الأثر البلاغي لأساليب الطلب في توجيه المقاصد الشعريّة
ـ شعر أبي نؤاس مثالاً ـ

م. د. سعاد عزيز جدّاع

المديرية العامة للتربية في محافظة ديالى

The Rhetorical Impact of the Methods of Demand in Directing poetic Determinations – The Poetry of Abu Nawas as an Example

Inst.

Suaad Aziz Jadaa (Ph. D)

General Directorate of Education/ Diyala

S_aziz1982@yahoo.com

الملخص:

تجيء دراستي الموسومة بـ (الأثر البلاغي لأساليب الطلب في توجيه المقاصد الشعرية ـ شعر أبي نؤاس مثالًا ـ)؛ للحديث عن أهميّة التعالق الوثيق بين الأساليب الطلبيّة، التي يوظّفها الشاعر في ثنيّات شعره، ومقاصده المنشودة، وقد وقع الاختيار على شعر أبي نؤاس، الذي تضمّن شعره ذلك التعالق المثير، ووقفت الدراسة على المعاني الثانية التي يجسّدها شعره في سياقات مُحددة، إذ وقفنا على أبرز أساليب الطلب التي وظّفها أبو نؤاس في شعره، وهي (الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء)، إذ مثّل (معنى المعنى) زاوية مهمّة في ثنيّاتِ الدراسة البلاغيّة في مواضع مهمّة من مقاصد الشاعر، الذي ارتبط شعره أكثر ما ارتبط بوصف المرأة ـ الآخر ـ والتغزّل بها، بوصفها الرمز الأول، والخمرة بوصفها المعشوقة الرّمز الآخر لدى الشاعر، وقد يتعالق الاثنان في إطار دلاليّ فنّي متآصر في السياق الشعريّ المرتبط بمقاصده.

الكلمة المفتاح: الأثر ـ المقاصد ـ نؤاس

Abstract

The study titled with (The Rhetorical Impact of the Methods of Demand in Directing the Poetic Determinations of the Poetry of Abu Nawas as an Example) talks about the importance of the close connection between the methods of demand, which the poet employs in his poetry, and his desired purposes. The choice fell on the poetry of Abu Nawas, whose poetry included that exciting attachment. The study stood on the second meanings embodied by his poetry in specific contexts, as the researcher stood on the most prominent methods of demand employed by Abu Nawas in his poetry, namely (command, prohibition, and interrogative, and the demand), as (the meaning of meaning) represented an important angle in the folds of rhetorical study in important places of the poet's intentions, whose poetry was more associated with the description of woman and flirting about her, and the wine as the adored symbol of the poet, and the two may hang in a contemporaneous artistic semantic framework in the poetic context associated with his purposes. Keywords: Impact, Determinations, Nawas

المقدمة

الحمدُ لله الذي علّم بالقَلم، والصلاةُ والسلامُ على النبيّ المبعوثِ إلى خير الأمم، محمّدٍ، وعلى آله وصحبه، وبعد فتجيء دراستي الموسومة بـ (الأثر البلاغي لأساليب الطلب في توجيه المقاصد الشعرية ـ شعر أبي نؤاس مثالًا ـ)، للحديث عن المعاني الثانية لتلك الأساليب الطلبيّة (الأمر، النهي، والاستفهام، والنداء)، والوقوف على الأثر البلاغي الذي تتركه في السياق الشعري، ووقع الاختيار على شعر أبي نؤاس، الذي تضمن تلك المعاني، مجسدًا صورها وفاعلية تلك الصور في توجيه مقاصد الشاعر؛ اذ توضح الدراسة ـ الى حد ما ـ طبيعة التعالق الوثيق بين معنى المعنى ـ كما سماه عبد القاهر ـ ومقصد الشاعر في سياق قصيدة أو مقطوعة لجأت إلى اختيار بيتٍ يتيمٍ منها ـ أو بيتين ـ عبّر عن تجربية شعوريّة ذاتيّة، التصقت بشاعر عبّاسيّ، انغمس بملذّات الحياة ومهاوي الهوى، إذ تسعى الدراسة الى استكناه مواطن الجمال الفني للأسلوب الطلبي في تلك الأبيات المنتقاة من شعر الشاعر.ومن هنا فقد اختطت الدراسة منهجًا وصفيًا تحليليًا، حاولت فيه إبراز القيم الجمالية وتقريرها في نفس المتلقي، بدافع آلية فنّية تقوم على التأثير فيه حتى تعمل فيه الإثارة والإعجاب بذلك الشعر، الذي جسّد لوحات رسمها الشاعر بأنامل فنانٍ مبدعٍ، ولسانٍ عربي صدح بألوان القصيدة العربية الأصيلة، ومظاهر الحياه العباسية التي انمازت بالتحرر والمدنية والتمرد على بعض مظاهر الحياة الجاهلية، والله ولي التوفيق.

أولًا: أسلوب الأمر:

الأمر: الأمر نقيض النهي، يُقال أمره يأمره أمرًا وإمارًا فأتَمَر، أي: قبل أمره، ولا بُدّ أنْ يكون الأمر بين اثنين، أحدهما الآمر المتكلم، والآخر المأمور[١].والأمر عند البلاغيين هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، أو كما قال العلويّ: ((هو صيغةٌ تستدعي الفعل، أو قولٌ يُنبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء))[٢] وحقيقة الأمر أنّه يُفيد وجوب تحقيق الفعل، ويسمى الأمر الحقيقي، ويقابله الأمر المجازي، وهو الذي تتوالد عنه معانٍ مجازيةٍ تخرج عن حقيقة أسلوب الأمر التي ذكرنا، ولعلّنا نلمس في الدعاء، والإباحة، والنصح، والارشاد وغيرها، تلك المعاني التي انسجمت مع السياق ومقتضى الحال، التي يكون عليها المتلقي. ولغة الشعر اتسمت بالمجازية في التعبير عن المقاصد وتضافرت فيها المفردات والتراكيب للتأسيس الشعري، في ملاءَمةٍ تنسجم وغرض الشاعر مدحًا، أو ذمًّا، أو وصفًا، ...، إلخ، وقد نرى بعض تلك الأغراض متضمنه لمعاني مجازية متنوعة، أراد الشاعر أن يوظّفها في صياغة عبارته الشعرية؛ لتجسيد فكرته والتأثير في متلقيه، حتى يجعله شريكًا له في تفسير جمالية الأثر الفني لذلك التوظيف.

