

وليس في صالح المصطلح انفتاحه على مصطلحات أخرى؛ لأن فيه ضياعاً لملامحه الاصطلاحية، إلا أن هذا المصطلح المثالي "الذي يدل على مسماه في ميدان استخدامه دلالة واضحة لا يخالجها لبس"[16] قد لا يعرف إلا في العلوم الطبيعية أو الرياضيات أو مجالات البحث العلمي الدقيق، أما مصطلحات الدراسة الأدبية فإن مفاهيمها تتغير باستمرار؛ لأنها تتصل بالأدب ودراسته التي هي في ذاتها مما يقبل الجدل، ولا بد من دراسة المصطلح من خلال الوحدة المصطلحية (المصطلح / المفهوم) التي ينتمي إليها؛ فهي عائلته التي ينطلق منها في الحقل المعرفي الخاص به.

وإذا كان هذا هو المصطلح في النسق العلمي المكتمل فإن دراستنا – التي نتناول بها مصطلحات ثعلب – تقتضي أن نعود إلى مرحلة البدايات في

المصطلح النقدي في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ونطلع على وضع المصطلح فيها، ويكفينا أن نتناول جملة من النصوص القديمة التي تبين لنا كيفية تعاطي الناقد القديم مع المصطلح، وآليات وضعه، ويشير قول الجاحظ (ت255هـ) فهم - المتكلمون -: "تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفاً لكل خلف، وقدوة لكل تابع. ولذلك قالوا العرض والجوهر، وأيس وليس، وفرقوا بين البطلان والتلاشي، وذكروا الهذيّة والهُوية والماهية وأشباه ذلك"[17] يشير إلى كيفية وضع المصطلح عند أهل الكلام معتمدين على الاشتقاق أو الابتكار بالتخير تارة والاتفاق والمواضعة تارة أخرى، فوضع "الخليل بن أحمد الفراهيدي لأوزان القصيد وقصار الأراجيز ألقاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب وتلك الأوزان بتلك الأسماء . . . وكما سمى النحويون فذكروا الحال والظرف وما أشبه ذلك"[18]، وإذا كان للمتكلمين مصطلحاتهم، فإن للعروضيين مصطلحاتهم، وللنحاة مصطلحاتهم، ولكل علم مصطلحاته.

وتنبه ابن قتيبة (ت 276هـ) في "أدب الكاتب" إلى أن مصطلحات أهل الأدب تختلف عن المصطلحات العلمية، فاشتغال الأديب بالمصطلحات العلمية لا يفيده في الأدب، بل يضعف ذوقه الأدبي "فإذا سمع الغمر والحدث الغر قوله: الكون والفساد وسمع الكيان . . . والأسماء المفردة والكيفية والكمية والزمان والدليل والأخبار المؤلفة راعه ما سمع، وظن أن تحت هذه الألقاب كل فائدة وكل لطيفة، فإذا طالعها لم يحل منها بطائل. . . فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالاً على لفظه"[19].

وعني ثعلب (291هـ) في كتابه "قواعد الشعر" بالمصطلح وضبطه وتحديده على طريقة اللغويين، فعكف على تشكيل مصطلحاته وابتكار بعضها الآخر؛ حيث حرص على تقديم المصطلح قبل توظيفه واستخدامه في النص الأدبي؛ إذ يعمد - في أغلب مصطلحاته - إلى تعريفها أو شرحها، ثم يعمد إلى

جملة من الشواهد التي تكشف حد المصطلح ومفهومه، وقد تقوده إلى إصدار أحكام نقدية ترتكز على المفاضلة والمقارنة بينها.

وتناول ابن المعتز (قتل 296هـ) مصطلح البديع، يقول: "قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدناه في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع؛ ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم، حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه"[20]، فقد أدرك أن المصطلح مواضعة اجتماعية تشيع وتنتشر، ويتم تداولها حتى يعرف على مستوى المنظومة اللغوية والجماعة اللغوية، ويتابع ابن المعتز قوله السابق فيقول: "ولعل بعض من قصر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدثه نفسه وتمنيه مشاركتنا في فضيلته فيسمي فناً من فنون البديع بغير ما سميناها، ويزيد في الباب من أبوابه"[21]، وفيه إشارة واضحة إلى الحرية في وضع المصطلحات لما يستجد من فنون بلاغية مختلفة، وربما أدت تلك الحرية إلى تعدد المصطلح الدال على مفهوم واحد، واختلاف هذه المصطلحات بين عالم وآخر، لكنها ساهمت في الوقت ذاته في زيادة عدد المصطلحات وتشعب الدراسات حولها، يؤكد ذلك قول قدامة بن جعفر (ت335هـ): "إني لما كنت آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء أخترعها وقد فعلت ذلك، والأسماء لا منازعة فيها إذ كانت علامات، فإن قُنع بما وضعته وإلا فليخترع لها كل من ابى ما وضعته منها ما احب فليس ينازع في ذلك"[22]، وقد نبه ابن وهب الكاتب (ت337هـ) على طرائق عدة في وضع المصطلح كالتعريب الذي كان سبباً في اتساع قدرة اللغة واستيعابها للفنون المختلفة، يقول: "وأما الاختراع فهو ما اخترعت له العرب اسماً مما لم تكن تعرفه . . .ومنه ما عربته وكان أصل اسمه أعجمياً، وكل من استخرج علماً واستنبط شيئاً، وأراد أن يضع له اسماً من عنده ويواطئ من يخرجه إليه عليه فله أن يفعل ذلك"[23].

وأشار ابن فارس (ت395هـ) إلى كيفية نشوء المصطلح بالنقل المجازي كما في ألفاظ الصلاة والركوع وغيرها، فقد "نقلت من اللغة ألفاظ من مواضع إلى مواضع أخر بزيادات زيدت، وشرائع شرعت، وشرائط شرطت، فعفى الآخر الأول" [24].

وبين العلوي (ت749هـ) أن ما كان من العلوم المختلفة محتاجاً إلى الاكتساب من العلم بالروح والجسم والعَرَض فإنه "لا بد من تحصيله من طريقه، وطريقه إنما يكون بالحدود والماهيات" [25].

في هذه النصوص مجتمعة تصور بسيط عن وضع المصطلح النقدي عامة، لنتبين الإطار النقدي العام الذي وجدت به مصطلحات ثعلب من خلال كتابه "قواعد الشعر"، الذي جاء متوجهاً نحو الشعر، ومحاولاً أن يضع قواعد عامة له في إطار الحركة النقدية التي شهدها القرن الثالث الهجري، ليساهم في تشكيل منظومتها الاصطلاحية مع غيره من النقاد والبلاغيين، فمن الواضح أن فيه تمهيداً لمرحلة نقدية تعتمد التنظير النقدي المستند إلى رؤية نقدية معينة، وليست تسمية الكتاب بهذا الاسم إلا نوعاً من الإدراك والوعي بضرورة التقعيد لنعت الشعر والتأسيس له على نحو يوحي بملامح نظرية للشعر، وإذا ما استطلعنا موضوعات الكتاب وجدنا أنها تدور حول:

- قواعد الشعر وفنونه وأقسامه؛ فقواعد الشعر أربعة: أمر ونهي وخبر واستخبار، أما فنونه المتفرعة من تلك الأصول فهي: المدح، والهجاء، والمراثي، والاعتذار، والتشبيب، والتشبيه، واقتصاص الأخبار، وأقسامه هي: ما اعتدل شطره وتكافأت حاشيتاه، وتم بأيهما وقف عليه معناه، والأبيات الغر، والمحجلة، والموضحة، والمرجلة.
- خصائص الشعر، وتظهر من خلال حديثه عن جزالة لفظه، واتساق نظمه، والإفراط في المعنى ولطافته، وحسن الخروج.
- التشبيه والاستعارة ومجاورة الأضداد، والمطابق وغيرها.

ويشكل الحديث عن قواعد الشعر وفنونه وأقسامه وخصائصه فهماً لماهية

الشعر ضمن جملة من القواعد النظرية المتعلقة بالشعر ورسم حدوده الفاصلة، وبيان فروعه المختلفة، مما يوضح الصورة النقدية والفكر النقدي في الكتاب، فكان من أوائل الكتب التي درست "هيكل الشعر العربي دراسة عامة جيدة جميلة مبتكرة" [26]، تحدث فيه مؤلفه عن الشعر "بهذا اللون من الدقة والتحديد والوضوح والفهم للشعر والأدب، والتذوق لهما والوقوف على آثار بلاغتهما" [27].

