جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيـــل: DL/16/12

أطروحة مقدمة لنيل شهادة: دكتوراه العلوم في: الأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إشكالات الدراسة الإيقاعية البديعية في الشعر العربي

ـ تطبيقات في الشعر العربي ـ

إعداد الطالب:

الـود الـود

تاريخ المناقشة: 11جانفي 2017.

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبـــة العلمية	المؤسسة	الصفـــة
01	عمار بن لقريشي	أستـــاذ محاضـــر (أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
02	محمـــد بن صالـــح	أستـــاذ محاضـــر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفًا و مقررًا
03	عبد الرحمن بن يطو	أستـــاذ محاضـــر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	لخضر حشلافي	أستـــاذ التعليم العالي	جامعة الجلفة	ممتحنا
05	جلول دواجي عبد القادر	أستـــاذ محاضـــر (أ)	جامعة الشلف	ممتحنا
06	زهر الدين رحماني	أستـــاذ محاضـــر (أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السنة الجامعية: 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم
علي ارجمند

إهداء

أهدي هذا العمل:

- إلى أهلي: الوالدين، والإخوة، والزوجة، وولدي أحمد المغربي.
- إلى كلِّ من أعانني على إنجاز هذه الأطروحة خاصة إبراهيم قريشي، و محمد درويش.

كلمة شكر

إلى..

- المشرفين على كلية الآداب، واللغات بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة.
- القائمين بأعباء قسم اللغة العربية وآدابها بالجامعة.
- الأستاذ المشرف الدكتور محمد بن صالح عرفانا بإشرافه، وتوجيهاته.
- لجنة المناقشة امتنانًا لقَبول مناقشة الدراسة، وإثرائها.

إلى هؤلاء جميعا أقدّم خالص الشكر، وصادق الامتنان.

قائمـــــــــة المختصـــرات

مختصرات

الرمز	الدلالة
ج	جزء
ق	قسم
ص	صفحة
تح	تحقيق
تر	ترتيب
شر	شرح
جم	جمع
نش	نشر
مج	مجلد
إش	إشراف
مر	مراجعة
رو	رواية
صه	صنعه
طا	طالعه
وض	وضعه
و. ح	وضع حواشي
اعت	اعتنى به
ترج	ترجمة
قر. عل	قرأه وعلّق عليه
تف. ضب. شر	تفصيل، ضبط، وشرح
قد. و. هـ. ف	قدّم له، وضع هوامشه، و فهارسه

الرمز	الدلالة
قد. عل	قدم له وعلّق عليه
جم. تح. در	جمع، وتحقيق، ودراسة
تح. اعت	تحقيق، و اعتناء
صة. تح	صنعة، وتحقيق
ملا. تص	ملاحظات، وتصحيحات
شر. قد	شرحه، وقدّم له
شر. تح	شرح، وتحقيق
تح. تع	تحقيق، و تعليق
عن. بتص	عني بتصحيحه
اعت. شر	اعتنى به، وشرحه
تح. درا	تحقيق، ودراسة
راج. صح	راجعه، وصحّحه
قد. شر	قدم له، وشرحه
شر. تك	شرح، وتكميل
عن. بتح	عني بتحقيقه
جم. شر. در	جمع، شرح، ودراسة
شر. ضب. قد	شرحه، ضبطه، وقدم له
تح. ضب. شر	تحقيق، ضبط، وشرح
تق. ض. شر	تقديم، ضبط، وشرح
مف. مض. مش	مفصل، مضبوط، ومشروح
عن. تح. شر. تع	عني بتحقيقه، شرحه، والتعليق عليه

مقدمـــــــــــــــة

إنَّ التّراثَ الشعريَّ العربيَّ زاخرٌ بالقصائد التي تحفَل بفرائد الدّلالات، وشوارد المعاني، وقد توخّته الدراسات لتبيين مواطن حسنه، ومكامن الجمال فيه.

ولم يخلُ الشعرُ العربي من جدلٍ طال بناءَه منذ نظمَ الشعراءُ على أشكالٍ جديدة تخرُج عن النظام العمودي المألوف، وإلى أنْ توسّلوا للتجديد بشعرٍ مرسلٍ، وقصائدَ منثورةٍ انفكّت من ربقة القافية، وتحرّرت من إسار الوزن، وواكبَ ذلك تبايُنٌ في الرؤئ بخصوص القيمة الإيقاعية لمقوّمات الشعر العمودي نفسه كتفاضل البحور، وملاءمتها لأغراض الشعر، وتفاوت القوافي في التعبير عن خوالج النفس ثمّ انتهى الأمر إلى تنويعها، أو تجسيدها، أو تفعيل دورها من خلال إلغائها وغيابها، واكتسب الشعر بُعدًا بصريًا يتجلّى في كيفية كتابة القصيدة يُضاف إلى بُعده السماعي الذي اكتسبه من خلال الإنشاد.

و لا يقتصر إيقاعُ الشّعر على الوزن، والقافيّة، فهناك موسيقى داخليّةٌ تنبع من الجانب البديعي تتأتّى من تحسينه للنص الأدبي، وما يبعثه فيه من جمال الوقع، وعذوبة الجرس، وما تتميّز به ضروبه من خصوبةٍ في تطبيقاتها، وعمقٍ في وظائفها.

فضروب البديع إذا ساعفتها شاعريةٌ متدفقة، وقريحة وقّادة، وموهبة مقتدرة كانت مُؤثرةً في النفوس، مُقريةً للأذواق، ممتعةً للأسماع، تصدر عن رؤية مُحكمةٍ جامعةٍ للشكل والدلالة، نابعةٍ من نظرة كليّة للنصوص يكون الإبداع، والتأثير غايتها، نائيةٍ عن العبث، والتلاعب الذي تحدوه الأشكال الفارغة، ويشوبه التكلف، والرتابة، ويُقصَد فيه التزيين لذاته.

وتسرّب الجدل إلى الإيقاع الداخلي، فنظر بعض الشُّعراء والدَّارسين إلى البديع على أنّه موتٌ للغة، وحدٌّ من الشَّاعرية، وإسفافٌ في النَّظم، بينما نظر إليه آخرون على

أنّه مُجتلى فنّها، وإبداعها لا يقلّ في فاعليته الإيقاعية عن المعاني، و البيان، بل هو يتكامل معهما لتكوين الخطاب الشِّعري.

وهذه الدِّراسة الإيقاعية البديعية تسعى إلى مقاربةٍ تحليليةٍ للبديع بهذا المعنى، وتكشف عن الإشكالات التي تصادف الباحث في بيان إيقاع ألوانه، وتبيّن جمالية موسيقاه، وتقصّي الجوانب الإيقاعيّة اللّغوية، في مستوياتها المُختلفة، الصّوتي، والصّرفي، والتّركيبي.

ولذلك كانت القضايا التي يحاول البحث بيانها، والكشف عن جوانبها متجسّدةً في الإشكالية التالية: فيمَ تكمنُ الفاعلية الإيقاعية لضروب البديع؟ وما الإشكالات التي تَحُولُ دون دراسة نظرية، وإجرائية لأنواعه؟ وماهي الآليات التي تُتيح تجنّب هذه الإشكالات، وتُفضي إلى تقييم جديد لأنواعه، ودراسة إيقاعية ثريّة ومفيدة لها؟

ومن أجل ضبط الموضوع، وبسط الكلام فيه، والإجابة عن هذه التساؤلات، وُسِمتْ المُذكّرة بالعنوان التّالي: إشكالات الدراسة الإيقاعيّة في الشعر العربي- تطبيقات في الشعر العربي-.

