البديع بين أصالة المعنى وتبعيته

أ.م.د. مثنى نعيم حمادي
الجامعة العراقية /كلية الآداب
أ.م .د. عبد الناصر طه مزهر
الجامعة العراقية/ كلية العلوم الاسلامية

الملخص

لم يكن يعني مصطلح البديع ما يتبادر إلى الأذهان منه عند المتأخرين من علماء البلاغة، وهو أنه ((علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة))[1]، وإنما كان يراد به طرق الأداء اللغوي، ووسائل التصوير الفني وعلى هذا فقد دخل تحته كثير من الأساليب البلاغية التي لا تقتصر على علم بعينه.

يتضح من خلال التعريف الآنف الذكر أن المراد بالبديع هو (التحسين والتزيين)، وأن وظيفته مقصورة على الطلاء والزخرفة.

وبهذا يكون البديع قليل الجدوى في البحث عن القيمة في العمل الأدبي؛ لأنه يقف عند حدود التحسين والتزيين.

ولكن هل هذا الفهم مقبول؟

نقول وبدون أدنى شك، أن هذا الفهم مرفوض؛ لأن الشاعر أو الأديب عندما يستعمل الكلمة فإنه يدرك ما تنطوي عليه من الإيحاءات التي يبث من خلالها تجربته إلى متلقيه، والخلاف لا يكمن في كون البديع تالياً للمعاني وإنما الخلاف في مدى الاعتداد بقوة الكلمة، ودورها في اللغة، وتعلقها بالبلاغة.

إذن يجب أن ننظر إلى الفن بعيداً عن الطبقيات ومقولة العرضي والجوهري، فكما للتشبيه والحذف –مثلاً– قيمتها في المعنى، فإن للجناس، أو الطباق دوراً كبيراً في بيان المعنى، وطريقة التعبير عنه، فبجانب الإيقاع الموسيقي للصورة البديعية، وما يثيره ذلك الإيقاع من انفعالات في النفس الإنسانية فإنها تترامى إلى آفاق بعيدة، حين تكون أداة ناقلة لرؤية المبدع، وخصوصيته في النظر إلى الأشياء، والتعامل معها، مع الاحتفاظ بقيمتها.

والعمل الأدبي ما هو إلا ألفاظ وتراكيب وصور وإيقاعات وأفكار تتعاضد جميعها لتحقق هدفاً واحداً هو إثارة المتلقي وإمتاعه، ومتى ضعف ركن من أركان العمل الأدبي هذا ظهر جلياً على فكرته التي تذوب فيه.

Abstract

The term Budaiya did not mean what comes to minds of late rhetoric scholars who define it as "a science of improving the expression following taking good care of its application in accordance with the requirement and clarity of the significance." However, it meant highlighting the linguistic performance and means of artistic imagination. This is why, a lot of rhetorical styles are found under its umbrella which is not confined to any science.

Having said that, Budaiya means (improvement and euphemism) and its function is confined to beautification only.

However, is this concept acceptable?

There is no doubt that this concept is rejected categorically because when the writer or poet employs certain work, he knows its connotative meanings where he tries to convey his experience to his readers through his word. Besides, the argument is not about Budaiya following the meanings yet it is concerned with the strength of the word in question, its role in language and its relation to rhetoric.

So, we must look at art away from essential and accidental arguments. And as simile and omission have their own values in meanings alliteration and counterpoint have major roles in clarifying the meanings and ways of elaborating on them. And beside the musical rhythm of Budaiya image, it motivates human emotions. Moreover, it can go to the furthest horizons so as to be transport tool of creative vision and view in looking at things and the way of dealing with them, keeping their values at the same time.

Furthermore, literary work is described as a group of words, structures, themes, rhythms and thoughts united to achieve one goal that it is about pleasing the reader and when one of the pillars of literary works is weakened, it is going to be manifested in its thought clearly.

مُقَدِّمَة

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على خير المرسلين محمد وعلى آله الطيبين وصحبه الغر الميامين.

وبعد ...

لم يكن يعني مصطلح البديع ما يتبادر إلى الأذهان منه عند المتأخرين من علماء البلاغة، وهو أنه ((علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة))[٢]، وإنما كان يراد به طرق الأداء اللغوي، ووسائل التصوير الفني وعلى هذا فقد دخل تحته كثير من الأساليب البلاغية التي لا تقتصر على علم بعينه.

يتضح من خلال التعريف الآنف الذكر أن المراد بالبديع هو (التحسين والتزيين)، وأن وظيفته مقصورة على الطلاء والزخرفة.

وبهذا يكون البديع قليل الجدوى في البحث عن القيمة في العمل الأدبي؛ لأنه يقف عند حدود التحسين والتزيين.

ولكن هل هذا الفهم مقبول؟

نقول وبدون أدنى شك، أن هذا الفهم مرفوض؛ لأن الشاعر أو الأديب عندما يستعمل الكلمة فإنه يدرك ما تنطوي عليه من الإيحاءات التي يبث من خلالها تجربته إلى متلقيه، والخلاف لا يكمن في كون البديع تالياً للمعاني وإنما الخلاف في مدى الاعتداد بقوة الكلمة، ودورها في اللغة، وتعلقها بالبلاغة.

إذن يجب أن ننظر إلى الفن بعيداً عن الطبقيات ومقولة العرضي والجوهري، فكما للتشبيه والحذف –مثلاً– قيمتها في المعنى، فإن للجناس، أو الطباق دوراً كبيراً في بيان المعنى، وطريقة التعبير عنه، فبجانب الإيقاع الموسيقي للصورة البديعية، وما يثيره ذلك الإيقاع من انفعالات في النفس الإنسانية فإنها تترامى إلى آفاق بعيدة، حين تكون أداة ناقلة لرؤية المبدع، وخصوصيته في النظر إلى الأشياء، والتعامل معها، مع الاحتفاظ بقيمتها.

والعمل الأدبي ما هو إلا ألفاظ وتراكيب وصور وإيقاعات وأفكار تتعاضد جميعها لتحقق هدفاً واحداً هو إثارة المتلقي وإمتاعه، ومتى ضعف ركن من أركان العمل الأدبي هذا ظهر جلياً على فكرته التي تذوب فيه.

وسنحاول من خلال بحثنا هذا إظهار الفن البديعي بصورته التي ينبغي أن يكون عليها، فهو جزء جوهري لا غنى للنص الأدبي عنه، ولا كمال للرؤية الفنية بعيداً عن الاعتداد به.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يقسم على مبحثين بعد المقدمة:

المبحث الأول: البديع المفهوم والمصطلح:

تناولنا فيه مفهوم البديع وحدّه، ثم استعرضنا المصطلح البديعي وأنواعه عند العلماء متلمسين ما مر به من تطور ونمو، مبينين خلافهم في قيمته بين الزينة التي لا قيمة لها وبين أنه جوهر أصيل.

المبحث الثاني: التطبيقات:

تناولنا بعض المحسنات التي هي مدار الخلاف في ذلك كـــ (الجناس، الطباق، المقابلة، صحة التقسيم، صحة التفسير، الترصيع) التي يعتقد أن التحسين والتزيين هو الأصل فيها .

ثم الخاتمة وثبت المظان.

المبحث الأول
البديع المفهوم والمصطلح

يعني البديع في اللغة: الجديد والمحدث والمخترع، ففي لسان العرب[٣] بدع الشيء يبدعه بدعاً، وابتدعه: أنشأه وأبدأه .. والبديع والبدع، الشي الذي يكون أولاً .. والبديع المحدث العجيب، والبديع المبدع، وأبدعت الشيء اخترعته لا على مثال سابق، والبديع من أسماء الله تعالى الحسنى، لإبداعه الأشياء واحداثه إياها، قال تعالى ﴿ بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ ﴾[٤] أي مبدعها على غير مثال سابق.

((ومنه الابداع في الفنون والآداب وكل فن أو أدب مبدع معناه أن صاحبه أتى به على وجه خال من التقليد والمحاكاة. فهو مبدع بكسر الدال، وعمله مبدع بفتحها))[٥].

وقد استعملت المادة في كلام العرب نظماً ونثراً، وفي القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف في هذه المعاني. فمن النثر قول سيدنا علي رضي الله عنه: ((إن أبغض الخلائق إلى الله رجلان: رجل وكلّه الله تعالى الى نفسه فهو جائر عن قصد السبيل مشغوف بكلام بدعة ودعاء ضلالة)) [٦].

ومن الشعر قول حسان بن ثابت:

قـــومٌ إذا حـــاربوا ضُـــروا عـــدوَّهم أو حـــاولوا النَّفـــعَ فـــي أشـــياعِهم نَفعُـــوا

ســـجيةٌ تلـــك فـــيهم غيـــرُ مُحدثـــةٍ إنَّ الخلائـــقَ فـــاعلم شـــرَّها البـــدع[٧]

وقول الفرزدق:

أبـــت نـــاقتي إلاَّ زيـــاداً ورغبتـــي ومـــا الجـــود مـــن أخلاقـــه ببـــديعِ[٨]

والبديع من الشعر هو ما لم يسبق إليه قائله .

وفي القرآن الكريم جاءت كلمة بديع مرتين:

قال تعالى:﴿ بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ وَإِذَا قَضَىٰٓ أَمۡرٗا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ ١١٧ ﴾[٩].

وقال تعالى: ﴿ بَدِيعُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ أَنَّىٰ يَكُونُ لَهُۥ وَلَدٞ وَلَمۡ تَكُن لَّهُۥ صَٰحِبَةٞۖ وَخَلَقَ كُلَّ شَيۡءٖۖ وَهُوَ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمٞ ١٠١ ﴾[١٠].

أي أوجدها على غير مثال سابق.

أما في الحديث النبوي الشريف فقد وردت كلمة (بديع) في معنى الشيء الطيب.

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم في وصف تهامة: ((إنَّ تهامة كبديع العسل حلو أوله، حلو آخره)) [١١].

إذن لا يخرج استعمال كلمة البديع عن الابتكار والجدة والحداثة ... الخ .

مفهوم البديع الاصطلاحي :-

لعل الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) أول من دون مصطلح ((البديع)) في مؤلف علمي وكان يعني به ذلك المعنى اللغوي (الابتكار، الجدة، الطرافة .. الخ)، ومن ثم يتسع هذا المصطلح لديه ليشمل (الاستعارة والتشبيه) وكل ما فيه من طرافة وجدة، فنراه يعلق على الابيات التالية:

إنَّ الأُلـــى حانـــت بفَلْـــجٍ دمـــاؤهم هـــمُ القـــومُ كـــلُّ القـــومِ يـــاأمّ خالـــدِ

هـــمُ ســـاعدُ الـــدهرِ الـــذي يُتَّقَـــى بـــه ومـــا خيـــرُ كـــفٍّ لا تنـــوءُ بســـاعدِ

أســـودُ شـــرَّى لافـــتْ أُســـودَ خفيَّـــهٍ تَسَـــاقوا علـــى حـــردٍ دِهـــاءُ الاســـاودِ

يقول: قوله (((هم ساعد الدهر) إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع، وقد قال الراعي:

هـــم كاهـــلُ الـــدهرِ الـــذي يُتَّقَـــى بـــه ومنكبـــه إن كـــان للـــدهر منكـــب

وقد جاء في الحديث: ((موسى الله أحد وساعد الله أشد)) (١٢).

والبديع مقصود على العرب ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان. والراعي كثير البديع في شعره، وبشار حسن البديع، والعتابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشار))(١٣) .

وإذا كان الجاحظ أول من استعمل مصطلح البديع في مؤلف علمي، فإن ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) أول من ألف كتاباً بعنوان البديع، ولعله أول مؤلف علمي يخلص للبلاغة العربية، إذ أنه لم يتعد فنون البلاغة ولم يتجاوز دائرتها الى فنون أخرى وهذه ميزة لم تتوافر لكثير من المؤلفات العربية سواء تلك التي سبقت ابن المعتز أو التي جاءت بعده، فكثير من هذه المؤلفات يمتزج فيها البحث البلاغي الخالص ببحوث كثيرة تتصل بالدراسات القرآنية أو بغيرها من الدراسات ولم يكن كتاب ابن المعتز على هذا المنوال بل جاء خالصاً للبحث البلاغي.

وقد أثبت ابن المعتز بكتابه هذا أن ما يقوله أنصار الحديث من أن المحدثين هم مخترعو البديع –ليس صحيحاً– بل هو موجود في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف وفي نتاج الجاهليين والإسلاميين شعراً أو نثراً وهو يؤكد ذلك منذ السطور الأولى حيث يقول: ((قدمنا في كتابنا هذا بعض ما وجدنا 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 قلدهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه)) (١٤) .

ثم يزيد ما يهدف إليه في كتابه بياناً فيقول: ((وإنما غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع)) (١٥) .

إذن رسالة ابن المعتز تنبيه الناس أن البديع ليس من اختراع المحدثين الذين افتتنوا به.

والناظر في كتاب البديع يجد أن ابن المعتز قد خصَّ هذا المصطلح بفنون خمسة هي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي، وبعد أن أنهى حديثه عن هذه الفنون الخمسة، ذكر فنوناً أخرى أطلق عليها محاسن الكلام، نذكر منها ثلاثة عشر فناً هي: الالتفات ، والاعتراض، والرجوع، وحسن الخروج من معنى إلى معنى، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف والهزل الذي يراد به الجد، وحسن التضمين، والتعريض، والكناية، والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه، واعنات الشاعر نفسه في القوافي، وتكلفه من ذلك ما ليس له وحسن الابتداءات.

ثم ختم كتابه بقوله: ((وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد، وألفته سنة أربع وسبعين ومائتين وأول من نسخه مني علي بن هارون بن يحيى بن أبي المنصور المنجم)) (١٦) .

ويبدو أنه ((سمع بعد ذلك من بعض النقاد والمتثبتين اعتراضاً على قصر البديع على الفنون الخمسة الأولى، وأنهم رأوا البديع أكثر مما ذكر، فأقرهم على دعواهم، وكتب بقية المحسنات وضمها إلى الفنون الخمسة لينفي عن نفسه مظنة الجهل بتلك البقية))(١٧) .

وفي هذا يقول ابن المعتز: ((ونحن الآن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر، ومحاسن كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدعي الإحاطة بها حتى يتبرأ من شذوذ بعضها عن علمه وذكره وأحببنا لذلك أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختياراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره))(١٨) .

لقد كان لهذه الكلمة التي ترك الخيار لمن أراد أن يضيف إلى الفنون التي ذكرها صدًى واسع النطاق فتسابقوا إلى إضافة كثير من هذه الفنون إلى ما ذكره ابن المعتز حتى صار التسابق في ذلك لحاجة فيما بعد.