وهو في كل ذلك يستند إلى أساس معرفي قائم على مجموعة من المعايير النقدية المتعارف عليها فيما يسمى بالعرف النقدي العام الخاص بالبناء الداخلي للبيت الشعري كوحدة نظمية ودلالية دون النظر إلى محيطه؛ فقد رتب شاعرية البيت الشعري على أساس استقلاله عما قبله وعما بعده[28])، متابعاً - في ذلك - الحكم الشائع المدعم بالتقليد الشعري العام الذي سار عليه البلاغيون قبله، في رفض التضمين الخارجي وجعله عيباً من عيوب القافية، ومطالبين بالوحدة الموضوعية التي تنتهي بنهاية البيت، فقد اعتادوا أن وحدة الشعر تنطلق من وحدة البيت لا من وحدة القصيدة، وجعلوا افتقار البيت إلى ما بعده عيباً من العيوب التي يجب على الشاعر تجنبه.

وكان أول الذين اهتموا بالحديث عن الوحدات النظمية والدلالية العاملة داخل البيت الشعري؛ حيث اعتمد، وهو يصنف الشعر إلى أقسام ويضعه في طبقات بحسب سلم الجودة والرداءة، "أساساً واحداً وهو مدى استقلال الوحدة الإيقاعية (البيت) أو عدم استقلالها دلالياً" [29]، وعليه رتب الشعر في خمس طبقات، هي:

1 - (أبلغ الشعر).

2 - "الأبيات الغر".

3 - "الأبيات المحجلة".

4 - "الأبيات الموضحة".

5 - "الأبيات المرجلة".

فكان ثعلب أول من بين قواعد البيت الشعري المستقل، موضحاً العلاقة بين شطريه، وإن كان هناك إشارات نقدية مبثوثة في الكتب النقدية تتناول التضمين الداخلي وتعده عيباً، وتطالب باستغناء الشطر الأول عن الثاني، ومن أمثلة ذلك ما ذكره الجاحظ في قصة أبي عمرو بن العلاء حين اجتمع ثلاثة من الرواة، فقال لهم قائل: أي نصف بيت شعر أحكم وأوجز؟ فقال أحدهم قول حميد بن ثور الهلالي:

وحسبك داء أن تصح وتسلما

وقال أبو العتاهية: **أسرع في نقص امرئ تمامه**... وقال الثاني من الرواة: بل قول أبي خراش الهذلي: **تؤكل بالأدنى وإن جل ما يمضي**، وقال الثالث من الرواة بل قول أبي ذؤيب الهذلي: **وإذا ترد إلى قليل تقنع**، فقال قائل: هذا من مفاخر هذيل: أن يكون ثلاثة من الرواة لم يصيبوا في جميع أشعار العرب إلا ثلاثة أنصاف اثنان منها لهذيل وحدها. فقيل لهذا القائل إنما كان الشرط أن يأتوا بثلاثةِ أنصافِ مستغنيات بأنفسها، والنصف الذي لأبي ذؤيب لا يستغني بنفسه، ولا يفهم السامع معنى هذا النصف حتى يكون موصولاً بالنصف الأول ... وليس المضمن كالمطلق"[30]، فقد عد أبو عمرو بن العلاء الشعر الذي يستغني فيه الشطر الأول عن الثاني أحكم وأوجز، وروى المرزباني عن محمد بن يحيى الصولي بعد أن أورد أبيات أبي العتاهية قوله: "خير الشعر ما قام بنفسه، وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض"[31]، فالعرف النقدي العام يطالب الشعراء باستقلال كل بيت عما قبله وما وبعده، حتى يصبح البيت كالمثل[32]، غير ملتفت إلى أن تجاوز حدود البيت الواحد إلى مجموعة الأبيات يسهم في تشكيل وحدة مترابطة تحقق بنية متماسكة للقصيدة الشعرية، رافضاً مبدأ التضمين الذي يجعل المعنى موزعاً على بيتين، وربما يصل الأمر إلى رفض فكرة توزيع المعنى على شطري البيت كما سنرى - في بعض أقسام الشعر - عند ثعلب الذي رتب شاعرية البيت الشعري على أساس الاستقلال الداخلي للبيت متمثلاً في:

- استقلال الشطرين أحدهما عن الآخر نظمياً ودلالياً؛ فيكون بين الشطرين

تعادل مع اكتفاء كل منهما بمعناه، إذ "أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه وتم بأيهما وقف عليه معناه"[33].

- استقلال الشطر الأول وحده في "الأبيات الغر، وأحدها أغر، وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالته"[34]، جعله في المرتبة الثانية؛ لأن سبيل المتكلم الإفهام، وهو ما تحقق في الشطر الأول، ورغبة في الإيجاز الذي اتصفت به العرب، أما الشطر الثاني في البيت الأغر فـ"يقوي المعنى أو يفصل جانباً من جوانبه"[35].
- تماسك الشطرين دلالياً في:

أ - "الأبيات المحجلة": وهي "ما نُتج قافية البيت عن عروضه، وأبان عجزه بغية قائله"[36]، يضع المعنى في أول البيت ويتمه في العجز؛ فصدر البيت يقدم للعجز، والعجز بدوره يظهر بغية الشاعر ومراده، ولا يتم المعنى إلا بتمام البيت، وهو محمود عنده.

ب - "الأبيات المرجلة": و "يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته"[37]، وهو أبعدها من عمود البلاغة، وأذمها عند أهل الرواية.

وفي كليهما لا يتم المعنى إلا بتمام البيت إلا أن الثاني منهما مذموم لافتقار أول البيت إلى قافيته حيث لا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه، فيفتقر أول الكلام لآخره، وهو ما عرف بتضمين الإسناد المعيب عند البلاغيين.

- استقلال القواسم الترصيعية[38] بعضها عن بعض داخل الشطرين في "الأبيات الموضحة"، "وهي ما استقلت أجزاؤها، وتعاضدت فصولها، وكثرت فقرها، واعتدلت فصولها"[39]، فهو يتكون من فقر (قواسم) مستقلة، كما في بيتي أخت مسعود بن شداد العدوية ترثيه:

حمال ألوية، شداد أوهية (شهاد أندية) فراج أسداد
قتال طاغية ربّاء مرقبة قوال محكمة فكاك أقياد

ويستمر اهتمامه ببناء البيت داخلياً، فيبين كيفية الانتقال من صدر إلى عجز من خلال مصطلح "حسن الخروج" الذي يلح فيه على ضرورة أن "لا يتعداه إلى سواه، ولا يقرنه بغيره"[40]، ثم نراه يلح على بناء البيت موسيقياً من خلال دعوته إلى مصطلح "اتساق النظم" ليطيب القريض ولا يكون ذلك إلا بخلوه من عيوب الإسناد والإقواء والإكفاء والإجازة وغيرها من عيوب الشعر.

وهذا يعني أن ثعلب – في تقعيده للبيت الشعري – وضع مجموعة من المصطلحات المتكاملة الخاصة به، مما يعكس صورة للنقد في القرن الثالث الهجري، وفي مقابل هذا الفكر النقدي الذي يرى في البيت الشعري وحدة قائمة فإن هناك فكراً نقدياً يتحدث عن التضمين ويسير في اتجاه الوحدة العضوية في القصيدة القديمة حيث يؤدي بعضها إلى بعض. فكل شطر له مكانه في البيت الشعري، بحيث يخطو بالمعنى خطوة إلى الأمام[41]، وكل جزء يؤدي إلى ما يليه، فالأجزاء مختلفة في ذاتها ولكنها تتوارد على شد أزر البيت بأكمله، ثم تترتب معاً لتؤلف البيت الشعري لتنتقل إلى ما يليه، "أي أنها ذات أجزاء تؤلف فعلاً واحداً تاماً"[42]، ولعل أول من أشار إلى ذلك ابن طباطبا (ت322هـ) في قوله: "وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثلة السائرة المرسومة باختصارها – لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً. . لا تناقض في معانيها ولا وهْيَ في مبانيها ولا تكلف في نسجها"[43]، ويقول كذلك: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاوره أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول

إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد بين كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع: هل يشاكل ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر فلا ينتبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه"[44]، كما أشار إليه القدماء خلال تناولهم لـ "عمود الشعر" فيما أطلقوا عليه "التحام الأجزاء"[45].

ولا يعنينا هنا أن نتوسع في هذا المجال إلا بما يخدم الفكرة التي نلح عليها من اهتمام ثعلب باستقلالية البيت كوحدة نظمية في مقابل من دعا إلى اتصال الأبيات ضمن آليات عدة من ضمنها التضمين.

وسنعمد في تناولنا لمصطلحات ثعلب ومفاهيمه إلى تقسيمها قسمين، يتناول الأول منهما مصطلحاته المبتكرة المرتبطة ببناء البيت الشعري، وتشمل المصطلحات والمفاهيم الآتية:

- مفهوم استقلال الشطرين (أبلغ الشعر) ومصطلحات: البيت: "الأغر"، و"المحجل"، و"المرجل"، و"الموضح".
- مصطلح "حسن الخروج".
- مصطلح "اتساق النظم".

