

2016

البدیع بین أصالة المعنى وتبعيته

أ.م.د. مثنى نعيم حمادي
الجامعة العراقية / كلية الآداب

أ.م.د. عبد الناصر طه مزهر
الجامعة العراقية / كلية العلوم الإسلامية

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/midad>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#), and the [Law Commons](#)

Recommended Citation

Midad AL-Adab Refereed Quarterly Journal: Vol. 12: Iss. 1, Article 3. "البدیع بین أصالة المعنى وتبعيته and حمادي, أ.م.د. مثنى نعيم (2016)

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/midad/vol12/iss1/3>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Midad AL-Adab Refereed Quarterly Journal by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

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 الإسلامية

الملخص

لم يكن يعني مصطلح البديع ما يتبادر إلى الـ (علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مفصلي الحال، ووضح الدلالة) (١)، 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 الأنف 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 يبيت 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.

إن يجب أن ننظر إلى الفن بعيداً عن الطبقات 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 لتحقيق هدفاً واحداً هو إثارة المتلقي وإمتاعه، ومتى ضعف ركن من أركان العمل الأدبي هذا ظهر جلياً على فكرته التي تنوب 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.

μ

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

وبعد ...

لم يكن يعني مصطلح البدیع 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))⁽²⁾، 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 الأنف الذكر أن المراد بالبدیع 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 تتطوي عليه من الإحياءات التي يبيت 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 التطبيقات 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 لتحقيق 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 خلافتهم في قيمته بين الزينة التي لا قيمة لها وبين أنه جوهر أصيل.

المبحث الثاني: التطبيقات:

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

البديع المفهوم والمصطلح

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 الخلق إلى الله رجلان: رجل وكله الله تعالى إلى نفسه فهو جائز عن قصد السبيل مشغوف بكلام بدعة ودعاء ضلالة)) (6).

ومن الشعر قول حسان بن ثابت:

وقول الفرزدق:

والبدیع من الشعر هو ما لم يسبق إليه قائله .

وفي القرآن الكريم جاءت كلمة بديع مرتين:

قال تعالى: جُدُّ وُؤْ وَوِئُوْ قُوْ وَوِئُوْ (9).

وقال تعالى: **جِئْتُكُم بِالْبَيِّنَاتِ** يٰ مُّصْرِفِيْ
 ج (10)

أى أوجدتها 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 كبدية العسل حلو أوله، حلو آخره)) (11).

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

مفهوم البديع الاصطلاحي :-

لعل الجاحظ (ت 255هـ) أول من دون مصطلح ((البداع)) 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:

إِنَّ الْأَلْسِي حَانَتْ بِفَلْجِ دِمَاؤِهِمْ هُمُ الْقَوْمُ كُلُّ الْقَوْمِ يَا أَمَّ خَالِدٍ

هَمْ سَاعِدُ الدَّهْرِ الَّذِي يُنْقِى بِهِ وَمَا خَيْرُ كَفٍّ لَا تَتَوَّعُ بِسَاعِدٍ

أَسْوَدُ شَرَى لَافِتٌ أَسْوَدُ خَفِيٍّ

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

هم كاهل الدهر الذي يُتقى به ومنعبه إن كان الدهر منعب

وقد جاء في الحديث: ((موسى الله أحد وساعد الله أشد)) (12).

والبدیع مقصود على العرب ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان. والراعي كثير البدیع في شعره، ويشار حسن البدیع، والعتابي يذهب في شعره في البدیع مذهب بشار)) (13).

وإذا كان الجاحظ أول من استعمل مصطلح البدیع في مؤلف علمي، فإن ابن المعتز (ت 296هـ) أول من ألف كتاباً بعنوان البدیع، ولعله أول مؤلف علمي يخلص للبلاغة العربية، إذ أنه لم يتعد فنون البلاغة ولم يتجاوز دائرتها إلى 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 غيرها 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 البدیع 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: ((قدما 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 البدیع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن قلداهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه)) (14).

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 البدیع)) (15).

إذن رسالة ابن المعتز تنبيه الناس أن البدیع ليس من اختراع المحدثين الذين افترضوا به. والناظر في كتاب البدیع يجد أن ابن المعتز قد خص 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 فناً 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 البدیع ولا سبقني إليه أحد، وألفته سنة أربع وسبعين ومائتين وأول من نسخه مني علي بن هارون بن يحيى بن أبي المنصور المنجم)) (16). ويبدو أنه ((سمع بعد ذلك من بعض النقاد والمنتبئين اعتراضاً على قصر البدیع على الفنون الخمسة الأولى، وأنهم رأوا البدیع أكثر مما ذكر، فأقرهم على دعواهم، وكتب بقية المحسنات وضمها إلى الفنون الخمسة لينفي عن نفسه مظنة الجهل بتلك البقية)) (17).

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 وأحبينا لذلك أن نكثر فوائد كتابنا للمتأدبين ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبدیع على الفنون الخمسة اختصاراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبدیع على تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البدیع ولم يأت غير رأينا فله اختياره)) (18).

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

وكان في مقدمة هؤلاء قدامة بن جعفر (ت 337هـ) فعلى الرغم من أنه لم يستعمل مصطلح البدیع فإنه يضيف إلى ما ذكره ابن المعتز من فنون وألوان فناً أخرى وألواناً لا يزال بعضها حتى اليوم دائراً في فلك علم البدیع بالمعنى الضيق المقابل لعلمي المعاني والبيان، فقد قدم في كتابه ((نقد الشعر)) ألواناً عديدة من فنون البدیع 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 ((النتيم)) والافراط في الصفة الذي يطلق عليه قدامة الغلو والمبالغة والتشبيه وقد جعله قدامة غرضاً من أغراض الشعر (19).

وأفرد عن ابن المعتز بالفنون الآتية: صحة التقسيم، صحة المقابلات، وصحة التفسير، وانتلاف اللفظ مع الوزن، وانتلاف المعنى مع الوزن، وقد عدّ المتأخرون البابين الأخيرين باباً واحداً، وسموه التنكيث، وانتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، ويطلق عليه التمكن 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 بأرائه ومصطلحاته، بين معجب ومزيف لها حتى وصفه العلوي بأنه ((جواب البلاغة وناقدها البصير والمهيمن على معانيها وخريتها الخبير)) (20) 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 الأصبع خلال إشارات بهجود 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)) (21).

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 395هـ) 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 (22).