ولقد خصّصتْ الدراسةُ البابَ الأولَ لإشكالات التأسيس والتطور، فكان الفصل الأول منه متعلّقا بالإيقاع بين الوضع، والتجديد، وقد تطرّق مبحثه الأول إلى وضع العلم، وتاصيل ضروبه، وحدوده، و رصد تكاثرها منذ بداية التأليف فيه إلى عصر البديعيات الذي وصل فيه إلى الذروة نظمًا، وسكًّا، وتقعيدًا، وارتبط الكلام فيه بمفهوم الإيقاع بدءًا من الدراسات اللغوية، والفلسفية، ووصولا إلى مقاربته في الدراسات اللغوية الحديثة، ثم ما نشأ من إشكالات مترتبة عن تطبيقات البنية الإيقاعية البديعية في الشعر العربي.

وتناول مبحثه الثاني محاولات التجديد في البديع التي تراوحت بين تجديد جزئي شمل التأليف، و وضْع المعاجم البلاغية، وتعليمية البلاغة، والتأريخ لأنواعها، ورجالها،

وبين تجديد كلّي توخّى مادة البلاغة، ومنهجها بما في ذلك البديع، وهي دراساتٌ استندت إلى الرؤى والمناهج الحديثة.

أمّا الفصل الثاني، فدرس الإيقاع البديعي في علاقته مع التباس المصطلح، وعدم ثباته، وأتت الدراسة في مبحثه الأول على إشكال الإيقاع البديعي وتعدّد المصطلح، وصعوبة التعامل مع دراسة كمِّه الهائل الذي زخر به المنثور، و المنظوم، وتناوله النُّقَّاد والبلاغيون تنظيرا، وتقعيدا.

أمّا مبحثه الثاني، فتمّ التعرّض فيه لتأثير تداخل المصطلح البديعي على كشف إيقاعه إذ يضني الباحثَ، ويُعقّد المفاهيمَ، ويُقلّل من دقّة الدراسة، وجدواها.

واختص الباب الثاني بإشكالاتِ القيمة، والوظيفة، فعرض فصله الأول مظاهرَ الاختلال الإيقاعي البديعي، وجسّد المبحث الأول الاختلال الناشئ عن التكلّف الذي ينبغي ربطه بضعف الشاعرية، والولع بالتنميق، والرغبة في إظهار المقدرة دون مراعاة للتأثير، والفاعلية، لا بما حسُن وقعه، وعبّر معناه، وأثْرت دلالته، وأثّر في المُتلقّي.

أمّا المبحث الثاني، فتعلّق بالرتابة التي تنبع من التكرار المُنظّم المُطّرد، في القصيدة الواحدة لا سيّما مع طول القصيدة، وغناها بالأنواع البديعية ذات الكثافة الصوتية فيها كالجناس، والترصيع.

ويتناول الفصل الثاني القيمةَ النقدية للإيقاع البديعي، وشملت الدراسة فيه تحاليل سعتْ إلى تبيين الفعالية الإيقاعية للبديع التي يتجاوز فيها وظيفة التحسين إلى وظائف أخرى يعضد به عناصر الخطاب الشعري كموسيقى الأوزان و القوافي، والنصيّة، و البيان، والمعاني بينما اشتغل مبحثه الثاني على دراسة وظائف ضروبٍ بديعية مختلفة ضمن كليّاتٍ ناظمة هي الإيهام، والحجاج، والمفارقة، والتماثل من خلال دراسة نماذج شعرية بديعية.

ولم تُضبَط الدراسة بمُدوَّنةٍ بعينها على أساس نظرةٍ متقدمةٍ للبديع تجعل منه طريقة في التعبير عن الحياة من خلال اللغة، فهو غير مقصور على عصر، أو طائفة من الشعراء، فمريدوه من المبدعين في كل زمن، فلا يقتصر البديع على مدرسة أوس بن حجر، و زهير في العصر الجاهلي، أو شعراء العصر العباسي من أمثال بشّار، والعتابي، ومسلم، وأبي تمّام، أو حركته في عصر الدويلات المتتابعة، بل هو جودة الشعر، وجماله، وقوّة تأثيره.

ولقد اتّسمت الأراء النقدية التي طالت البديع، وشعراءه بالتباين، والتغّير، فبعد أن كان في بعض العصور دليلا على الشاعرية، والتّمكن صار في عصورٍ أخرى علامة على التكلّف والابتذال، وبعد أن كانت القرون التي شهدتْ توسّعا فيه قرونَ تفنّنٍ، وإبداع؛ أصبحت قرونَ جمودٍ، وانحطاط، ثمّ يتولّدُ من كلّ هذا انبعاثٌ جديدٌ للبديع جعله مجتلى دراساتٍ لسانية مختلفة وجدت في ضروبه ميدانا خصبا لتطبيقاتها، وظواهرَ لغويةً تتوافق مع رؤاها، ومناهجها.

وقد شكّلت هذه الجوانب حافزًا موضوعيا أكسب مجال البحث قيمةً، وأهميّةً، وأجّج الرّغبة في دراسته، والنّظر فيه، أمّا الجانب الذّاتي في اختيار الموضوع، فيتعلّق بدراستي لجانبٍ من البنية البلاغية في رسالة الماجستير يتّصل بالموازنات الصوتية، وقد كانت ملاحظات لجنة المناقشة مُحفّزةً على ضرورة دراسةِ البديعِ بصورة حداثيةٍ جديدةٍ.

وقد تبيّن من خلال عملية جمع المصادر، والمراجع أنّ الدّراسات الخاصّة بالجانب الإيقاعي البديعي من حيث النظرة التقليدية المنحصرة في التحسين كثيرة، مبثوثة في مُصنّفات البلاغة، و في كتب موسيقى الشّعر، ويُقال الكلام ذاته عن الجانب التأريخي في البديع الذي كان ضروريا لدراسة إشكالات إيقاعه.

أمّا المُصنّفات المرتبطة بالنظرة الجديدة للبديع باعتبار فاعليته في التماسك النصّي، وبصفته مُكوّنًا من مكوّنات الخطاب الشعري، فقليلةٌ باعتبار جدّة الرؤية، وعدم التوافق بين الجانب النظري والتطبيقي الذي ساد بعض الدراسات الإيقاعية البديعية.

وتتلخّص أهم الدراسات السابقة للموضوع التي زاوجت بين الجانبين النظري، والتطبيقي، واشتغلت على تبيين فاعلية إيقاع البديع في بعض أنواعه مع اختلافها في المنهج في ما يلي:

1- كتاب: حركية البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين للدكتور سعيد العوّادي: وهو عبارة عن دراسة حديثة توخّت المنهج الأسلوبي بغرض رؤية تنتقل بالبديع من أنواع تحسينية ارتبطت بالتكلف، إلى أنواع فاعلة في الخطاب الشعري.