ويتناول الثاني منهما مصطلحات عرفت قبل ثعلب، لكنه عمد إلى ضبط مفهومها وتقنينها كمصطلحي الجزالة والمطابق.

المبحث الأول: مصطلحات ثعلب وتمثلاتها في التراث البلاغي والنقدي

انطلق ثعلب في تشكيل مصطلحاته وابتكار بعضها الآخر من المعنى اللغوي، وهو في تناوله لهذه المصطلحات يذكرها ويتبعها بتعريف موجز يتبعه بأمثلة من الشعر، ولعل ميله إلى عرض المصطلحات على هذا النحو يعود إلى اهتمامه النحوي الذي أثر على منهجه في تناول المصطلحات؛ فجاءت بصورة تقاسيم وتعريفات، مبتعداً عن الذوق الذي ينقد ويتلمس التعليل لما ينقده، ولعله يعود إلى طبيعة المرحلة التي وجدت بها تلك المصطلحات حيث كانت في أول نشأتها، فكانت دلالتها لغوية ليس فيها التحديد والحد المنطقي، وبعبارة

المناطقة كانت غير جامعة مانعة، وإنما هي مصطلحات بسيطة لا تدل إلا على معنى لغوي أدبي أو نقدي[46].

وفي دراستنا لمصطلحات ثعلب ومفاهيمه نشير إلى مصطلحات عرفت لأول مرة في النقد القديم، إلا أنها لم تستمر باللفظ ذاته الذي وضعه ثعلب، بل أخذت مفاهيمها أسماء/مصطلحات جديدة، فقد وضع مجموعة من المصطلحات الخاصة ببناء البيت كوحدة نظمية مستقلة شكلت جزءاً كبيراً من اهتمام الناقد القديم، واتصلت بقضايا كبرى في النقد العربي القديم مثل الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية والوزن والقافية.

صنف ثعلب الشعر إلى أقسام ووضعه في خمس طبقات بحسب سلم الجودة، هي[47]:

1- (أبلغ الشعر).

2- "الأبيات الغر".

3- "الأبيات المحجلة".

4- "الأبيات الموضحة".

5- "الأبيات المرجلة".

جاعلاً لكل نوع مصطلحاً خاصاً به، فأتى بمصطلحات: الأغر فالمحجل فالموضح فالمرجل، وهي مصطلحات من وضع ثعلب وابتكاره استمدها من عالم الخيل.

وسنعمد في تناول هذه المصطلحات إلى التقسيم السابق لها الذي يتناولها من خلال نظريته التي اعتمدت[48]:

- استقلال الشطرين أحدهما عن الآخر نظمياً ودلالياً، في مصطلح (أبلغ الشعر)، وهو ما يتفق مع ترتيب ثعلب لها في جعلها بالمرتبة الأولى.
- استقلال الشطر الأول وحده في "الأبيات الغر"، وقد جعلها في المرتبة الثانية.

- تماسك الشطرين دلالياً في "الأبيات المحجلة"، وهي في المرتبة الثالثة عنده، و"الأبيات المرجلة" في المرتبة الخامسة.

- استقلال القواسم الترصيعية بعضها عن بعض داخل الشطرين في "الأبيات الموضحة"، وجعلها في المرتبة الرابعة.

لقد أخرجنا الأبيات المرجلة من ترتيبها الخامس ووضعناها في المرتبة الرابعة؛ لأنها تتفق مع الأبيات المحجلة في مفهومها، ففي كليهما لا يتم المعنى فيه إلا بتمام البيت مع اختلاف سنبينه في حينه، وسنتناول هذه المصطلحات بشيء من التفصيل ونتابعها عبر رحلتها الاصطلاحية؛ فقد تناول ثعلب مفهوم استقلال الشطرين في البيت الذي: "اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه، وتم بأيهما وُقِف عليه معناه"، وجعله في الطبقة الأولى من طبقات الشعر، فقد بذها - أي الأنواع الأخرى من الأبيات - سائقاً، ولاح دونها نيّراً لاختصاصه بفضلها وسلبه محاسنها، وأنها مستعيرة بعض زيه ومتجملة بما ناسبها منه لتوسطها ذروتها"[49].

وكل الأنواع ترجع إلى هذا البيت لما فيه من بناء خاص، إذ يستقل كل شطر بمعنى يجعله مستغنياً عن الشطر الثاني؛ حيث يكون كل شطر جارياً مجرى المثل، فيكون "أقرب الأشعار من البلاغة، وأحمدها عند أهل الرواية وأشبهها بالأمثال السائرة"[50].

ركز ثعلب على استقلال كل شطر من شطري البيت بمعنى تام، وأورد ثلاثة عشر شاهداً دالاً عليه، تسعة منها كانت الواو فيها عاطفة بين الشطرين كقول طرفة:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تزود[51]

وثلاثة منها ليس فيها واو عاطفة مثل بيت لبيد:

أكذب النفسَ إذا حدّثتها إنّ صدق النفس يزري بالأملْ[52]

وقد سار المفهوم وفقاً للعرف النقدي العام الذي يرفض التضمين ويلح

على استقلال الشطرين، واستمر عند المرزباني الذي عد خير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية مثل قوله:

اللـه أنـجـح مـا طـلـبـت بـه والـبـرخـيـر حـقـيـبـة الـرجـل

فالشطر الأول مستغن بنفسه وكذلك البيت، على أن في البيت واواً عاطفة عطفت جملة على جملة، وما ليس فيه واو عطف أبلغ في هذا وأجود، ومثّل له بقول النابغة الذبياني في اعتذاره إلى النعمان:

ولستَ بمستبق أخاً لا تلمّه على شعث أي الرجال المهذّبُ؟

فقوله في أول البيت كلام مستغن بنفسه؛ وكذلك آخره[53]، وتابعه في ذلك ابن رشيق[54].

وسماه الحاتمي "ما اشتمل على مثلين"، وهو ما يستغنى في التمثيل بكل واحد منهما على حدته عن صاحبه، ثم أنشد بيت امرئ القيس السابق: الله أنجح... ونقل عن ابن قتيبة قوله: "من الشعر أبيات يستغنى في المثل بأعجازها عن صدورها، وبصدورها عن أعجازها... فهذا مثل سائر"[55] وسار عند المتأخرين باسم "إرسال المثلين"[56]، وذلك بأن يرسل الشاعر مثلين في كل بيت، كقول لبيد:

ألا كل شيء ما خلا الله باطل وكـل نـعـيـم لا مـحـالـة زائـل

وأورده محمد بن حيدر البغدادي في أمثاله السائرة، وقال: "وأشرفه وأبرعه ما اشتمل على معنيين ومثلين"[57]، وأورد بيت النابغة في اعتذاره للنعمان السابق، وبيت طرفة:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لـم تـزود

وعرف بـ "إرسال المثل"[58] بأن يذكر الشاعر مثلاً في البيت الشعري، كقول أبي فراس:

تهون علينا في المعالي نفوسنا ومن يخطب الحسناء لم يغله المهر

والنوع الثاني هو "الأبيات الغر" استخدمها ثعلب بصيغة الجمع والمفرد قائلاً: "الأبيات الغر واحدها أغر وهو ما نجم صدر البيت بتمام معناه، دون

عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالته"[59]، جعلها ثعلب في الطبقة الثانية من حيث الجودة، فهي تالية للأبيات التي استقل شطراها، وقال مبيناً العلاقة بينهما: "وإنما ألفنا هذه الأبيات مصلية وجعلناها بالسوابق لاحقة، لملاءمتها إياها، وممازجتها لها في اتفاق أوائلها، وإن افترق أواخرها؛ لأن سبيل المتكلم الإفهام، وبغية المكلَّم الاستفهام، فأخف الكلام على الناطق مئونة، وأسهله على السامع محملاً ما فهم عن ابتدائه مراد قائله، وأبان قليله ووضح دليله"[60]، فالبيت الأغر يكون أكمل ما يكون عندما يستقل الشطر الأول بمعناه دون حاجة إلى الشطر الآخِر، رغبة في الإيجاز الذي فضلته العرب، ويكون هذا البيت أقرب إلى البيت الذي استقل شطراه.

أورد ثعلب اثني عشر شاهداً من الشواهد الدّالة لشعراء جاهليين ومخضرمين استقل الشطر الأول منها بمعناه دون الحاجة إلى الشطر الثاني، كقول الخنساء:

وإن صخراً لتأتم الهداة به كأنه علم في راسه نار[61]

كانت الواو عاطفة بين الشطرين في تسعة منها، إلا أن واحداً منها افتقر فيه الشطر الأول إلى الآخِر، واكتمل معناه في أول الشطر الآخِر هو بيت حسان:

ربّ حِلم أضاعه عدم المال وجهلٍ غطّى عليه النعيم[62]

أما البيت المحجّل، فقد عرفه ثعلب بقوله: "هي ما نُتج قافية البيت عن عروضه، وأبان عجزه بغية قائله، وكان كتحجيل الخيل، والنور الذي يعقب الليل"[63].