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)) (23). 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 463هـ) 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: سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سَمَوْتُ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ (24)

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

كَأَنَّ قَلْبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً لَدَى وَكْرِهِا الْعُتَابُ وَالْحَشْفُ الْبَالِي (25)

وأما التوليد فهو: ((أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة)) (26)

ومن أمثلته قول عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة وقيل: وضاح اليمن:

فَاسْقُطْ عَلَيْنَا كَسَقُوطِ النَّوَى لَيْلَةً لَا نَإَاهٍ وَلَا زَاجِرُ (27)

((وأما الذي فيه زيادة فكقول جرير يصف الخيل:

يَخْرُجْنَ مِنْ مُسْتَطِيرِ الثَّقَعِ دَامِيَةٍ كَأَن أَذَانَهَا أَطْرَافُ أَقْلَامِ

فقال عدي بن الرقاع يصف قرن الغزال:

تُرْجِي أَغْنَى إِبْرَةِ قَرْنِهِ قَلَمٌ أَصَابَ مِنَ الدَّوَاةِ مَدَادَهَا (28)

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)) (29).

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 حلي لفظية يزداد بها الكلام حسناً وبهاء أو أمر وراء المعنى، فهو مثلاً يجعل الاستعارة أول ألوان البديع، ولكنه يقول عنها: ((وليس في حلي الشعر أعجب منها وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها)) (30).

فابن رشيق يستعمل مصطلحات ثلاثة هي: البديع، والحلي، والمحاسن في معنى واحد هو الابداع في اللفظ فلا غرو إن كان للبديع كما يقول ابن رشيق ((ضروب كثيرة وأنواع مختلفة)) (31) 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 الإيحاء والتعريض والتورية، والكناية والتتبع وهو ليس في الحقيقة إلا الكناية.

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

ثم جاء ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) 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، والابجاز 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)) (32).

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)) (33).

ولابن سنان الخفاجي آراء مهمة، منها رفضه صنيع بعض العلماء حين جعلوا للمعنى الواحد عدة أسماء، كالترصيع الذي يسمونه ترصيعاً وموازنة وتسميطاً، وتسجيلاً وهذا كله راجع إلى شيء واحد (34).

ومن المعلوم أن الجاحظ ومن سبقوه من رواة الشعر كانوا يطلقون لفظ البديع على علوم البلاغة جميعها، وقد ظل هذا الإطلاق إلى عهد عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) 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 إلا من جهة المعاني خاصة من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب)) (35).

وبعد الزمخشري (ت 538هـ) أول من قام بتطبيق بلاغة عبد القاهر الجرجاني على أي 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 584هـ)، 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)) (36).

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)) (37).

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: أفرد له علم 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 يبني 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 بمرجعيتها وأن الفصاحة بنوعيتها مما يكسو الكلام حلة التزيين، ويرقيه أعلى درجات التحسين، فما 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)) (38).

فالسكاكي لم يجعل البديع علماً مستقلاً كعلمي المعاني والبيان، ولم يطلق على ما ذكره مصطلح البديع، بل عدها وجوهاً مخصوصة لقصد تحسين الكلام، ومن ثم 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)) (39).

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، فقله السابق: ((كثيراً ما يصار إليها)) يحتمل إحياء بأن تلك الفنون ليست عنصراً مهماً في اللغة الأدبية، فهي زينة تضاف إلى المعنى، ولا قيمة لها في ثراء الكلام، وإيحائه وفنائه ومن هنا يشير إلى الأعراف منها كما يقول.

وممن عاصر السكاكي، ضياء الدين ابن الأثير (ت 637هـ) 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)) (40).

فالدلالة البيانية دلالة خاصة، إذ المراد في هذه الحال هيئة مخصوصة من الحسن يتمتع بها الأسلوب وذلك أمر وراء النحو والاعراب (41).

فابن الأثير صاحب منهج مغاير لمنهج السكاكي إذ كان ((شديد الأهمية بالنسبة لتاريخ النظريات الأدبية والدراسات البلاغية)) (42). ومن ثم فهو أقرب إلى 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)) (43).

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، كالتهذيب والتأخير والإيجاز والأطناب، 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 إلى الهيئة المخصوصة من الحسن التي تجيء وراء النحو والاعراب.

وهذا الأمر ينطبق على ((تحرير التحبير)) لابن أبي الأصبع (ت 654هـ) فهو وإن كان أطلق عليه -أعني مؤلفه- اسم البديع في صناعة الشعر، إلا أنه لا ينظر إلى الفنون التي تكلم عنها تحت عنوان ((البديع)) نظرة توحى بالتقسيم والتحديد، بل لا تزال كلمة البديع لديه كما كانت عند ابن المعتز الذي أول من أطلقها على مؤلف علمي، وإن كان ابن أبي الأصبع قد قسم الألوان إلى أصول وفروع فالأصول عددها ثلاثون لوناً منها الاستعارة، والجناس، والطباق، ورد الإعجاز على الصدور، والمذهب الكلامي، والالفاظ، 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 تفصيل 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 القرويني (ت 739هـ) 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)) (44).

وبتضح لنا من تعريف الخطيب القزويني أن المراد بالبدیع التحسين والتزيين، وأن وظيفته مقصورة على الطلاء والزخرفة؛ لأنه يأتي بعد اكتمال شرتين أساسيين للعملية الإبداعية يضمنان لها القبول والتأثير، وهما: مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ووضوح دلالاته، وهذان الشرطان يتحققان في علمي المعاني والبيان (45).

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

ثم نعود ونقول: فبعد أن تحدث القزويني عن بلاغة الكلام، وجعلها في مطابقة لمقتضى الحال، أعاد البلاغة إلى اللفظ باعتبار إفادته المعنى بالتركيب وسماء ((فصاحة)) وجعل للفصاحة طرفين: أعلى وهو حد الإعجاز، وأسفل وهو الذي إذا غير عنه الكلام إلى ما دونه التحق عند العارفين بالأساليب بأصوات الحيوانات، وجعل بينهما مراتب كثيرة، وختم مقولته بقوله: ((وتنبعه وجوه أخر تورث الكلام حسناً)) (46).

لقد أثارت هذه المقولة جدلاً بين شراح التلخيص فمنهم من ذهب إلى أن البديع يورث حسناً عرضاً فوافق القزويني، كالتفتازاني (47) (ت 793هـ)، والدسوقي (48) (ت 1234هـ)، فالبدیع 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 763هـ) الذي اعتد بها وجعلها جزءاً جوهرياً في اللغة الأدبية لا تتم إلا بها حيث قال: ((والحق الذي لا ينزع 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)) (49).

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 (50).