الأمر للإرشاد: ومنه قوله تعالى: ﴿ وَأَشْهِدُوٓاْ إِذَا تَبَايَعْتُمْ ﴾[سورة البقرة: من الآية: ٢٨٢]، وقد ذكره السبكيّ والسيوطيّ[٣].وهنا نلمس دلالة الأمر في اقتناص معنى مجازي آخر، يتعدّى حقيقة الأمر إلى النُصح والإرشاد للعباد، في ضرورة استشهاد شهيدين عند البيع، حتّى يتّفق ذلك مع إقامة نظام تجاري، لا يلجأ فيه أحد المتبايعين إلى الفرية أو الحيلة؛ حفظًا للحقوق، وهو ما بنى عليه (فقه المعاملات) في جزئيّة مهمّة من جزئيّاته، ولعلّنا نلمس في لغة الشعر ما يوظّف هذا المعنى ويجعله دالّة مهمّة على غرضه ومقصده، وهو ما نراه في قول أبي نؤاس مُخاطبًا صديقه، مُلتمسًا منه النصيحة:

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللّومَ إغْرَاءُ وَدَاوِنِـي بالتـي كَانَتْ هِيَ الدّاءُ[٤].

جاء أسلوب الأمر بفعلي الأمر (دعْ، وداوني)، في شطري البيت؛ لغرض النصح والارشاد، على سبيل الالتماس في خطاب الصديق، فجرى البيت مجرى المثل، وسار على ألسنة العوام في التوصّل إلى الحل والعلاج الناجع لمُشكلة ما، والمعنى هنا يفسّر تجربة الشاعر النفسيّة حيال صعوبات الحياة؛ إذ تنسجم لغة الشعر مع تجربة الشاعر الشعورية، والوقوف على مقاصده، إذ نجد أنّ ((للشعر أسلوبًا خاصًا، يخضع لمتطلّبات شكليّة دقيقة، فلا يستطيع الشاعر أن يعبّر عن نيّته الفعليّة، كما يعبّر الناس غير الشعراء، بل يصيغ نواياه على وفق ما يفرضه الشعر))[٥]، وناسب ذلك أن يوظّف الشاعر الثنائيّة الضدّية التي تمثّلت في الجمع بين الدواء والداء في سياق واحدٍ في عجز البيت (داوني، الداء)، والمجيء بضمير الشأن المؤكّد (هي) قبل لفظ (الداء) لضرورة مراعاة الوزن الشعريّ. وقوله:

دَعِ الأطلالَ تَسْفِيهَا الجَنُوبُ وتَبْلِي عَهْدَ جِدّتها الخُطُوبُ

وَخَـلِّ لِراكِبِ الوجنـاءِ أرضًا تَخُبّ بِهَا النّجيبةُ والنّجيـبُ[٦].

عُرفَ أبو نؤاس بثورته على القديم في بنية الهيكل الشعريّ الفنّي للقصيدة، ووظّف لذلك أسلوب الأمر بفعل الأمر (دعِ الأطلال تسفيها الجَنوبُ)، فهو يدعو صراحةً إلى ترك الاطلال وقد غيّرت رسومها ريح الجنوب، وتمحو جدّتها الأمور العظام، ويسير عبر بواديها الركبان وقد ساقوا النياق، ولعلّ الغرض من الأمر هنا اِلتماس المدعو ونصحه بما يصدّق فعله حِيال وقفة الطلل، التي تمرّد عليها أبو نؤاس، ورأى فيها ركوزًا وتقليدًا.وجاء البيت الثاني مُكملًا للسمة التقريريّة في نبذ الموروث القديم في تمثّلات الوقفة الطلليّة، وما دلّ عليها من الرسوم والمظاهر التي يراها بالية، عفا عليها الدهر عندما غادرها أهلها، فيقول:

دَعْ طُلولًا تأبّدَتْ مِنْ سَليمَى وَأَقْفَرَتْ[٧]

ومثل ذلك المعنى نجده في دعوة صريحة للشاعر بأسلوب الأمر بفعله (دع)، وهو يُخاطب الشعراء، آمرًا لهم ـ على سبيل النُصح ـ أن يهجروا في نظمهم قصائدهم، ما ألفوه من بُكاء أطلالٍ بالية، قد اندثرت، تركت فيها الحبيبة أثرًا ردحًا وفارقته، فإذا بالطُلول قد تأبّدت، وإذا بالديار قد أقفرت، وهو أمرٌ لا يستحقّ الحُزن وإطالة البُكاء ـ بزعم الشاعر ـ فهو وعيٌ ذاتيٌ متمرّد عند الشاعر يستحوِذ ((أبرز الاحاسيس الانفعالية المتولّدة عن الوعي بالحقائق الخلقيّة ـ ووعي المركبات تحريرٌ لها كما نعلم ـ قد تمثّل في إذكاء غرائز العنف بمختلف مظاهره، من بُغضٍ، وكُرهٍ، ونقمةٍ تتسلّط تسلطًا على العالم الخارجي المحيط بالذات))[٨].فإنّ دعوة الشاعر للآخر بأفعال الأمر تعبيرٌ ذاتيّ وجدانيّ ينفّس فيه عن تجربته حيال الطلل، ورغبة جامحة منه في تجديد الهيكل الفنّي للقصيدة العربيةوقول الشاعر:

دَعِ الرَّبعَ الذي دَثَرَا يُقاسي الرّيحَ والمَطَرَا[٩]

يدعو الشاعر صراحة إلى هجر الرّبع ـ مكان الطلل ـ، مُشخّصًا إيّاه (يُقاسي الريحَ والمطرا)، في صورة حسّية، يُضفي فيها الشعور والإحساس على ذلك الطلل، إذ يوظّف أبو نؤاس أسلوب الأمر بفعله الصريح (دَعْ)، على سبيل الالتماس لأولئك الشعراء الذين أطالوا الوقوف على الأطلال المندثرة، وأطنبوا في بثّ مشاعر الشوق والبُكاءِ عليها والشاعر هُنا بوساطة أسلوب الطلب بالأمر (دع) نراه يشخّص الرّبع، ويجعل له صفة العقلاء الحسّية، إذ يُقاسي الريح والمطر، ولعلّنا نُدرك تشريك الشاعر لعناصر الطبيعة في الإفصاح عن تفصيلات تجربته النفسيّة تِجاه تلك الوقفة الطلليّة البائسة ـ بحسب رؤيته الذاتيّة ـ إذ لا يرى فيها من الجدوى شيئًا.