من الواضح أن ثعلب في تعريفه للمصطلح يدرك أنه يقعد لمصطلح جديد في النقد فيسير على طريقة اللغويين في وضع المصطلح وربطه بتعريف محدد بسيط يصدره بالضمير المنفصل هي، ومعرفاً له بأن العجز مؤكد للصدر وناتج عنه ومظهر لبغية قائله، في علاقة ترابط واضحة بينهما، فصدر البيت يستلزم معنى معيناً فيأتي العجز مؤكداً له على هيئة مثل، وقد استشهد ثعلب على البيت المحجل بثلاثة عشر بيتاً، ثلاثة منها لامرئ القيس، منها:

من ذكر ليلى وأين ليلى؟ وخيرَ ما رمتَ لا ينال[64]

ومنها قول الحارث بن وعلة الجرمي – شاعر جاهلي من فرسان قضاعة – :

إن يأبروا نخلاً لغيرِهم والقول تحقره وقد ينمي[65]

وقد جاءت أعجاز الأبيات المحجلة التي وردت عند ثعلب مستقلة مستغنية بأنفسها تظهر بغية قائلها، عدا أربعة أبيات، فإن فيها تضميناً بين شطري البيت، هي بيت عنترة:

فاقْنَيْ حياءك – لا أبا لك – واعلمي أني امرؤ سأموت إن لم أقتل[66]

وبيتا طرفة:

بحسام سيفك أو لسانك والـ ـكَلْم الأصيلُ كأرغب الكَلْم

وأعلم علماً ليس بالظن أنه إذا ذلّ مولى المرء فهو ذليل[67]

وبيت الأفوه الأودي:

ألوت بإصبعها وقالت إنما يكفيك مما لا ترى ما قد ترى[68]

فقد جاء فيها تضمين، وهو ما عابه النقاد[69]؛ إذ الأصل في البيت المحجل عند ثعلب أن يستقل العجز فيه مستغنياً بنفسه بما فيه من الحكم الموجزة التي تجري مجرى المثل؛ فتكون بمنزلة التحجيل من الخيل.

سار المصطلح عند أبي هلال العسكري باسم التذييل، وعرفه بقوله: "إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكد عند من فهمه، كقول طرفة:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطّول المرخى وثنياه باليد

فالنصف الآخر تشبيه وتذييل"[70]، وتابعه النقاد المتأخرون، ومن ذلك قول ابن أبي الإصبع (ت654) معلقاً على قول الحطيئة:

نزور فتىً يعطي على الحمد ماله ومن يعط أثمان المحامد يحمد[71]

قال: "فإن عجز البيت كله تذييل خرج مخرج المثل في غاية الحسن؛ لأن صدر البيت استقل بالمعنى المراد على انفراده"[72]، كما أكد علاقة التلاحم

بين شطري البيت فقال: "وفيه مع اتصاله بالعجز تَعَطّف حسن في قوله: يعطي ويعط، وبالتعطف صار بين العجز والصدر ملاحمة وملاءمة شديدة ورابطة وثيقة، مع أن العجز إذا انفرد استقل مثلاً وتذييلاً، كما أن الصدر إذا انفرد استقل بالمعنى المقصود من جملة البيت" (73).

واستمر المصطلح (التذييل) عند البلاغيين المتأخرين؛ استخدمه ابن البناء المراكشي العددي (ت721) وعرفه بقوله: "ومن التذييل ما تكون التكملة مثلاً ويسمى المثال. . . ومنه ما تكون التكملة تزيد معنى في الأول" (74).

وعرفه العلوي بقوله: "معناه تعقيب الجمل جملة مشتملة على معنى الأول على جهة التوكيد، وترد على وجهين، أحدهما: أن يكون خارجاً مخرج المثال" (75).

ويظهر عند حازم القرطاجني مصطلح "التحجيل" متخذاً مفهوماً جديداً هو: تذييل وتحلية أواخر الفصول في القصيدة أو أواخر القصائد وتحجيلها بالأبيات الحكمية والاستدلالية ليزيد الفصول في القصائد بهاء وحسناً(76)، فهو يسمي "تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية بالتحجيل؛ ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحواً من اقتران الغرة بالتحجيل في الفرس" (77)، فهو عند حازم حلية للقصيدة أو الفصل منها إذ تختتم بالحكم والأمثال السائرة المستقلة والمعاني البديعة، فيجعل منه تذييلاً للفصل من القصيدة أو القصيدة بأكملها موسعاً من حدود استخدام المصطلح ومنتقلاً به من تذييل البيت إلى تذييل الفصل أو القصيدة بالأبيات الحكمية، ولكن على الشاعر "ألا يسرف في الاستكثار من هذا الفن، فإنه يؤدي إلى التكلف وسآمة النفس، ولكن يلمع بذلك في بعض نهايات الفصول دون بعض" (78).

وفي القسم ذاته من اعتماد الشطر الثاني على الأول تأتي الأبيات المرجلة عرفها ثعلب بقوله: "التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته" (79)، وهي عنده أبعدها من عمود البلاغة وأذمها عند أهل الرواية؛ "إذ كان فهم الابتداء مقروناً بآخره، وصدره

منوطاً بعجزه، فلو طُرحت قافية البيت وجبت استحالته، ونسب إلى التخليط قائله"[80]، واستشهد عليها بثلاثة عشر شاهداً، منها قول امرئ القيس:

إذا المرء لم يخزن عليه لسانه فليس على شيء سواه بخزان

فالبيت لا يتم معناه إلا باكتماله، فهو بيت لا يمكن فصل جزء منه عن آخر قبل الوصول إلى قافيته، كقول حسان بن ثابت:

لو يدبّ الحولي من ولد الذر عليها لأندبتها الكلوم

وجعلها ثعلب في الطبقة الخامسة والأخيرة في تصنيفه للأبيات حسب مراتب جودتها عند العرب؛ لأن البيت فيها لا يتم إلا باكتماله والوصول إلى قافيته، وهي بذلك تفترق عن الأنواع الأخرى التي صنفها؛ لأن كلا منها – مع استقلاله – مكون من أجزاء مستقلة داخل البيت يمكن لها أن تستقل بالمعنى، أما هذه فلا.

وقد عرف مفهوم البيت المرجل في التراث البلاغي والنقدي بالتضمين، وإن كان التضمين بمفهومه العام الذي سرى وشاع يرتبط بافتقار البيت إلى الذي يليه، إلا أنه عند أبي هلال العسكري يرتبط بالأبيات معاً، كما يرتبط بالبيت الواحد في افتقار أحد شطريه إلى الآخِر، فـ"يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجاً إلى البيت الأخير"[81]، متابعاً ثعلب في التفاته إلى العلاقة بين شطري البيت الواحد القائمة على ضرورة استقلال كل منهما، فالشطر الأول ناقص لا يكتمل معناه إلا بالشطر الثاني.

أما "الأبيات الموضحة" فقد عرفها ثعلب بقوله: "هي ما استقلت أجزاؤها وتعاضدت فصولها، وكثرت فقرها، واعتدلت فصولها، فهي كالخيل الموضحة والفصوص المجزّعة والبرود المحبرّة"[82]، جعلها في الطبقة الرابعة من تصنيفه لأقسام الشعر، واستشهد عليها بثلاثة عشر شاهداً، تسعة منها لشعراء جاهليين وإسلاميين، وثلاثة لامرئ القيس، منها قوله:

مكرّ مفرّ مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل[83]

إن جوهر صنعة البيت الموضح – عند ثعلب – قائمة على تجزئة البيت

إلى فقر متنوعة موقعة مع شيء من التسجيع كما في بيت امرئ القيس السابق، وهو ما أطلق عليه قدامة مصطلح الترصيع، وعرفه بقوله "هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد من التصريف"[84]، واستشهد بمجموعة من الشواهد، منها اثنان من شواهد ثعلب على الأبيات الموضحة هما:

ألصّ الضروس حنيّ الضلوع تَبُوعٌ طلوبٌ نشيطٌ أشِر

وقوله:

مخش مجش مقبل مدبر معاً كتيس ظباء الحُلّب العَدَوان

ومثل بشواهد تشبه شواهد ثعلب من مثل قول النمر بن تولب:

طويل الذراع قصير الكراع يواشِك في السبسب الأغبر

يماثل شاهد ثعلب للشاعرة أخت مسعود بن شداد:

حمال ألوية شداد أوهية شهاد أندية فراج أسداد

وقد تكون فقره غير مسجوعة لكنها قائمة على حسن التقسيم وصحته، كقول الطائي:

تختال في مفوّف الألوان من فاقع وناضر وقان[85].