أسباب الانحراف بمفهوم الظاهرة البديعية فهي:

(1) تصور المعنى خارج البناء اللغوي، وكان اللغة لا تمنح المعاني أبعاداً جديدة، وكان المعاني لا تختلف باختلاف المباني؛ ولذلك شاع في كثير من المصطلحات في الفكر البلاغي كالتشبيه المقلوب، والاستعارات البعيدة، والزينة، وما إل ذلك، وهذا التجريد سوء فهم لحيوية اللغة، وطبيعة المعاني الأدبية تنكر هذا التجريد؛ لأنها لا تنبثق إلا من تلك اللغة ولا تشع إلا من تلك الألفاظ، والأنساق اللغوية الخاصة (51).

(2) 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 من 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)) (52).

فلا يصح فصل اللفظ عن المعنى ((لأن حقائق المعاني لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ، وإذا تحرفت المعاني فذلك لتزيف الألفاظ، فالألفاظ والمعاني متلازمة متواشجة متناسجة)) (53).
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 بد لكل كلمة من معنى تدل عليه لتكتسب قيمتها المعنوية (54).

إذن من كل ما تقدم ينبغي علينا أن ننظر إلى الفن بعيداً عن التطبيقات 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 ذهبنإ إليه في المبحث الأول من أن 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، ولإيقاع 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 نبحت 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 إثارة كلمات بعينها تحقق مفهومه للجمال)) (55).

فالبن 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، وأثارها على نفسية المتلقي. قال ابن المعتز: ((والجناس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها)) (56). فالجناس يتخطى قيمة الامتناع 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 داخلياً في باب انتلاف اللفظ والمعنى فيقول: ((وقد يصنع الناس من صفات الشعر: المطابق والمجانس، وهما داخلان في باب انتلاف اللفظ والمعنى، ومعناهما أن تكون في الشعر معان متغايرة، قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة)) (57).

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

ما ترى السَّاقِي كشَمْسٍ طَلَعَتْ تحمِلُ المَرِيخُ فِي برجِ الحَمَلِ

فهذا التجنيس تم المعنى وظهر حسنه، إذ كان برج الحمل بيت المريخ، وموضع شرف الشمس، فصار بعض الكلام مرتبطاً ببعضه، ومظهراً لخفي محاسنه، وحصل التجنيس فضلة على المعنى، لأنه لو قال في موضع الحمل النطح أو الكبح 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)) (58).

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 استحواده على لب القارئ حينما يلح عليه في التأمل والمشاركة فيقول: ((وهنا أقسام قد يتوهم مع بدء الفكرة وقبل إتمام العبرة أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس، إلى ما ينأجي فيه العقل

والنفس، ولها إذا حقق النظر مرجع إلى ذلك، ومنصرف فيما هنالك)) (59) ثم بعد ذلك يذكر بيت أبي تمام:

ذهبت بمذهب السامحة فالتوت فيه الظنون أم ذهب أم ذهب؟

وبيت أبي الفتح السبتي:

ناظراه فيما جئى ناظراه أودعاني أمث بما أودعاني

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 منكورة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاه، فبهذه السريرة صار التجنيس - وخصوصاً المستوفي منه المتفق في الصورة- من حلى الشعر، ومذكوراً في أقسام البدیع)) (60).

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 (61).

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

جيش كأتك في أرض تطاوله فالأرض لا أمم والجيش لا أمم

إذا مضى علم منها بدا علم وإن مضى علم بدا علم (62)

يقول الشاعر مخاطباً ممدوحة مبنياً عظم جيشه ومدامته 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)) (63).

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 (64).

كما مزج الشاعر بين الجناس والتكرار؛ حيث كرر كلمة (علم) في كل شطر بالمعنى السابق لها، ويشترك مع هذين اللونين البديعيين التقطيع للغرض نفسه، فالتأمل قوله: ((إذا مضى علم)) يقابله في وزن البيت من بحر البسيط (مُتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ) بحذف الثاني في التفعيلتين، وقوله: ((منها بدا علم)) يقابل في الوزن أيضاً (مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلُنْ)، 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 بدیع 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، ويؤطى لذلك بالتكرار المحض في عجز البيت الأول وصدر البيت الثاني، وإذا هو يفاجئ السامع بمعنى جديد محدثاً في نفسه اللذة والإطراب.

وقول أبي تمام:

أظن الدمع في خذي سيبقي رسوماً من بكائي في الرسوم (65)

لقد استحسنت 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 (66).

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

أرامنة كنت مألّف كلّ ريم لو استمتعت بالأنس القديم
وقف الشاعر يشكو للأطلال لواعج قلبه، الذي كان يأمل لكثرة تشكيه له أن تخاطبه أحجاره
ولكنه فقد الرحمة وصار وطناً للهموم، وميداناً لسوافي الرياح:
لننْ أصبحْت مِيدَانُ السّوافي لقد أصبحْت مِيدَانُ الهموم
ومما ضرمَ البرحاءَ أني شكوتُ فما شكوتُ إلى رحيم
أظنّ الدمعَ في خدي سيبقي رسوماً من بكائي في الرسوم
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 حشرات في قلوب ووجوه محبيه.
فعندما ظن أبو تمام أن دمع سيبقي رسماً كان مدركاً لأبعاد الكلمة الجمالية، وقوة إيحائها، فهذا الرسم سيجترح كرامة الرجولة ويؤثر فيها، وما سميت الناقاة رسوماً، إلا لأنها تؤثر في الأرض من شدة الوطء (67).

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

كما أن تقديم الجار والمجرور ((في خدي)) يعمق الإحساس، ويهب الوجه مكانته المعروفة فهو عند العربي دليل علوه ومكانته وارتفاعه، وفيه تتجلى سيادته، ودواعي تفرد (68).

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، الجنس بإيقاعه المساق للمعنى، وبنيت التركيبية، والصوتية التي أديرت عليها القصيدة بدا أكثر ثراء وأصاله، فهناك علاقة عميقة بين الخوف المسيطر على لغة القصيدة، وارتكاز الشاعر قصيرة يسعى من خلالها للتخلص مما يشين الرجولة.

بهذا كله يغدو الجنس ضرباً من ضروب الإبداع، ودليلاً من دلائل العبقرية، ويصبح كما قال البلاغيون ((من ألطف مجاري الكلام ومن محاسن مداخله)) (69) متى حسن توظيفه في اللغة ليؤدي دوره في العمل الأدبي.

فأبو تمام لم يقصد من وراء الجنس 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)) (70).

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.

فالممتنع 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

وأَقْطَعُ الْهُوجْلَ مُسْتَأْنَسًا بِهِوجْلٍ عَيْرَانَاهُ عَيْطُوسِ

والطابق في اصطلاح البلاغيين هو ((الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة))⁽⁷⁵⁾.