وكان في مقدمة هؤلاء قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) فعلى الرغم من أنه لم يستعمل مصطلح البديع فإنه يضيف إلى ما ذكره ابن المعتز من فنون وألوان فنوناً أخرى وألواناً لا يزال بعضها حتى اليوم دائراً في فلك علم البديع بالمعنى الضيق المقابل لعلمي المعاني والبيان، فقد قدم في كتابه ((نقد الشعر)) ألواناً عديدة من فنون البديع اتفق مع ابن المعتز في سبعة منها وانفرد هو بالباقي.

أما السبعة التي اتفق مع ابن المعتز عليها فهي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، والالتفات، والاعتراض، وإن كان قدامة يسميه ((التتميم)) والافراط في الصفة الذي يطلق عليه قدامة الغلو والمبالغة والتشبيه وقد جعله قدامة غرضاً من أغراض الشعر(١٩).

وأنفرد عن ابن المعتز بالفنون الآتية: صحة التقسيم، صحة المقابلات، وصحة التفسير، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وقد عدَّ المتأخرون البابين الأخيرين باباً واحداً، وسموه التتكيت، وائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، ويطلق عليه التمكين عند المتأخرين، والتوضيح، والإيغال، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وتلخيص الأوصاف، والتوازي والمضارعة، وعكس اللفظ، أو عكس ما نظم من بناء وأخيراً اتساق البناء والسجع.

ولم يكتف قدامة بسرد هذه الفنون بل أخذ يحددها تحديداً دقيقاً حتى أنه كان يسرف في هذا التحديد إسرافاً كبيراً، كما أكثر من ضرب الأمثلة والشواهد عليها، وهذا هو الذي جعل بعض علماء البلاغة يعدون قدامة في طليعتهم ويعنون بآرائه ومصطلحاته، بين معجب ومزيف لها حتى وصفه العلوي بأنه ((جواب البلاغة وناقدها البصير والمهيمن على معانيها وخريتها الخبير)) (٢٠) بل جعلوه إماماً ورائداً في البديع، وأن يكون في نظرهم ثاني اثنين اخترعا جمعه وتدوينه، الأول ابن المعتز، والثاني قدامة بن جعفر، يقول ابن أبي الاصبع خلال إشادته بجهود ابن المعتز، وقدامة: ((جمعت من ذلك خمسة وتسعين باباً أصولاً وفروعاً، فالأصول منها ما ابتكر المخترعان الأولان تدوينه وهما قدامة بن جعفر الكاتب وابن المعتز وعدتها ثلاثون باباً)) (٢١) .

وإذا كان قدامة قد تناول بعضاً مما جمعه ابن المعتز وأضاف إليه جزءاً آخر على الرغم من أنه لم يذكر هذا وذاك تحت مصطلح البديع كما صنع ابن المعتز، فإن أبا هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) يرجع إلى مصطلح البديع مرة أخرى في الصناعتين حيث يجعل الباب التاسع من أبواب الكتاب العشرة خاصاً بفنون البديع، فنراه يسرد الألوان التي تناولها بالشرح والتمثيل وهي من جهود العلماء والنقاد الذين سبقوه وفي مقدمتهم ابن المعتز، وقدامة بن جعفر، فيذكر منها تسعة وعشرين فناً(٢٢).

وقد اتفق أبو هلال في الباب التاسع من كتابه مع ابن المعتز في الغرض من تأليف كتابه البديع حيث يقول في نهاية حصره لهذه الفصول: ((هذه أنواع البديع التي ادعى من لا رواية له، ولا دراية عنده أن المحدثين ابتكروها، وأن القدماء لم يعرفوها وذلك لما أراد أن يفخم أمر المحدثين ؛ لأن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف، وبرئ من العيوب كان في غاية الحسن ونهاية الجودة))(٢٣) .

وقد عد الإيجاز والاطناب والكفاية والتعريض، والاستعارة، والمجاز من فنون البديع وهذا يعطينا انطباعاً أن العسكري كان لا يزال يستعمل مصطلح البديع بمعناه الواسع الذي سبق وأن

استعمله الجاحظ وابن المعتز وقدامة. وإن كان يخرج التشبيه والسجع والازدواج من دائرة البديع مما ضيق مفهوم البديع عنده بعض الشيء.

وهكذا نرى أن البلاغيين العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري كانوا ينظرون إلى البديع تلك النظرة الشاملة التي تعني الجديد والطريف والمخترع، وقد ظلت على هذا النحو حتى القرن الخامس أيضاً.

ولعل في مقدمة علماء هذا القرن ابن رشيق (ت ٤٦٣هـ) في كتابه ((العمدة)) الذي يعد ثمرة طيبة لجهود من سبقه من العلماء، فهو يضم خلاصة الآراء التي قيلت في الشعر، وإن كنا نلاحظ بين دفتيه ما هو أفكار ابن رشيق، وإن كانت قليلة، فهي تشكل آراء لها خطرها في تطور مسيرة الفكر البلاغي والنقدي عند العرب القدماء.

ويستعمل ابن رشيق مصطلحات المخترع، والتوليد في معان مختلفة فالمخترع من الشعر هو ((ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه كقول امرئ القيس:

ســـموتُ إليهـــا بعـــد مـــا نـــامَ أهلُهـــا سموَّ حَبَـــابِ المـــاءِ حـــالاً علـــى حـــالِ[٢٤]

فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلم الشعراء إليه فلم ينازعه أحد إياه قوله:

كـــانَّ قلـــوبَ الطيـــرِ رطبـــاً ويابســـاً لدى وكرِها العُنَّـــابُ والحشـــفُ البـــالي))[٢٥]

وأما التوليد فهو: ((أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة))[٢٦] ومن أمثلته قول عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة وقيل: وضاح اليمن:

فاســـقُطْ علينـــا كســـقوطِ النَّـــوى ليلـــةَ لا نـــاهٍ ولا زاجـــرُ[٢٧]

((وأما الذي فيه زيادة فكقول جرير يصف الخيل:

يَخـــرجنَ مـــن مســـتطيرِ النَّقـــعِ داميـــة كـــأن آذانَهـــا أطـــرافُ أقـــلام

فقال عدي بن الرقاع يصف قرن الغزال:

تُزجـــي أغـــنَّ إبـــرةَ قرنـــهِ قلـــمٌ أصـــابَ مـــن الـــدواةِ مـــدادَها[٢٨]

وأما الابداع فهو ((إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف الذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى، والابداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد، وحاز قصب السبق)) [٢٩] .

يفهم من النص السابق أن البديع في نظر ابن رشيق صار خاصاً باللفظ في مقابل الاختراع الذي صار خاصاً بالمعنى، وهو بهذا لربما مهد الطريق لطغيان الفكرة القائلة بأن البديع مجرد حلى لفظية يزداد بها الكلام حسناً وبهاء أو أمر وراء المعنى، فهو مثلاً يجعل الاستعارة أول ألوان البديع،

ولكنه يقول عنها: ((وليس في حلى الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها)) [٣٠] .

فابن رشيق يستعمل مصطلحات ثلاثة هي: البديع، والحلى، والمحاسن في معنى واحد هو الابداع في اللفظ فلا غرو إن كان للبديع كما يقول ابن رشيق ((ضروب كثيرة وأنواع مختلفة)) [٣١] ومن ثم يذكر ما وسعته القدرة وساعدت فيه الفكرة.

والملاحظ عليه من خلال عرضه لضروب البديع الكثير وأنواعه المختلفة تغيير لبعض المصطلحات، كأن يطلق رد الاعجاز على الصدور، اسم التصدير، أو يسمى تجاهل العارف بالتشكيك، أو يطلق على تأكيد المدح بما يشبه الذم ((الاستثناء)) أو يضم ألواناً عديدة تحت اسم واحد كما صنع فيما أسماه الإشارة حيث يخرج منها الإيماء والتعريض والتورية، والكناية والتتبع وهو ليس في الحقيقة إلا الكناية.

وقد أضاف بعض الألوان التي لا تمت إلى البديع بصلة، مثل باب الحشو وفضول الكلام وباب الاستدعاء وغيرها، ومما يدل على أن البديع عنده كما هو عند سابقيه شامل لعناصر الحسن الأدبي من غير تفريق أو محاولة لتحديدها على علوم البلاغة الثلاثة.

ثم جاء ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) صاحب كتاب ((سر الفصاحة)) فبحث كثيراً من صور البديع، وإن كان لم يبحثها تحت مصطلح البديع، بل تناولها حين تكلم عن نعوت الألفاظ تارة، ونعوت المعاني تارة أخرى وقد تأثر ابن سنان بقدامة بن جعفر كما يتضح هذا التأثير بصورة أدق حين نراه ينقل عبارات مطولة من نقد الشعر.

أما الألوان التي تناولها هي: ((حسن الاستعارة، والحشو، والتوشيح أو التسهيم، حسن الكناية، السجع والازدواج، والترصيع، الجناس، والمطابقة، والتبديل، والايجاز والاختصار وحذف فضول الكلام، التمثيل، والصحة في التقسيم، صحة التشبيه وصحة المقابلة في المعنى، وصحة التناسق والنظم، وهو ما يعرف عن المحدثين بحسن التخلص، وصحة التفسير، كمال المعنى ويسمى عند قدامة التتميم والمبالغة في المعنى والغلو، التحرز مما يوجب الطعن، ويسمى عند المتأخرين الاحتراس والتكميل، والاستدلال بالتمثيل، والاستدلال بالتعليل)) [٣٢] .

هذه هي الألوان البديعية التي تناولها ابن سنان الخفاجي، والملاحظ أنها ألوان مسبوق بها سوى الاستدلال بالتعليل وهو ما يعرف عند عبد القاهر بحسن التعليل، وقد كان له الفضل في ابتكاره، فهو أول من تحدث عن حسن التعليل من البلاغيين بعد أبي هلال العسكري الذي أدرجه تحت ((الاستشهاد والاحتجاج))[٣٣].

ولابن سنان الخفاجي آراء مهمة، منها رفضه صنيع بعض العلماء حين جعلوا للمعنى الواحد عدة أسماء، كالترصيع الذي يسمونه ترصيعاً وموازنة وتسميطاً، وتسجيعاً وهذا كله راجع الى شيء واحد[٣٤].

ومن المعلوم أن الجاحظ ومن سبقوه من رواة الشعر كانوا يطلقون لفظ البديع على علوم البلاغة جميعها، وقد ظل هذا الاطلاق الى عهد عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) الذي عدّ في كتابه ((أسرار البلاغة)) الاستعارة والتشبيه والتمثيل وسائر أقسام البديع وفي ذلك يقول: ((وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع لا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلاَّ من جهة المعاني خاصة من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب)) [٣٥].

ويعد الزمخشري (ت ٥٣٨هـ) أول من قام بتطبيق بلاغة عبد القاهر الجرجاني على آي الذكر الحكيم، وقد كان اهتمامه خاصة بعلمي المعاني والبيان، ومع ذلك لم يخل تفسيره من مصطلح البديع وفنونه.

ثم نعود إلى التأليف والجمع مرة أخرى تحت مصطلح ((البديع)) وذلك على يد أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ)، حيث ألف كتابه ((البديع في نقد الشعر)) الذي اشتمل على خمسة وتسعين لوناً من ألوان البديع، اعتمد فيها على من سبقه من العلماء، يقول في مقدمة كتابه: ((هذا الكتاب جمعت فيه ما تفرق فيه كتب العلماء المتقدمين المصنفة في نقد الشعر، وذكر محاسنه وعيوبه، فلهم فضيلة الابتداع، ولي فضيلة الاتباع، والذي وقفت عليه: كتاب البديع لابن المعتز وكتاب المحاضرة للحاتمي، وكتاب الصناعتين للعسكري، وكتاب اللمع للعجمي وكتاب العمدة لابن رشيق، فجمعت من ذلك أحسن أبوابه، وذكرت منه أحسن مثالاته، ليكون كتابي مغنياً عن هذه الكتب لتضمنه أحسن ما فيها)) [٣٦].

ثم بدأ كتابه بفهرس شامل للألوان التي اشتمل عليها، بدأه بالتجنيس المغاير، وختمه بالتهذيب، ثم قال: ((فيكون جملة ما اشتمل عليه كتابنا هذا خمسة وتسعين باباً))[٣٧].

ومن الألوان التي ذكرها في كتابه: التجنيس، والتطبيق، والعكس، والتقييم، والتورية، والتجزئة، والتفسير، والاستخدام، والتجاهل، والمبالغة، والاستعارة والتصدير، والاستطراد، والاحتراس، والمساواة، والتذييل، والكناية، والإشارة، مما يدل على أن كلمة بديع عنده ما زالت ترادف كلمتي ((بيان)) و ((بلاغة)).

ثم جاء السكاكي وألف كتاباً أسماه ((مفتاح العلوم)) وقسمه على ثلاثة أقسام:

الأول: أفرده لعلم الصرف، والثاني خص به علم النحو، والقسم الثالث أوضح فيه علمي المعاني والبيان، وهو أكبر الأقسام وأكثرها شهرة حتى أن الذهن لينصرف مباشرة إلى هذا الفرع حين يذكر كتاب المفتاح، دون القسمين الآخرين.

وقد سار على منهج يتخذ من الفلسفة والمنطق وعلم الكلام أساساً يبنى عليه التعريف ثم يوضح الغرض من كل منهما وكان ذلك في مقدمة وفصلين تكلم فيهما عن مسائل هذين العلمين، وما يتعلق بهما من أمور تتصل بالفصاحة والبلاغة، وبعد أن أنهى ذلك قال: ((وإذا تقرر أن البلاغة بمرجعيها وأن الفصاحة بنوعيها مما يكسو الكلام حلة التزيين، ويرقيه أعلى درجات التحسين، فها هنا وجوه مخصوصة كثير ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام فلا علينا أن نشير إلى الأعراف منها وهي قسمان: قسم يرجع إلى المعنى وقسم يرجع إلى اللفظ)) [٣٨] .

فالسكاكي لم يجعل البديع علماً مستقلاً كعلمي المعاني والبيان، ولم يطلق على ما ذكره مصطلح البديع، بل عدها وجوهاً مخصوصة لقصد تحسين الكلام، ومن ثمَّ قسمها إلى قسمين، قسم يرجع إلى المعنى وآخر يرجع إلى اللفظ، ثم أخذ يعدد الألوان التي تندرج تحت كل قسم.