وهو ما تناوله قدامة – في حالة كونه قائماً على التقسيم غير المسجوع – باسم صحة التقسيم، وقال في تعريفه: "هو أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيوفيها ولا يغادر منها قسماً، مثال ذلك قول نصيب:

فقال فريق القوم لا وفريقهم نعم وفريق قال ويحك ما ندري

فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام"[86].

واستمر المصطلحان اللذان وضعهما قدامة عند البلاغيين كأبي هلال العسكري الذي ميز بين التقسيم والترصيع كما فعل قدامة، مستشهداً في مصطلح الترصيع بمجموعة من الشواهد التي وردت عند ثعلب[87].

وأما القاضي الجرجاني فقد عد التقسيم من البديع، وأورد له أنواعاً، منها الموصول كقول زهير:

يطعنهم ما ارتموْا حتى إذا اطّعنوا ضارَبَ حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

فقسم البيت على أحوال البيت ومراتب اللقاء، وألحق بكل قسم ما يليه في المعنى الذي قصده من تفضيل الممدوح، ونوع آخر من التقسيم سماه التقطيع على معان مختلفة، ولم يسمح بتسميته تقسيماً، لكنه رأى من يطلق عليه هذا الاسم كقول النابغة:

فلله عينا من رأى أهل قبة أضر لمن عادى وأكثر نافعا
وأعظم أحلاماً وأكرم سيداً وأفضل مشفوعاً إليه وشافعا

ونوع ثالث أطلق عليه اسم جمع الأوصاف، كقول أبي دؤاد:

بعيد مدى الطرف خاضي البضيع مُمَرّ المطا سمهري العَصَبْ[88]

وابن رشيق يجعل الترصيع جزءاً من التقسيم إذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعاً أو شبيهاً بالمسجوع، مشيراً إلى صنيع قدامة وشيء من شواهده، وذكر مجموعة من المصطلحات التي أطلقها البلاغيون في عصره على هذا المصطلح مثل: جمع الأوصاف أو التعقيب أو التقطيع أو التفصيل[89].

وقد جعل ابن إيدمر الترصيع على ضربين "أحدهما أن تكون الكلمتان اللتان في آخر البيت متفقتي الحروف ما عدا حرف الروي وحده، وربما اتفق أن تقع حروف الروي زيادة في الكلمة الثانية، والآخر أن يقع الاتفاق بين حروف كلمتين في البيت غير متواليات يقع اتفاق الكلمة في صدر البيت والأخرى في عجزه، أو تقع كلمة في وسط البيت وأخرى في القافية ويختلف بين حروف الكلمتين حرف واحد فيسمى ذلك في صناعة الشعر ترصيعاً"[90].

أما مصطلح "حسن الخروج" فقد ابتكره ثعلب ليبين فيه كيفية الخروج من صدر البيت إلى عجزه، واشترط فيه أن يكون "الخروج عن بكاء الطلل، ووصف الإبل، وتحمل الأظعان، وفراق الجيران، بغير: "دع ذا"، و"عد عن ذا"، و"اذكر ذا"، بل من صدر إلى عجز، لا يتعداه إلى سواه، ولا يقرنه

بغيره"[91]، فحسن الخروج – عنده – من صدر إلى عجز في البيت الواحد دليل تمكن الشاعر وإبداعه، ويمثل له بمجموعة من الشواهد الشعرية، ومنها بيت ذي الرمة يمدح هلال بن أحوز المازنيّ:

حنّتْ إلى نَعَمِ الدّهنا فقلتُ لها أمي هلالاً على التوفيق والرشد

فقد انتقل من وصف الناقة في صدر البيت إلى المدح في عجزه، كما يمثل ببيت حسان:

إن كنتِ كاذبةَ الذي حدثْتِنِي فنجوتِ منجى الحارث بن هشام

ويبين كيف انتقل من نسيب إلى هجاء الحارث بن هشام والتعريض به، والمصطلح ذاته استخدمه ابن المعتز في "البديع" وعده من محاسن الكلام فقال: "ومنها حسن الخروج من معنى إلى معنى"[92]، واستشهد له بعدد من الشواهد الدالة.

ويتخذ المصطلح عند ابن طباطبا اسم "التخلص"، دون أن يرتبط بالبيت الواحد، وعنده "يحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى... بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه"[93]، ثم يفرد له باباً خاصاً يجعل المزية فيه للمحدثين من الشعراء دون من تقدمهم؛ لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أسفارهم قولهم: إنا تجشمنا ذلك إلى فلان يعنون الممدوح، أما المحدثون فقد لطفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها بصور متنوعة[94].

وتبعه في ذلك القاضي عبد العزيز الجرجاني[95]، وسماه أبو هلال[96] وابن رشيق القيرواني[97] بالخروج.

وعاد مصطلح التخلص عند ابن سنان الخفاجي، فقال: "ومن الصحة صحة النسق والنظم، وهو أن يستمر في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه، ومن

هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح، فإن المحدثين أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقاً بكلامهم في المدح لا ينقطع، فأما العرب المتقدمون فلم يكونوا يسلكون هذه الطريقة، وإنما كان أكثر خروجهم من النسيب إما منقطعاً، وإما مبنياً على وصف الإبل التي ساروا إلى الممدوح عليها" [98].

وسماه ابن حيدر البغدادي "براعة التخلص"، وقال: "وأما براعة التخلص فإن من حكم التشبيب أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح أو هجاء وغيرهما، وغير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها كمثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر بطل الجسم، وحذاق الشعراء لا يفصلون بينهما بل يصلون الأول بالآخر حتى تراه كالرسالة والخطبة لا ينقطع جزء من جزء" [99]، وتابعه في استخدام المصطلح ذاته ابن أبي الإصبع المصري[100].

واستمر المصطلح عند أبي القاسم الكلاعي باسم "التخلص" وجعله في التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور" [101].

وفي القرن السابع الهجري يجعل حازم القرطاجني التخلص بإحدى صورتين، تتمثل الأولى في الانتقال بتلطف وتدرج، وتقوم الأخرى على الانتقال من غير تدرج وهو ما سماه الخروج، وقال: "وطريقة التخلص ينحى بها أبداً نحوان، نحو يتدرج فيه إلى ما يراد التخلص إليه، وينتقل بلطف إليه مما يناسبه ويكون منه سبب، ونحو لا يكون التخلص فيه بتدرج وانتقال من الشيء إلى ما يناسبه ويشبهه ولكن بالتفات الخاطر حيزاً من حيز وملاحظته طرفاً من طرف، فيعطف إلى ما يريد التخلص إليه بما يكون مناقضاً له أو مخالفاً أوشك انعطاف من غير مقدمة تشعر بذلك أو واسطة تنظم بين الطرفين ولكن بالخروج من أحدهما والتخلي عنه دفعة إلى الآخر" [102]، وقد يكون التخلص في شطر بيت أو بيت أو بيتين، وكلما قرب السبيل في ذلك كان أبلغ؛ لأنه يقع في النفوس أحسن موقع.

ويحمل المصطلح عند شهاب الدين الحلبي اسم "براعة التخليص" وعرفه بقوله: "هو أن يكون التشبيب أو النسيب ممتزجاً بما بعده من مدح وغيره غير منفصل عنه" [103].

وتابع ثعلب اهتمامه بالمصطلحات الخاصة ببناء البيت المستقل كوحدة نظمية، فوضع مصطلحاً جديداً هو "اتساق النظم" أشار فيه إلى نمطٍ من أنماط الصورة الموسيقية في البيت في قوله: "واتساق النظم: ما طاب قريضه، وسَلِم من السناد والإقواء والإكفاء، والإجازة والإيطاء، وغير ذلك من عيوب الشعر وما قد سهل العلماء إجازته من قصر ممدود ومد مقصور وضروب أخر كثيرة، وإن كان ذلك قد فعله القدماء، وجاء عن فحولة الشعراء"[104]، في إشارة نفهم منها اهتمامه بالمستوى البنائي الشكلي للبيت الشعري القائم على التراكيب الصوتية العروضية وخلوها من عيوب الشعر المختلفة، وجعلها شرطاً لا بد من حضوره حتى يطيب القريض ويصير الشعر شعراً والنظم نظماً، ناظراً إلى معناه اللغوي الذي يشير إلى الضم والانتظام والاجتماع والاستواء الحسن ليكون شرطاً في القريض الجيد، متكئاً على العناصر الصوتية المؤلفة له، حيث تتآزر معاً لتشكل صورة صوتية متآلفة متناغمة.