الأمر للالتماس:وهو الطلب من المُساوي بين اثنين في مرتبةٍ واحدة[١٠]، قال القزويني (ت٧٣٩هـ): ((والالتماس إذا استعملت فيه على سبيل التلطّف))[١١]، كقولك لِمن يُساويكَ في الرتبة: (افعل)، بلا استعلاء، فالأمر في الالتماس يكون بين اثنين برتبة واحدة، يحاول الأمر في سياق ذلك الالتماس استعطاف المتلقّي واستدرار رضاه ورجاء عفوه، إذا كانت هناك مسألة أفسدت عهد الودّ بين الصديقين.ولعلّنا نتأمّل مجيء الأمر لغرض الالتماس في صورة جسّدها أبو نؤاس في هذا البيت:

أَثْنِ عَلى الخَمْرِ في آلائِها وَسَمِّهَا أَحْسَنَ أسمائِها[١٢]

قدّم الشاعر أبو نؤاس صورة مشخّصة مادحة للخمرة، وقد سُمّيت بأسماء عدّة، تدعو إلى تمجيدها وتبجيلها، ووظّف أسلوب الأمر بفعل الأمر (أثنِ على الخمرِ)، و(سمّها أحسنَ أسمائها)، وصورة الثناء والتسمية للخمرة على سبيل التزيين لها، باسمها ورسمها، فخاطبها مُخاطبة العقلاء مجازًا؛ لعلو شأنِها متجسّدة بلفظ آلائها، وتعدد أسمائها، في دعوة صريحة جريئة إلى التماس المُخاطب أن يُثني على الخمرة بما استحقّته من الثناء والأسماء وقد يرد أسلوب الأمر مُجسدًا معنى الإهانة والاحتقار في سياق اقتدار المتكلّم، كما حكى الله تعالى عن موسى قوله لسحرة فرعون: ﴿ أَلْقُوا۟ مَآ أَنتُم مُّلْقُونَ ﴾ [سورة يونس: من الآية: ٨٠]، قال السبكي: ((ولولا أنّ الإلقاء سحرٌ لكُنت أقولُ أنّه أمر إباحة))[١٣]. إذن الفعل (ألقوا) هُنا خرج إلى معنى التحقير والسُخرية، على وجه التحدّي، باعتبار السياق الذي هو فيه، كما إنّ فيه إضافة إلى ذلك إشارة واضحة إلى قُدرة المتكلّم وتمكّنه من خصمه، وعليه فإنّ الأثر الفنّي للسياق القرآني هو ما يُفسّر جمالية العبارة الأمريّة ومغزاها الذي انصرفت إليه، وتأثيرها في نفس المتلقّي ((ويتضاعف الصراع بين إحساسات النفس الباطنة وسلوكها البادي، ممّا يؤدّي إلى وحشة شعوريّة وغربة وجوديّة))[١٤]، إذ إنّ خروج الأمر عن المألوف يُشير إلى إضفاء المسحة المجازيّة للأمر الذي يتحوّل في حقيقة الوجوب للفعل إلى احتقار الآخر وإهانته، ولعلّنا نُدرك في سياق شعر بشّار ما يُشير إلى ذلك في قوله:

فَقُل لِمنْ يدّعي في العِلمِ فَلسَفَةً حَفِظْتَ شَيئًا وَغَابت عَنْكَ أشياءُ[١٥]

وظّف الشاعر أسلوب الأمر بفعله للتنبيه للمرء على معرفة قدر نفسه، والبُعد عن الاغترار بالعلم، والخطاب بالفعل (قُل) جاء على وجه العموم في الدعوة إلى النُصح والإرشاد على جهة التوبيخ، والتذكير، والتحقير لشأن المُخاطب، وتعريفه بقدره، وهو ما تضمّنه عجز البيت في سياقٍ دلّ عليه، وكثيرًا ما يتضمّن سياق الأمر توبيخًا في داخل البيت، ممّا يؤسس لغرض الشاعر ومقصده الذي أراد ((فمن البديهي القول: إنّ المعاني لا تصل إلينا إلّا عن طريق التركيب ... فاللسان نظامٌ قائمٌ يسمحُ بالتحرّك ضمن محيطه المفهومي))[١٦]، بمعنى أنّنا لا نتمكّن من استقراء الغرض المجازي للأمر ما لم نقف على قراءة شموليّة لمعنى البيت الشعري كاملًا، بوصفه وحدة شعريّة، تؤسس للإفصاح عن معنى المعنى.

ثانيًا: أسلوب النهي:

النهي خلافُ الأمر، نَهاهُ نَهيًا فَانتهى وتَناهى: كفّ[١٧]، والنهي طلبُ الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، وهو أحد أقسام الإنشاء الطلبيّ، ويتّفق مع الأمر في أنّ كلّ واحدٍ منهما لا بُدّ فيه من اعتبار الاستعلاء؛ وأنّهما يتعلّقان بالغير، فلا يُمكن أن يكونَ الإنسانُ آمرًا لنفسهِ أو ناهيًا لها، وأنّهما لا بُدّ من اعتبار حال فاعلهما بوصفه مُريدًا لهما، ويختلفان في أنّ كلّ واحد منهما مُختصّ بصيغة تُخالف الآخر، وأنّ الأمر دالّ على الطلب، والنهي دالّ على المنع، وأنّ الأمر لا بُدّ فيه من إرادة مأمورة، وأنّ النهي لا بُدّ فيه من كراهية منهية[١٨].وللنهي صيغة واحدة، هي المُضارع المقرون بـ (لا) الناهية الجازمة، كقوله تعالى: ﴿ وَلَا تَجَسَّسُوا۟ وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضًا ﴾[سورة الحجرات: من الآية: ١٢]، إذ جاء النهي في (ولا تجسسوا) للمخاطب، وجاء النهي للغائب في قوله: (ولا يغتب)، إذ إنّ نهي المُخاطب هو الأشهر والأظهر.وقد تخرج هذه الصيغة إلى معانٍ مجازيّة كثيرة منها **الدعاء**، ويكون صادرًا من الأدنى إلى الأعلى، كقوله تعالى على لسان منْ يُريد الدعاء: ﴿ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا ﴾[سورة البقرة: من الآية: ٢٨٦].وللنهي أغراضٌ مجازيّة تظهر باستقراء النصّ الشعريّ، تتفاوت بتنوّعها بحسب السياق ومقصد الشاعر، وهو ما نلمسه في توظيف هذا الأسلوب في شعره، ولعلّنا نلحظ ذلك في قول أبي نؤاس في سياق الإرشاد للآخر في طريقة صنع الخمرة:

لَا تَجعلِ الماءَ لَها قَاهِرًا وَلا تُسلّطهَا علـى مائِهَا[١٩]

لاقح الشاعر بوساطة تكرار النهي في صورتين تكمّل إحداهما دلالة الأخرى في سياق ذكر دقّة تفصيلات صنعة مادة الخمرة، فلا يعلو عليها الماء فيفسد طعمها ومزاجها،، وهو ما فسّره قوله: (لا تجعلِ الماء لها قاهرًا)، و(لا تسلّطها على مائها)، ففي عجز البيت ينهى الشاعر عن تسليط الخمرة على الماء، أي: طغيانها عليه وزيادتها، ولاءم ذلك توظيف الألفاظ المجازيّة ممّا أضفى الإيحاء والتخييل في رسم الصورة، إذ لا يقهرها الماء، ولا تتسلّط هي على الماء، في معادلة تناسبية، بلا زيادة ونقص، وهو ما دلّت عليه صورة النهي المتكررة في صدر البيت وعجزه ((فإنّه ينطلق من نصّ الخطاب الأدبي، ويعود إليه بعد أن يكون قد طاف مُستكشفًا صاحب النصّ، من حيث هو محصّلة نفسيّة واجتماعيّة، ليست في منأى من الحاصرات الاقتصادية والسياسيّة))[٢٠]، ولعلّنا نلحظ الشاعر وهو يدعو إلى التنفير من حياة الأعراب، ونبذ عشرتهم بوصفها بائسة فيقول:

وَلَا تأخُذ عن الأعرابِ لَهوًا وَلَا عَيْشًا فعَيشَهُـمُ جَديبُ[٢١]

يقدّم النهي (ولا تأخذ عن الأعراب لهوًا)، بـ (لا) الناهية والمُضارع، في صورة لدعوة صريحة لنبذ حياة الأعراب، ليستكمل الشاعر الصورة الطلبيّة في بيان دعوة الالتماس بترك الأطلال، وحياة الأعراب، وأسلوب عيشهم ومُعاشرتهم، ومُشاركتهم شظف العيش والبؤس الذي هم عليه والمشاق، وهو ما يُعزّز الدعوة الصريحة المتمرّدة، المتعلّقة بنبذ القديم، ومُحاولة التجديد، واقعًا ملموسًا، وشعرًا مُتخيلًا صارخًا، يسعى به الشاعر إلى معنى التنبيه من الغفلة، غفلة مُجاراة القصيدة القديمة، التي لم تعد تناسب الحياة المتمدّنة ولعلّنا نلحظ انزياحًا دلاليًا مُتمثلا في دعوة الشاعر إلى نبذ حياة الأعراب، بلهوهم وجدّهم، ذلك الانزياح الذي تضمّنه النهي بصورة الالتماس من ذلك المُخاطب، على سبيل النُصح له والإرشاد؛ إذ إنّ الانزياح خرقٌ لقانون اللغة، والخروج بالمعنى عن مقتضى الظاهر، باعتبار السياق الذي ورد فيه، ممّا يؤدّي إلى حُصول الاختلاف في التلقّي[٢٢]ولعلّنا نلمس توظيف أسلوب الاستسلام لقضاء الله وقدره في تضييق رزق العبد أو سعته في بصمة اسلاميّة، في سياق النهي، يصطبغ بها شعر أبي نؤاس، فيقول:

لَا تَبْكِ قُوتًا فأنْتَ مَغْلُوبُ وَكُلُّ ما فِي القَضَاءِ مَكتُوبُ[٢٣]

يقف الشاعر هنا موقف الواعظ، موظّفًا أسلوب النهي (لا تبكِ) على سبيل الالتماس، بدعوة صريحة إلى نبذ البُكاء والحُزنِ على فواتِ الرّزقِ حينًا بوصفنا ـ نحن البشر ـ مغلوبون على أمرنا، وأنّ الرزق بيد الله سبحانه وتعالى، يؤتيه من يشاء، وهكذا أجرى الشاعر عجز البيتِ مجرى المَثَل، وهنا يوافق عبر صورة النهي مقام القناعة بالمقسوم من الله تعالى، وما قضاه وكتبه على عباده في اللوح المحفوظ، وهو ما يُمكن أن نُسمّيه (مُناسبة السياق)، ((فالسياق المقامي يتعلّق بمناسبة القول، والظروف الاجتماعيّة والسياسية والاقتصاديّة، والسياق المقالي يتعلّق بأساليب المجموعة اللسانيّة في بناء الكلام))[٢٤] ولعلّنا نُدرك في سمة خطاب الآخر في شعر أبي نؤاس ما يُفصح عن فكره ورؤيته الفاحصة للحياة وتفصيلاتها المتشعّبة، على وفق تعزيزِ لثقة الآخر وقناعته، وهو ما نراه في وصفه الخمرة وصفًا دقيقًا، وفعلها الإيجابيّ في النفس ـ بحسب رؤيته الذاتيّة ـ فيقول:

عَاذِلي في المُدامِ غَيرُ نَصيْحِي لا تَلُمني عَلَـى شَقيْقَـةِ رُوحي

لا تَلُمنـــي على التـــي فتنتْنـي وَأَرَتْنِـــي القَبيـــحَ غَيـــرَ قَبيحِ[٢٥]

يوظّف الشاعر هنا أسلوب النهي (لا تلمني) على سبيل التكرار والتوكيد، لِمنع ناصحيه من نُصحه أن يهجر الخمرة التي وصفها بـ (شقيقة روحي)، على وفق صورة كنائيّة، تتلاقح مع البيت الثاني، الذي تصدّره النهي (لا تلمني على التي فتنتني)، مشخصًا صورتها، بوصفها المرأة الحسناء الفاتنة، التي زيّنت له الأحوال حتّى أصبحَ يرى القبيح حسنًا، مبالغة وامعانًا في خطاب الآخر والتماس تركه وشأنه؛ إذ نلمس في التعبير عن المعنى ـ بحسب هذا السياق ـ أنّ هناك خرقًا واضحًا لقانون اللغة، أي نلمح انزياحًا لغويًا، يُمكن أن نسمّيه كما تسميه البلاغة القديمة (صورة بلاغية)، وهو وحده الذي يزوّد الشعريّة بموضوعها الحقيقيّ، متماسكًا مع عناصر، ومبرزًا لجمالية النصّ الشعريّ[٢٦].وبعدما طالعنا شخصيّة الشاعر متمردًا على مقدمة القصيدة التقليدية بما مثّلته من وقفة طلليّة، نراه متمردًا أيضًا على مقدمة الغزل، مُستعيضًا عنها بوصف الخمرة، وذكر فضائلها، وأوصافها التي يراها، ممّا يفسّر شغفه بها، فنراه يقول:

لَا تَبْكِ لَيْلَـى ولاَ تَطرَب إلى هِندِ وَاشرَب عَلى الوَردِ حَمرَاء كالوَرْدِ[٢٧]

فالشاعر ينبذ بشدّة صورة الطلل والبُكاء على المحبوبة بعد فراقها، ويُوظّف أسلوب النهي مُكررًا إيّاه، مُصرّحًا باسمين (ليلى وهند)، اشتهرت تسمية نساء العرب بهما، وامتزجت صورة النهي مع الأمر، (واشرب على الورد)، في دعوة إلى شرب الخمرة بوصفها الحمراء كحُمرة الورد، في صورة زاهية مثيرة، ترغّب المُخاطب بالتعويض عن البكاء على الطلل بذكر الخمرة، والحثّ على شرابها، وفي هذا السياق التقريريّ أراد الشاعر التأثير في المتلقّي بما يحمله على الاستجابة للفكرة وقبولها، إذ إنّ ((عملية التعبير اللفظيّ بصلة مباشرة مع ما يُحرّك المُرسل من دوافع نفسيّة فيزيولوجية، كما تتحقق في ظلّ تأثيرِ مُختلفِ العوامل والقيود المفروضة على هذه العملية))[٢٨].ولا شكّ أنّ آلية التكرير للنهي قد انعكست دلاليًا على مقصد الشاعر في الدعوة إلى شرب الخمرة التي كنّى عنها بـ (حمراء) التي شبّهها بالورد، في صبغتها الأخّاذة، ورائحتها العبقة، كما يراها الشاعر، على وفق إحساسٍ مُرهف.وقد بالغ ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) في وصف أهمية التكرير لبيان مقاصد الكلام، ولا سيّما ما يرد في لغة الشعر، فقال: ((والتكرير أبلغ من الإيجاز، وأشدّ موقعًا من الاختصار))[٢٩]، ولمّا كانت المقاصد التي يرمي إليها الشاعر أوسعُ مدًى من الألفاظ، فقد احتيجَ إلى التكرار؛ بوصفه أسلوبًا فاعلًا لاستيفاء دلالة تلك المقاصد، ((وهذا ما يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مُختلفة من الهيئات الدلاليّة والرمزيّة لاستيفاء المعاني))[٣٠].