وهذه الدّراسة وطيدة الصلة بموضوع البحث، مُفيدة في بابه، وقد أمدّني به الدكتور لخضر حشلافي، فله موفور الامتنان، وخالص الشكر.

2- كتاب: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصّية: وهي دراسة مفيدة من حيث تقييمها لمباحث البديع، واشتغالها على كشف وظائفها، غير أنّها مقصورة على الجانب النصّي، وقد أفادت البحث بآليات التحليل النصّي لضروب البديع.

3- كتاب: علم البديع رؤية معاصرة وتقسيم مقترح للدكتور خالد كاظم الحميدي: وهو دراسة مفيدة أيضا من حيث مقاربته الإيقاعية لأنواع البديع استنادًا إلى مناهج المقاربات السيميائية، والأسلوبية، والتداولية، غير أنّ الباحث خصّها بمدوّنة نثرية.

واعتمدت الدراسة على المنهج الأسلوبي الذي يُناسب اطّراد الضروب البديعية في الشعر العربي بوصفها ظواهر أسلوبية، ويلائم باشتغاله على كشف الجماليات، والوظائف في اللغة الشعرية، كما يتناسب البديع معه بما في ضروبه من غنى صوتي، وتركيبي، ودلالي، و لا يُنكَر توظيفُ منهجيةٍ تاريخية فرضها استعراض مرحلة تقعيد علم البديع، وتطوّر أنواعه.

وخُتِمت الأطروحة بذكر النّتائج التي تمّ التّوصل إليها في مختلف فصول البحث.

ولقد شكّل الكمّ الكبير للمصطلحات البديعية عقبة كبيرة في البحث خاصة مع ما يطبعه من تعدّدٍ في منظومته الاصطلاحية، وما يشوبه من تداخلِ مفاهيمه، وما ولّده كلُّ ذلك من اختلاف الدارسين في النظر إليه، وتقييمه، وهو أمرٌ يتطلّب الرويّة، وإعمال الفكر، وطولَ البحث، وقد سهّل الأستاذ المشرف حزْنَه، وألان عسيرَه بما قدّمه من توجيهات، وما أفاضه من رحابة الصدر، و سعة الصبر، فللدكتور محمد بن صالح وافر الشكر، وموصول الثناء، وأسأل الله عزّ وجلّ أن يكون هذا العمل نافعا مُثمرا.

الود الود

الجلفة في: 2016/10/03

الباب الأول:

إشكالات التأسيس و التطور

الباب الأول: إشكالات التأسيس و التطور

تطور الدرس البديعي منذ بداية تأسيسه البلاغي، وأفضى ذلك إلى إرساء إشكالات في دراسته من الناحية الإيقاعية نشأت عن ظروف وضعه، و عن تطوره بسبب اختراع ضروب جديدة، و سكّ مصطلحات لها، و ما صاحب ذلك بين قَبول النوع مصطلحًا و حدًّا، و بين رفضه، و تذبذب دلالته، واتّسامه بالتعدّد، والتّداخل.

الفصل الأول:

الإيقاع البديعي بين الوضع و التجديد

الفصل الأول: الإيقاع البديعي بين الوضع والتجديد

تطوّر مصطلح البديع كمًّا، وكيفًا منذ تأسيس العلم، وتدوين ضروبه، وحدوده استمر إلى اتصاله بدراسة الإيقاع ليُصبح قسيمًا لموسيقى الإطار من حيث قيمته، وفاعليته في تحديد إيقاعية الشعر(مبحث أول).

وقد تمسّكت بعض الدراسات البلاغية بالنظرة التراثية في دراسة أنواع البديع بينما دعت دراسات أخرى إلى المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة، وإلى عدم إقصاء معطيات اللسانيات، والنقد الحديث في الدراسات الأدبية، والنقدية للتراث، وتباينت الرؤى من حيث عمق النظرة، وفاعلية التحليل، وإشكالات البدائل المطروحة(مبحث ثان).

المبحث الأول: الإطار المفاهيمي لمصطلح: البديع، الإيقاع.

تقتضي دراسة الإشكالات الإيقاعية للبديع التعريف بمصطلحي الإيقاع، والبديع اللذين يرتبطان بالبحث، وبهما تتّضح صورته من أجل تصورٍ واضحٍ لهما يجعل دراسة القضايا التي يُعدّ كلاهما قسيمًا فيها منظمةً، واضحةً، وقبل ذلك ينبغي تحديدُ المعاني المتوخاة من كلمة(الإشكال) في هذه الدراسة.

وردت كلمة مادة(ش، ك، ل) بمعنيين أحدها المماثلة، والمشابهة، وهو الأصل وينجرّ عنه معنى آخر هو الاشتباه، والالتباس، والغموض، ذلك أنّ الشيء إذا شابهَ غيرَه شبها كبيرا، فماثلَه في سمْته، و شاكلَه في صفته عزَّ التفريقُ بينهما، والتبس أحدهما بالآخر، يقول ابن فارس:« (شكل): الشين، والكاف، واللام معظمُ بابه المماثلة، تقول: هذا شَكل هذا، أي مثله، ومن ذلك يقال أمر مُشكل، كما يقال أمرٌ مُشتبه، أي هذا شابهَ هذا، و هذا دخل في شكل هذا»[1].

و من تفريعات هذا الجذر كلمة(إشكال)، وتعني في معاجم العربية القديمة الالتباسَ، والغموضَ، والاستغلاقَ، والاستفهامَ، والاختلافَ، أو إزالةَ ذلك بتوضيحٍ، و تبيينٍ، فمن معنى الاختلاف قول الخليل:« و الأشكال: الأمور المختلفة(...)، و أشكلَ الأمر إذا اختلف»[2]، وفي معنى الالتباس قول الجوهري:« أشكلَ الأمر أي التبس»[3]، و في المعنى نفسه يقول ابن منظور:« أشكل الأمر إذا التبس، وأمور أشكالٌ ملتبسةٌ، و بينهم أشكلةٌ أي لبسٌ»[4]، و ورد في المعجم الوسيط:« (الإشكال) الأمر يوجب التباسًا في الفهم»[5].

---

(1)- ابن فارس، مقاييس اللغة،ج3، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، د.ط، 1979م، ص204.
(2)- الخليل بن أحمد، العين، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص349-350.
(3)- الجوهري، الصحاح، مج5، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م، ص1737.
(4)- ابن منظور، لسان العرب،مج11، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص357.
(5)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة المعارف الدولية، ط4،2004م، ص491.

أمّا معاني البيانِ، و رفعِ اللبس، و إزالةِ الإبهام، فقد وردت في الصحاح في قول الجوهري:« و يُقال أيضا أشكلتُ الكتاب بالألف كأنّك أزلت به عنه الإشكال، و الالتباس»[1]، و جاء في مختار الصحاح:« و يُقال أيضا أشكلَ الكتابَ كأنّه أزال به إشكالَه، والتباسَه»[2].

وقد وردتْ هذه المعاني جميعًا في معجم اللغة العربية المعاصرة، وذَكَر لها معنى جديدًا، وهو القضية المطروحة للنقاشِ، والدراسةِ، يقول أحمد مختار عمر:« إشكال(مفرد) ج(إشكالات لغير المصدر): 1- مصدر أشكل. 2- قضية مشكلة مطروحة تحتاج إلى معالجة " أثار المتحدث إشكالات عدّة " 3- أمرٌ يوجب التباسا في الفهم عكسُه بيان»[3].