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

وهذه العلاقة بين المعنيين: اللغوي والاصطلاحي للطباق -كما يبدو- ليست مباشرة ولا تخلو من تأويل؛ ولعل هذا ما جعل قدامة بن جعفر يسمي الجمع بين المتضادين تكافؤاً -كما سبق- وأطلق الطباق على ما يسميه البلاغيون بالجناس؛ وذلك لظهور المناسبة بين معناه الاصطلاحي والمعنى اللغوي لكلمة (طباق)⁽⁷⁸⁾.

ولم يرَ ابن الأثير بأساً فيما ذهب إليه قدامة؛ لما يقتضيه معنى الطباق على الجمع بين المتضادين⁽⁷⁹⁾.

فالطابق 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:

والدهرُ إعدامٌ ويسرُّ وأبرامٌ ونقَضُ ونهْـزٌ وليـلٌ (80)

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

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

وكذلك اختيار الشاعر لهذه المتضادات دون سواها من متناقضات أحوال الدهر يكشف عن شكواه الخفية للإعدام ومعاكسة الزمان له وفقده لبصره، وإلا فقد كان له مندوحة عن ذلك في ذكر متناقضات أخرى كالزيادة والنقصان والخوف والأمن والكرّ والفرّ وغيرها. وما يؤكد ذلك أن الشاعر كثيراً ما شكّا من هذه الأحوال تصريحاً لا تلميحاً، فمن شكواه للإعدام قوله:

أثَارني عَنْكُمْ أَمْرَانِ وَالِدَةٌ لَمْ أَلْقَهَا وَثَرَاءٌ عَادَ مَسْفُوتَا
أَحْيَاهُمَا اللَّهُ عَصَرَ الْبَيْنِ ثُمَّ قَضَى قَبْلَ الْإِيَابِ إِلَى الدَّخْرَيْنِ أَنْ مَوْتَا (81)
ومن شكواه لمناهضة الزمان له وحيلولته دون مراده قوله:

وَمَا نَهْنَهْتُ عَنْ طَلَبٍ وَلَكِنْ هِيَ الْأَيَّامُ لَا تُعْطِي قِيَادَا (82)
ومما شكى فيه فقد بصره قوله:

أَرَانِي فِي الثَّلَاثَةِ مِنْ سَجُونِي فَلَا تَسْأَلُ عَنِ الْخَبَرِ النَّبِيئِ
لَفَقْدِي نَظْرِي وَلُزُومِ بَيْتِي وَكُونِ النَّفْسِ فِي الْجِسْمِ الْخَبِيثِ (83)
ومنه أيضاً:

إِذَا صَدَقَ الْجَدُّ افْتَرَى الْعَمُّ لِلْفَتَى مَكَارِمَ لَا تُكْرِي وَإِنْ كَذَبَ الْخَالُ (84)
معنى البيت كما بينه البطليوسي: أنه إذا كان للرجل جدُّ صادق، نَسَبَ الناس إليه من المكارم ما لم يفعل منه شيئاً، ولا يدل عليه ظاهرة (85)، 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 للمتلقى أن يعبر على جسر طويل ممتد بين هذين النقيضين تترابط فيه العلاقات بين أجزاء هذا النسيج التركيبي (86).

وتتنامي 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 خاله في نبيل المكارم وسعى إليها جاهداً يجحد الناس فضله، إذا ما لم يساعفه الجد. وهي الحال التي يشكو منها الشاعر ولا يجد سبيلاً إلى التخلص منها غير انتظار الجد، ومما يؤكد ذلك قوله بعد هذا البيت:

سَيَطْلُبُنِي رِزْقِي الَّذِي لَوْ طَلَبْتُهُ لَمَا زَادَ وَالِدُنِيَا حَظُّوْظٌ وَإِقْبَالُ (87)

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:

وَكَمْ مَاجِدٍ فِي سَيْفٍ دَجَلَةٌ لَمْ أَشْهَمْ لَهُ بَارِقاً وَالْمَرْءُ كَالْمَزْنِ هَطَالُ (88)

والماتمل لشعر المعري يجد للطباق حضوراً مهيماً، فهو لا يستعمله استعمالاً ساذجاً لا بعدو التلاعب واللعب اللفظي والزينة الشكلية، بل كان يُبَيِّنُ فيه كثيراً من الدلالات ذات القيمة المعنوية التي لا تستجلي إلا بإنعام النظر والتأمل.

المقابلة

كثر كلام البلاغيين عن الطباق والمقابلة، فقسموها وفرقوا بينهما واستحسنوا منهما ما قرب إلى الفهم، وعابوا ما بُعد عن الإدراك، بحجة كونه قبيحاً متكلفاً (89).
جاء به لمجرد التلاعب بالطاقة التعبيرية للغة كما يقال.

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

الخصم هنا هو الصنديد. ودلالة المادة توحى بالبطش والشدّة، 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(106).

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 مساوفاً لموقفهم، وإن الإيقاع يصور طبيعتهم وهذوء نفوسهم، ومعاملة الممدوحين لهم، ولا يمنع هذا أنهم يزودون عن مكارمهم وأعراضهم، لكنهم ليسوا أهدافاً لأولئك الضرايين، فالحماة والقادة والصناديد هم الذين ترنو النفوس لمقارعتهم، والعربي كان يمتدح عدوه؛ لأن في ذلك مدحاً له فمتى أتى على خصمه ووصفه بالإقدام والشجاعة فهو إنما يثني على نفسه، ويُعلي من قدرها ولقد شاع في شعرنا العربي ما سمي بالقصائد ((المنصافات)) التي انتصف فيها الشعراء لخصومهم ووصفهم بالثبات، ورباطة الجأش. والتركيب اللغوي يمنح المقابلة قيمة جمالية، فأولئك الرحماء ضرابون.

صيغة الكلمة توحى بقدرهم على الضرب، وشدتهم في مداولة الأمور، ومقابلة الصناديد، فهم يمشون إليهم ((قُدماً)) بلا تعرّج ولا انتشاء كالسهم المريشة، ويغلقون هاماتهم بكل ثبات واتزان. لم يمنعهما 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 إلا به. ومن شواهد المقابلة قول عمرو بن كلثوم:

وَأَنَا التَّارِكُونَ إِذَا سَخَطْنَا وَإِنَّا الْآخِذُونَ إِذَا رَضِينَا(107)

قابل بين (التاركون و سخطنا)، وبين (الآخزون 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 بديعاً 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 منها)) (108). ومثال ذلك قول نصيب عندما أراد أن يأتي بأقسام جواب المجيب عن الاستخبار:

فَقَالَ فَرِيقُ الْقَوْمِ: لَا، وَفَرِيقُهُمْ : نَعَمْ، وَفَرِيقٌ قَالَ: وَيْحَكَ مَا نَدْرِي.

((فليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام)) (109).

ويرى أبو هلال العسكري أن التقسيم 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 وطمع ليس فيهم ثالث)) (110). 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)) (111)، ويستدل على ذلك بقول بشار يصف الهزيمة:

بضربِ يذوق الموت من ذاق طعمه ويدرك من نجى الفرار مثالبه

فراح فريق في الإسار ومثله قتل ومثل لأب البحر هارباً

فالبيت الأول قسمان: إما موت وإما حياة تورث عاراً ومثلية، والبيت الثاني ثلاثة أقسام أسير وقتيل وهارب فاستقصى جميع الأقسام، ولا يوجد في ذكر الهزيمة زيادة على ما ذكر)) (112).
يحاول ابن الأثير التخلص من القسمة العقلية، وإخراجها من حيز المنطق إلى دائرة الفن، عندما قال: ((وإنما نريد بالتقسيم هنا 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 ..)) (113).

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

وانطلاقاً من هذه الرؤية العقلية خطأ 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)) (114).

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)) (115).

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 (116).

ومن شواهد التقسيم، قول لبيد:

رُزِقْتُ مَرَايِعَ النُّجُومِ وَصَابَتْهَا وَدَقُّ الرُّوَاعِدِ جُودُهَا فَرَاهُمَا (117)

يقول: رزقت الديار والذمن أمطار الأنواء الربيعية فأمرعت وأعشبت وأصابها مطر ذوات الرعود من السحاب ما كان منه عاماً بالغاً مرضياً أهله، ما كان من لبناً سهلاً، وتحرير المعنى: أن تلك الديار ممرعة معشبة لترادف الأمطار المختلفة عليها ونزاهتها (118).

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

ومن شواهد قول الأعشى:

وَأَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ أَوْزَارَهَا رَمَاحاً طَوَّالاً وَخَيْلاً ذَكُوراً

وَمِنْ نَسَجِ دَاوُدَ مَوْضُونَةٍ تَسَاقُ إِلَى الْحَيِّ عِيراً فَعِيراً (119)

الشاعر في البيت يصف ممدوحه بالاستعداد التام للحرب وأخذة العدة للقتال مما يقاتل به من السلاح كالرماح، وما يحمل فيه كالخيل، وما يُتَّقَى به الإصابة بالدروع.

والشاهد هو عجز البيت الأول وصدر البيت الثاني، حيث قسم أوزار الحرب إلى رماح وخيل ودروع. وفي ظاهر الأمر أن الشاعر لم يستوف 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، فشمّل جميع الأقسام، وهذا من باب التفصيل بعد الإجمال زيادة في الإيضاح من أجل إخافة الأعداء.

ومن شواهد قول امرئ القيس:

وَلَيْسَ بِذِي رَمَحٍ فَيُطْعَمُنِي بِهِ وَلَيْسَ بِذِي سَيْفٍ وَلَيْسَ بِنَبَّالٍ (120)

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، فأتى 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 بمكره.

وأخيراً نقول: إن معاني الأدب تحتاج لبحث وتنقيب وإلحاح ومناقشة ليصبح المشرف عليها ((الفائز بذخيرة اغتنامها، والظافر بدفينة استخراجها وفي مثل ذلك يحسن امحاء الأثر، وتباطؤ المطلوب على المنتظر)) (121).

صحة التفسير

وهذا معيار آخر من معايير اللغة الشعرية وقف عنده البلاغيون (122)، 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)) (123).

كقول الفرزدق:

لَقَدْ خُنْتُ قَوْمًا لَوْ لَجَأْتُ إِلَيْهِمْ طَرِيدَ دِمٍّ، أَوْ حَامِلًا ثَقُلَ مَغْرَمِ

فلما كان هذا البيت محتاجاً إلى تفسير قال:

لَأَفِيئَتْ فِيهِمْ مُطْعَمًا وَمَطَاعِنًا وَرَاعَكَ شِزْرًا بِالْوَشِيحِ الْمُقْوَمِ

((فسر قوله: حاملاً ثقل مغرم: بأنه يلغي فيهم من يعطيه، وفسر قوله: طريد دم بقوله: إنه يلغي فيهم يطاعن دونه وبحميه)) (124).

وهذا يحتم على الشاعر أن يصب انفعالاته وفقاً لقوالب ثابتة، 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)) (125).

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 (المفسّر والمُفسَّر، والاحتراز من النقص والزيادة في إيضاح المعنى وبيانها؛ لأن مخالفة هذا القياس عدول بالفن من جهته، وزيف عن المعنى المراد تفسيره. بل إن المطابقة ينبغي أن تكون موافقة من جميع الأنحاء (126)، ولذلك كان الشعر المخالف لهذه القاعدة شعراً فاسداً (127).

من شواهد صحة التفسير، قول الشاعر:

فِيهَا أَيُّهَا الْحِيرَانُ فِي ظُلْمِ الدُّجَى وَمَنْ خَافَ أَنْ يَلْقَاهُ ظَلَمٌ مِنَ الْعَدَى

تَعَالِ إِلَيْهِ تَلَقَّ مِنْ نَوْرِ وَجْهِهِ ضِيَاءٌ وَمِنْ كَفِّهِ بَحْرًا مِنَ النَّدَى

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)) (128).

حيوية اللغة تتجاوز معايير العقل الصارمة وتستخدم 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 قطعاً للحاجة، ولا انتزاعاً للعوز والفاقة، بل أصبح بحراً متلاطماً، يحير الناظرين إليه، ويفزع من رام ركوبه.

والبحر له دلالة عميقة في موروثنا الشعري لا نستطيع فهم البيت بعيداً عن وعينا بشعرية تلك الدلالة التي ترمز إلى الخوف كما عند امرئ القيس⁽¹²⁹⁾.

وليل كموج البحر أرضى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

وإلى العمق والاتساع كقول المتنبي⁽¹³⁰⁾:

فأبصرتُ بدرًا لا يرى البدر مثله وخاطبتُ بحراً لا يرى العبر عائمته

وإلى السمو والمهابة، كقول المتنبي أيضاً⁽¹³¹⁾:

فأقبلُ يمشي في البساط فما درى إلى البحر يمشي؟ أم إلى البدر يرتقي؟

وما سمي البحر بحراً إلا لعمقه واتساعه، ويقال: بحر الرجل إذا تحير من الفزع⁽¹³²⁾. 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 عطؤه 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:

فإن صورة راقك فاخبر فربما أقر مذاق العود، والعود أخضر

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⁽¹³³⁾).