ثالثًا: أسلوب الاستفهام:

الاستفهام: الفهم: معرفتُك الشيءَ بالقلب، وفَهِمتُ الشيءَ: عَقِلْتُه وعرفته، وأَفْهَمَهُ الأمر وفهّمهُ إيّاه: جعله يفهمه، واستفهمه: سألهُ أن يفهّمه، وقد استفهمني الشيءَ فأفهمتُهُ وفَهّمتُه تفهيمًا، إذ جاء السين للطلب، أي طلب الفهم والمعرفة، والعلم بشيءٍ لم يكُن معلومًا من قَبل، وهو الاستخبار الذي قالوا فيه: إنّه طلبُ خبرِ ما ليسَ عندَكَ، وهو بمعنى الاستفهام، أي: طلبُ الفَهم[٣١].ومنهم من فرّق بين الاستخبار والاستفهام قائلًا: ((إنّ الاستخبار ما سبقَ أوّلًا ولم يُفهَم حقّ الفَهم، فإذا سألتَ عنه ثانيًا كان استفهامًا))[٣٢]، ولكن الدائر في كُتب البلاغة أنّ مُصطلح (الاستفهام) من أساليب الانشاء أو الطلب التي فطن لها أوائلُ النحويين والبلاغيين، وقد عقد له سيبويه (ت١٨٠هـ) بابًا سمّاهُ (باب الاستفهام)[٣٣].وقال الكندي: ((ذهب كثيرٌ من العلماء في قوله تعالى: ﴿ قَالَ هَلۡ يَسۡمَعُونَكُمۡ إِذۡ تَدۡعُونَ ۝٧٢ أَوۡ يَنفَعُونَكُمۡ ﴾[سورة الشعراء: الآية: ٧٢-٧٣] إلى أنّ (هل) تُشارك الهمزة في معنى التقرير والتوبيخ))[٣٤].وكذلك يخرج الاستفهام إلى غرض الإنكار تارة، والتعجّب تارة أخرى، وقد جاءت تمثّلات هذه المعاني الثانية متواشجة مع السياق الشعري في شعر أبي نؤاس، الذي ضمّنه مقاصدَ شتّى، كان أبرزها صور الغزل التي شغلت حيّزًا كبيرًا من ديوان الشاعر، فهو شاعر الغزل كما مرّ بنا في شواهد متقدّمة، وقد يرتبط مقصد التغزّل عنده بوصف الخمرة التي فُتِنَ بأوصافها المُثيرة، فهو تعالقٌ بينهما لا ينقطعُ في عباراته الشعريّة، وقد يثأر للغة الشعر، فينعي حالها وما وصلت إليهِ من سفافةٍ في التعبير حينًا، أو التقليد حينًا آخر، بوصفه مُجددًا لموضوعاتِ الشعر، مُتمردًا على وقفة الطلل البائسة، وإنْ تضمّنت بكاءً على الحبيبة.وقد وظّف أبو نؤاس أسلوب الاستفهام في شعره، مُضمنًا إيّاه معانيَ مجازيّة متنوّعة، بحسب السياق، وغرض القصيدة، ومناسبة القول، ومن ذلك ما نجده في قوله:

أَلَم تَرَ الأرضَ أنبتَتْ عُشْبًا وَأصْبَحَ الزّهرُ قَدْ نَشَا وَرَبـا[٣٥]

يقدّم الشاعر هنا تقريرَ صورة من التفاؤل، مُستوحاة من رسوم الطبيعة ومظاهرها الفاتنة الغنّاء، وقد وظّف لذلك بنية تركيبيّة للاستفهام بالهمزة ارتبطت بالنفي (ألم ترَ) على سبيل التقرير لفكرة عكست تجربة الشاعر النفسيّة تجاه الحياة والوجود، وهو يتصور الدنيا كما النبات، وقد نما وازدهر بعد هموده وجموده، وهو ما يُعزز معنى التفاؤل في النظر للأمور وانتظار الفرج، بعد الشدة والرخاء بعد البلاء ولعلنا نلحظ معنى التقرير متعلقًا بالاستفهام بالنفي في قول الشاعر، مصدرًا بيته الشعري بالتركيب (ألم) كما طالعنا، وما نراه في قوله أيضًا:

أَلَم تَرَ مَا بَنى كِسْرَى وَسَابـورَ لمـن غَبَرَا[٣٦]

وقد نرى صورة تقريرية أخرى يوظّف فيها الشاعر أسلوب الاستفهام المنفي (ألم ترَ) على سبيل الاعتبار بمن مضوا من ملوك الأمم الغابرة، مصرحًا باسميهما على سبيل التوثيق التاريخي ((كسرى وسابور) وكيف سادوا وبادوا، ولعله يتناص في هذا البناء التركيبي مع الصورة القرآنية في خطاب الله تعالى لنبيه (ﷺ) في قوله: ﴿ أَلَمۡ تَرَ كَيۡفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴾ [سورة الفجر: الآية: ٦]. وقد يخرج أسلوب الاستفهام إلى معنى التعجّب، ويُقال له (استفهام التعجّب)، وقد مثّل له السيوطي (ت٩١١هـ)[٣٧] بقوله تعالى: ﴿ كَيۡفَ تَكۡفُرُونَ بِٱللَّهِ ﴾ [سورة البقرة: من الآية: ٢٨]، ومنهم من جعله للتنبيه[٣٨]ولعلّنا نُدرك في توظيف الاستفهام بـ (كيف) مؤديًا لمعنى التعجّب، وقد تأتي الهمزة الاستفهامية لتأدية هذا المعنى، كما جاء في قول الشاعر:

أتَدرِي مَنْ تَلُومُ علَى المُدامِ فَتًى فيها أصمّ عن الكَـلامِ[٣٩]

وظّف الشاعر أسلوب الاستفهام بالهمزة، الذي خرج إلى معنى التعجّب، من ملامته على شرب الخمرة التي عشق وأغرم بها، وبوصفها حتّى ألجمته عن الكلام، وألزمته الصمت بعد الغرام والهيام، في صورة تشخيصيّة للخمرة (أتدري من تلومُ على المُدام!)، فكأنّه يرى في صورتها المرأة المعشوقة التي تمكّنت منه ومن جوارحه، فليس يرى سواها، ويرى نفسه أسيرًا لحُسنها وكمالها، وهو يعزز ـ على وفق هذا البناء التركيبيّ ـ تجربته الشعوريّة تجاه تلك الخمرة الآسرة للقلوب والألباب، والتي تفعل فيها كما السحر في تأثيره وفعله المثير.