وكلمة(إشكال) بمعنييها الثاني، والثالث تتماهى مع كلمة(إشكالية) التي ورد من معانيها في هذا المعجم« إشكالية: 1- مصدر صناعي من " إشكال": مجموعة المسائل التي يطرحها أحد فروع المعرفة. 2- التباس، واشتباه في أمرٍ، أو شيء ما»[4].

كما تتماهى مع كلمة(مُشكلة) وهي حسب المعجم نفسه« (مشكلة)ج (مشكلات، أو مشاكل): قضية مطروحة تحتاج إلى معالجة(...) 2- صعوبة يجب تذليلها للحصول على نتيجة ما»[5].

وحَملُ كلمة(إشكال) على هذا المعنى- أي القضيةُ المطروحة للنقاش- هو المقصود في هذه الدراسة، وإن كان مفهوم الالتباس غير مُستبعَد أيضًا نظرًا لِما في موضوعات البديع، والإيقاع من جدلٍ، و اختلافٍ، وعدم جلاءٍ في الرؤى، والمفاهيم، وهو الأمر الذي سيثبت في ثنايا هذه الدراسة.

---

(1)- الجوهري، الصحاح، مج4، ص1737.
(2)- الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1986م، ص145.
(3)- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م، ص1228.
(4)- المصدر نفسه، ص1228.
(5)- المصدر نفسه، ص1229.

1- الإيقاع:

تطرُقُ أسماعَنا أصواتٌ طبيعيّةٌ نحسُّ لانتظامها، وتناغمها وقعًا في السَّمع، وعلوقًا بالقلب، وقد نرى هذا الانتظام عيانا، فيكون الوقع أبلغَ، والأثرَ أقوى كالَّذي تُشجينا الطبيعة به من حفيف الشَّجر، وسحِّ المطر، وخريرِ الجداول، وتغريدِ البلابل، وفي كلّ ما يقعُ البصر على تناسقه، أو يصلُ إلى السمع صداه، وهي أصواتٌ متناغمةٌ تجدُ لها النَّفس لذَّةً نابعةً من الإحساس بموسيقى الصَّوت، وجرسه، وما يميِّزه من اطِّراد، وانتظام، فإن غاب التَّناسق كلِّيًا صار الكلام نشازًا تنفرُ منه الأسماع، ويأباه الذَّوق السَّليم، وإنْ كان خروجًا جزئيًّا في موضع ما كان حفاظًا على الإيقاع لأنَّ في ذلك تخفيفًا من حدَّته، وكسرًا لرتابته، وهذا الاتِّساع في مفهوم الإيقاع يجعل تحديدَه، وضبطَه صعبًا لذا بقي مُصطلحًا غائمًا.

و قبل الإشارةِ إلى مقاربةِ الدَّارسين للإيقاع ينبغي تحديد مفهومه اللُّغوي، فقد عرَّفه ابنُ منظور في مادة(وقع) بقوله:« والإيقاعُ من إيقاع اللَّحن، والغناء، وهو أن يُوقِّعَ الألحانَ، ويُبيِّنَها، وسمَّى الخليل-رحمه الله- كتابًا من كُتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع»[1].

و ذكر الفيروزآبادي الكلامَ نفسه، فقد جاء في القاموس المحيط:« الإيقاعُ إيقاعُ ألحان الغناء، وهو أن يُوقِّع الألحان، ويبْنيَها»[2].

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج8، ص408.

[2]- الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، إش: محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005م، ص773.

ووافق صاحب المعجم الوسيط الأقوال السابقة في علاقة الإيقاع بتوقيع الألحان مُركّزًا على الاتفاق في الأصوات، يقول:« الإيقاع: اتِّفاق الأصوات، وتوقيعها في الغناء»[1].

و في المعنى اللّغوي للإيقاع يقول مجدي وهبه:« الكلمةُ مُشتقَّةٌ أصلا من اليونانية بمعنى الجريان، أو التَّدفق. والمقصود به عامَّةً هو التَّواتر المُتتابع بين حالتي الصَّوت، والصَّمت، أو النُّور، والظَّلام، أو الحركة، والسُّكون، أو القِصر، والطُّول، أو الإسراع، والإبطاء، أو التَّوتر، والاسترخاء إلخ...»[2].

ويبدو من المدلول اللّغوي أن لفظةَ(الإيقاع) كانت مرتبطةً بالغناء، واللَّحن، والموسيقى، وفي هذا المعنى يقول ابن المُعتزِّ[3]:

إذا أحسست في خطِّي فتورًا وحظِّي، والبلاغة، والبيانِ[4]

فلا ترتبْ بفهمي إنَّ رقصي على مقدار إيقاع الزَّمانِ

وقال كُشاجم[5]:

آهِ من بُحَّةٍ بغير انقطاعٍ لفتاةٍ موصولة الإيقاعِ[6]

أتعبتْ صوتها وقد يُجتنَى من تعب الحلق راحةُ الأسماعِ[5]

وقد انعكس المعنى اللُّغوي على المعنى الاصطلاحي، فكان الإيقاع مصطلحًا خاصًّا بعلم الموسيقى، ويقابله في الشِّعر علم العروض، وهو ما يفسِّره قول ابنُ فارس من

---

(1)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص1050.

(2)- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة، والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص71.

(3)- ابن المعتز: عبد الله بن المعتز، خليفة عباسي، وشاعر مبدع، من مصنّفاته " البديع"، و " أشعار الملوك". مات مقتولا من طرف مُؤنس خادم المقتدر بالله.

(4)- ابن المعتز، الديوان، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص444.

(5)- كُشاجم: أبو الفتح محمود بن الحسين الرملي، من أهل الرملة بفلسطين، شاعر، وأديب، فارسي الأصل، له رحلات إلى بغداد، مصر، دمشق. استقر في حلب، ومدح الحمدانيين بها توفي سنة 360هـ.

(6)- كُشاجم، الديوان، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة المدني، القاهرة، ط1، 1997م، ص264.

أنَّ« أهلَ العروض مُجمعون على أنَّه لا فرق بين صناعة العروضِ، وصناعة الإيقاعِ، إلا أنَّ صناعةَ الإيقاع تَقسِم الزَّمان بالنَّغمِ، وصناعةَ العروضِ تَقسِم الزَّمان بالحروف المسموعة»[1].

غير أنَّ مفهومه توسَّع، فصار يُطلَق على الشِّعر كما يُطلَق على المُوسيقى، يقول ابن طباطبا في تبيين ما يبعثُه سماعُ الشِّعر الموزون في النَّفس من طربٍ، ولذَّةٍ: « و للشِّعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهمُ لصوابه، ويَرِد عليه من حُسن تركيبه، واعتدالِ أجزائه»[2]، فطربُ الأسماع للشِّعر، وولعُ القلوب به إنّما يرجع لإيقاعه الصَّادر من تكرُّر أجزائه، وانتظامها، واعتدالها. وذكر المرزوقي هذا الكلام فقال:« وإنما قلنا على" تَخيُّرٍ من لذيذِ الوزن " لأن لذيذَه يطرب الطبعُ لإيقاعه، ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه»[3].