والملاحظ يرى أنه يتناول هذ الألوان تناولاً موجزاً فهو لا يفعل أكثر من أن يقدم تعريفاً لها ثم يردفه بمثال أو مثالين دون أن يقف ليحلل هذه الأمثلة ويكشف عما فيها من جمال الأسلوب وروعة الأداء على نحو ما فعل عبد القاهر الجرجاني، وفي هذا الصدد يقول الدكتور شوقي ضيف: ((وإنما نجد فيه الدقة والقدرة البارعة على التبويب والإحاطة الكاملة بالأقسام والفروع غير أن ذلك عنده لم يشفع بتحليلات عبد القاهر والزمخشري التي كانت تملأ نفوسنا إعجاباً، فقد تحولت البلاغة في تلخيصه إلى علم بأدق المعاني لكلمة علم، فهي قوانين وقواعد تخلو من كل ما يُمتع النفس، إذ سلط عليها المنطق بأصوله ومناهجه الحادة، حتى في لفظها وأسلوبها الذي لا يحوي أي جمال، وما للجمال وللسكاكي؟ إنه بصدد وضع قواعد وقوانين كقوانين النحو وقواعده، وهي قواعد وقوانين تسبك في قوالب منطقية جافة أشد ما يكون الجفاف)) [٣٩] .

والحقيقة البادية أن السكاكي بهذا الفهم، أعني عندما ذكر أن الفنون البديعية يصار إليها للتحسين جعل علم البديع قليل الجدوى في البحث عن القيمة في العمل الأدبي لوقوفه عند حدود الزركشة والتزيين، وهذا فهم مردود، فقوله السابق: ((كثيراً ما يصار إليها)) يحتمل إيحاءً بأن تلك الفنون ليست عنصراً مهما في اللغة الأدبية، فهي زينة تضاف إلى المعنى، ولا قيمة لها في ثراء الكلام، وإيحائه وفنيّته ومن هنا يشير إلى الأعراف منها كما يقول.

وممن عاصر السكاكي، ضياء الدين ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) صاحب كتاب ((المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)) إذ اشتمل على مقدمة ومقالتين، تضمنت المقدمة أصول علم البيان، وهو يريد به ما هو أعم وأشمل عما عرف اليوم، وما سبق أن عرفناه لدى السكاكي مما جعل مقابلاً لعلمي المعاني والبيان، إذ يعني به الفصاحة والبلاغة، ويفرق ابن الأثير بين مهمة النحوي والبياني، ومهمة كل من النحوي واللغوي فيما بينهما من اشتراك فيقول: ((إن موضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة، ويسأل صاحب هذا العلم عن أحوالهما اللفظية والمعنوية، ويشترك هو والنحوي أو اللغوي

في أن الثاني ينظر من دلالة الالفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة، أما صاحب البيان فإن له نظرة فوق هذه النظرة؛ لأنه ينظر في فضيلة تلك الدلالة التي هي دلالة خاصة)) [٤٠].

فالدلالة البيانية دلالة خاصة، إذ المراد في هذه الحال هيئة مخصوصة من الحسن يتمتع بها الأسلوب وذلك أمر وراء النحو والاعراب[٤١] .

فابن الأثير صاحب منهج مغاير لمنهج السكاكي إذ كان ((شديد الأهمية بالنسبة لتاريخ النظريات الأدبية والدراسات البلاغية)) [٤٢] . ومن ثم فهو أقرب الى منهج الأوائل الذين تناولوا البلاغة العربية بروح تختلف عن الروح التي وجدت في كتاب السكاكي ((مفتاح العلوم)) فهو يميل إلى الاكثار من سرد الأمثلة والشواهد والبعد عما تقتضيه القسمة العقلية؛ لأن ذلك كما يقول: ((يقتضي أشياء مستحيلة)) [٤٣] .

أما فيما يخص علم البديع فإنه يعرض لبعض الفنون التي تعرف الآن بالبديع في القسم الثاني من المقالة الأولى التي جاءت للبحث في الصناعة اللفظية.

وأما المقالة الثانية فهي بعنوان ((في الصناعة المعنوية)) وفيها يلاحظ فنوناً تنتمي الآن إلى علوم البلاغة الثلاثة المعروفة، فمنها ما هو داخل في دائرة البيان مثل الاستعارة والتشبيه وفيها ما هو داخل في المعاني، كالتقديم والتأخير والايجاز والاطناب، ومنها ما هو دائر في فلك علم البديع، كالطباق والمقابلة، وهذا يعني أن ابن الأثير لا ينظر إلى هذه الفنون نظرة مفاضلة بينهما بل هي جميعاً تعمل على الوصول الى الهيئة المخصوصة من الحسن التي تجيء وراء النحو والاعراب.

وهذا الأمر ينطبق على ((تحرير التحبير)) لابن أبي الأصبع (ت ٦٥٤هـ) فهو وإن كان أطلق عليه –أعني مؤلفه– اسم البديع في صناعة الشعر، إلاّ أنه لا ينظر إلى الفنون التي تكلم عنها تحت عنوان ((البديع)) نظرة توحي بالتقسيم والتحديد، بل لا تزال كلمة البديع لديه كما كانت عند ابن المعتز الذي أول من أطلقها على مؤلف علمي، وإن كان ابن ابي الاصبع قد قسم الألوان إلى أصول وفروع فالأصول عددها ثلاثون لوناً منها الاستعارة، والجناس، والطباق، ورد الاعجاز على الصدور، والمذهب الكلامي، والالتفات، والكناية والتشبيه، وتجاهل العارف، والمقابلة، والتقسيم، والإفراط في الصفة، وغيرها مما جاء عند ابن المعتز، وقدامة بن جعفر، وأما الفروع فقد أفرد لها ثلاثة وستين لوناً، ثم ساق الحديث بعد ذلك عن ثلاثين لوناً قال بأنه هو المكتشف لها.

على الرغم من أنه قسم الأنواع التي جمعها من كتب السابقين إلى أصول وفروع فإنه لم يعن بتلك القسمة إلى تفضيل الأصول على الفروع، وإنما قصد بالأصول على ما ورد في كتابي ابن المعتز وقدامة، وما عدا ذلك مما جاء في هذين الكتابين فقد أطلق عليه اسم الفروع.

والملاحظ في هذا الكتاب ((تحرير التحبير)) الكثرة التي حاول المؤلف أن يضيفها إلى البديع، فقد زاد ما ذكره من الألوان على المائة بأكثر من عشرين لوناً وتلك بداية الضعف، حيث عرفت الألوان طريقها إلى الكثرة حتى لم تعد أقوى ذاكرة بقادرة على مجرد عدها، فضلاً عن التعريفات التي تتعلق بكل فن منها.

وكان كتاب القزويني (ت ٧٣٩هـ) تلخيص المفتاح، وكتابه الآخر الإيضاح، في مقدمة الكتب التي تناولت القسم الثالث من كتاب السكاكي شرحاً وتلخيصاً، حيث حدد للبديع مفهوماً يميزه عن مفهومي علم المعاني وعلم البيان. هذا المفهوم هو: ((علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة، وهو ضربان: معنوي ولفظي)) [٤٤].

ويتضح لنا من تعريف الخطيب القزويني أن المراد بالبديع التحسين والتزيين، وأن وظيفته مقصورة على الطلاء والزخرفة؛ لأنه يأتي بعد اكتمال شرطين أساسيين للعملية الإبداعية يضمنان لها القبول والتأثير، وهما: مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ووضوح دلالته، وهذان الشرطان يتحققان في علمي المعاني والبيان[٤٥] .

وبهذا تكون نظرته مماثله لنظرة السكاكي من أن تلك الفنون ليست عنصراً مهماً في اللغة الأدبية، فهي زينة تضاف إلى المعنى، ولا قيمة لها في ثراء الكلام وإيحائه، وفنيّته.

ثم نعود ونقول: فبعد أن تحدث القزويني عن بلاغة الكلام، وجعلها في مطابقة لمقتضى الحال، أعاد البلاغة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى بالتركيب وسماه ((فصاحة)) وجعل للفصاحة طرفين: أعلى وهو حد الاعجاز، وأسفل وهو الذي إذا غير عنه الكلام إلى ما دونه التحق عند العارفين بالأساليب بأصوات الحيوانات، وجعل بينهما مراتب كثيرة، وختم مقولته بقوله: ((وتتبعه وجوه أخر تورث الكلام حسناً)) [٤٦].

لقد أثارت هذه المقولة جدلاً بين شراح التلخيص فمنهم من ذهب إلى أن البديع يورث حسناً عرضاً فوافق القزويني، كالتفتازاني[٤٧] (ت ٧٩٣هـ)، والدسوقي[٤٨] (ت ١٢٣٤هـ)، فالبديع عند هؤلاء ضرب من الزينة لا قيمة له، وفي هذا اهدار لقيمة اللغة وسلطان الكلمة، والخلاف لا يكمن في كون البديع تالياً للمعاني أو البيان، وإنما الخلاف في مدى الاعتداد بقوة الكلمة، ودورها في اللغة، وتعلقها بالبلاغة.

ومنهم من كان أقرب إلى دائرة الفن، فاعتد بالظاهرة وأنكر هذه العرضية الزائفة، كالسبكي (ت ٧٦٣هـ) الذي اعتد بها وجعلها جزءاً جوهرياً في اللغة الأدبية لا تتم إلاّ بها حيث قال: ((والحق الذي لا ينازع فيه منصف أن البديع لا يشترط فيه التطبيق، ولا وضوح الدلالة، وأن كل واحد من تطبيق الكلام على مقتضى الحال، ومن الإيراد بطرق مختلفة، ومن وجوه التحسين قد يوجد دون الآخرين، وأول برهان على ذلك أنك لا تجدهم يتعرضون إلى بيان اشتمال شيء منها على التطبيق،

ولا تجدهم في شيء من أمثلة البديع يتعرضون لاشتماله على التطبيق والإيراد، بل تجد كثيراً منها خالياً عن التشبيه والاستعارة والكناية. التي هي طرق علم البيان. هذا هو الإنصاف، وإن كان مختلفاً لكلام الأكثرين)) [٤٩].

لقد انحرف الفن البديعي عند المتأخرين عن وظيفته الأساسية التي رسمها له القدماء، إذ أصبح جلّ اهتمامهم منصباً على اختراع الوان جديدة من البديع، وبهذا ضاع ما كان مأمولاً من تطوير جهود ابن المعتز، وقدامة، وابن رشيق، وعبد القاهر، وابن الأثير والسبكي.

وكان لهذا الانحراف السيء على الإبداع أن ظهر ما يسمى بشعراء البديعيات، الذين أصبح الشعر في اعتقادهم رصفاً لكلمات لا تحمل معنى ولا تخدم رؤية، وبذلك ابتعد الإبداع عن معناه الصحيح[٥٠].

أسباب الانحراف بمفهوم الظاهرة البديعية فهي:

١) تصور المعنى خارج البناء اللغوي، وكأن اللغة لا تمنح المعاني أبعاداً جديدة، وكأن المعاني لا تختلف باختلاف المباني؛ ولذلك شاع في كثير من المصطلحات في الفكر البلاغي كالتشبيه المقلوب، والاستعارات البعيدة، والزينة، وما ال ذلك، وهذا التجريد سوء فهم لحيوية اللغة، وطبيعة المعاني الأدبية تنكر هذا التجريد؛ لأنها لا تنبثق إلاّ من تلك اللغة ولا تشع إلا من تلك الألفاظ، والأنساق اللغوية الخاصة[٥١].

٢) الفصل بين اللفظ والمعنى، وهذه الرؤية سيطرت على بعض البلاغيين وقد حاول عبد القاهر جاهداً العودة بالقضية إلى مسارها الصحيح، ولكن الأمر خرج من يد منْ جاء بعده، ولقد أدرك القدماء خطورة هذا الفهم حين قال التوحيدي: ((إن المعاني ليست في جهة، والألفاظ ليست في جهة، بل هي متمازجة متناسبة، والصحة عليها وقف، فمن ظن أن المعاني تتلخص له مع سوء اللفظ، وقبح التأليف والإخلال بالإعراب، فقد دل على نقصه وعجزه))[٥٢].

فلا يصح فصل اللفظ عن المعنى ((لأن حقائق المعاني لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ، وإذا تحرفت المعاني فذلك لتزيف الألفاظ، فالألفاظ والمعاني متلاحمة متواشجة متناسجة)) [٥٣].

ومما لا شك فيه فالعلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة أساسية، فلو حدث أن انفصل اللفظ عن المعنى لأصبح قالباً مفرغاً لا قيمة له، إذ أنه لا بدّ لكل كلمة من معنى تدل عليه لتكتسب قيمتها المعنوية[٥٤].

إذن من كل ما تقدم ينبغي علينا أن ننظر إلى الفن بعيداً عن الطبقيات ومقولة العرض والجوهر، فكما للتشبيه والحذف قيمتها في المعنى، فإن للجناس، أو الطباق دوراً كبيراً في بيان المعنى، وطريقة التعبير عنه.

المبحث الثاني
التطبيقات

قبل أن نعرض للأمثلة التطبيقية للتدليل على ما ذهبنا إليه في المبحث الأول من أنّ البديع ليس قيمة تزيينية، وأن العلاقة بين اللفظ والمعنى أساسية فيه، نقول أن دراسة البديع كانت تنصب من رؤية أحادية تجعل منه فناً مستقلاً بذاته، بعيداً عن النسق التعبيري الذي ورد فيه. واللغة المجازية التي عضدته في بيان المعنى، فالجناس مثلاً لا يمكن استنطاق مكنونه وبيان قيمته الفنية بعيداً عن بنيته التركيبية التي جاء فيها، والتشبيه أو الاستعارة أو الكناية المصاحبة له، وإيقاعه المصور للحركة الذهنية عند المبدع لحظة إبداعه وموقفه الذي قيل فيه.

وفي هذا يقول الدكتور محمد حسن عبد الله: ((إن الظاهرة البديعية ما تزال في حاجة إلى الدراسة على المستويين الجمالي والنفسي، من حيث أثر الفنون المختلفة في إيجاد إطار أو شكل معين للجملة، وللإيقاع فيها، ولعلاقتها العضوية بما يأتي بعدها من تراكيب، وتجاوز الشكل إلى المعنى – فليس الهدف الوحيد للتزيين اللغوي مقصوراً على جانب الشكل– اعترافاً بالعلاقة الاندماجية بين الألفاظ والمعاني، ثم نبحث القضية من حيث دلالتها النفسية على الحركة الذهنية عند الأديب أو الشاعر في لحظة الإبداع، وحدود معجمه اللغوي، وطريقة استعماله الخاصة لهذا المعجم، وفهمه الحاصل للجمال الفني، ومحاولته تحقيق هذا الجمال من خلال إيثار كلمات بعينها تحقق مفهومه للجمال)) (٥٥).