رابعًا: أسلوب النداء: النِّداء والنُّداء ((الصوتُ، مثل الدعاء والرُّغاء. وقد ناداهُ، ونادى بهِ، وناداه مناداةً ونداءً، أي: صاحَ به))[٤٠].والنداء التصويت بالمُنادى ليُقبِل، أو هو طلبُ إقبال المدعو إلى الداعي، وقد أدخله البلاغيّونَ المتأخّرون في أنواع الإنشاء الطلبيّ[٤١].وللنداء أدواتُ هي: الهمزة، وآ، وأيا، وأي، وآي، وهَيا، ووا، ويا، وبعض هذه الأدوات للقريب، وبعضها للبعيد، وقد أشار سيبويه إلى ذلك[٤٢]وقد يخرج أسلوب النداء إلى معانيَ مجازيّة عدّة بحسب السياق وقرائن الأحوال، وغرض الشاعر ومقصده، كما نلحظ في شعر أبي نؤاس في قوله وهو ينعى ما آل إليه الشعر من انحطاط في صياغة العبارة الشعرية، وبعده عن المقاصد المؤثرة الشريفة، فيقول:

فَيَا ضَيعَةَ الأشعارِ إذ يقْرِضُونَها وأضيعُ منها مَنْ يَرَى أنّها شعرُ(٤٣)

وظّف الشاعر أسلوبَ النداء بالياء، (فيا ضيعة) للتحسّر على قيمة الشعر الفنّية، وقد ضاعت بين أشخاصٍ ادّعوا الشعرَ وليسوا بشعراء، وإنّما يصحّ أن يُقال عن أحدهم أنّه (شُويعر)، بل ويعتقدون أنّهم نظموا شعرًا ذا قيم نبيلةٍ مؤثّرة، فهو ينعى تلك الأشعار والقصائد التي ضاعت بين الأدعياء ولم يكتفِ الشاعر بذلك النعي للغة الشعر المبتذلة الرديئة، بل يتجاوز ذلك إلى نعي النقد والنقّاد وفساد ذوقهم؛ لعدم معرفتهم بالشعر وأصوله ومعاييره، وما تضمّنه من فنّية عالية مؤثّرة في الصياغة وشرف الفكرة. وقد نرى أنّ الشاعر أبا نؤاس وهو يستذكر ليلةً جميلة قضاها منتشيًا الخمرة، متحسرًا على سرعة انتهائها، متشوقًا إلى ذكراها، بوساطة توظيفه أسلوب النداء بالياء، فيقول:

يَا ليلــةً بِتُّهــا أُسقَاها ألهَجَنِي طِيبُها بِذِكراها(٤٤)

إذ وظّف الشاعر أسلوب النداء بالياء في خطاب الليلة، مُستذكرًا إيّاها بلهفة مُشتاقٍ، ولوعة مفقود (يا ليلة بتّها أُسقاها)، مشخصًا تفصيلا أحداثها، وقد امتزج ذكرها بذكر الخمرة وهو يلهج بذكرهما معًا، وخطاب الليلة على سبيل مخاطبة العقلاء في صورة تشخيصيّة دلّت على القيمة الايحائيّة، بوساطة النداء متلذذًا بذكر تلك الليلة، وما تضمّنته من طيب الذكرى وتتّضح سمة الأصالة للعروبة والانتماء إلى أمّه العرب ولغتها السامية الراقية، فنراه يتغنى باعتزاز بلغة العرب، فيقول مشخصًا إيّاها بالمرأة المحبوبة المعشوقة، مصورًا افتخاره بها:

يا لُغةً تسجُدُ اللغاتُ لَها ألغـزها عَاشَـقُ وعمّاها(٤٥)

نوّه الشاعر بفضل لغة العرب والإعراب بالنداء بالياء على سبيل المديح والتعظيم، إذ تعالق معنى البُعد مع التعظيم في سياق نداء اللغة بـ (الياء)، بوصفها لغة القرآن الفُضلى التي وظّف التشخيص معها لبقيّة اللغات، إذ تخرّ ساجدة لها تقديرًا لفضل العربية حتّى وقع من بعضهم العشق، فلا يرى المحبّ غيرها على نحو من التصوير والتشخيص لهذه اللغة العظيمة على سبيل المبالغة والتفخيم.ولعلّ افتتان الشاعر بالمرأة والتصاق شعره بأوصافها بوصفه شاعرًا مغرمًا بالخمرة والمرأة، جعله يُضفي صفة الأنوثة على اللغة بوصفها المعشوقة المرغوبة، وهو المعنى الذي نراه متجسدًا أيضًا في الليلة الخمرية التي اكتنفت مشاعره وأحاسيسه، فقال مصورًا انفعاله، وموظفًا أسلوب النداء لليلة على سبيل التلذذ بذكرها:

يَا لَيْلــةً بِتُّهَا أُسامِرُها نُجومُ خمرٍ عَليَّ مَجرَاها(٤٦)

اِستذكر الشاعر بلهفة تلك الليلة بـ (ياء النداء) مشخصًا إياها بوصفها مسامرة له، يتعلل معها بذكرى جميلة، يعتريها الشوق والحنين، مستأنسًا بنور نجومها التي تصورها على وفق رؤية شاعرية ارتبطت بوصف الخمرة القريبة من نفسه ووجدانه، فهو يصوّر هنا مشهدًا تمثيليًا بدت فيه تلك الليلة وقد زيّنتها نجومها وكأنّها دهانيق من الخمر ـ كما يراها الشاعر ـ وقد أنارت عتمتها في تصوير سينمائي ورسم لوحة رومانسيّة، تجسّدت على وفق مقصد تأثيريّ من قبل الشاعر، إذ ازدانت اللوحة جمالًا وفنيّة بعدما صدّرها بالنداء الذي جاء مجسدًا غرض التشويق والتلذذ بالمنادى (الليلة) ويعود الشاعر متأسفًا على مَن يقف على الأطلال هادرًا البكاء دونما جدوى، فيقول موظفًا أسلوب النداء بالأداة (أيا)، مُستغربًا من تلك الحال البائسة:

أيا باكيَ الأطلالِ غيّرها البِلَـى بَكِيْتَ بِعينٍ مَا تَجفُّ لَها غَرْبُ(٤٧)