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 بعدها 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))⁽¹³⁴⁾ والقائل لم يرد تلك النبتة التي تنبت على مخلفات الحيوانات، وإنما أراد المرأة الحسنة المنبتة في منبت السوء، فانتزع من النبتة بريقها الخادع وحظوتها بالقبول لدى النفس الإنسانية. وهذا دين العرب في كلامها، يقول الشاعر:

وأنا الأخضر مَنْ يعرفني أخضر الجلد في بيت العرب⁽¹³⁵⁾

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 تتبدل 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 مرأ.

فالشاعر لا يمكن أن يقال: إنه أخطأ لأنه يصف مشاعره وانفعالاته وي طرح 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 أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف))⁽¹³⁶⁾.

وعرفه أبو هلال العسكري بقوله: ((هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً وأصله من قولهم: رصعت العقد إذا فصلته)) (137)، وهو يراه حسناً إذا اتفق في موضع أو موضوعين من القصيد، فإذا كثر دل على التكلف وبانت على الابیات سمت التعسف (138).

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)) (139).

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)) (140).

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 (141):

فلا مُطْلَقٌ إلا وشُدَّ وثاقُهُ ولا موثَّقٌ إلا وحُلَّ صِفافُهُ
ولا منبرٌ إلا ترنَّحَ عودُهُ ولا مصحفٌ إلا أنارَ مدادُهُ

بصور 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 صفاذه
ولا منبر	ولا مصحف
إلا ترنح عوده	إلا أنار مداده

وبذلك يتضح لنا أن الشاعر حقق تماسك صريفاً 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 الإيقاعي الجميل، وقد أسهم السجع المتحقق بين لفظتي (مطلق) و (موثق) وبين لفظتي (عوده) و (مداده) في رفع القيمة الإيقاعية 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 (142):

ففي قُربِكَ الزُّلفى، وفي وعدِكَ الغنى وفي بَشْرِكَ الحُسنى، وفي رأيِكَ الرُّشْدُ

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 إثراء الإيقاع الموسيقي والنغمي لهذا البيت ومنحه طابعاً نغمياً وموسيقياً متنامياً من خلال التنظيم المكاني الذي اتخذته الصيغ الصوتية المتمثلة في هذا البيت، إذ تقاربت هذه الصيغ مع بعضها تقارباً شديداً من دون أن يفصل بينها فاصل، الأمر الذي أسهم في اعلاء القيمة الإيقاعية 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 إحياءات دلالية، بين من خلالها الشاعر خصال الممدوح الحميدة وصور صفاته الفاضلة وسجياه الطيبة في عبارات موجزة وضربات إيقاعية 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 بالفاظه 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 (143):

فَأَنْتَ نُسْكَأُ غَيْثٌ أَبَدَالِهَا وَأَنْتَ فَتْكَأُ لَيْثٌ أَسَادِهَا

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:

فَأَنْتَ	وَأَنْتَ
نُسْكَأُ	فَتْكَأُ
غَيْثٌ	لَيْثٌ
أَبَدَالِهَا	أَسَادِهَا

وقد كان للسجع المتحقق بين لفظتي (نُسْكَأُ) و (فَتْكَأُ) وبين لفظتي (غَيْثٌ) و (لَيْثٌ) أثر مهم في رفع القيمة الإيقاعية لموسيقى البيت الداخلية وتعزيزها، كما أن جناس التصريف المتحقق بين لفظتي (غَيْثٌ) و (لَيْثٌ) أسهم في إثراء القيمة الإيقاعية لموسيقى 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، أكد الشاعر ما يمتاز به الممدوح من قوة وشجاعة وما يمتلكه من شدة وبأس يشبهه بأس الأسد وقوته في الفتك والبطش ويصور اجتماع صفات الإيمان والتقوى والصلاح وصفات الشجاعة والقوة في شخص ذلك الممدوح (144).

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

الخاتمة

1. الكشف عن جوهرية الفنون البديعية عند كثير من علماء البلاغة واثبات قيمته في النص الأدبي.
2. 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.
3. إن السكاكي بقوله إن الفنون البديعية يصار إليها للتحسين جعل علم البديع قليل الجدوى في البحث عن القيمة في العمل الأدبي لوقوفه عن حدود الزركشة والتزيين.
4. سار الخطيب القزويني على خطى السكاكي في جعل المراد بالبديع التحسين والتزيين، وإن وظيفته مقصورة على الطلاء والزخرفة.
5. 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 تنتم إلا بها.
6. 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:

- (1) الايضاح في علوم البلاغة، 477/2.
- (2) المصدر نفسه، 477/2.
- (3) ينظر: لسان العرب. مادة بدع.
- (4) سورة البقرة: آية 117.
- (5) البديع من المعاني والالفاظ: 5.
- (6) نهج البلاغة، الشريف الرضي، شرح الشيخ محمد عبده، 51/1.
- (7) ديوان حسان بن ثابت: 304.
- (8) ديوان الفرزدق: 395/1.
- (9) سورة البقرة: آية 117.
- (10) سورة الأنعام: آية 101.
- (11) النهاية في غريب الحديث والأثر: 108.
- (12) مسند أحمد: 137/4، ولفظه (فساعد الله أشده ومواساه أحد).
- (13) البيان والتبيين للجاحظ: 56-55/4.
- (14) البديع: لابن المعتز، 11.
- (15) المصدر نفسه: 3.
- (16) المصدر نفسه: 58.
- (17) البيان العربي: 134-133.
- (18) البديع لابن المعتز: 58.
- (19) ينظر: نقد الشعر، 168-80.
- (20) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، 328/2.
- (21) بديع القرآن: 14.
- (22) ينظر: كتاب الصناعتين، 482-291.
- (23) المصدر نفسه: 294.
- (24) ديوان أمري القيس: 31.
- (25) العمدة: 262.
- (26) المصدر نفسه: 263.
- (27) المصدر نفسه: 266.
- (28) المصدر نفسه: 264.
- (29) المصدر نفسه: 265.
- (30) المصدر نفسه: 268.
- (31) المصدر نفسه: 265.
- (32) سر الفصاحة: 277-118.
- (33) الصناعتين: 470.
- (34) سر الفصاحة: 285.
- (35) أسرار البلاغة: 112.
- (36) البديع في نقد الشعر: 8.
- (37) المصدر نفسه: 11.
- (38) مفتاح العلوم: 423.
- (39) البلاغة تطور وتاريخ: 288.
- (40) المثل السائر: 51.