فالفن البديعي لا يقف عند حد التزيين والتبعية، فهو عالم قائم بذاته، وسنحاول من خلال عرض لبعض ألوان البديع الوقوف على قيم هذا الفن وجماله، وما ينطوي عليه من المعاني البعيدة والدلالات العميقة.

الجناس

ظاهرة لغوية استوقفت رجال البلاغة، فأطالوا أمامها الوقوف، متأملين أسرارها، وقيمتها في العمل الأدبي، وآثارها على نفسية المتلقي.

قال ابن المعتز: ((والجناس أن تجيء الكلمة تجانس أُخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها)) (٥٦) .

فالجناس يتخطى قيمة الامتاع والإثارة من خلال إيقاعه ليحقق قيمة معنوية حيث يصور الحالة الشعورية للمبدع.

وهذا ما أكد عليه قدامة بن جعفر الذي يتجاوز بالجناس حدود الشكل، وصخب الإيقاع حين يربطه بالمعنى، ويجعله داخلاً في باب ائتلاف اللفظ والمعنى فيقول: ((وقد يصنع الناس من صفات

الشعر: المطابق والمجانس، وهما داخلان في باب ائتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن تكون في الشعر معان متغايرة، قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة)) [٥٧].

وذهب ابن رشيق القيرواني إلى أن الجناس جزء مهم لا يتم المعنى إلاّ به؛ لأنه جاء بعيداً عن القصد والتكلف، حيث يقول: ((وقد يجيء التجنيس على غير قصد كقول أبي الحسن:

مـــا تـــرى السَّـــاقي كشـــمسٍ طلعـــتْ تحمـــلُ المـــريخَ فـــي بـــرجِ الحَمَـــلْ

فبهذا التجنيس تم المعنى وظهر حسنه، إذ كان برج الحمل بيت المريخ، وموضع شرف الشمس، فصار بعض الكلام مرتبطاً ببعضه، ومظهراً لخفّي محاسنه، وحصل التجنيس فضلة على المعنى، لأنه لو قال في موضع الحمل النطح أو الكبش لكان كلامه مستقيماً، فهذا التجنيس كما ترى من غير تكلف ولا قصد، ولكن الأكثر أن يكون التجنيس مقصوداً إليه، مأخوذاً منه ما سامحت فيه القريحة، وأعان عليه الطبع))[٥٨].

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن الجناس ذا دلالة عميقة في النص من خلال مخادعة المبدع لقارئه بهذا الإيقاع الذي يخفي وراءه رؤية فنية غامضة، وهذه المخادعة هي سر قيمة الجناس، ومدار استحواذه على لب القارئ حينما يلح عليه في التأمل والمشاركة فيقول: ((وههنا أقسام قد يتوهم مع بدء الفكرة وقبل إتمام العبرة أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس، إلى ما يناجي فيه العقل والنفس، ولها إذا حقق النظر مرجع إلى ذلك، ومنصرف فيما هنالك)) [٥٩] ثم بعد ذلك يذكر بيت أبي تمام:

ذهبـــتْ بمذهبـــهِ الســـماحةُ فـــالتَوَتْ فيـــه الظنـــونُ أمَـــذْهَبُ أم مُـــذهَبُ؟

وبيت أبي الفتح السبتي:

نـــاظِراهُ فيمـــا جَنَـــى نَـــاظِرَاهُ أودَعـــاني أَمُـــتُ بمـــا أَودعـــاني

وهنا يتساءل هل استحسنت الشعر ((لأمر يرجع إلى اللفظ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول، وقويت في الثاني؟ ورأيتك لم يزودك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفاً مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فيهذه السريرة صار التجنيس – وخصوصاً المستوفي منه المتفق في الصورة– من حلى الشعر، ومذكوراً في أقسام البديع)) [٦٠].

ففضيلة الجناس لا تكمل إلا بنصرة المعنى، ولذلك حسن في بيت أبي الفتح، وقبح في بيت أبي تمام الذي جاء به للتكرار، ولهذا كان متمحلاً ومتكلفاً[٦١] .

وهنا نريد أن ندلل على صحة ما ذهبنا إليه من أن الجناس ذو قيمة معنوية لا تزيينيه من خلال بعض نماذج الشعر العربي منها على سبيل المثال لا الحصر قول المتنبي:

جـــيشٌ كأنّـــك فـــي أرضٍ تُطاولُـــهُ فـــالأرض لا أَمـــمٌ والجـــيش لا أمـــمُ

إذا مضـــى علـــمٌ منهـــا بـــدا علـــمٌ وإن مضـــى علـــمٌ بـــدا علـــمُ[٦٢]

يقول الشاعر مخاطباً ممدوحة مبيناً عظم جيشه ومداومته للقتال: قد بعدت الأرض، ((فطالت كأنها تطاولت جيشك في امتداده، فكلاهما بعيد الأطراف لا قرب فيه، فكلما مضى جبل من الأرض ظهر بعده جبل آخر، وكذلك الجيش كلما مضت فرقة منه برايتها جاءت فرقة أخرى، فلا الأرض تفنى ولا الجيش يفرغ))[٦٣].

موطن الشاعر في البيت الثاني، حيث جانس الشاعر بين (علم) في صدره، و(علم) التي في عجزه، محققاً المطالب الفني للجناس في إحداث جرس داخلي يؤازر وزن البيت[٦٤].

كما مزج الشاعر بين الجناس والتكرار؛ حيث كرر كلمة (علم) في كل شطر بالمعنى السابق لها، ويشترك مع هذين اللونين البديعين التقطيع للغرض نفسه، فالمتأمل قوله: ((إذا مضى علم)) يقابله في وزن البيت من بحر البسيط (مُتَفْعِلنْ فَعِلنْ) بحذف الثاني في التفعيليتين، وقوله: ((منها بدا علمٌ)) يقابل في الوزن أيضاً (مُسْتَفْعِلنْ فَعِلنْ)، بحذف الثاني من التفعيلة الثانية فقط، ومثل ذلك يقال في الشطر الثاني، كما يخرج بين هذه الألوان مجتمعة وبين المماثلة اللفظية بين شطري البيت الثاني في تناسق بديع يدل على مهارة الشاعر في استعمال هذا اللون البديعي.

فجمال الجناس لا يقتصر على الجانب اللفظي فحسب، بل يسهم في إعطاء قيمة معنوية للبيت وهي الإيهام؛ حيث يوهم السامع أن كلمة (علم) في الصدر مكررة في العجز بمعناها، ويؤطّئ لذلك بالتكرار المحض في عجز البيت الأول وصدر البيت الثاني، وإذا هو يفاجئُ السامع بمعنى جديد محدثاً في نفسه اللذة والإطراب.

وقول أبي تمام:

أَظـــنُّ الـــدمعَ فـــي خـــدّي ســـيبقي رســـوماً مـــن بكـــائي فـــي الرســـوم[٦٥]

لقد استحسن البلاغيون هذا البيت وعدوه من رائع شعر أبي تمام. ومع بساطة البيت فإنه يحمل في طياته رؤية عميقة؛ لأن شاعراً مثل أبي تمام لا يقف بمعانيه عند حدود الدلالات الأولى، ولذلك فهي تحتاج للتأمل والتفكير[٦٦].

فأبو تمام وقف يبكي على الأطلال والرسوم بناء على علاقة خاصة بينه وبين الطلال، ويغالب الحزن والألم، والجو مشحون بالأحزان والمخاوف، فالأرض تتنكر لأنسها القديم وتنكره، وهذا الأنس جزء من حياة أبي تمام.

أرامـــةُ كنـــتِ مـــألفَ كـــلِّ ريـــمٍ لـــو اســـتمتعتِ بـــالأُنسِ القـــديمِ

وقف الشاعر يشكو للأطلال لواعج قلبه، الذي كان يأمل لكثرة تشكيه له أن تخاطبه أحجاره ولكنه فقد الرحمة وصار وطناً للهموم، وميداناً لسوافي الرياح:

لـــئنْ أصـــبحتِ ميـــدانَ الســـوافي لقـــد أصـــبحتِ ميـــدانَ الهمـــومِ

ومـمـــا ضـــرَّمَ البُرحـــاءَ أنّـــي شـــكوتُ فمـــا شـــكوتُ إلـــى رحـــيمِ

أَظـــنُّ الـــدمعَ فـــي خـــدّي ســـيبقى رســـوماً مـــن بكـــائي فـــي الرســـومِ

هذا الموقف، استدر الدمع الغزير الذي خاف الشاعر أن يظل رسماً وعاهة مستديمة الأثر في وجهه.

من هنا جاء اختيار كلمة الرسوم بكل ما تحمله دلالتها من أثر، وكأن الرسم ما سمّي رسماً إلا لما يرسمه من حسرات في قلوب ووجوه محبيه.

فعندما ظن أبو تمام أن دمعه سيبقى رسماً كان مدركاً لأبعاد الكلمة الجمالية، وقوة إيحائها، فهذا الرسم سيجترح كرامة الرجولة ويؤثر فيها، وما سميت الناقة رسوماً، إلاّ لأنها تؤثر في الأرض من شدة الوطء[٦٧] .

والوطء اشتد على الشاعر، وهذا واضح جلي من خلال لغته الشعرية، المتضمنة للاستفهام، والتساؤل المحير، فهما يمنحان القضية بعداً دلالياً يتجاوز البكاء، ومغالبة الدموع، ويترامى إلى آفاق الرجولة العربية التي تأبى الضيم.

كما أن تقديم الجار والمجرور ((في خدّي)) يعمق الإحساس، ويهب الوجه مكانته المعروفة فهو عند العربي دليل علوه ومكانته وارتفاعه، وفيه تتجلى سيادته، ودواعي تفرده[٦٨] .

فالدمع الذي يطاطيء أعناق الرجال، ويسلب كبرياءهم يتنبه له أبو تمام، ولما سيحدثه فيه بين أفراد القبيلة لو أبصروه على حالته تلك، ومن هنا يداخله الشك المخيف ببقاء ذلك البلاء على خده نقصاً يسلبه أنفته، كما سلبته تلك الرسوم عنفوانه وثباته.

ومتى ما تأملنا الصورة البديعية، الجناس بإيقاعه المساوق للمعنى، وبنيته التركيبية، والصوتية التي أديرت عليها القصيدة بدا أكثر ثراء وأصالة، فهناك علاقة عميقة بين الخوف المسيطر على لغة القصيدة، وارتكاز الشاعر قصيرة يسعى من خلالها للتخلص مما يشين الرجولة.

بهذا كله يغدو الجناس ضرباً من ضروب الإبداع، ودليلا من دلائل العبقرية، ويصبح كما قال البلاغيون ((من ألطف مجاري الكلام ومن محاسن مداخله)) [٦٩] متى حسن توظيفه في اللغة ليؤدي دوره في العمل الأدبي.

فأبو تمام لم يقصد من وراء الجناس إحداث زينة لفظية أو إحداث نغم بقدر ما كان يقصد تلك التأويلات الذهنية المرتبطة بالعقل، فالجري وراء المعاني هي غاية الشاعر.

الطباق

جاء في فن البديع ((البديع ليس ترفاً في الأسلوب الأدبي أو الحلية التي تكون بمثابة الفضول التي يستغنى عنها، حتى يكون مكانه في المؤخرة من عناصر العمل الفني، ولا هو يأتي بعد استيفاء البلاغة لعلمي المعاني والبيان، بل منزلته لا تقل شأناً عنهما)) (٧٠).

من هنا نلمس مدى الأهمية التي أولاها الشعراء للصورة البديعية ورسم مختلف الانفعالات والأحاسيس المختلفة، فالطباق يعدّ من التضاد اللفظي الرائع الذي يستعمل لاستمالة القارئ بصورة خفية.

فالمتتبع لمصطلح الطباق في كتب البلاغة القديمة والحديثة لا يجد حوله خلافاً بين العلماء، فهو يعني عندهم الجمع بين الشيء وضده في الكلام، إلا ما أشار إليه ابن رشيق، من أن المطابقة تعني لدى قدامة المجانسة بين اللفظين.

قال ابن رشيق: ((المطابقة عند جميع الناس: جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر إلاّ قدامة ومن اتبعه؛ فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقاً، وقد تقدم الكلام في باب التجانس، وسمّى قدامة هذا النوع –الذي هو المطابقة عندنا– تكافؤاً، وليس بطباق عنده إلاّ ما قدمت ذكره، ولم يسمِّه التكافؤ أحد غيره وغير النّحاس من جميع ما علمته)) (٧١).

وذكر ذلك أبو هلال العسكري أيضاً بلفظ قريب من لفظ ابن رشيق(٧٢). فابن رشيق هنا يلخص آراء مَنْ سبقوه وعاصروه في مصطلح الطباق، ويؤكد اتفاقهم على ما بيّنه في التعريف، وما ذكره من رأي قدامة هو انتقده في باب التجنيس حيث قال: ((ويجري هذا المجرى –أي التجنيس– قول الأوديّ:

وأقطـــــعُ الهَوجـــــلَ مستأنســـــاً بهوجـــــلٍ عَيْرَانـــــهٍ عَيْطَمُـــــوسِ

أنشده قدامة على أنه طباق، وسائر الناس يخالفونه في هذا المذهب، وقد جاء ردّ الأخفش عليه في ذلك وإنكاره على رأي الخليل والأصمعي في كتاب (حلية المحاضرة للحاتمي) (٧٣)، ومما ذهب إليه قدامة لم يكتب له الديمومة لمخالفته جمهور البلاغيين، والذي استقر عليه مصطلح الطباق لدى المتأخرين مطابق لما ذكره ابن رشيق.

فالطباق في أصل الاستعمال اللغوي يعني الجمع بين الشيئين والموافقة بينهما، يقال: طابقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حذوٍ واحد، وسميت السموات الطباق، لمطابقة بعضها بعضاً أي بعضها فوق بعض، وقيل لأن بعضها مُطْبَق على بعض وقيل الطباق مصدر طوبقتْ طباقاً(٧٤).

والطباق في اصطلاح البلاغيين هو ((الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة))(٧٥).

والمناسبة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للطباق تتلخص في أمرين(٧٦) :

أولهما: إن الذي يجمع بين الضدين في الكلام إنما يوفق بينهما.

ثانيهما: إن الطّبَق بالتحريك معناه في اللغة المشتقة، وفُسِّر به قوله تعالى: ﴿ **لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَن طَبَقٍ** ﴾ [٧٧]. فلما كان الجمع بين الضدين على الحقيقة شاقاً بل متعذراً، سمَّوا كل كلام جُمِعَ فيه بين الضدين طباقاً ومطابقة وتطبيقاً.