وظّف الشاعر أسلوب النداء بـ (أيا) في صورة تدلّ على المُبالغة في وصفِ ذلك الوقوف الحزِن على الأطلالِ ونعي أهلها وقد هجروها، ومجيء الأداة (أيا) دلّ على التنبيه من تلك الغفلة ـ بزعم الشاعر ـ من بُكاء على هجر الأحبّة والصِحاب، وتلك التجربة الشعوريّة النفسيّة التي ألفها الأعراب، لا يرى فيها أبو نؤاس مُسوغًا، بل يتمرّد صارخًا لتغييرها بمقدّماتٍ لقصائد تُوسمُ بذكر الخمرة والتغنّي بأسمائها.، والتشوّق إلى شربها، ووصفِ مزاجها كما تبيّنا فيما سلفَ ذكره من ابياتٍ فسّرت مقاصد الشاعر في تقديم وصف الخمرة على ما سواها، وهو الأمر الذي يحملنا على القول بولعه بالخمرة التي تغنّى بها في مواضعَ كثيرة من شعره، وعدم توبته التي يفسّرها شعره وهو يتخيّل صورة عاذلة له تدعوه إلى ترك زمن اللهو وشرب الخمر، وكأنّه يُصوّر بوساطتها نداء الضمير، ومكابرة الشاعر في الاستمرار بطيشه وعبثه، فيقول:

أعاذِلُ أقْصِري عَن بَعضِ لَومي فَرَاجِـيَ تَوْبَتِـي عِنــديَ يَخِيْبُ(٤٨)

وظّف الشاعر أسلوب النداء بالهمزة مع فعل الأمر على سبيل الامتزاج الطلبي؛ لتأدية معنى الالتماس الشديد من العاذلة أن تُخفف من لومه وعتابه (أعاذل أقصِري عن بعضِ لَومي)، إذ لا يرتجي قبول توبته عمّن ظلمه وأضرّ به ولعلّنا نلحظ تعالق أسلوب النداء مع الأمر في سياق دلالي واحد، إذ إنّ القصد من النداء هو تنبيه السامع حتّى يُصغي إلى الكلام، وبعده أمّا أمرًا أو نهيًا أو حكما يُريد المتكلّم تنبيه

السامع عليه، ممّا يحثّ المتلقّي عليه بإلحاح وتقرير[٤٩].وقد نرى ومضة الأمل متجسّدة في شعر أبي نؤاس، الذي بات مأسورًا للّهو والتغزّل بالمرأة وحُسنها، والخمرة وسحرها، إذ يقول مُصرّحًا بمقصدٍ جسّده بأسلوب النداء بالياء:

يَا صاحِ إنّ الصّباحَ مُقتربُ والنّجمُ نَحوَ المغيبِ مُنقَلِبُ[٥٠]

وظّف الشاعر أسلوبَ النداء من النوع المرخّم (يا صاحِ) لغرض بثّ التفاؤل في نفس المُخاطب، في صورة انزياحيّة عن معاني القرب والبُعد في المُناداة، فهو يعزز بقوله دعوى صريحة لنبذ العجز والكسل، في رمزيّة تعبّر عن الصباح بوصفه صورة الفرج، وكذا النجم رمزًا للظلمة، حيث يغيب بضوء الشمس. ومن هنا يفسّر لنا الشاعر مقصدًا مهمًا، يتمثّل بتغيّر الحال، وإنْ طال به الزمان، وربّما يُشير بذلك إلى حاله من اللهو والانغماس في ملاذ الحياة وهوى النفس وشهواتها، إذ حصل له التغيّر بعد ذلك بالتوبة بعد الذنب الطويل، فروي له أبياتًا دلّت على ذلك المقصد في آخر حياته، منها قوله:

رَبّ إنْ عَظُمَت ذُنوبـي كثرةً فَلَقَد عَلِمتُ بأنّ عَفوَكَ أعظَمُ

إنْ كانَ لا يَرْجُوكَ إلّا مُحْسِنٌ فبِمَن يَلوذُ ويَسْتَجيرُ المُجْرِمُ[٥١]

وقوله (رُبَّ) هنا أسلوب نداء قد حذف منه الياء والتقدير (يا رب)، للدلالة على معنى المناجاة للمنادى، بوصفه القريب للتائبين، الذين اعترفوا بذنوبهم الجمّة الكثيرة، منهم الشخصية العابثة اللاهية المتمثّلة بشاعرنا أبي نؤاس، وناسب ذلك النداء مقصد الاستسلام من قِبل الشاعروالإياب إلى الله تعالى، وكأننا نلمس في هذا النداء ما يُمكن تسميته بـ (نداء الفطرة)، فلا سبيل للإنسان بعدما فرّط في جنب الله وظلم نفسه، إلّا بالرجوع إليه تعالى، مصداقًا لقوله تعالى: ﴿ فَفِرُّوٓاْ إِلَى ٱللَّهِۖ إِنِّي لَكُم مِّنۡهُ نَذِيرٞ مُّبِينٞ ٥٠ ﴾[سورة الذاريات: الآية: ٥٠]، فرحم الله أبا نؤاس وغفر له.

الخاتمة

الحمدُ لله الذي تتمّ بحمده الأعمال الصالحات، والصلاةُ والسلامُ على أفصح من نطق بالضاد، نبيّ الأمّة والكائنات محمدٍ وعلى آله وصحبه السابقين بالخيرات، وبعد، فهذه خلاصة ما خلصت إليه الدراسة، أوجزها فيي نقاطٍ، أحسبها لها ثمرات، أسطّرها في هذه الكلمات:

أولًا: جاء السياق الشعري في أبياتِ أبي نؤاس المتضمّنة لمعاني الطلب الثانية، أقول جاء مجسدًا لمقاصده الشعريّة، ودعواته الراسخة التي كان من أبرزها ما ذكره من صور التمرّد على الطلل والهيكل الفني للقصيدة الجاهلية.

ثانيًا: تعالقت أغراض الشاعر ومقاصده مع صور الطلب وأساليبه، ذلك التعالق الذي أفصح عن لغة شعريّة مؤثّرة، كان الأثر فيها بلاغيّ بحت، يعود إلى إبراز جمالية النصّ وإظهار دلالاته السياقيّة، بوساطة الوقوف على المعاني الثانية لأساليب الإنشاء الطلبي.

ثالثًا: مثّل (معنى المعنى) زاوية مثيرة في شعر أبي نؤاس، بوصفه مفصحًا عن تجربته النفسيّة، التي خضعت لتقلّبات العصر ومدنيّة الحياة.

رابعًا: تنوّعت المعاني الثانية لأساليب الطلب بحسب تنوّع مقاصد الشاعر، والأغراض التي هدف إليها وقدّم الشاعر صورًا مختلفة تساوقت مع السياق ودلالة المقصد.

خامسًا: أظهرت المعاني الثانية لأساليب الطلب التي ذكرنا، أظهرت بوضوح ملامح شخصيّة الشاعر التي انطوت على أسرار ذاتيّة لم تكن لتُفهم إلّا بتأمّل ما أراده الشاعر من معنى ثانٍ في سياقٍ طلبيٍ بعين وأخيرًا وليس آخرًا، فإنّ دراسة شعر شاعر معيّن في ضوء فهم التركيب الطلبي ومعانيه الثانية من الأهميّة بما يحمل على استكناه القيم الجمالية للسياق الشعريّ في كلّ زمانٍ ومكان. ومن الله التوفيق.