وإذا كان ثعلب قد نظر في تناوله لهذا المصطلح إلى المستوى البنائي الشكلي للبيت؛ فإن المصطلح نفسه يأخذ بعداً مفاهيمياً آخر في المنظومة النقدية القديمة، وينتقل إلى المستوى الدلالي، متمثلاً في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، فهو - أي النظم - "توخي معاني النحو فيما بين الكلم"[105]، فقد تأمل العلاقة بين أجزاء الجملة وكيفية الربط بين الكلمات في الإسناد، و"ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أنْ تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل... فما النظم إلا أن تقتفي في نظم الكلمات آثار المعاني وترتيبها على حسن ترتب المعاني في النفس"[106]، وقريب منه ما تردد عند القدماء منذ الجاحظ في قوله: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"[107]، وسماه أبو هلال العسكري مصطلح "حسن الرصف"، وهو "أن توضع الألفاظ في مواضعها وتمكن في أماكنها ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام ولا يعمي المعنى، وتضم كل كلمة منها إلى شكلها وتضاف إلى

لفقها"[108]، فـ "إذا كان الكلام متنافراً متبايناً عسر حفظه وثقل على اللسان النطق به ومجته المسامع فلا يستقر فيها منه شيء"[109]، وأكّده حازم القرطاجني في قوله: " . . . . . لما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة"[110].

المبحث الثاني: مصطلحات ممتدة باسمها في التراث البلاغي والنقدي

نجد عند ثعلب مجموعة من المصطلحات التي عرفت قبله، لكنها لم تكن واضحة المعالم، فانتقل بها من مرحلة المصطلح السياقي الذي يرتبط بسياقه اللغوي أو المقامي إلى مرحلة التعريف الأولي في سبيل إيجاد هوية مخصصة للمصطلح كمصطلحي الجزالة والمطابق، فأول تعريف لمصطلح الجزالة نجده عند ثعلب، وإن كان قد ذكر عند من سبقه[111]، ويعرفه بقوله: "فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالبدوي المغرب، ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتد أسره، وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه وتوهم إمكانه"[112]، فعدّ الجزالة اللفظ القوي الذي لا يتأتى إلا للمطبوعين من الشعراء، وكانت الجزالة تقليداً شعرياً يرتبط بالشعر العربي القديم، فهو من "مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه"[113]؛ لأن "العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادة في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره"[114]، فـ "لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه، واتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[115]، فقد كان الشعراء "يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ"[116].

واستمر المصطلح عند المرزباني[117]، وابن وهب الكاتب[118] وصفاً للفظ تارة ووصفاً للمعنى تارة أخرى، وارتبط عند عبد القاهر الجرجاني بقوة النظم؛ لأن الكلام إذا "خرج قوي النظم كالحبل المشدود، لا يتيح لمستوعبه أن يقول:

لو كان كذا مكان كذا لكان أفضل، كان جزلاً"[119]، يستعمل في "وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك"[120].

أما مصطلح المطابق فهو "تكرير اللفظ بمعنيين مختلفين"[121]، نحو قوله تعالى: "ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت"[122]، وهذا نوع من التجنيس أو الجناس عند البلاغيين. تابعه قدامة قائلاً: "فأما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها" واستشهد بقول الأفوه الأودي:

وأقطع الهوجل مستأنساً بهوجلٍ عيرانةٍ عنتريسْ[123]

فلفظة الهوجل في هذا الشعر واحدة قد اشتركت في معنيين الأول: الأرض والآخر: الناقة.

إلا أن المصطلح يتخذ معنى آخر عند الآمدي هو "مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضد؛ وأنما قيل "مطابق" لمساواة أحد القسمين صاحبه وإن تضادا أو اختلفا في المعنى"[124]، وهو ما سار عليه البلاغيون بعده[125]، وسموه: طباقاً[126]، ومطابقة[127]، وتطبيقاً[128] ومطابقاً[129].

وما عرفه البلاغيون بمصطلح "الطباق" سماه ثعلب "مجاورة الأضداد" وانفرد بهذا الاسم، وعرفه بأنه: "ذكر الشيء مع ما يعدم وجوده"[130]، إلا أن لفظه هذا لم يكتب له البقاء فمحي وكسد، واستمر مفهومه باسم الطباق.

وقد تابع ثعلب من سبقه من النقاد والبلاغيين في بعض مصطلحاتهم النقدية والبلاغية، وعلق عليها ووضحها بالشواهد والأمثلة كمصطلحات: التشبيه، والاستعارة، والإفراط في المعنى؛ فقد ذكر أمثلة للتشبيه سارت واشتهرت، وفي الاستعارة وافق من سبقه واقترب منهم في مفهومها، فهي عند الجاحظ "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[131]، وعرفها ابن قتيبة فقال: "العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الآخر أو مجاوراً لها أو مشاكلاً"[132]، متحدثاً عن المجاز بشكل عام، ولا سيما المرسل منه الذي تكون علاقته السببية والمجاورة، وذكر المبرد الاستعارة فقال: "إن العرب تستعير من بعض لبعض"[133]، وفي مصطلح الإفراط في المعنى

تابع ابن قتيبة في مفهومها حيث ذهب إلى أن "بعض أهل اللغة يأخذ على الشعراء أشياء من هذا الفن وينسبها إلى الإفراط وتجاوز المقدار"[134].

وما نخلص إليه أن ألفاظه ارتقت إلى مستوى المصطلح النقدي أو البلاغي، حيث كان ثعلب حلقة لا يمكن تجاوزها في مسيرة المصطلح النقدي والبلاغي في القرن الثالث؛ فالمصطلحات قد مرت بما مرت به أي مصطلحات في بداياتها من الإحساس بالحاجة؛ لأن حاجتهم دفعتهم إلى التعبير عما جد من مفاهيم نقدية إلى البحث عن مصطلحات تعبر عن تلك المفاهيم، إلى مرحلة الاقتراح الذي يحمل شيئاً من سمات المصطلح، ومن غير الممكن أن يحمل المصطلح منذ بداية اقتراحه وتسميته كل الصفات المميزة له، فقد يرتبط في بداياته بأصله اللغوي، ثم يتضاءل بمضي الوقت، إلا أن دخوله إلى حلبة الاستعمال واستمراره وبقاءه تثبت اصطلاحيته، فإذا استمر وكتب له البقاء والاستخدام نال اصطلاحيته وأخذ مكانه في لغة العلم، وانتظم في نسق المصطلحات الدالة بوضوح على مفاهيم معينة[135]، كما لا بد من صياغته بشكل يكون فيه واضحاً دقيقاً موجزاً سهل النطق، يشكل جزءاً من نظام مجموعة من المصطلحات التي ترمز إلى مجموعة معينة مترابطة من المفاهيم[136].

الخاتمة

بعد دراستنا لمصطلحات ثعلب وجدنا:

- أن مجموعة منها ثبتت واستقرت بملامحها الاصطلاحية التي وضعت عليها، وارتبطت بمفاهيمها التي عرفت بها ضمن الوحدة المصطلحية (المصطلح / المفهوم)؛ حيث وضع حدوداً أولية دقيقة لبعضها كمصطلحي: "حسن الخروج" و"اتساق النظم"، أو اكسبها مزيداً من التقنين والضبط والتطور كمصطلحي: "الجزالة" و"المطابق"، أما المصطلحات التي وضعها كالأغر والمحجل والموضح والمرجل فقد استمرت مفاهيمها بأسماء / مصطلحات جديدة، لكن لا يمكن لنا إهمالها؛ لأنها تشكل جزءاً مهماً يرتبط ببناء البيت الشعري الذي يعد ثعلب أول من قعّد له، وهي صورة لجهده في ابتكاره

للمصطلح، كما أنها تشكل جزءاً مهماً من رحلة هذه المصطلحات التاريخية في القرن الثالث الهجري.

- أنه تابع من سبقه من النقاد والبلاغيين في بعض مصطلحاتهم النقدية والبلاغية، وعلق عليها ووضحها بالشواهد والأمثلة كمصطلحات التشبيه والاستعارة والإفراط في المعنى.
- أنه وضع مجموعة من المصطلحات التي لم يكتب لها الاستخدام، فمحيت وكسدت كمصطلحي: مجاورة الأضداد الذي عرفه البلاغيون باسم الطباق، ومصطلح لطافة المعنى وهو ما عرفه البلاغيون باسم الكناية والتعريض.