وقد تحدّث الفلاسفة المسلمون عن الإيقاع حين تطرّقوا لمفهوم الشِّعر، وما يقوم به، وإنْ كانوا قد جعلوا التَّخييل هو العنصرُ الذي يقوم عليه الشِّعر، أمّا الوزن فجعلوه عنصرًا مُكمِّلا يأتي بعد المحاكاة[4]، والتَّخييل[5]، فأشار الكِندُّي[6] إلى مقابلة عناصرِ الإيقاعِ الشِّعري المتمثِّلةِ في الأسباب، والأوتاد، والفواصل، والمنتهية إلى الحركة، والسُّكون بعناصر الإيقاع الموسيقي القائمة على النَّقرة، والإمساك، والمُنتهية كذلك إلى الحركة، والسكون، ومن ذلك قوله في تحليل السَّبب الخفيف:« فالسَّبب نقرةٌ، وإمساك، وهو حرفان مُتحرِّكٌ، وساكن مثل: هل، بل، قم»[7]، تقول أُلفت الرُّوبي في ذكر هذه المُوازنة

---

(1)- ابن فارس، الصاحبي، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993م، ص266.

(2)- ابن طباطبا، عيار الشعر، شرو تح: عباس عبد الستار، مر: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م، ص21.

(3)- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،ج1، نش: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1،1991م، ص10.

(4)- المحاكاة: تحويل الواقع المُشاهَد إلى واقع شعري مماثلٍ له.

(5)- التخييل: تصوير الشاعر لما لا يقع كالواقع أو هو المبالغة في التشبيه إلى حدّ الايغال.

(6)- الكندي: أبو يوسف يعقوب بن إسحاق(801-865 م).وُلد في البصرة، وتوفي في بغداد. ألف في الطبيعيات، الفلسفة، الموسيقى، الفلك، الطب، وغيرها، وكتبه مذكورة في كتاب " الفهرست " لابن النديم.

(7)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1، 1983م، ص250.

بين الإيقاعين من طرف الكِندي:« ذهب الكنديُّ من قَبل إلى أنَّ النَّغمةَ في الموسيقى هي الحرف من نوع الشِّعر، وقد حاول الكِندي أن يحلِّلَ التَّفاعيل الثَّمانية التي يتشكَّل منها الوزن الشِّعري، وهي فعولن، وفاعلن، ومفاعلين، وفاعلاتن، ومفاعلتن، ومتفاعلن، ومفعولات، ومستفعلن، على أساسٍ موسيقي»[1].

وذهب إخوانُ الصَّفَا[2] مذهبَ الكِندي في إرجاع الإيقاع الشِّعري، والإيقاع المُوسيقي إلى مصدر واحدٍ هو الحركةُ، والسُّكون، فالشِّعرُ أبياتٌ تتكوَّن من تفاعيلَ تتجزَّأ إلى أسبابٍ، وأوتادٍ، وفواصلَ تُبنى من اجتماع الحركة، والسُّكون، وأمّا الغناء فألحانٌ تتركَّب من نغماتٍ تتكوَّن من أسبابٍ، وأوتادٍ، وفواصلَ، وتنتهي كذلك إلى الحركةِ، والسُّكون، فالإيقاع الشِّعري مماثلٌ في قوانينه للإيقاع الموسيقي، فيقولون في تحليلهم للتَّفاعيل الثَّمانية للشِّعر:« وهذه الثَّمانية مُركّبة من ثلاثة أصول، وهي السَّبب، والوتد، والفاصلة، وأصل هذه الثَّلاثةِ حرفٌ ساكن، وحرف متحِّركٌ، فهذه قوانينُ العروض، وأصوله، وأمّا قوانينُ الغناء، والألحان، فهي أيضا ثلاثةُ أصول، وهي السَّبب، والوتد، والفاصلة»[3].

أمّا الفارابي[4]، فعدَّ التخييلَ هو السِّمة الأساسية في الشِّعر، وعدَّ الوزنَ عنصرًا مُكمِّلا له، وبيّنَ التّرابط بين الإيقاع الموسيقي القائم على النغم، والإيقاع الشِّعري القائمِ على الحروف، يقول:« نسبةُ وزن القول إلى الحروف، كنسبة الإيقاع المُفصَّل إلى النّغم،

---

(1)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص250.

(2)- إخوان الصفا: جماعة فلسفية، ودينية في القرن الثالث الهجري، ترى أنّ الشريعة قد اختلطت بالجهالات، وتطهيرها يكون بالفلسفة .منها: محمد بن معشر، زيد بن رفاعة، وعلي بن هارون الزنجاني،...ألّفوا رسائل في علوم مختلفة بثّوا فيها آراءهم.

(3)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص251.

(4)- الفارابي: أبو نصر محمد، من أكبر فلاسفة المسلمين، ولد بفاراب، ثم انتقل إلى بغداد، و ألّف فيها أكثر كتبه، كما رحل إلى مصر، والشام، واتصل بسيف الدولة الحمداني، توفي بدمشق، عُرِف بالمعلم الثاني لشرحه كتب أرسطو. من مؤلفاته: الموسيقى الكبير، الفصوص، آراء أهل المدينة الفاضلة.

فإنَّ الإيقاع المفصَّل هو نُقلة منتظمة على النَّغم ذات فواصل، ووزن الشعر نُقلةٌ منتظمَةٌ على الحروف ذات فواصل»[1].

وقد حدَّد الفارابي خصائص الأقاويل الشِّعرية بقوله:« أن تكون بإيقاعٍ، وأن تكونَ مقسومةَ الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها في كلّ إيقاع سلابات[2]، وأسبابٍ، وأوتادٍ محدودةِ العددِ، وأن يكون ترتيبها في كلّ وزن ترتيبًا محدودًا، وأن يكون ترتيبها في كلِّ جزءٍ هو ترتيبهُا في الآخر، فإنَّ بهذا تصير أجزاؤها متساويةً في زمان النُّطق بها، وأن تكون ألفاظُها في كلّ وزن مرتَّبةً ترتيبًا محدودًا»[3]، فأشار إلى الوزن، واعتدال الأجزاء، وترتيبها ترتيبًا مُحدَّدًا، وانتهاء العناصر إلى حروف، وأسباب، وأوتاد.

وكذلك فعل ابن سينا[4]، فركَّز على التَّخييل بصفته عنصرًا جوهرِّيا يكمِّله الوزنُ، واللَّحنُ، وأشار إلى ترابط الشِّعر، والموسيقى بانتهائهما إلى الزَّمن الذي تَحْدُث فيه الحركة، والسُّكون، يقول:« إنَّ الشِّعر كلامٌ مُخيَّل، مُؤلَّفٌ من أقوالٍ متساويةٍ، وعند العرب مُقفَّاة، ومعنى كونها موزونةً أن يكون لها عدد إيقاعيٌّ، ومعنى كونها مُتساويةً هو أنْ يكون كلُّ قول منها مُؤلَّفٌ من أقوال إيقاعيَّة[5]، فإنَّ عدد زمانه مُساوٍ لعدد زمانِ الآخر»[6].