الهوامش

(١) ينظر: اللسان: مادة (أَمَرَ).

(٢) الطراز: ٣/٢٨١.

(٣) عروس الأفراح: ١/٣٢١، ومعترك الأقران: ١/٢٤٢.

(٤) الديوان: ٥٣.

(٥) رؤية لسانية في الإعجاز القرآني: د. حمزة فاضل يوسف، رند للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٠م: ٢٠٨.

(٦) الديوان: ٦٩.

(٧) الديوان: ٧٦.

(٨) النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي: عبد السلام المسدي، دار الطباعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م: ١٣٢.

(٩) الديوان: ٥١٤.

(١٠) ينظر: عروس الأفراح: ٣٢٠/٢.

(١١) الإيضاح: ١٤٥.

(١٢) الديوان: ٥١.

(١٣) عروس الأفراح: ٣٢١/٢، وينظر: الإيضاح: ١٤٥، ومعترك الأقران: ٤٤٢/١.

(١٤) النقد والحداثة: ١٣٢.

(١٥) الديوان: ٥٤.

(١٦) رؤية لسانية في الإعجاز القرآني: ٩١.

(١٧) اللسان: مادة (نَهَى).

(١٨) ينظر: الطراز: ٢٨٥/٣.

(١٩) الديوان: ٥١.

(٢٠) النقد والحداثة: ١٠٦.

(٢١) الديوان: ٧٠.

(٢٢) ينظر: رؤية لسانية في الإعجاز القرآني: ٨٧.

(٢٣) الديوان: ٧١.

(٢٤) رؤية لسانية في الاعجاز القرآني: د. حمزة فاضل يوسف: ٣٧.

(٢٥) الديوان: ٨٢.

(٢٦) ينظر: بنية اللغة الشعرية : جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م: ٧٢.

(٢٧) الديوان: ٨٨.

(٢٨) مصطلحات الدلالة العربية (دراسة في ضوء علم اللغة الحديث): د. جاسم محمد عبد العبود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م: ١٤٥.

(٢٩) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين، ابن الأثير، تحقيق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار الرفاعي، ط٢، ١٩٨٣م: ٢٣/٣.

(٣٠) التكرير بين المُثير والاثير: د. عزّ الدين السيّد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م: ٧.

(٣١) ينظر: اللسان: مادة (فهم).

(٣٢) الصاحبي: ١٨١، وينظر: البرهان في علوم القرآن: ٣٢٦/٢، ومعترك الأقران: ٤٣١/١، والاتقان: ٧٩/٢، وشرح عقد الجُمان: ٤٩.

(٣٣) ينظر: كتاب سيبويه: ٩٨/١، ١٧٦/٣.

(٣٤) الإتقان: ٨٠/٢.

(٣٥) الديوان: ٧٢.

(٣٦) الديوان: ٥١٤.

(٣٧) ينظر: معترك الأقران: ٤٣٥/١، والاتقان: ٨٠/٢، وشرح عقود الجمان: ٥٣.

(٣٨) ينظر: البرهان: ٣٤٤/٢.

(٣٩) الديوان: ١٤٤.

(٤٠) اللسان: مادة (نادى).

(٤١) ينظر: مفتاح العلوم: ١٥٤، والإيضاح: ١٤٦، والتلخيص: ١٧٢، وشروح التلخيص: ٣٣٣/٢، والمطول: ٢٤٤، والأصول: ٢٥٢/١، والروض المريع: ٧٧.

(٤٢) ينظر: كتاب سيبويه: ٣٢٥/١.

(٤٣) الديوان: ٣٥.

(٤٤) الديوان: ٥١.

(٤٥) الديوان: ٥٣.

(٤٦) الديوان: ٥٥.

(٤٧) المصدر نفسه: ٥٦.

(٤٨) الديوان: ٧١.

(٤٩) ينظر: كتاب سيبويه: سيبويه، تحقيق: د. عبد السلام هارون، دار الكتاب، (د. ط)، ١٩٨٦م: ٢٩٩/٢.

(٥٠) الديوان: ٧١.

(٥١) المصدر نفسه: ٧٥.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- الإتقان في علوم القرآن: عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤ م.
- الإيضاح في علوم البلاغة: محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين القزويني الشافعي، المعروف بخطيب دمشق (ت ٧٣٩هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل – بيروت، ط٣، (د. ت).
- البرهان في علوم القرآن: أبو عبد الله بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (ت ٧٩٤هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركائه، ط١، ١٣٧٦ هـ / ١٩٥٧ م.
- بنية اللغة الشعرية : جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦م
- التكرير بين المُثير والتأثير: د. عزّ الدين السيّد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
- التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين، محمد بن عبد الرحمن، القزويني الخطيب، تحقيق: د. عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، (د. ط)، (د. ت).
- ديوان أبي نؤاس (برواية الصولي): أبي نؤاس، الحَسَن بن هانِئ بن عَبد الأَوَّل الحكَمِي المَذحَجي (ت١٩٨هـ)، تحقيق: د. بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٠م.
- الروض المريع ، ط١، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
- رؤية لسانية في الإعجاز القرآني: د. حمزة فاضل يوسف، رند للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٠م.
- شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان: جلال الدين(ت٩١١هـ)، دار الفكر، بيروت ـ لبنان، (د. ط)، (د. ت).
- شروح التلخيص: القزويني، ابن يعقوب المغربي، بهاء الدين السبكي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).
- الصاحبي في فقه اللغة العربي(ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عمر الفاروق الطباع، مكتبة المعارف – بيروت، ط١، ١٤١٤ هـ/ ١٩٩٣م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز:ي بن إبراهيم العلويّ (ت٧٠٥هـ)، مطبعة المقتطف، مصر، ط١، ١٣٢٣هـ.
- (ت ٧٧٣ هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٣هـ /٢٠٠٣ م.
- كتاب سيبويه: (ت١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، ط٣، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م.
- لسان العرب: محمد بن مكرم (ت ٧١١هـ)، تحقيق: اليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر – بيروت، ط٣، ١٤١٤ هـ.
- المثل (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار الرفاعي، ط٢، ١٩٨٣م.

- مصطلحات الدلالة العربية (دراسة في ضوء علم اللغة الحديث): ، ط١، ٢٠٠٧م.
- المطول في البلاغة (مطول على التلخيص): سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني (ت٧٩٢هـ)، مطبعة سندة، (د. ط)، ١٣١٠هـ.
- معترك الأقران في إعجاز القرآن، (ت ٩١١هـ)، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط١، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
- مفتاح العلوم: (ت ٦٢٦هـ)، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٢، ١٤٠٧ هـ /١٩٨٧ م.
- النقد والحداثة مع دليل ببليوغرافي: عبد السلام المسدي، دار الطباعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.