كما خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج نجملها في النقاط الآتية:

- اهتمام الناقد القديم مبكراً بالمصطلح، والعناية بضبطه وتحديده إدراكاً منه أن لا ضبط لعلم من العلوم دون تحديد منظومته الاصطلاحية، وإن واجهت شيئاً من فوضى دلالات المصطلحات واضطرابها وعدم حصر مفاهيمها.
- إن المصطلح لا يقف ساكناً ثابتاً بل يكتسب خلال رحلته الزمنية والثقافية حمولة فكرية ومفاهيمية متشابكة ومتفاعلة تتناوبها سياقات عدة تترك آثارها عليه تغيراً وتحولاً وتبدلاً، وهو ما ظهر في مصطلحات الدراسة المتناولة.

الهوامش والمراجع

(1) التهانوي، محمد بن علي: **كشاف اصطلاحات الفنون**، وضع حواشيه: أحمد حسن بسج، ج1، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1998م، ص5.

(2) البوشيخي، الشاهد: **مصطلحات بلاغية ونقدية في كتاب البيان والتبيين**، بيروت: منشورات دار الآفاق العلمية، 1982م، ص12.

(3) المسدي، عبد السلام: **المصطلح النقدي**، تونس: مؤسسة عبد الكريم بن عبدالله، 1994م، ص11.

(4) المسدي، عبد السلام: **الالتباس المعرفي وتبرئة المصطلح**، ضمن كتاب تأسيس القضية الاصطلاحية، قرطاج: بيت الحكمة، مطبعة القلم، 1989م، ص200-211.

(5) الجرجاني، علي بن محمد: **معجم التعريفات**، القاهرة: دار الرشيد، 1991م، باب الألف.

(6) معجم التعريفات.

(7) الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى: **الكليات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية**، القاهرة: دار الطباعة، 1937م، فصل الألف والصاد.

(8) الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن: **تاج العروس من جواهر القاموس بنغازي**: دار ليبيا، 1966م، – مادة صلح.

(9) إبراهيم، مصطفى وآخرون: **المعجم الوسيط**، القاهرة: مجمع اللغة العربية، 1960م – مادة صلح.

(10) شاهين، عبد الصبور: **العربية لغة العلوم والتقنية**، ط2، دار الاعتصام، 1986، ص 119.

(11) القاسمي، علي: **المصطلحية: مقدمة في علم المصطلح**، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1985م، ص215.

(12) حجازي، محمود فهمي: **الأسس اللغوية لعلم المصطلح**، دار غريب للنشر، 1995م، ص 1–12.

(13) الزبيدي، توفيق: **أثر اللسانيات في النقد الحديث**، الدار العربية للكتاب، 1984م، ص 190.

(14) المسدي، عبد السلام: **تأسيس القضية الاصطلاحية**، تونس: بيت الحكمة، مطبعة القلم، 1989، ص 91.

(15) جاد، عزت: **نظرية المصطلح النقدي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م، ص 4–25.

(16) راضي، عبد الحكيم: **من آفاق الفكر البلاغي عند العرب**، ط1، مكتبة الآداب، 2006م، ص117.

(17) الجاحظ، عمرو بن بحر، أبو عثمان: **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ج1، ط2، بيروت: دار الجيل، 1948م، ص139.

(18) الجاحظ، عمرو بن بحر، أبو عثمان: **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، ط3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، 1969م، ص 330.

(19) ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم، أبو محمد: **أدب الكاتب**، حققه وضبط غريبه وشرح أبياته: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، مصر: المكتبة التجارية، 1963م، ص3–4.

(20) ابن المعتز، عبدالله: **البديع**، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، الإسكندرية: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وشركاه، 1945م، ص 15–16.

(21) البديع، ص 16.

(22) ابن جعفر، قدامة، الكاتب البغدادي: **نقد الشعر**، عني بتصحيحه: س. أ. بونيباكر، طبع بمطبعة بريل، مدينة ليدن 1956م، ص 6–7.

(23) ابن وهب، إسحاق بن إبراهيم: **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط1، بغداد، 1967م، ص158–159.

(24) ابن فارس، أحمد: **الصاحبي في فقه اللغة**، علق عليه: أحمد حسين بسج، بيروت: دار الكتب العلمية، 1977م، ص 44.

(25) العلوي، يحيى بن حمزة: **الإيجاز لأسرار كتاب الطراز في علوم حقائق الإعجاز**، تحقيق: الدكتور بن عيسى باطاهر، ج1، ط1، دار المدار الإسلامي، 2007م، ص 67.

(26) خفاجي، محمد عبد المنعم: **مقدمة قواعد الشعر**، القاهرة: دار الكتب المصرية اللبنانية، 1996م، ص 54.

(27) مقدمة قواعد الشعر، ص 55.

(28) ينظر: العمري، محمد: **تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر (الكثافة، الفضاء، التفاعل)**، ط1، الدار البيضاء: الدار العالمية للكتاب، 1990م، ص 240–260.

(29) تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، ص 240.

(30) البيان والتبيين 1/ 153–155، وذلك في قصة أبي عمرو بن العلاء حين اجتمع ثلاثة من الرواة فقال لهم قائل: أي نصف بيت شعر أحكم وأوجز؟ فذكر أحدهم قول أبي ذؤيب الهذلي: وإذا ترد إلى قليل تقنع، فرُدّ عليه: إن الشرط كان أن يأتوا بثلاثة أنصاف مستغنيات بأنفسها، والنصف الذي لأبي ذؤيب لا يستغني بنفسه، ولا يفهم السامع معنى هذا النصف حتى يكون موصولاً بالنصف الأول. . . وليس المضمن كالمطلق".

(31) المرزباني، محمد بن عمران: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، وقف على طبعه واستخرج فهارسه محيي الدين الخطيب، ط2، القاهرة: المطبعة السلفية، 1385هـ، ص30.

(32) وهي الفكرة التي ألح عليها كثير من القدماء في تمجيدهم للأبيات السائرة كالأمثال، والأبيات المقلدة التي سبق إليها ابن سلام الجمحي فقال عن واحدها إنه: "البيت المستغني بنفسه المشهور الذي يضرب به المثل"، فهو مستغن بنفسه؛ لذا هو مشهور سائر في المتلقين سيرورة الأمثال السائرة، وقد أورد ابن سلام عدداً من الأبيات المقلدة لكل من الفرزدق وجرير والأخطل، ينظر: الجمحي، ابن سلام: **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، ج1، القاهرة: مطبعة المدني، 1974م، ص360، 361، 409، وذكر الأصفهاني تعريف ابن سلام للبيت المقلد. ينظر: الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، ج 21، بيروت: دار صادر، 2000م، ص214.
وكان سبب الاهتمام بها أنها ارتبطت بالتجويد والتنقيح والحذق، ويتضح هذا مما أورده المرزباني بقوله: "اجتمعنا جماعة فقوم تقلدوا حذق الفرزدق، وقوم تقلدوا حذق جرير" – المرزباني، محمد بن عمران: **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، وقف على طبعه واستخرج فهارسه: محيي الدين الخطيب، ط2، القاهرة: المطبعة السلفية، 1385هـ، ص 106.
وهذا النمط من الأبيات سابق في أبيات الشعر، لذلك حظيت بالشهرة والتقبل معاً، وكان النقاد يتتبعون الأبيات المقلدة السابقة في أشعار الشعراء ويجعلونها معياراً من معايير المفاضلة بينهم، إذ كان المصطلح وثيق الصلة بالمفاضلة بين الشعراء والموازنة بينهم، ومن ذلك ما

جاء في الموشح ص 106، إذ "قال محمد بن سلام: اجتمعنا جماعة فقوم تقلدوا حذق الفرزدق وقوم تقلدوا حذق جرير، قال: فقلنا لبعضهم: اذهب فأخرج مقلدات الفرزدق، وقلنا لآخر: اذهب فأخرج مقلدات جرير، قال: فجاء صاحب الفرزدق فأخرج معايب شعر الفرزدق، وجاء هذا فأخرج المقلدات، فكانت مقلدات جرير أكثر من معايب الفرزدق".

(33) ثعلب، أبو العباس أحمد: **قواعد الشعر**، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة: دار الكتب المصرية اللبنانية، 1996م، ص 45.

(34) قواعد الشعر، ص 50.

(35) تحليل الخطاب الشعري، ص 242.

(36) قواعد الشعر، ص 54.

(37) قواعد الشعر، ص 63.

(38) تحليل الخطاب الشعري، 240-244.

(39) قواعد الشعر، ص 58.

(40) قواعد الشعر، ص 31.

(41) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص 248.

(42) هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، ط8، القاهرة: المطابع 80، المنطقة الصناعية الرابعة، ص 67.

(43) العلوي، محمد بن أحمد بن طباطبا: **عيار الشعر**، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، ط2، بيروت: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، 2005م، ص 131.

(44) عيار الشعر، ص 129.

(45) المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسين: **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ج1، 1967م، ص 33.

(46) ينظر: مطلوب، أحمد: **البلاغة عند السكاكي**، ط1، بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1964م، ص 295.