وأرجع ابن سينا الإيقاعَ الموسيقي إلى الانتظام في النَّقرات، والإيقاع الشِّعري إلى الانتظام في الحروف، يقول:« الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقديرُ ما لزمان النّقرات،

---

(1)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص249.

(2)- سلابات : تعني هذه الكلمة في اصطلاح الفلاسفة المسلمين: المقاطع.

(3)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص248.

(4)- ابن سينا: (370-428هـ، 980-1037م) أبو علي الحسين ين عبد الله بن سينا، وُلِد في بخارى، وفيها نشأ، وتعلّم. طاف البلاد، وناظر العلماء، واتسعت شهرته، تقلّد الوزارة في همذان مدة من الزمن، ثم رحل إلى أصفهان، وصنّف فيها أكثر كتبه في المنطق، والطبيعيات، والطب، وأشهرها(القانون) في الطب. مرض في طريق رجوعه إلى همذان، و توفي فيها.

(5)- أقوال إيقاعية: أي ما بني على الأوزان، والبحور من الأبيات، والقصائد.

(6)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص248.

فإن اتّفق أن كانت النّقرات مُنتظمة كان الإيقاع لحنيًّا، وإذا اتفق أن كانت النَّقرات مُحدِثة للحروف المُنتظِم منها كلامٌ كان الإيقاع شعريًّا»[1].

أمّا ابن رشد[2] فقد ذهب مثل مَن سبقه من الفلاسفة إلى أنَّ الشِّعر كلامٌ مُخيَّل باللَّحن(النَّغمة المُتفَّقة)، والوزن، والتَّشبيه(الكلام)، وتفرّد من بينهم بإمكانية التَّخييل بالوزن وحده، يقول:« فإنَّ أشعارَ العرب ليس فيها لحنٌ، وإنّما فيها إمَّا الوزن فقط، وإمَّا الوزن، والمحاكاة معًا»[3]، وإن خالف هذا في مواضع أخرى من كلامه، تقول أُلفت الرُّوبي: « يرى ابن رشد أيضا أنّ كثيرًا من الأقاويل الشعريَّة التي تُسمَّى أشعارًا ليس فيها من معنى الشِّعرية إلا الوزن فقط، إذ ليس ينبغي أن يُسمَّى شعرًا بالحقيقة على حدِّ قوله إلا ما جمع المحاكاةَ، والوزنَ»[4].

والخلاصة أنَّ الفلاسفة المسلمين في مقاربتهم للإيقاع اهتموا بالتَّخييل، ثمَّ بالوزن، واعتدال الأجزاء، وركَّزوا على ترابط الإيقاع الموسيقي، والإيقاع الشِّعري وصولا إلى الحركات، والسَّكنات الحادثة في الزَّمن، تقول ألفت الرُّوبي:« فالوزن الشِّعري يناظر الإيقاعَ الموسيقي، فالأول تعاقبٌ مُنتظَم للحركات، والسّكون مُمثَّلةً في الحروف المُتحرِّكة، والسّاكنة، والثَّاني تعاقب مُنتَظمٌ أيضا للمُتحرِّكات، والسَّواكن مُمَثَّلا في النَّغم، وعلى هذا الأساس من التَّشابه بين الحركة المنُتظَمة للوزن في الشِّعر، والحركة المنتظمة للإيقاع في الموسيقى كان تصوُّر الفلاسفة للأساس الموسيقي للشِّعر»[5].

أمّا اللُّغويون القُدامى فقد ذكروا مقوِّمات الشِّعر، وتتمثَّل عندهم في الوزن، والقصد إليه، واللّفظَ، والمعنى، والقافية، وقد احتفوا بالوزن، والقافية بصفتهما سمتين بارزتين من

---

(1)- انظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص251.

(2)- ابن رشد: محمد بن أحمد بن محمد بن رشد(520-595هـ) فيلسوف، وفقيه، وطبيب عربي ولد بقرطبة، و وتوفي بمراكش. من مصنفاته: الكليات، تهافت التهافت، وله شروح لكثير من كتب أرسطو.

(3)- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص73.

(4)- المصدر نفسه، ص84.

(5)- المصدر نفسه، ص251.

سمات الشِّعر، وسيأتي ذكرُ ذلك في الحديث عن البُنية العروضية، أمّا الإيقاع فلم يرد ذكره عندهم باستثناء ابن طباطبا في حديثه عن لذَّة الأذن بالموسيقى المتأتِّية من سماع الشِّعر حيث يقول:« وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويَرِد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه»[1].

و قد صار الإيقاع عند اللُّغويين المُحْدَثين مصطلحًا غائمًا، وكثُر الحديث في التَّفريق بينه، وبين الوزن، وذلك بسبب اختلاف رؤى العروضيين للشِّعر، وموسيقاه، يقول أحمد كشك:« هذا المُصطلح هو الإيقاع لقد تردّدَت رؤيته في هذا الحقل الموسيقي، ولعلَّ ذلك راجعٌ إلى أمرين: الأوّلُ: أنّ المُصطلحَ قرينُ علم الموسيقى حيث أصبح إطلاقُه على العروض من قبيل المشابهة، والثَّاني: اختلاف النَّظر إليه من خلال الدَّارسين تَبعًا لرؤية كلٍّ منهم لموسيقى الشِّعر»[2].

فقد ذهب محمد غنيمي هلال إلى أنَّ الإيقاعَ هو« وحدة النَّغمة التي تتكرَّر على نحوٍ ما في الكلام، أو في البيت، أيْ توالي الحركات، والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر» [3]، أمَّا الوزن فهو« مجموع التَّفعيلات التي يتألّف منها البيت» [4]، وهو بهذا يرى أنَّ الوزن أعمُّ من الإيقاع.

وقد ذهب عثمان مُوافي إلى هذا الرأي حيث يقول:« يختلف مفهوم الإيقاع عن مفهوم الوزن، فالمقصود بالإيقاع توالي المتحرِّكات، والسَّواكن في التَّفعيلة الواحدة، أمَّا الوزن فهو مجموعةٌ من التَّفاعيل، والإيقاعاتِ المُركَّبة معًا»[5].

---

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص21.
[2]- أحمد كشك، الزحاف والعلة، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2005م، ص149.
[3]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، إش: داليا إبراهيم، نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2005م، ص435.
[4]- المصدر نفسه، ص436.
[5]- عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 2002م، ص167(الهامش).

وعرَّفه عزّ الدين إسماعيل بقوله:« الإيقاع هو التَّلوين الصَّوتي الصَّادر عن الألفاظ ذاتها»[1].

فأشار إلى الموسيقى النابعة من العلاقات بين الكلمات كالتِّكرار، والتَّجانس، والتَّضاد، وغيرها.