- (41) المصدر نفسه: 51.
- (42) علم البديع عند العرب لكراتشكو فسكي: 118.
- (43) المثل السائر: 194/3.
- (44) التلخيص: 93.
- (45) ينظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات: 31-32.
- (46) التلخيص: 30.
- (47) ينظر: مختصر السعد، ضمن شروع التلخيص: 141/1-142؛ ومواهب الفتح لابن يعقوب المغربي، ضمن شروع التلخيص: 141/1.
- (48) ينظر: حاشية الدسوقي على مختصر السعد، ضمن شروع التلخيص: 256/3.
- (49) عروس الأفراح، ضمن شروع التلخيص: 284/4.
- (50) ينظر: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: 218.
- (51) ينظر: المعنى الشعري في التراث النقدي: 188.
- (52) البصائر والذخائر: 50/3.
- (53) المصدر نفسه: 92/2.
- (54) ينظر: العلاقة بين اللغة والفكر، 59.
- (55) مقدمة في النقد الأدبي: 75.
- (56) البديع: 107-108.
- (57) نقد الشعر: 162.
- (58) العمدة: 329/1-330.
- (59) أسرار البلاغة: 625.
- (60) أسرار البلاغة: 827؛ وينظر دلائل الإعجاز: 524.
- (61) المصدر نفسه: 5.
- (62) ديوان المتنبي: 321/2.
- (63) العرف الطيب: 262/2.
- (64) ينظر: بغية الإيضاح، 69/4.
- (65) الديوان بشرح التبريزي: 134/3.
- (66) ينظر: التمهيد، 16.
- (67) ينظر: الصحاح للجوهري، 1932/5.
- (68) ينظر: عبقرية العربية، د. لطفي عبد البديع، 46.
- (69) الطراز: 355/2.
- (70) فن البديع: 11.
- (71) العمدة: 295.
- (72) ينظر كتاب الصناعتين: 339.
- (73) العمدة: 274.
- (74) ينظر: لسان العرب مادة (طبق).
- (75) الإيضاح: 190.
- (76) ينظر: علم البديع دراسة تاريخية، 7/2.
- (77) سورة الانشقاق: آية 19.
- (78) ينظر: نقد الشعر، 147.
- (79) ينظر: من وجوه تحسين الأساليب، 19.
- (80) ينظر: سقط الزند، 313.
- (81) سقط الزند: 175.
- (82) المصدر نفسه: 197.

- (83) شرح اللزوميات: 297/1.
- (84) سقط الزند: 233.
- (85) شرح سقط الزند: ق 1262/3.
- (86) ينظر: ألوان البدیع في ضوء الطبايع الفنية والخصائص الوظيفية: 247.
- (87) شرح سقط الزند: ق 1261/3.
- (88) شرح سقط الزند: ق 1259/3.
- (89) ينظر: كتاب الصناعتين، ص 352؛ وسر الفصاحة: 203.
- (90) الايضاح: 193.
- (91) علم البدیع: دراسة تاريخية، ق 25/2.
- (92) المصدر نفسه: 25.
- (93) سورة النمل: آية 52.
- (94) كتاب الصناعتين: 304.
- (95) العمدة: ص 304.
- (96) المصدر نفسه: 304.
- (97) تحرير التجبير: 179.
- (98) المصدر نفسه: 179.
- (99) سورة القصص: آية 73.
- (100) سورة: الليل: ٥ - ١٠.
- (101) مفتاح العلوم: 533.
- (102) ينظر: علم البدیع دراسة تاريخية، ق 25/2؛ من وجوه تحسين الأساليب: 30.
- (103) ينظر: علم البدیع دراسة تاريخية، 25.
- (104) من وجوه تحسين الأساليب في ضوء بدیع القرآن: 30.
- (105) نقد الشعر: 202.
- (106) ينظر لسان العرب مادة (ضد).
- (107) ينظر: شرح المعلقات السبع للزوزني: 188.
- (108) نقد الشعر: 131.
- (109) المصدر نفسه: 131.
- (110) كتاب الصناعتين: 308.
- (111) العمدة: 310.
- (112) المصدر نفسه: 310.
- (113) المثل السائر: 167/2.
- (114) منهاج البلغاء: 56.
- (115) مفتاح العلوم: 535.
- (116) ينظر: دراسات منهجية في علم البدیع: 244-245.
- (117) ينظر: شرح المعلقات السبع للزوزني، 133.
- (118) المصدر السابق: 133.
- (119) ديوان الاعشى: 88.
- (120) ينظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين، 478/1.
- (121) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: 19/1.
- (122) ينظر: نقد الشعر، 136؛ كتاب الصناعتين: 381؛ البدیع لأسامة بن منقذ: 72؛ العمدة: 35/2؛ سر الفصاحة: 270؛ منهاج البلغاء 57.
- (123) نقد الشعر: 135.
- (124) المصدر نفسه: 136.

- (125) العلم والشعر: د. ريتشاردز، 31.
 (126) ينظر: منهاج البلغاء، 58.
 (127) ينظر: نقد الشعر، 204؛ سر الفصاحة: 271؛ الموشح: 367؛ منهاج البلغاء: 59.
 (128) نقد الشعر: 204.
 (129) الديوان: 18.
 (130) الديوان: 274/2.
 (131) الديوان: 16/2.
 (132) ينظر: الصحاح، 586/2.
 (133) نقد الشعر: 216.
 (134) يروى منسوباً إلى النبي صلى الله عليه وسلم، وهو ضعيف جداً، ينظر: سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة، 524/1.
 (135) ينظر: الصحاح، 647/2، والبيت للفضل بن عباس اللهبي.
 (136) نقد الشعر: 40.
 (137) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، 375.
 (138) ينظر: المصدر نفسه، 377.
 (139) خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، 82.
 (140) الشعر الجاهلي مقاربات نصية: 140.
 (141) شعر ابن القيسراني: 149.
 (142) المصدر نفسه: 152.
 (143) المصدر نفسه: 179.
 (144) ينظر: المصدر نفسه: 340-341.