وهذه العلاقة بين المعنيين: اللغوي والاصطلاحي للطباق -كما يبدو- ليست مباشرة ولا تخلو من تأويل؛ ولعل هذا ما جعل قدامة بن جعفر يسمّي الجمع بين المتضادين تكافؤاً -كما سبق- وأطلق الطباق على ما يسميه البلاغيون بالجناس؛ وذلك لظهور المناسبة بين معناه الاصطلاحي والمعنى اللغوي لكلمة (طباق) [٧٨].

ولم يرَ ابن الأثير بأساً فيما ذهب إليه قدامة؛ لما يقتضيه معنى الطباق على الجمع بين المتضادين[٧٩].

فالطباق يثير آذان المتلقي بما يكون فيه من تماثل وتجاذب وتناسق بين المفردات، فتحدث بذلك جرساً موسيقياً يكسب الشعر طراوة ولذة.

وبناءً على ما تقدم لا ينبغي لنا الوقوف بظاهرة الطباق عند حدود التحسين، والتشكيل الهندسي، والدلالات الأولى للكلام، فإذا وقفنا عند هذا الحد فلن ندرك قيمة الكلمة، ولن نتمكن من فهم النص على حقيقته.

من شواهد الطباق قول أبي العلاء المعري:

والـــــدهرُ إعـــــدامٌ ويســـــرٌ وأبـــــرامٌ ونقـــــضٌ ونهـــــارٌ وليـــــل[٨٠]

المعنى العام يرشد إلى أن الزمن متناقض الأحوال لا يستقر على حال. والشاهد في البيت في قوله (إعدام ويسر) طابق الشاعر بين اللفظين طباق إيجاب وكذلك في قوله: ((إبرام ونقض)) طابق بين اللفظين طابق طباق إيجاب، وكذلك في قوله: ((ليل ونهار)) وهو موطن الشاهد.

فالتأمل للبيت تتجلى له قيمة الطباق الفنية ماثلةً في بيان بعض الأمثلة لما يشتمل عليه الدهر من الأحوال المتناقضة، كما أن تعدد الطباق فيه دلالة على كثرة تقلبات الزمان بين هذه المتناقضات، ولو عبرّ الشاعر عن هذا المعنى بألفاظ أُخرى غير مشتملة على ما يشمل عليه هذا البيت من الكلمات المتضادة على نحو ما ذكر آنفاً لم يتضمن القيمة الفنية التي تضمّنها.

وكذلك اختيار الشاعر لهذه المتضادات دون سواها من متناقضات أحوال الدهر يكشف عن شكواه الخفية للإعدام ومعاكسة الزمان له وفقده لبصره، وإلاّ فقد كان له مندوحة عن ذلك في ذكر متناقضات أخرى كالزيادة والنقصان والخوف والأمن والكرِّ والفرّ وغيرها.

وما يؤكد ذلك أن الشاعر كثيراً ما شكا من هذه الأحوال تصريحاً لا تلميحاً، فمن شكواه للإعدام قوله:

أثـــارني عـــنكمُ أمـــرانِ والـــدةٌ لـــم ألقَهـــا وثـــراءٌ عـــادَ مســـفوتا

أحياهمـــا الله عصـــرَ البـــينِ ثـــمَّ قضـــى قبـــلَ الإيـــابِ إلـــى الـــذُّخرينِ أن موتـــاً[٨١]

ومن شكواه لمناهضة الزمان له وحيلولته دون مراده قوله:

ومـــا نَهْنَهْـــتُ عـــن طلـــبٍ ولكـــنْ هـــي الأيـــام لا تُعطـــي قِيـــادا[٨٢]

ومما شكى فيه فقد بصره قوله:

أرانـــي فـــي الثلاثـــةِ مـــن ســـجوني فـــلا تســـألْ عـــن الخبـــرِ النبيـــثِ

لفَقـــدِي نـــاظري ولُـــزومِ بَيْتـــي وكـــونِ الـــنفسِ فـــي الجســـمِ الخبيـــثِ[٨٣]

ومنه أيضاً:

إذا صـــدقَ الجَـــدُّ افتَـــرى العـــمُّ للفتـــى مكـــارمَ لا تُكـــري وإنْ كـــذَبَ الخـــالُ[٨٤]

معنى البيت كما بينه البطليوسي: أنه إذا كان للرجل جُدٌّ صادق، نَسبَ الناس إليه من المكارم مالم يفعل منه شيئاً، ولا يدل عليه ظاهرة[٨٥]، وتباشير جوده، وقد طابق المعري في البيت بين (صدق) و (كذب) حيث جمع بين معنيين متقابلين مثبتين على سبيل الطباق.

وبتأمل السياق الذي ورد فيه الطباق من البيت نجد الشاعر باعد ما بين طرفي الطباق؛ حيث جعل أحدهما في القسم الأول من صدر البيت، وأورد الآخر في القسم الأخير من المصراع الثاني للبيت، وهذا الفصل التركيبي الطويل –كما يقول د. فرغلي– يتيح للمتلقي أن يعبر على جسر طويل ممتد بين هذين النقيضين تترابط فيه العلاقات بين أجزاء هذا النسيج التركيبي[٨٦].

وتتنامى فيه المعاني على وجه الاستلزام، حيث يترتب على صدق الجد ومساعفة الحظ للفتى حصوله على مكارم لم يسع إليها ولم يهتم بها يوماً، ولا يدل عليها ظاهرة أمره، وفي هذا إلماح ضمني إلى ما لم يصرح به الشاعر، وهو ما يقابل هذه المعاني، فكذلك الذي صدق خالُه في نيل المكارم وسعى إليها جاهداً يجحد الناس فضله، إذا ما لم يساعفه الجدُّ. وهي الحال التي يشكو منها الشاعر ولا يجد سبيلاً إلى التخلص منها غير انتظار الجدِّ، ومما يؤكد ذلك قوله بعد هذا البيت:

ســـيطلبني رزقـــي الـــذي لـــو طلبتُـــه لمـــا زاد والـــدنيا حظـــوظُ وإقبـــالُ[٨٧]

والرزق الذي يطلبه الشاعر ليس وفرة المال –كما يبدو– وإنما هو المكارم التي يسعى إليها، وفي سيرة الشاعر وأدبه خير دليل على ذلك من أن الشاعر لم يمدح للعطاء، وقد صرح بذلك في مقدمة ديوانه سقط الزند. ويقول في القصيدة نفسها:

وكــم ماجــدٍ فــي ســيفِ دجلــةَ لــم أَشِــمْ لــــه بارقــاً والمــرءُ كــالمزنِ هطــال[٨٨]

والمتأمل لشعر المعري يجد للطباق حضوراً مهيمناً، فهو لا يستعمله استعمالاً ساذجاً لا يعدو التلاعب واللعب اللفظي والزينة الشكلية، بل كان يُبطِّن فيه كثيراً من الدلالات ذات القيمة المعنوية التي لا تستجلي إلاَّ بإنعام النظر والتأمل.

المقابلة

كثر كلام البلاغيين عن الطباق والمقابلة، فقسموهما وفرقوا بينهما واستحسنوا منهما ما قرب إلى الفهم، وعابوا ما بعُد عن الإدراك، بحجة كونه قبيحاً متكلفاً [٨٩].

جيء به لمجرد التلاعب بالطاقة التعبيرية للغة كما يقال.

والمقابلة في اصطلاح البلاغيين ((أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو بمعان متوافقة ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب)) [٩٠].

وتبدأ المقابلة بطباقين أو بطباق وملحق به، ثم تتصاعد إلى أن تبلغ إلى مقابلة ستة معان بستة معان أُخرى[٩١].

وإذا أردنا أن نذكر طرفاً من آراء البلاغيين في المقابلة فيمكننا أن نقول: ((إن البلاغيين قد اختلفوا في المقابلة، فبعضهم جعلها فناً مستقلاً، وبعضهم جعلها من الطباق؛ لأنها عبارة عن طباق متعدد، فالطباق إذا جاوز ضدين صار مقابلة))[٩٢].

يذهب أبو هلال العسكري إلى أن المقابلة هي ((إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة، فأما ما كان منها في المعنى فهو مقابلة الفعل بالفعل مثاله قوله تعالى: ((﴿ فَتِلْكَ بُيُوتُهُمْ خَاوِيَةً بِمَا ظَلَمُوٓاْ ﴾))[٩٣]، فخواء بيوتهم وخراجها بالعذاب مقابلة لظلمهم)) [٩٤].

ويرى بان رشيق القيرواني أن المقابلة بين التقسيم والطباق ثم يعرفها بقوله: ((وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب؛ فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف ما يخالفه)) [٩٥].

وقال: ((وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة مثال ذلك ما أنشده قدامة لبعض الشعراء، وهو:

فيــا عجبــا كيــف اتفقنــا فناصــحٌ وفــيٌ ومطــويٌ علــى الغــلِّ غــادر؟!

فنقابل بين النصح والوفاء بالغل والغدر[٩٦].

ويرى ابن أبي الأصبع المصري أن صحة المقابلات ((عبارة عن توخي المتكلم ترتيب الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء من صدر كلامه أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب، بحيث

يقابل الأول بالأول، والثاني بالثاني، لا يخرم من ذلك شيئاً في المخالف والموافق، ومتى أخل بالترتيب كان الكلام فاسد المقابلة))[٩٧].

ويضيف قائلاً: ((وقد تكون المقابلة بغير الأضداد)) [٩٨]، ثم يستشهد على ذلك بقوله تعالى: ﴿ وَمِن رَّحْمَتِهِۦ جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيْلَ وَٱلنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا۟ فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا۟ مِن فَضْلِهِۦ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴿٧٣﴾ ﴾ [٩٩].

ولا يأتي السكاكي بجديد في تعريفه للمقابلة، يقول: ((هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما، إذا شرطت هنا شرطاً شرطت هناك ضده، كقوله عز وجل: ((﴿ فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَٱتَّقَىٰ ﴿٥﴾ وَصَدَّقَ بِٱلْحُسْنَىٰ ﴿٦﴾ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْيُسْرَىٰ ﴿٧﴾ وَأَمَّا مَنۢ بَخِلَ وَٱسْتَغْنَىٰ ﴿٨﴾ وَكَذَّبَ بِٱلْحُسْنَىٰ ﴿٩﴾ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْعُسْرَىٰ ﴿١٠﴾ ﴾ [١٠٠]))[١٠١].

هذا لا يضيف البلاغيون المحدثون جديداً من الكلام عن المقابلة، بل يدورون في فلك القدماء)) [١٠٢].

وإن كان أهل البلاغة يرون أن المقابلة تبدأ بطباقين أو طباق وملحق به، ثم تتصاعد إلى أن تبلغ ستة معان أخرى[١٠٣]، فإننا نميل ونذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور محمد إبراهيم شادي القائل: ((أرى أنه لا ينبغي أن نشغل أنفسنا بعدٍّ وإحصاء الأشياء المتقابلة، لأن ذلك يصرفنا عن تأمل دور المقابلة من أداء المعنى المقصود))[١٠٤].

ومن أمثلة المقابلة: قول الشاعر:

رُخَمَـــــــاء بـــــــذي الصـــــــلاحِ وضـــــرَّابونَ قُـــــدْماً لهامـــــةِ الصِّـــــنديدِ

يقول قدامة بن جعفر: ((فليس للصنديد فيما تقدم ضد ولا مثل. ولعله لو كان مكان قوله: الصنديد، الشرير كان ذلك جيداً لقوله ذو الصلاح)) [١٠٥].

الكلمة في لغة الشعر تأخذ بعداً آخر وتتخطى الحرفية، زيادة على ذلك أن للعلاقات السياقية والإيحائية دوراً رئيساً في تحديد مدلول الكلمة، وهذا ما لم ينتبه له قدامة، قال الشاعر: الصلاح، فعليه أن يقابله بالشر؛ لأن الشر والصلاح نقيضان هذا إذا أكدنا على عملية المقابلة، ولا نعلم ما سر الإصرار على أن الشاعر قصد أن يقابل بين الصلاح والشر فلم يفلح؟.

إن كلمة الصنديد هي التي تجعل من الممدوحين نمطاً آخر من البشر متميزاً حتى في اختياره لأعدائه، القوم لا يهابون الموت، فالقضية إذاً أكبر من قضية مقابلة هندسية بين صلاح وشر.

السياق يترأس بالدلالات إلى آفاق الشجاعة والبذل، إذ ليس من الشجاعة أن يضرب الشرير، فالشر جبلة في النفوس الضعيفة التي تعاني غالباً من إحباطات خارجية تجعل منها شخصيات غير سوّية، ولذلك فمقارعة هذه النفوس عيب عند العرب الأقحاح.

الخصم هنا هو الصنديد. ودلالة المادة توحي بالبطش والشدة، فالصنديد هو الملك الضخم الشريف، وقيل: السيد الشجاع، والصناديد: الشدائد في الأمور والدواهي، وصناديد السحاب: عظامه. وبرد صنديد: شديد، وغيث صنديد: عظيم القطر. والصناديد: السادات الأجواد وحماة العسكر وكل عظيم غالب صنديد(١٠٦).

ولذلك فخصومة السيد الشجاع ومنازلته أمر لا يتيسر لكثير من الناس، وذو الصلاح هم المتقون الذين يجعلون بينهم وبين المخاطرة وقاية، ولذلك جاء الرد عليهم مساوقاً لموقفهم، وان الإيقاع يصور طيبتهم وهدوء نفوسهم، ومعاملة الممدوحين لهم، ولا يمنع هذا أنهم يذودون عن مكارمهم وأعراضهم، لكنهم ليسوا أهدافاً لأولئك الضرّابين، فالحماة والقادة والصناديد هم الذين ترنو النفوس لمقارعتهم، والعربي كان يمتدح عدوه؛ لأن في ذلك مدحاً له فمتى أثنى على خصمه ووصفه بالإقدام والشجاعة فهوا إنما يثني على نفسه، ويُعلي من قدرها ولقد شاع في شعرنا العربي ما سمي بالقصائد ((المنصفات)) التي انتصف فيها الشعراء لخصومهم ووصفوهم بالثبات، ورباطة الجأش.

والتركيب اللغوي يمنح المقابلة قيمة جمالية، فأولئك الرحماء ضرابون.

صيغة الكلمة توحي بقدرهم على الضرب، وشدتهم في مداولة الأمور، ومقابلة الصناديد، فهم يمضون إليهم ((قُدْماً)) بلا تعرّج ولا انثناء كالسهم المريشة، ويغلقون هاماتهم بكل ثبات واتزان.