ويُعرِّف علوي الهاشمي الإيقاعَ من خلال العلاقات القائمة بين أجزاء النَّص الأدبي، وهو تعريفٌ أشمل لأنَّ هذه العلاقات تتعلَّق بالوزن، والقافية، وغيرهما، يقول:« إنّ الإيقاع يعني انتظامَ النَّص الشعري بجميع أجزائه في سياق كُلِّي، أو سياقات جزئيَّة، تلتئم في سياق كُلِّي جامع، يجعل منها نظامًا محسوسًا أو مُدرَكًا، ظاهرًا أو خفيًّا، يتَّصل بغيره من بُنَى النَّص الأساسيَّة، أو الجزئيَّة، ويُعَبِّر عنها كما يتجلَّى فيها. والانتظامُ يعني علاقاتِ التِّكرار، والمُزاوجة، والمُفارقة، والتَّوازي، والتَّداخل، والتَّنسيق، والتَّآلف، والتَّجانس، مما يُعطي انطباعًا بسيطرة قانون خاص على بُنية النَّص العامة، مُكوَّن من إحدى تلك العلاقات، أو بعضها، وعادةً ما يكون عنصر التّكرار فيها هو الأكثر وضوحا»[2].

ويرى أحمد كشك أنَّ مجال الدِّراسة هو الذي يُحدّد عموم كلمة(الإيقاع)، أو خصوصها يقول:« فإنْ قصدنا مقارنةَ موسيقى الشِّعر بالنَّثر، وعلم الموسيقى يُمكن إطلاق الإيقاع. لكن إذا كنَّا بإزاء فنٍّ واحد، فإنَّ جعْل هذا المُصطلح مُوازيًا للوزن مطلوب»[3].

---

(1)- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م، ص315.
(2)- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للنشر، والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م، ص53.
(3)- أحمد كشك، الزحاف والعلة، ص157.

ممّن اهتمّ بالإيقاع من الغربيين النَّاقد الإنجليزي ريتشاردز[1] الذي يُعرِّفه بقوله: « و النَّسيج الذي يتألّف من التوقُّعات، والإشباعات، أو خيبة الظنّ، والمفاجآت التي يُولّدها سياق المقاطع هو الإيقاع»[2].

ويرى الشَّكلانيون[3] أنّ الإيقاع خاصيّةٌ من خصائص الشِّعر، وأنَّه يظهر في مستويات مختلفة في النَّص الشِّعري، يقول لخضر العرابي:« انصبَّ اهتمام الشَّكلانيين على العوامل التي تُولِّد الإيقاع الذي يتحدَّد من خلال البحر الذي ينبني عليه النَّص الشِّعري، وكذلك القافية التي تُحدِّد الفاصلة بين البيت، والبيت، والنَّغمة الموسيقيَّة الدَّاخلية تختلف من قصيدة إلى أخرى، وهي بذلك تكون وحدًة قائمة بذاتها»[4].

وترى إليزابيث درو[5] أنّ الإيقاع حركة مُتدفِّقة، وهو أعمّ من الوزن، تقول:« إنّما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشَّاعر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد منها، ثمّ يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفُّقَ، أو الانسياب»[6].

واهتمّ بعض المُستشرقين من أمثال فايل[7]، وغويار[8] بالإيقاع في الشِّعر العربي، مُحاولين دراسته على أُسسٍ جديدة غير الأسس التي وضعها الخليل، وتابعهم في هذا

---

(1)- ريتشاردز: ناقد إنجليزي(1893- 1979م) من مؤلفاته: معنى المعنى، مبادئ النقد الأدبي، العلم والشعر، فلسفة علم البلاغة.

(2)- ريتشاردز، مبادئ النقد الادبي العلم والشعر، ترج: محمد مصطفى بدوي، مر: لويس عوض وسهير القلماوى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1، 2005م، ص188.

(3)- الشكلانيون: مدرسة لغوية، ونقدية روسية نشطت في الفترة ما بين 1910-1930م، من أقطابها رومان ياكبسون، وبوريس إيخنباوم. أثرت في إبداع الأدباء والمفكرين مثل باختين، وغوغول، وفي المدارس اللسانية كالبنيوية.

(4)- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب، د.ط، د.ت، ص61.

(5)- إليزا بيت درو: مؤلفة، وصحفية أمريكية ولدت سنة 1935م. ودرست العلوم السياسية بجامعة " ولسلي " من مؤلفاتها: الشعر: كيف نتذوقه، ونفهمه.

(6)- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترج: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منَيمنَة، بيروت، و مؤسسة فرانكلين، بيروت، د.ط، د.ت، ص50.

(7)- فايل: (ت1960) مستشرق ألماني له دراسات في النحو، والعروض العربيين، من آثاره:" أشكال الأوزان العربية القديمة، ونظمها (1958) ".

(8)- ستانيلاس غويار: مستشرق فرنسي، وُلد سنة 1846م، وتوفي في باريس سنة 1884م. درس اللغات الشرقية. من أبحاثه: علم العروض العربي سنة 1877م، و متن في اللغة الفارسية الدارجة سنة 1880م.

بعض العروضيين العرب فنظَّروا للإيقاع، ولعناصره في الشِّعر العربي، فيرى النُّويهي أنّ الإيقاع مساوٍ للوزن، كما تحدَّث عن إمكانية قيام الشِّعر العربي على عنصر إيقاعي آخر هو النَّبر[1] الذي يضمن للشِّعر الانطلاق، والتَّخلّص من الرَّتابة، التي وسمه بها النظام الخليلي المُعتمد على الكمّ[2]، بينما يرى محمد شكري عيَّاد أنَّ الوزن جزءٌ من الإيقاع، يقول:« وهكذا يظنُّ القارئُ تارةً أنّ الإيقاع أعمّ من الوزن، وتارة أنَّه أخصُّ منه، والحقيقة أنَّه اسم جنس، والوزن نوعٌ منه»[3]، وإنْ كان في موضع آخر من كتابه يجعلهما متساويين، يقول: « فالوزن، أو الإيقاع مُعرَّفٌ إجمالا بأنَّه حركة مُنتظَمة»[4].

ويرى شكري عيَّاد أنَّ الشِّعر العربي يقوم على أساسين هما الكمُّ، والنَّبر، يقول: « فالإيقاع الشِّعري إذن يقوم على دعامتين من الكمِّ، والنَّبر»[5]، وإنْ أقرّ بأنّ الكمَّ هو السِمَة البارزة للشِّعر العربي، ففي حديثه عن البحر البسيط، يقول:« وتصوُّرنا أنَّ النّبر على الأقلِّ في هذا البحر عاملٌ ثانوي في الوزن، أي أنّنا تَصوَّرنا أنّ كمّ المقاطع يمكن أن يكون هو المُهيمن على موازين الشّعر العربي»[6]، وأحيانا يشير إلى عنصر إيقاعي ثالث هو المقطع حيث يقول:« الشِّعر كذلك لا يخلو من النَّبر، وإن جاز أن يعتمد في إيقاعه على التَّناسب الزَّمني بين المقاطع التي تكون في مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النَّبر»[7].

أمّا محمد مندور فيرى أنَّ الوزن هو كمّ التّفاعيل، أمّا الإيقاع« فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتيَّة ما على مسافات زمنيَّة متساوية، أو متجاوبة»[8]، وفي تحديده

---

(1)- النبر: يعني الضغط الصوتي على مقطع معين بحيث يؤدي دورا تميزيا في المعنى.
(2)- النظام الخليلي: أي النظام المعتمد على عدد من الأجزاء العروضية متكررة بانتظام أفقيا ، و عموديا.
(3)- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م، ص63.
(4)- المصدر نفسه، ص57.
(5)- المصدر نفسه، ص60.
(6)- المصدر نفسه، ص92-93.
(7)- المصدر نفسه ، ص57.
(8)- محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط1، 1988م، ص257.