(47) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص240.

(48) مستفيدين من التقسيم الذي اعتمده محمد العمري في كتابه: البنية الصوتية في الشعر، ص 240.

(49) قواعد الشعر، ص 45.

(50) قواعد الشعر، ص45

(51) قواعد الشعر، ص46.

(52) قواعد الشعر، ص48.

(53) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص 31.

(54) القيرواني، ابن رشيق: **العمدة**، حققه وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج 1، ط1، القاهرة: مطبعة حجازي، 1934م، ص252.

(55) الحاتمي، علي بن الحسن: **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: جعفر الكتاني، ج2، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1979م، ص243.

(56) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن اسماعيل: **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ج1 ط1، 1947م، ص 201، والعلوي: **نهاية الإيجاز** 112، وابن الوطواط: **حدائق السحر في دقائق الشعر**، الترجمة العربية للأصل الفارسي، نقله عن أصله الفارسي مع تعريب مقدماته وتوضيح حواشيه: إبراهيم أمين الشواربي، مطبعة لجنة التأليف، 1945م، ص 156.

(57) البغدادي، محمد بن حيدر: **قانون البلاغة في نقد الشعر والنثر**، تحقيق: محسن غياض عجيل، بيروت: مؤسسة الرسالة، 1981م، ص 136.

(58) **يتيمة الدهر** 1/ 203، **حدائق السحر** 155.

(59) قواعد الشعر، ص 50

(60) قواعد الشعر، ص50

(61) قواعد الشعر، ص51.

(62) قواعد الشعر، ص 42.

(63) قواعد الشعر، 54.

(64) قواعد الشعر، ص50.

(65) قواعد الشعر، ص56، إن يأبروا نخلاً: إن يصلحوه، وقال ثعلب في معنى البيت: إنهم قد حالفوا أعداءهم ليستعينوا بهم على قوم آخرين، وزمن الإبار هو زمن إصلاح النخل وإصلاحه. (قواعد الشعر، ص 55)

(66) قواعد الشعر، ص 56.

(67) قواعد الشعر، ص 56

(68) قواعد الشعر، ص56.

(69) البيان والتبيين 1/ 153-155.

(70) الصناعتين، ص373-374.

(71) المصري، ابن أبي الإصبع، عبد العظيم بن الواحد: **تحرير التحبير**، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث، 1883م، ص 389، فقد جعل التذييل على ضربين: معيب وحسن؛ فالمعيب أن يرتد اللفظ على المعنى لا لفائدة، والحسن أن يذيل المتكلم كلامه بعد تمام معناه بجملة تحقق ما قبلها، وتلك الزيادة

على ضربين: ضرب لا يزيد على المعنى الأول وإنما يؤكده ويحققه، وضرب يخرجه مخرج المثل السائر ليشتهر المعنى لكثرة دورانه على الألسنة (بديع القرآن، ص155).

(72) تحرير التحبير، ص 389.

(73) تحرير التحبير، ص389.

(74) المراكشي، ابن البناء: **الروض المريع في صناعة البديع**، تحقيق: رضوان بن شقرون، 1985م، ص 151– 152.

(75) الايجاز لأسرار كتاب الطراز في علوم حقائق الإعجاز، 1/ 285–286.

(76) القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط1، تونس: دار الكتب الشرقية، 1966م، ص 297.

(77) منهاج البلغاء، ص297.

(78) منهاج البلغاء، ص 301–302.

(79) قواعد الشعر، ص54.

(80) قواعد الشعر، ص 63.

(81) الصناعتين، ص 47.

(82) قواعد الشعر، ص 58.

(83) قواعد الشعر، ص59.

(84) نقد الشعر، ص14.

(85) قواعد الشعر، ص 58.

(86) نقد الشعر، ص 70.

(87) الصناعتين، ص 375–379.

(88) ينظر: الجرجاني، القاضي: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط2، دار إحياء الكتب العربية، ص 46–47.

(89) ينظر: العمدة، 2/ 20– 30.

(90) ابن إيدمر، محمد بن سيف الدين: **الدر الفريد وبيت القصيد**، يصدره: فؤاد سزكين بالتعاون مع علاء الدين جوخوشا، مازن عماوي، معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في غطار، جامعة فرانكفورت، 1988م، ص 107.

(91) قواعد الشعر، ص 31.

(92) البديع، ص 60.

(93) عيار الشعر، ص 12.

(94) ينظر: عيار الشعر، ص 115–122.

(95) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 48.

(96) الصناعتين، ص 513.

(97) العمدة، ص 234.

(98) الخفاجي، ابن سنان: **سر الفصاحة**، بيروت: دار الكتب العلمية، 1402هـ/ 1982م، ص 268.

(99) قانون البلاغة في نقد الشعر والنثر، ص120.

(100) ينظر: تحرير التحبير، ص433.

(101) الكلاعي، أبو القاسم الأندلسي محمد بن عبد الغفور: **إحكام صنعة الكلام**، تحقيق: محمد رضوان الداية، بيروت: دار الثقافة، 1966م، ص 69-72.

(102) منهاج البلغاء، ص 319.

(103) الحلبي، شهاب الدين: **حسن التوصل إلى صناعة الترسل**، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، بغداد: دار الرشيد، 1980م، ص254.

(104) قواعد الشعر، ص 40.

(105) الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، صحح أصله: الشيخ محمد عبده والشيخ محمود الشنقيطي، وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، ط1، القاهرة: شركة الطباعة الفنية، 1912م، ص375.

(106) دلائل الإعجاز، ص102.

(107) البيان والتبيين، 1/ 55.

(108) الصناعتين، ص 161.

(109) العمدة، 1/ 257.

(110) منهاج البلغاء، ص 364.

(111) ذكره ابن سلام وقال: "وقال من اجتمع للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر وأجزلهم بيتاً" (طبقات فحول الشعراء ج1 ص 56)، جاعلاً من الجزالة وصفاً للبيت الشعري بأكمله. كما ذكره فيما يرويه حين موازنة بيت لجرير وآخر للفرزدق، وقال: "بيت جرير أحلى وأسير، وبيت الأخطل أجزل وأرزن" (طبقات فحول الشعراء 1/ 494). وورد المصطلح عند الجاحظ نقيضاً للسخيف ومساوياً للفخم؛ لأن "حاجة المنطق إلى الحلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة" (البيان والتبيين، ج1، ص 144)، كما ارتبطت الجزالة عنده بالحلاوة والإفهام المغني عن الإعادة؛ لأن "كلام الناس في طبقات... فمن الكلام الجزل والسخيف" (البيان والتبيين، ج1، ص 106). كما وصف ابن قتيبة النابغة بأنه "أجزلهم بيتاً" (الشعر والشعراء، ص 75). كما لم تكن الجزالة هي الغرابة عند المبرد: **الكامل في اللغة والأدب**، حققه وشرحه وضبطه وفهرسه: حنا فاخوري، ط1، ج1، بيروت: دار الجيل، 1997م، ص 43.

(112) قواعد الشعر، ص 40.

(113) عيار الشعر، ص 10.

(114) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 17–18.

(115) العمدة، 1/ 108.

(116) شرح ديوان الحماسة، 1/ 33.

(117) الموشح، ص 281.

(118) البرهان في وجوه البيان، ص 248.

(119) دلائل الإعجاز، ص 296.

(120) المثل السائر، 1/ 168.

(121) قواعد الشعر، ص 37.

(122) سورة إبراهيم، الآية 17.

(123) نقد الشعر، ص 37.

(124) الآمدي، الحسن بن بشر: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: السيد أحمد صقر، ج1، القاهرة: دار المعارف، 1972م، ص 270.

(125) الصناعتين، ص 307، والعمدة، 2/ 5، والرسالة العسجدية، ص 137، والبديع، ص 74.

(126) حلية المحاضرة، ج1، ص 142، الروض المريع في صناعة البديع، ص 111، الإيجاز، 2 / 413.

(127) البديع، ص 74، الصناعتين، ص 307، العمدة، 2/ 5، الرسالة العسجدية، ص 137، مفتاح العلوم، ص 533.

(128) البديع، ص 74.

(129) سر الفصاحة، ص 191.

(130) قواعد الشعر، ص 34.

(131) البيان والتبيين، 1/ 153.

(132) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم الدينوري: **تأويل مشكل القرآن**، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، ص102.

(133) المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: **الكامل في اللغة والأدب**، تحقيق: محمد أحمد الدالي، ج 1، ط1، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص244.

(134) تأويل مشكل القرآن، ص131.

(135) المصطلح النقدي، ص 13–14.

(136) الحمد، علي: "في المصطلح العربي (قراءة في شروطه وتوحيده)"، **مجلة التعريب**، ع 20، 2000م، ص 43–44.