لم يمنعهم احتدام الموقف من الوصول إلى أهدافهم وتسديد ضرباتهم بكل مهارة.

وبناء على هذا الإدراك ترقى المقابلة عن ذلك الدور الهامشي الذي أناطها به كثير من المتأخرين وتصبح جزءاً جوهرياً لا يتم الكلام إلاّ به.

ومن شواهد المقابلة قول عمرو بن كلثوم:

وأنَّـــــا التـــــاركون إذا ســـــخطنا وإنَّـــــا الآخـــــذونَ إذا رضـــــينا(١٠٧)

قابل بين (التاركون و سخطنا)، وبين (الآخذون و رضينا) وهو مقابلة بين معنيين. والمقابلة هنا تأتي منسجمة مع سياق الفخر الذي ورد فيه البيت؛ بحيث توضح عزة قوم الشاعر ومنعتهم التي تلازمهم في مختلف الأحوال فهم يتركون ويهجرون ما لا يرغبون فيه؛ بحيث لا يستطيع أحد إجبارهم عليه. كما أنهم يأخذون ما يشاؤون إذا رضوا عنه، ولا يقدر أحد أن يمنعهم من ذلك.

صحة التقسيم

من المعايير الجمالية التي وضعها البلاغيون للبحث عن القيمة في النص الأدبي، وأصبح فناً بديعياً معيار الصحة، ولعل أول من عدّ الصحة نعتاً من نعوت المعاني قدامة بن جعفر، وتبعه في ذلك كثير من البلاغيين.

وصحة التقسيم هي: ((أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها، ولا يغادر قسماً منا))(١٠٨).

ومثال ذلك قول نصيب عندما أراد أن يأتي بأقسام جواب المجيب عن الاستخبار:

فقـــالَ فريـــقُ القـــومِ: لا، وفـــريقُهم : نعم، وفريـــقٌ قـــال: ويحـــك مـــا نـــدري.

((فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام))[١٠٩].

ويرى أبو هلال العسكري أن التقسم الصحيح ((أن تقسم الكلام أقساماً مستوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه، وفي ذلك قوله تعالى: ((هو الذي يريكم البرق خوفاً وطمعاً))، وهذا أحسن التقسيم، لأن الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع ليس فيهم ثالث)) [١١٠]. ويستدل على قوله بالنظم بما استدل به قدامة.

ويذهب ابن رشيق إلى قوله: ((اختلف الناس في التقسيم فبعضهم يرى أنه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتداء به)) [١١١]، ويستدل على ذلك بقول بشار يصف الهزيمة:

بضـــربٍ يـــذوق المـــوتَ مـــن ذاقَ طعمَـــهُ ويـــدركُ مـــن نجَّـــى الفـــرارُ مثالبُـــهْ

فـــراحَ فريـــقٌ فـــي فـــي الإســـارِ ومثلُـــهُ قتيـــلٌ ومثـــلٌ لاذَ بـــالبحر هاربُـــهْ

فالبيت الأول قسمان: إما موت وإما حياة تورث عاراً ومثلبة، والبيت الثاني ثلاثة أقسام أسير وقتيل وهارب فاستقصى جميع الأقسام، ولا يوجد في ذكر الهزيمة زيادة على ما ذكر)) [١١٢].

يحاول ابن الأثير التخلص من القسمة العقلية، وإخراجها من حيز المنطق إلى دائرة الفن، عندما قال: ((وإنما نريد بالتقسيم ههنا ما يقتضيه المعنى مما يمكن وجوده، من غير أن يترك منها قسم واحد، وإذا ذكرت قام كل قسم منها بنفسه، ولم يشارك غيره، فتارة يكون التقسيم بلفظة إما، وتارة بلفظة بين، كقولنا بين كذا وكذا، وتارة بلفظة منهم كقولنا منهم كذا ومنهم كذا، وتارة بأن يذكر العدد المراد أولاً بالذكر ثم يقسم ..))[١١٣].

ولم يستطع ابن الأثير أن ينفك من سيطرة العقل على رؤيته، فإذا كان قد أنكر أن القسمة عقلية، فقد صرح بها في تفسيره للقضية ودفاعه عنها.

وانطلاقاً من هذه الرؤية العقلية خطّأ بعض البلاغيين كثيراً من الشعراء، وعدوا كل شعر خرج عن إطار هذا المعيار فاسداً، ولذلك ((ينبغي أن يتحرز في القسمة من وقوع النقص فيها، أو التداخل، أو وقوع الأمرين فيها معاً، فإن ذلك مما يعيب المعاني ويسلب بهجتها، ويزيل طلاوتها، كما أن القسمة إذا تمت وسلمت من الخلل الداخل فيها من حيث ذكر وتطابق حسن تركيب العبارة فيها حسن ترتيب المعاني كان الكلام بذلك أنيق الديباجة قسيم الرواء والهيئة)) [١١٤].

بينما نرى السكاكي لا يأتي بتعريف جديد. يقول: ((هو أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر، ثم تُضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك)) [١١٥].

والتقسيم من عوامل ترابط الأسلوب واتحاد أجزائه، فكل معنى فيه آخذ بعنق صاحبه، فأوله متصل بآخره، والفائدة فيه متوقفة على الكلام بأجمعه؛ بحيث لو ترك منه شيء ضاعت الفائدة[١١٦].

ومن شواهد التقسيم، قول لبيد:

رُزِقَـــتْ مرابيـــعَ النجـــومِ وصـــابَتها ودقُ الرواعـــدِ جودُهـــا فرِهامُهـــا(١١٧)

يقول: رزقت الديار والدّمن أمطار الأنواء الربيعية فأمرعت وأعشبت وأصابها مطر ذوات الرعود من السحاب ما كان منه عاماً بالغاً مرضياً أهله، ما كان من ليناً سهلاً، وتحرير المعنى: أن تلك الديار ممرعة معشبة لترادف الأمطار المختلفة عليها ونزاهتها(١١٨).

الشاهد في قوله: ((ودق الرواعد جودها فرهامها))؛ حيث جمع فقسم الرواعد، إلى ما كان منها عاماً بالغاً مرضياً أهله، وما كان منها ليناً سهلاً. ويفيد التقسيم هنا زيادة المعنى إيضاحاً؛ لما فيه من التفصيل بعد الإجمال.

ومن شواهد قول الأعشى:

وأعـــــدَدْتَ للحـــــربِ أوزارَهـــــا رماحـــــاً طـــــوالاً وخـــــيلاً ذكـــــوراً

ومـــــن نســـــجِ داودَ موضـــــونةً تســـاقُ إلـــى الحـــيِّ عِيـــراً فعيـــرا(١١٩)

الشاعر في البيت يصف ممدوحه بالاستعداد التام للحرب وأخذه العدة للقتال مما يقاتل به من السلاح كالرماح، وما يحمل فيه كالخيل، وما يُتَّقى به الإصابة كالدروع،

والشاهد هو عجز البيت الأول وصدر البيت الثاني، حيث قسّم أوزار الحرب إلى رماح وخيل ودروع. وفي ظاهر الأمر أن الشاعر لم يستوفِ جميع آلات الحرب؛ حيث لم يذكر السيوف والتروس وغيرهما، وفي رأيي أن الشاعر رمز للسلاح بالرماح، ولما يحمل فيه بالخيل، والذي يصد به أذى الأعداء بالدروع، فشمل جميع الأقسام، وهذا من باب التفصيل بعد الإجمال زيادة في الإيضاح من أجل إخافة الأعداء.

ومن شواهده قول امرئ القيس:

ولـــيس بـــذي رمـــح فيطعَنُنـــي بـــه ولـــيس بـــذي ســـيفٍ ولـــيس بنبَّـــال(١٢٠)

يصف الشاعر رجلاً أبدى غيظه منه، يريد أن يقتله، مع أنه ليس ممن يوصف بشجاعة القتال، ومع ذلك ليس ممن يجيدون القتال بالروح والطعن به، ولم يكن بارعاً في استعمال السيف، ولا يجيد الرمي بالنبال، فأنَّى له أن يقتله؟.

الشاهد البيت كله، فليس هناك حال للمحارب سوى الطعن بالرمح أو الضرب بالسيف، أو الرمي بالنبال، وقد استوفى الشاعر الأقسام الثلاثة، ليؤكد أن هذا الرجل ليس من أهل الحرب والقتال، وأن من المحال استحالة أن يناله بمكروه.

وأخيراً نقول: إن معاني الأدب تحتاج لبحث وتنقيب وإلحاح ومناقشة ليصبح المشرف عليها ((الفائز بذخيرة اغتنمها، والظافر بدفينة استخراجها وفي مثل ذلك يحسن امحاء الأثر، وتباطؤ المطلوب على المنتظر)) (١٢١).

صحة التفسير

وهذا معيار آخر من معايير اللغة الشعرية وقف عنده البلاغيون(١٢٢)، وعدّوه ركناً من أركان القيمة في المعنى الشعري، وهو: ((أن يضع الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها ولا يزيد أو ينقص)) (١٢٣).

كقول الفرزدق:

لقد خُنْتَ قوماً لو لجأت إليهم طريدَ دمٍ، أو حاملاً ثِقْلَ مغرمِ

فلما كان هذا البيت محتاجاً إلى تفسير قال:

لألفيتَ فيهم مُطعِماً ومطاعناً وراءكَ شزراً بالوشيجِ المقوَّمِ

((ففسر قوله: حاملاً ثقل مغرم: بأنه يلغي فيهم من يعطيه، وفسر قوله: طريد دم بقوله: إنه يلغي فيهم يطاعن دونه ويحميه)) (١٢٤).

وهذا يحتم على الشاعر أن يصب انفعالاته وفقاً لقوالب ثابته، لا تقبل الزيادة أو النقصان. هذا النظرة إلى الأدب تجعل منه قواعد منطقية صارمة، فإذا ما أردنا أن ننظر إلى الفن النظرة المحقة، فينبغي علينا أن نؤمن أن للشاعر طريقته الخاصة التي يشكل بها لغته، وهي سحر الشعر نفسه فهو ((يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً، ولكنه لا يدري كيف تتم هذه العملية)) (١٢٥).

فالفن كمل يقال إلهام لا يخضع لمقياس الزيادة أو النقصان .

وجاء حازم القرطاجني ليعمق نظرة قدامة فقسم التفسير عدة أقسام، ليؤكد ما قرره قبله قدامة وهو وجوب تحري تمام المطابقة بين (المُفَسَّر والمُفَسِّر، والاحتراز من النقص والزيادة في إيضاح المعنى وبيانه؛ لأن مخالفة هذا القياس عدول بالفن من جهته، وزيغ عن المعنى المراد تفسيره. بل إن المطابقة ينبغي أن تكون موافقة من جميع الأنحاء(١٢٦)، ولذلك كان الشعر المخالف لهذه القاعدة شعراً فاسداً (١٢٧).

من شواهد صحة التفسير، قول الشاعر:

فيا أيها الحيرانُ في ظُلَمِ الدُّجى ومَنْ خافَ أن يَلقاهُ ظُلْمٌ من العِدَى

تعالَ إليه تلقَ من نورِ وجههِ ضياءً ومِنْ كفَّيهِ بحراً من الندى

يقول قدامة: ((ووجه العيب فيها: أن هذا الشاعر لما قدم في البيت الأول الظلم وبغي العدى كان الجيد أن يفسر هذين المعنيين في البيت الثاني بما يليق بها، فأتى بإزاء الإظلام بالضياء، وذلك

صواب، وكان الواجب أن يأتي بإزاء بغي العدى بالنصرة أو بالعصمة أو بالوزر، أو بما جانس ذلك مما يحتمي به الإنسان من أعدائه فلم يأت بذلك، وجعل مكانه ذكر الندى، ولو كان ذكر الفقر أو العدم لكان ما أتى به صواباً))[١٢٨].

حيوية اللغة تتجاوز معايير العقل الصارمة وتصطدم بها وتحيلها في غالب الأحيان إلى عالم النسيان. فالخائف يلاقي ضياء من نور الوجه، وبحراً من ندى الكفين، فتزول الحيرة، ويتبدد الخوف.

اللغة أشكلت على بعض القوم، لأنهم وقفوا على الدلالة المعجمية للكلمات، وكأنها مقصورة عليها لا تتجاوزها، فاستحال في نظرهم أن يكون بذله وعطاؤه مانعاً من ظلم العدى وطغيانهم.

العطاء لم يعد قطعا للحاجة، ولا انتزاعاً للعوز والفاقة، بل أصبح بحراً متلاطماً، يحيّر الناظرين إليه، ويفزع من رام ركوبه.

والبحر له دلاله عميقة في موروثنا الشعري لا نستطيع فهم البيت بعيداً عن وعينا بشعرية تلك الدلالة التي ترمز إلى الخوف كما عند امرئ القيس[١٢٩].

وليـــلٍ كمـــوجِ البحـــرِ أرخـــى ســـدولَه عليَّ بـــأنواعِ الهمـــومِ ليبتلـــي

وإلى العمق والاتساع كقول المتنبي[١٣٠]:

فأبصـــرتُ بـــدراً لا يـــرى البـــدرَ مثلَـــهُ وخاطبـــتُ بحـــراً لا يـــرى العِبـــرُ عائمـــهُ

وإلى السمو والمهابة، كقول المتنبي أيضاً[١٣١]:

فأقبـــلَ يمشـــي فـــي البســـاطِ فمـــا درى إلى البحر يمشـــي؟ أم إلـــى البـــدر يرتقـــي؟

وما سمي البحر بحراً إلاَّ لعمقه واتساعه، ويقال: بَحرَ الرجل إذا تحيّر من الفزع[١٣٢]. فالبحر له واقع خاص، والممدوح بهذا الثراء يزرع الخوف في قلوب الظالمين.

وكما أن الظلام يعانق الظلم في عالم العدى، فإن نور الوجه ينير للكفين السبيل، وهذه الملازمة بين نور الوجه، وعطاء اليد تستدعي جود الممدوح بنفسه، والجود بالنفس أقصى غاية الجود، لأنه لا يعقل أن يكون عطاؤه بهذه المنزلة ويظل هو جباناً، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقال: إن نور الوجه مفارق لبذل الكف.

ومن الشواهد أيضاً، قول خالد بن صفوان:

فـــإنْ صـــورةٌ راقتـــك فـــاخبُر فربمـــا أقـــرَّ مـــذاقُ العـــودِ، والعـــودُ أخضـــرُ

يقول قدامة: ((فهذا الشاعر بقوله: ربما أمر مذاق العود، والعود أخضر كأنه يوميء إلى أن سبيل العود الأخضر في الأكثر أن يكون عذباً أو غير مر، وهذا ليس بواجب، لأنه ليس العود الأخضر بطعم من الطعوم أولى منه بالآخر[١٣٣].