ثبت المظان

- (1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق هـ. ريتز دار السيرة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1983.
- (2) اشعار الشعراء الستة الجاهليين، للأعلام الشنتمري، شرح وتعليق، د. خفاجي، دار الجبل، الطبعة الأولى، 1412هـ.
- (3) الإيضاح في علوم البلاغة، خطيب القزويني (ت 739هـ)، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم الخفاجي الطبعة الثانية، القاهرة.
- (4) بديع القرآن، ابن أبي الأصبع المصري (ت 654هـ) - تحقيق حفني محمد شرف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة.
- (5) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات، جميل عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- (6) 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).
- (7) البديع لابن المعتز (ت 296هـ) تحقيق كراتشوف فسكي، دار الحكمة، دمشق، الطبعة (دون تاريخ)، مصر.
- (8) البديع من المعاني والألفاظ، د. عبد العظيم المطعني، دار وهدان للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1976.
- (9) البصائر والذخائر، أبو حيان التوحيدي (ت 414هـ)، تحقيق إبراهيم الكيلاني، مكتبة اطلس، دمشق.
- (10) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ملتمز الطبع والنشر، مكتبة الآداب، مصر.
- (11) البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة السادسة، مصر.
- (12) البيان العربي، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة السادسة، 1976.
- (13) البيان والتبيين، أبو عثمان محمود بن بحر الجاحظ (ت 255هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، مصر، 1948.
- (14) تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر، ابن أبي الأصبع المصري (ت 654هـ)، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة احياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1383هـ.
- (15) التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت 739هـ)، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العرب، بيروت.
- (16) حاشية الدسوقي على مختصر السعد، محمد بن احمد (ت 1230هـ) ضمن شروح التلخيص، مطبعة السعادة، الطبعة الثانية، القاهرة.

- (17) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981.
- (18) دراسات منهجية في علم البديع، د. الشحات محمد أبو ستيت، الطبعة الأولى، دار الخفاجي للطباعة والنشر، قليوبية، مصر، 1994.
- (19) دلائل الاعجاز عبد القاهر الجرجاني (ت 441هـ)، قراءه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني، 404.
- (20) ديوان ابي تمام بشرح الخطيب، تحقيق محمد عبدة عزام، دار المعارف، القاهرة، 1957.
- (21) ديوان الاعشى، دار صادر بيروت.
- (22) ديوان الفرزدق، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984.
- (23) ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2010.
- (24) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1984.
- (25) ديوان حسان بن ثابت الانصاري، ضبط وتصحيح عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، لبنان، 1983.
- (26) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (ت 456هـ)، دار الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، لبنان، 1982.
- (27) سقط الزند: ابو العلاء المعري، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.
- (28) سلسلة الاحاديث الضعيفة والموضوعة، المكتب الإسلامي، الطبعة الرابعة، بيروت، 1398هـ.
- (29) شرح اللزومات، سيدة حامد وآخرون، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (30) شرح المعلقات السبع للزوزني، تحقيق محمد الفاضلي، الطبعة الثانية، المكتبة العربية، 1999.
- (31) شرح ديوان الحماسة، أبو تمام، تحقيق د. عبد الله عبد الرحيم عيلان، العلم والشعر، د. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، الانجلو، القاهرة.
- (32) شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وعبد السلام هارون وإبراهيم البلياري وحامد عبد المجيد، إشراف الدكتور طه حسين، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية للكتاب، 1406.
- (33) شعر ابن القيسراني - دراسة موضوعية فنية- رسالة ماجستير للطالب نجاح جاسم الساعدي، كلية التربية/ الجامعة المستنصرية.
- (34) شعر ابن القيسراني، جمع وتحقيق ودراسة، الدكتور عادل جابر صالح محمد، الطبعة الاولى، الوكالة العربية للنشر والتوزيع، الأردن، 1991م.
- (35) الشعر الجاهلي مقاربات نصية، موسى سامح ربابعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.
- (36) الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت 393هـ)، تحقيق احمد عبد الغفور عطار.
- (37) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (ت 749هـ)، طبعة دار الكتب والنشر، الطبعة الثانية، القاهرة.
- (38) عبقرية العربية في رؤية الانسان والحيوان والسماء والكواكب، د. لطفي عبد البديع، مطابع دار البلاد، جدة، 1986.
- (39) العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي، الطبعة الأولى، دار القلم، بيروت.
- (40) عروس الافراح ضمن شروح التلخيص، بهاء الدين السبكي (ت 373هـ)، طبعة عيسى الحلبي، مصر.
- (41) العلاقة بين اللغة والفكر، د. احمد حمال، دار المعرفة، الجامعية، الإسكندرية، 1985.
- (42) علم البديع دراسة تاريخية، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار، دار المعالم الثقافية، الطبعة الثانية، 1998.

- (43) علم البديع عند العرب، لكراتشكو فسكي، ترجمة وتقديم محمد الحجري، دار الكلمة للنشر، الطبعة الثانية 1984.
- (44) العمدة، ابن رشيقي القيرواني (ت 456هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، الطبعة الخامسة، بيروت، 1981.
- (45) فن البديع، د. عبد القادر حسين، دار الشروق، الطبعة الأولى، بيروت القاهرة، 1983.
- (46) كتاب الصنائع، أبي هلال العسكري (ت 395هـ)، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، 1981.
- (47) لزوم ما لا يلزم، دار بيروت، 1403هـ.
- (48) لسان العرب، ابن منظور (ت 711هـ)، طبعة دار صادر بيروت.
- (49) المثل السائر، ضياء الدين بن الأثير (ت 637هـ)، تقديم وتحقيق د. احمد الحوفي و د. بدوي طبانة، دار الرفاعي، الطبعة الثانية، 1983.
- (50) مختصر السعد، زكريا الانصاري، الطبعة الأولى/ طبع بالمطبعة الجمالية مصر،
- (51) مسند الامام أحمد بن حنبل (ت 241هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، بيروت، 1978.
- (52) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، د. امين بكري الشيخ، دار الافاق الجديدة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1980.
- (53) المعنى الشعري في التراث النقدي، د. حسن طبل، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985.
- (54) مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي (ت 626هـ)، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت.
- (55) مقدمة في النقد الادبي، د. حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، 1981.
- (56) من وجوه تحسين الأساليب في ضوء بديع القرآن، د. محمد إبراهيم شاوي، مطبعة السعادة، مصر، 1987.
- (57) منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني (ت 684هـ)، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، الطبعة الثانية، بيروت، 1981.
- (58) مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح، ابن يعقوب المغربي (ت 1110هـ)، ضمن شروح التلخيص.
- (59) الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، محمد بن عمران (ت 384هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965.
- (60) نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت 337هـ)، تحقيق د. محمد عبد المنعم الخفاجي، دار عطوة للطباعة، الطبعة الأولى، 1979.
- (61) نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت 337هـ)، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، القاهرة، 1979.
- (62) النهاية في غريب الحديث والأثر، أبو السعادات المبارك ابن الأثير (ت 606هـ)، تحقيق محمود محمد الطناحي، و طاهر أحمد الزاوي، دار الفكر للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، بيروت.
- (63) نهج البلاغة، الشريف الرضي، شرح محمد عبده، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان.
- (64) الوان البديع في ضوء الطبايع الفنية والخصائص الوظيفية، محمد علي فرغلي، المكتبة الازهرية للتراث، 1998.