لغة الشعر ومقاصده شيء فوق هذا الفهم، الذي ينطلق من الدلالة الحرفية للكلمات، إذ يحتاج لقارئ ذي خيال يمد خياله مع خيال هذه اللغة، ليستخرج بُعدها المعرفي وثراءها، فخالد بن صفوان لم يقصد العود لذاته، وإنما انتزع من خضرته وجماله الخادع معنى شعرياً عميقاً ودلالة الخضرة ثرية تكاد تخفى على القارئ الحاذق، فقد ورد ((إياكم وخضراء الدمن)) [١٣٤] والقائل لم يرد تلك النبتة التي تنبت على مخلفات الحيوانات، وإنما أراد المرأة الحسناء المنبتة في منبت السوء، فانتزع من النبتة بريقها الخادع وحظوتها بالقبول لدى النفس الإنسانية. وهذا دين العرب في كلامها، يقول الشاعر:

وأنـــا الأخضـــرُ مَـــنْ يعرفُنـــي أخضـــرُ الجلـــدةِ فـــي بيـــتِ العـــربْ[١٣٥]

فليس المراد بالخضرة هنا، لون البشرة، وإنما القصد خلوص النسب وعراقة الأصل.

والشاعر هناك طرح رؤية شعرية، وفلسفة خاصة للحياة، غلفها برداء الفن وإيحائه لكي لا تتبذل فيذهب جمالها، محذراً من طبائع بعض النفوس المجبولة على إبطان خلاف ما تظهر، وموصياً بالتثبت من معرفة الرجال فهم أصناف ومعادن. فقد يسرك مظهر الرجل كما يسرك مظهر العود وخضرته فإذا خبرته في علمه أو في أي موقف تكشف لك ما تحمله، والعود قد تغريك خضرته وبهرجه فإذا ذقته وجدته مراً.

فالشاعر لا يمكن أن يقال: إنه أخطأ لأنه يصف مشاعره وانفعالاته ويطرح رؤيه الخاصة، وهذه أمور لا توصف بالصحة والخطأ.

الترصيع

وهو من نعوت الوزن عند قدامة، قال في حده: ((وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع او شبيه به أو من جنس واحد في التصريف)) [١٣٦].

وعرفه أبو هلال العسكري بقوله: ((هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً وأصله من قولهم: رصعت العقد إذا فصلته)) [١٣٧]، وهو يراه حسناً إذا اتفق في موضع أو موضوعين من القصيد، فإذا كثر دل على التكلف وبانت على الابيات سمت التعسف[١٣٨].

والترصيع من الوسائل التنغيمية المهمة التي تمنح البيت الشعري نغمات موسيقية تلتذ بها النفوس وتطرب لها الاسماع؛ لأن الترصيع ((من المظاهر التي يجتمع فيها التقطيع المتوازن بالقافية الداخلية)) [١٣٩].

وهو يحقق توازناً نغمياً وموسيقياً ذا فاعلية صوتية ودلالية وذلك عندما يقترن بالفواصل المسجوعة ((إذ إن الترصيع والسجع يعززان تكرار النغمة الموسيقية والوقفة مما يشكل تجاوب موسيقياً ينسجم مع الوضع الشعوري للشاعر)) [١٤٠].

وقد ورد هذا الفن البديعي في شعر العرب بأشكال متنوعة، وقد تتوزع الاشكال الشعرية على البيت الشعري بالتساوي أي أن الترصيع يقوم على التوازن التام بين شطري البيت الشعري ومن ذلك قوله[١٤١]:

فـــــلا مُطلَـــــقُ إلا وشُـــــدَّ وثاقُـــــهُ ولا موثَـــــقٌ إلا وحُـــــلَّ صِـــــفادُهُ

ولا منبـــــــرٌ إلا تـــــــرنَّحَ عـــــــودُهُ ولا مصـــــــحفٌ إلا أنـــــــارَ مـــــــدادُهُ

يصور الشاعر في هذا النص طبيعة التحولات والتغييرات الشاملة التي حققها الممدوح في حياة الخلق، من خلال النصر العظيم الذي حققه على الأعداء وقد جعل دلالة النص قائمة على التقييد والاطلاق ليبين من خلال ذلك عظمة النصر الذي حققه الممدوح وأهمية ما تمخض عنه من نتائج وآثار في حياة الخلق.

وقد وجد الشاعر في أسلوب الترصيع وسيلة مناسبة لبيان هذه المعاني والدلالات، إذ تحقق الترصيع في البيتين الأول والثاني من خلال التقسيمات التي أوجدت في النص وحدات موسيقية متساوية ومتناسقة وهي تظهر واضحة في الجدول الآتي:

فلا مطلق	.....	ولا موثق
إلا وشد وثاقه	.....	إلا وحل صفاده
ولا منبر	.....	ولا مصحف
إلا ترنح عوده	.....	إلا أنار مداده

وبذلك يتضح لنا أن الشاعر حقق تماسك صرفياً بين الوحدات الصوتية: الأولى والثالثة، وبين الوحدة الصوتية الثانية والرابعة في البيتين، فحقق بذلك إيقاعاً موسيقياً ونغمياً رتيباً في النص يشد انتباه المتلقي ويستدرج ذهنه ويحمله على التأمل في معاني النص ودلالاته الكامنة خلف هذا الأسلوب الايقاعي الجميل، وقد أسهم السجع المتحقق بين لفظتي (مطلق) و (موثق) وبين لفظتي (عوده) و (مداده) في رفع القيمة الايقاعية والنغمية لموسيقى النص الداخلية، فضلاً عن ذلك اكتسب أسلوب القصر– القائم على النفي والاستثناء– النص ترابطاً صوتياً وتماسكاً بنائياً رصيناً ومنحه ترابطاً وتواسجاً دلالياً وذلك من خلال العلاقة التلازمية القائمة بين طرفي القصر الذي تآزر مع أسلوب الترصيع في تشكيل الإيقاع الداخلي لهذا النص وإعلاء قيمته النغمية والموسيقية وتصعيدها ومنح النص ترابطاً صوتياً ودلالياً من خلال تلك الوقفات الصوتية الجميلة التي حققها الترصيع والتي أغنت النص بإيقاع ونغم موسيقي يتدفق بطريقة متناسقة ومنسجمة تكشف عن دلالات التحول والتغيير المتحققة على يدي الممدوح.

وقد يكون الترصيع ثلاثياً أي قائماً على ثلاث وحدات صوتية متساوية، من ذلك قوله[١٤٢]:

ففـــي قُربـــك الزُلفـــى، وفـــي وعـــدِك الغِنـــى وفي بِشْرِكَ الحُسنى، وفـــي رأيـــك الرُشْـــدُ

استعمل الشاعر في هذا البيت أسلوب الترصيع، إذا اشتمل على ثلاث وحدات صوتية مسجوعة، وهي (في قربك الزلفى، وفي وعدك الغنى، وفي بشرك الحسنى).

وقد اسهم تكرار هذه الصيغ الصوتية بهذه الطريقة في اثراء الإيقاع الموسيقي والنغمي لهذا البيت ومنحه طابعاً نغمياً وموسيقياً متنامياً من خلال التنظيم المكاني الذي اتخذته الصيغ الصوتية المتماثلة في هذا البيت، إذ تقاربت هذه الصيغ مع بعضها تقارباً شديداً من دون أن يفصل بينها فاصل، الامر الذي أسهم في اعلاء القيمة الايقاعية والنغمية لموسيقى البيت الداخلية.

وقد كان لحرفي العطف (الفاء ، الواو) أثر مهم في تفعيل الموسيقى الداخلية ومنح البيت تماسكاً بنائياً وترابطاً صوتياً ودلالياً، إذ حقق هذا التكرار جواً موسيقياً داخلياً ذا ايحاءات دلالية، بين من خلالها الشاعر خصال الممدوح الحميدة وصور صفاته الفاضلة وسجياه الطيبة في عبارات موجزة وضربات ايقاعية منتظمة ومنسجمة، قدم من خلالها الشاعر طائفة ومجموعة كبيرة من فضائل الممدوح وخصاله الحميدة في عدد قليل من الالفاظ، وهذا يبين لنا أن الشاعر لا يلقي بألفاظه في البيت الشعري عبثاً، وإنما يأتي بهذا علي وفق هندسة مميزة تضمن له تحقيق الاستجابة المطلوبة والتأثير المراد منها.

وقد تتوزع وحدتان صوتيتان متساويتان على البيت الشعري، وذلك عندما تأتي الوحدة الصوتية الأولى في صدر البيت مجسدة صفة من صفات الممدوح، وتأتي الوحدة الصوتية الثانية في عجزه، مجسدة صفة أخرى من صفات الممدوح في سياق متوازن كما في قوله[١٤٣]:

فأنـــــتَ نُسُـــــكاً غيـــــثُ أبـــــدالِها وأنـــــتَ فتْكـــــاً ليـــــثُ آســـــادِها

يقوم الترصيع في هذا البيت على وحدتين صوتيتين متساويتين من الناحية الصوتية والصرفية، إذ يشمل صدر البيت على الفاظ تماثل الالفاظ الذي وردت في عجزه تماثلاً صرفياً وصوتياً، وقد حقق ذلك توازناً تاماً بين شطري البيت وهو ما يظهر واضحاً في الجدول الآتي:

فأنت	.....	وأنت
نسكاً	.....	فتكاً
غيث	.....	ليث
ابدالها	.....	آسادها

وقد كان للسجع المتحقق بين لفظتي (نسكاً) و (فتكاً) وبين لفظتي (غيث) و (ليث) أثر مهم في رفع القيمة الايقاعية لموسيقا البيت الداخلية وتعزيزها، كما أن جناس التصريف المتحقق بين لفظتي (غيث) و (ليث) أسهم في اثراء القيمة الايقاعية موسيقى البيت وإغنائها، إذ عمل مع الترصيع

على رفع الإيقاع النغمي للبيت وتصعيده فضلاً عن الترابط الدلالي المتمثل بتأكيد الجانب الإيماني الذي يمتاز به الممدوح وما بلغه من درجات عالية في التقوى والعبادة هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، اكد الشاعر ما يمتاز به الممدوح من قوة وشجاعة وما يمتلكه من شدة وباس يشبه بأس الأسد وقوته في الفتك والبطش ويصور اجتماع صفات الايمان والتقوى والصلاح وصفات الشجاعة والقوة في شخص ذلك الممدوح(١٤٤).

ومن خلال ما تقدم من تطبيقات على بعض الفنون البديعية نكون قد بينا ما ينبغي أن يكون عليه الفن البديعي، فهو جزء جوهري لا غني للنص الأدبي عنه، ولا كمال للرؤية الفنية بعيداً عن الاعتداد به.

الخاتمة

١. الكشف عن جوهرية الفنون البديعية عند كثير من علماء البلاغة واثبات قيمته في النص الأدبي.
٢. ظل البلاغيون العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري ينظرون إلى البديع تلك النظرة الشاملة التي تعني الجديد والطريف، والمخترع وهذا دفعهم إلى التسابق على اختراع أنواع كثيرة في هذا الفن.
٣. إن السكاكي بقوله إن الفنون البديعية يصار إليها للتحسين جعل علم البديع قليل الجدوى في البحث عن القيمة في العمل الادبي لوقوفه عن حدود الزركشة والتزيين.
٤. سار الخطيب القزويني على خطى السكاكي في جعل المراد بالبديع التحسين والتزيين، وإن وظيفته مقصورة على الطلاء والزخرفة.
٥. انقسم شراح التلخيص فمنهم من ذهب إلى أن البديع يورث حسناً عرضياً كالتفتازاني والدسوقي فالبديع عندهم ضرب من الزينة لا قيمة له، وفهم من كان أقرب إلى دائرة الفن، فاعتد بالظاهرة وأنكر هذه العرضية الزائفة، كالسبكي الذي أعتد بها وجعلها جزءاً جوهرياً في اللغة الأدبية لا تتم إلاّ بها.
٦. ظهر ما يسمى بشعراء البديعيات، الذين أصبح الشعر في اعتقادهم رصفاً لكلمات لا تحمل معنى ولا تخدم رؤية، وبذلك ابتعد الابداع عن معناه الصحيح.

هوامش البحث ومصادره:

(١) الايضاح في علوم البلاغة، ٤٧٧/٢.
(٢) المصدر نفسه، ٤٧٧/٢.
(٣) ينظر : لسان العرب . مادة بدع .
(٤) سورة البقرة : آية ١١٧.
(٥) البديع من المعاني والالفاظ : ٥.
(٦) نهج البلاغة، الشريف الرضي ، شرح الشيخ محمد عبده، ٥١/١ .
(٧) ديوان حسان بن ثابت: ٣٠٤.
(٨) ديوان الفرزدق: ٣٩٥/١.
(٩) سورة البقرة : آية ١١٧ .
(١٠) سورة الأنعام: آية ١٠١ .
(١١) النهاية في غريب الحديث والأثر: ١٠٨.
(١٢) مسند أحمد: ١٣٧/٤، ولفظه (فساعد الله أشده ومواساه أحد).
(١٣) البيان والتبيين للجاحظ: ٥٥/٤-٥٦ .
(١٤) البديع: لابن المعتز، ١١.
(١٥) المصدر نفسه: ٣.
(١٦) المصدر نفسه: ٥٨ .
(١٧) البيان العربي: ١٣٣-١٣٤ .
(١٨) البديع لابن المعتز: ٥٨.
(١٩) ينظر: نقد الشعر، ٨٠-١٦٨.
(٢٠) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، ٣٢٨/٢.
(٢١) بديع القرآن: ١٤.
(٢٢) ينظر: كتاب الصناعتين، ٢٩١-٤٨٢.
(٢٣) المصدر نفسه: ٢٩٤.
(٢٤) ديوان أمرئ القيس: ٣١.
(٢٥) العمدة: ٢٦٢.
(٢٦) المصدر نفسه: ٢٦٣.
(٢٧) المصدر نفسه: ٢٦٦.

(٢٨) المصدر نفسه: ٢٦٤.

(٢٩) المصدر نفسه: ٢٦٥.

(٣٠) المصدر نفسه: ٢٦٨.

(٣١) المصدر نفسه: ٢٦٥.

(٣٢) سر الفصاحة: ١١٨-٢٧٧.

(٣٣) الصناعتين: ٤٧٠.

(٣٤) سر الفصاحة: ٢٨٥.

(٣٥) أسرار البلاغة: ١١٢.

(٣٦) البديع في نقد الشعر: ٨.

(٣٧) المصدر نفسه: ١١.

(٣٨) مفتاح العلوم: ٤٢٣.

(٣٩) البلاغة تطور وتاريخ: ٢٨٨.

(٤٠) المثل السائر: ٥١.

(٤١) المصدر نفسه: ٥١.

(٤٢) علم البديع عند العرب لكراتشكو فسكي: ١١٨.

(٤٣) المثل السائر: ١٩٤/٣.

(٤٤) التلخيص: ٩٣.

(٤٥) ينظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات: ٣١-٣٢.

(٤٦) التلخيص: ٣٠.

(٤٧) ينظر: مختصر السعد، ضمن شروح التلخيص: ١٤١/١-١٤٢؛ ومواهب الفتاح لابن يعقوب المغربي، ضمن شروح التلخيص: ١٤١/١.

(٤٨) ينظر: حاشية الدسوقي على مختصر السعد، ضمن شروح التلخيص: ٢٥٦/٣.

(٤٩) عروس الأفراح، ضمن شروح التلخيص: ٢٨٤/٤.

(٥٠) ينظر: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: ٢١٨.

(٥١) ينظر: المعنى الشعري في التراث النقدي: ١٨٨.

(٥٢) البصائر والذخائر: ٥٠/٣.

(٥٣) المصدر نفسه: ٩٢/٢.

(٥٤) ينظر: العلاقة بين اللغة والفكر، ٥٩.

(٥٥) مقدمة في النقد الأدبي: ٧٥.

(٥٦) البديع: ١٠٧-١٠٨.

(٥٧) نقد الشعر: ١٦٢.

(٥٨) العمدة: ٣٢٩/١-٣٣٠.

(٥٩) أسرار البلاغة: ٦٢٥.

(٦٠) أسرار البلاغة: ٨٢٧؛ وينظر دلائل الاعجاز: ٥٢٤.

(٦١) المصدر نفسه: ٥.

(٦٢) ديوان المتنبي: ٣٢١/٢.

(٦٣) العرف الطيب: ٢٦٢/٢.

(٦٤) ينظر: بغية الايضاح، ٦٩/٤.

(٦٥) الديوان بشرح التبريزي: ١٣٤/٣.

(٦٦) ينظر: التمهيد، ١٦.

(٦٧) ينظر: الصحاح للجوهري، ١٩٣٢/٥.

(٦٨) ينظر: عبقرية العربية، د. لطفي عبد البديع، ٤٦.

(٦٩) الطراز: ٣٥٥/٢.

(٧٠) فن البديع: ١١.

(٧١) العمدة: ٢٩٥.

(٧٢) ينظر كتاب الصناعتين: ٣٣٩.

(٧٣) العمدة: ٢٧٤.

(٧٤) ينظر: لسان العرب مادة (طبق).

(٧٥) الايضاح: ١٩٠.

(٧٦) ينظر: علم البديع دراسة تاريخية، ٧/٢.

(٧٧) سورة الانشقاق: آية ١٩.

(٧٨) ينظر: نقد الشعر، ١٤٧.

(٧٩) ينظر: من وجوه تحسين الأساليب، ١٩.

(٨٠) ينظر: سقط الزند، ٣١٣.

(٨١) سقط الزند: ١٧٥.

(٨٢) المصدر نفسه: ١٩٧.

(٨٣) شرح اللزوميات: ٢٩٧/١.

(٨٤) سقط الزند: ٢٣٣.

(٨٥) شرح سقط الزند: ق ١٢٦٢/٣.

(٨٦) ينظر: ألوان البديع في ضوء الطبائع الفنية والخصائص الوظيفية: ٢٤٧.

(٨٧) شرح سقط الزند: ق ١٢٦١/٣.

(٨٨) شرح سقط الزند: ق ١٢٥٩/٣.

(٨٩) ينظر: كتاب الصناعتين، ص ٣٥٢؛ وسر الفصاحة: ٢٠٣.

(٩٠) الايضاح: ١٩٣.

(٩١) علم البديع: دراسة تاريخية، ق ٢٥/٢.

(٩٢) المصدر نفسه: ٢٥.

(٩٣) سورة النمل: آية ٥٢.

(٩٤) كتاب الصناعتين: ٣٠٤.

(٩٥) العمدة: ص ٣٠٤.

(٩٦) المصدر نفسه: ٣٠٤.

(٩٧) تحرير التجبير: ١٧٩.

(٩٨) المصدر نفسه: ١٧٩.

(٩٩) سورة القصص: آية ٧٣.

(١٠٠) سورة : الليل: ٥ – ١٠ .

(١٠١) مفتاح العلوم: ٥٣٣.

(١٠٢) ينظر: علم البديع دراسة تاريخية، ق ٢٥/٢؛ من وجوه تحسين الأساليب: ٣٠.

(١٠٣) ينظر: علم البديع دراسة تاريخية، ٢٥.

(١٠٤) من وجوه تحسين الأساليب في ضوء بديع القرآن: ٣٠.

(١٠٥) نقد الشعر: ٢٠٢.

(١٠٦) ينظر لسان العرب مادة (ضد).

(١٠٧) ينظر: شرح المعلقات السبع للزوزني: ١٨٨.

(١٠٨) نقد الشعر: ١٣١.

(١٠٩) المصدر نفسه: ١٣١.

(١١٠) كتاب الصناعتين: ٣٠٨.

(١١١) العمدة: ٣١٠.

(١١٢) المصدر نفسه: ٣١٠.

(١١٣) المثل السائر: ١٦٧/٢.

(١١٤) منهاج البلغاء: ٥٦.

(١١٥) مفتاح العلوم: ٥٣٥.

(١١٦) ينظر: دراسات منهجية في علم البديع: ٢٤٤-٢٤٥.

(١١٧) ينظر: شرح المعلقات السبع للزوزني، ١٣٣.

(١١٨) المصدر السابق: ١٣٣.

(١١٩) ديوان الاعشى: ٨٨.

(١٢٠) ينظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ٤٧٨/١.

(١٢١) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: ١٩/١.

(١٢٢) ينظر: نقد الشعر، ١٣٦؛ كتاب الصناعتين: ٣٨١؛ البديع لأسامة بن منفذ: ٧٢؛ العمدة: ٣٥/٢؛ سر الفصاحة: ٢٧٠؛ منهاج البلغاء ٥٧.

(١٢٣) نقد الشعر: ١٣٥.

(١٢٤) المصدر نفسه: ١٣٦.

(١٢٥) العلم والشعر: د. ريتشاردز، ٣١.

(١٢٦) ينظر: منهاج البلغاء، ٥٨.

(١٢٧) ينظر: نقد الشعر، ٢٠٤؛ سر الفصاحة: ٢٧١؛ الموشح: ٣٦٧؛ منهاج البلغاء: ٥٩.

(١٢٨) نقد الشعر: ٢٠٤.

(١٢٩) الديوان: ١٨.

(١٣٠) الديوان: ٢٧٤/٢.

(١٣١) الديوان: ١٦/٢.

(١٣٢) ينظر: الصحاح، ٥٨٦/٢.

(١٣٣) نقد الشعر: ٢١٦.

(١٣٤) يروى منسوباً إلى النبي صلى الله عليه وسلم، وهو ضعيف جداً، ينظر: سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة، ٥٢٤/١.

(١٣٥) ينظر: الصحاح، ٦٤٧/٢، والبيت للفضل بن عباس اللهبي.

(١٣٦) نقد الشعر: ٤٠.

(١٣٧) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، ٣٧٥.

(١٣٨) ينظر: المصدر نفسه، ٣٧٧.

(١٣٩) خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، ٨٢.

(١٤٠) الشعر الجاهلي مقاربات نصية: ١٤٠.

(١٤١) شعر ابن القيسراني: ١٤٩.

(١٤٢) المصدر نفسه: ١٥٢.

(١٤٣) المصدر نفسه: ١٧٩.

(١٤٤) ينظر: المصدر نفسه: ٣٤٠-٣٤١.

ثبت المظان

١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق هـ. ريتر دار السيرة، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٣.

٢) اشعار الشعراء الستة الجاهليين، للأعلام الشنتمري، شرح وتعليق، د. خفاجي، دار الجيل، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ.

٣) الإيضاح في علوم البلاغة، خطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ)، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم الخفاجي الطبعة الثانية، القاهرة.

٤) بديع القرآن، ابن أبي الاصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) ـ تحقيق حفني محمد شرف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة.

٥) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات، جميل عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٦) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق د. أحمد بدوي و د. حامد عبد المجيد، ومراجعة إبراهيم مصطفى، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر (دون تاريخ).

٧) البديع لابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) تحقيق كراتشفو فسكي، دار الحكمة، دمشق، الطبعة (دون تاريخ)، مصر.

٨) البديع من المعاني والألفاظ، د. عبد العظيم المطعني، دار وهدان للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٧٦.

٩) البصائر والذخائر، أبو حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ)، تحقيق إبراهيم الكيلاني، مكتبة اطلس، دمشق.

١٠) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الآداب، مصر.

١١) البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة السادسة، مصر.

١٢) البيان العربي، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة السادسة، ١٩٧٦.

١٣) البيان والتبيين، أبو عثمان محمود بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، مصر، ١٩٤٨.

١٤) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن ابي الاصبع المصري (ت ٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة احياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

١٥) التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت ٧٣٩هـ)، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العرب، بيروت.

١٦) حاشية الدسوقي على مختصر السعد، محمد بن احمد (ت ١٢٣٠هـ) ضمن شروح التلخيص، مطبعة السعادة، الطبعة الثانية، القاهرة.
١٧) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.
١٨) دراسات منهجية في علم البديع، د. الشحات محمد أبو ستيت، الطبعة الأولى، دار الخفاجي للطباعة والنشر، قليوبية، مصر، ١٩٩٤.
١٩) دلائل الاعجاز عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٤١هـ)، قراءه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني، ٤٠٤.
٢٠) ديوان ابي تمام بشرح الخطيب، تحقيق محمد عبدة عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٧.
٢١) ديوان الاعشى، دار صادر بيروت.
٢٢) ديوان الفرزدق، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤.
٢٣) ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠١٠.
٢٤) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.
٢٥) ديوان حسان بن ثابت الانصاري، ضبط وتصحيح عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، لبنان، ١٩٨٣.
٢٦) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (ت ٤٥٦هـ)، دار الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، لبنان، ١٩٨٢.
٢٧) سقط الزند: ابو العلاء المعري، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.
٢٨) سلسلة الاحاديث الضعيفة والموضوعة، المكتب الإسلامي، الطبعة الرابعة، بيروت، ١٣٩٨هـ.
٢٩) شرح اللزوميات، سيدة حامد وآخرون، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٣٠) شرح المعلقات السبع للزوزني، تحقيق محمد الفاضلي، الطبعة الثانية، المكتبة العربية، ١٩٩٩.
٣١) شرح ديوان الحماسة، أبو تمام، تحقيق د. عبد الله عبد الرحيم عيلان، العلم والشعر، د. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، الانجلو، القاهرة.
٣٢) شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وعبد السلام هارون وابراهيم البياري وحامد عبد المجيد، إشراف الدكتور طه حسين، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٤٠٦.
٣٣) شعر ابن القيسراني –دراسة موضوعية فنية– رسالة ماجستير للطالب نجاح جاسم الساعدي، كلية التربية/ الجامعة المستنصرية.
٣٤) شعر ابن القيسراني، جمع وتحقيق ودراسة، الدكتور عادل جابر صالح محمد، الطبعة الاولى، الوكالة العربية للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩١م.

٣٥) الشعر الجاهلي مقاربات نصية، موسى سامح ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٣.
٣٦) الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣هـ)، تحقيق احمد عبد الغفور عطار.
٣٧) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ)، طبعة دار الكتب والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة.
٣٨) عبقرية العربية في رؤية الانسان والحيوان والسماء والكواكب، د. لطفي عبد البديع، مطابع دار البلاد، جدة، ١٩٨٦.
٣٩) العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، الطبعة الأولى، دار القلم، بيروت.
٤٠) عروس الافراح ضمن شروح التلخيص، بهاء الدين السبكي (ت ٣٧٣هـ)، طبعة عيسى الحلبي، مصر.
٤١) العلاقة بين اللغة والفكر، د. احمد حمال، دار المعرفة، الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥.
٤٢) علم البديع دراسة تاريخية، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار، دار المعالم الثقافية، الطبعة الثانية، ١٩٩٨.
٤٣) علم البديع عند العرب، لكراتشكو فسكي، ترجمة وتقديم محمد الحجري، دار الكلمة للنشر، الطبعة الثانية ١٩٨٤.
٤٤) العمدة، ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٨١.
٤٥) فن البديع، د. عبد القادر حسين، دار الشروق، الطبعة الأولى، بيروت القاهرة، ١٩٨٣.
٤٦) كتاب الصناعتين، أبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨١.
٤٧) لزوم ما لا يلزم، دار بيروت، ١٤٠٣هـ.
٤٨) لسان العرب، ابن منظور (ت ٧١١هـ)، طبعة دار صادر بيروت.
٤٩) المثل السائر، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، تقديم وتحقيق د. احمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار الرفاعي، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.
٥٠) مختصر السعد، زكريا الانصاري، الطبعة الأولى/ طبع بالمطبعة الجمالية مصر،
٥١) مسند الامام أحمد بن حنبل (ت ٢٤١هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٧٨.

٥٢) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، د. امين بكري الشيخ، دار الافاق الجديدة، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٠.
٥٣) المعنى الشعري في التراث النقدي، د. حسن طبل، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥.
٥٤) مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت.
٥٥) مقدمة في النقد الادبي، د. حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.
٥٦) من وجوه تحسين الأساليب في ضوء بديع القرآن، د. محمد إبراهيم شاوي، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٨٧.
٥٧) منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨١.
٥٨) مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، ابن يعقوب المغربي (ت ١١١٠هـ)، ضمن شروح التلخيص.
٥٩) الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥.
٦٠) نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق د. محمد عبد المنعم الخفاجي، دار عطوة للطباعة، الطبعة الأولى، ١٩٧٩.
٦١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٧٩.
٦٢) النهاية في غريب الحديث والأثر، أبو السعادات المبارك ابن الأثير (ت ٦٠٦هـ)، تحقيق محمود محمد الطناحي، وطاهر أحمد الزاوي، دار الفكر للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بيروت.
٦٣) نهج البلاغة، الشريف الرضي، شرح محمد عبده، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان.
٦٤) الوان البديع في ضوء الطبائع الفنية والخصائص الوظيفية، محمد علي فرغلي، المكتبة الازهرية للتراث، ١٩٩٨.