لعناصر الإيقاع يرى أنّ التَّفسير الكمّي لا يكفي وحده لتحديد الإيقاع، بل يحتاج إلى مُكوِّن آخر هو النَّبر، أو الارتكاز، يقول:« ونُلخِّص طبيعة الأوزان العربية بأنَّها تتكوّن من وحدات زمنيَّة متساوية، و متجاوبة هي التَّفاعيل، وأنَّ هذه التَّفاعيل تتساوى، أو تتجاوب في الواقع عند النُّطق بها بفضل عمليات التَّعويض سواء أكانت مُزحفةً، معلولةً، أو لم تكن، وأنَّ الإيقاع يتولَّد في الشِّعر العربي من تردُّد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كلِّ تفعيل، ويعود على مسافات زمنيَّة مُحدَّدة النِّسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن»[1].

ويستنكر إبراهيم أنيس أن يكون الوزن، وتوالي المقاطع الذي اهتم العروضيون القدامى به هو الذي يُحدث الإيقاع في الشِّعر، و لكن يحتاج الشِّعر مع هذا إلى الأداء، والإنشاد، يقول:« ولا يتمُّ الإنشاد بمجرَّد مراعاة التَّفاعيل في الوزن، أو بإعطاء النَّبر حقَّه من الضَّغط بل لابدَّ مع هذا من النَّغمة الموسيقية»[2]، ويقول في موضع آخر:« كذلك أوزان الشِّعر، وتوالي مقاطعه لا تكفي في بعث الشعر حيًّا من مرقده، بل لا بُدّ معها من معرفة طريقة الأداء، وكيفية الإنشاد»[3].

ويحصل الإيقاع من زيادة زمن النَّبر في الشِّعر، وينقص هذا الزَّمن في النَّثر لهذا لا يكون فيه إيقاع، يقول:« والذي نلحظه في نبر الشعر أنّه يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر، غير أنَّا حين نُنشد الشِّعر نزيد من الضَّغط على المقاطع المنبورة، وبذلك نُطيل زمن النُّطق بالبيت من الشِّعر»[4].

غير أنّ المشكلة التي تعترض الدِّراسة الإيقاعيّة الأدائيّة هي عدم معرفة كيفية إنشاد العرب لأشعارها، فلم يرد في التّراث شيء عن ذلك، في حين أنَّ إبراهيم أنيس قد

---

(1)- محمد مندور، في الميزان الجديد، ص264-265.
(2)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972م، ص187.
(3)- المصدر نفسه، ص184.
(4)- المصدر نفسه، ص186.

أقام دراسته على أداء القُرَّاء المصريين للقرآن الكريم، وهي دراسةٌ يعترف هو نفسه بصعوبتها نظرا لتباين اللّهجات العربيّة، وتنوّعها، يقول:« ولا سبيل إلى بحث إنشاد الشِّعر، وطرقه المختلفة في البلاد العربيَّة قبل أن نُتمَّ معرفتنا، ودراستنا للهجاتِ الكلام المتباينة في تلك الأقطار »[1].

وذهب أبو ديب إلى أنّ الإيقاع هو تتابعاتٌ بين النُوى[2]، ودعا إلى الاهتمام بالنبَّر بصفته عنصرًا إيقاعيًّا أساسيا في الشِّعر العربي، وقد عاب على العروضيين بعد الخليل تركيزهم على الكمِّ، وإهمالهم للنَّبر، وذلك بسبب اقتصارهم على دراسة الوزن، وعدم التَّفريق بينه، وبين الإيقاع، واستنكر عليهم أنّهم« حوّلوا العروض العربي إلى عروض كمِّي، نقيٍّ ذي بُعد واحد مُخفين بذلك بُعدَه الآخر الأصيل: حيويّة النَّبر الذي يُعطي الشِّعر العربيّ طبيعته المُميزة»[3].

ويقترح أبو ديب بدل تفاعيل الخليل نواتين إيقاعيَّتين(فَا)، و(عِلُن)، ويُقرّر أنّ « وصف البحور باستخدام(فَا)، و(عِلُن) على درجة قُصوى من السُّهولة، والكمال»[4]. ولتجنُّب الاختلال الإيقاعي في التَّحليل يقترح إمكانيَّةَ حذف المدِّ من(فا)، لِيجدَ نفسه معترفا بنواة جديدة هي(عِلَتُن) لا تُستعمَل إلا في الوافر، والكامل[5].

فالشِّعر في رأي أبي ديب يقوم إيقاعه على النَّبر، وعلى تتابعٍ كمِّيٍ لثلاث نُوى إيقاعيّة، وتتكوَّن منه الوحدات، والتَّشكُّلات الإيقاعيّة، يقول:« إنّ الإيقاع الشِّعري يتشكَّل من تتابعات، وعلاقات نامية، حيويّة بين نواتين، أو ثلاث هي المؤسِّسات الفعليّة لحركيّة

---

(1)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص186.

(2)- النُوى: الوحدات المكونة للبديل الإيقاعي الذي طرحه أبو ديب، فاستعاض به عن مستويات إيقاعية عدة كالأسباب، والأوتاد، والفواصل، والأجزاء.

(3)- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974م، ص230.

(4)- المصدر نفسه، ص52.

(5)- يُنظَر: المصدر نفسه، ص53.

اللغة، وفاعليتها، وأنَّه ليس هناك حدود لِما يمكن أن يتركَّب من تتابعات، وعلاقات لا كمّيًّا، ولا كيفيًّا»[1].

إنّ فرضيةَ النّبر، والنُوى الإيقاعيّة فكرة غائمة المنهج، والتّحليل، فهذه النُوى – حسب قوله– تظلُّ عائمة تنتظر تبلورَ دورها الإيقاعي، أو لا تتلقى نبرًا مُحدَّدًا، مضبوطًا[2]، إضافةً إلى أنَّ عمله لم يجد حلاًّ لبعض المعضلات الإيقاعيّة، ولم يسلم من التذبذب، والتردّد[3].

وقد أثبتت المشاريع الإيقاعيّة الجديدة فشلَها في الوصول إلى تحليلٍ واضح، يُفسِّر النِّظام العروضي العربي، أو يضاهي نظريّة الخليل في مفهوم النِّظام، فظلَّت محاولاتهم قاصرة عن طرح بديل إيقاعي، وانتهى أصحابُها إلى صعوبة الوصول إلى نظريَّة تقوم على أساس مقطعي، أو نبري، ذلك أنّ النِّظام المقطعي يُمكِّن من معرفة عدد المقاطع، وأنواعها، لكن لا يُقدّم قواعدَ عروضية ثابتة، و واضحة[4]، إضافة إلى أنَّه ينطلق من عمل الخليل حيث تُحدَّد المقاطع في هذه الدِّراسة على مستوى التفعيلات[5]، يقول مصطفى حركات:« لا نستطيع إذن بالنَّظر إلى عدد المقاطع وحده أن نبنيَ نظاما يُحِّدد البحور، وإنَّما تكلَّمنا عن هذه الإمكانيَّة لأنَّ بعض الباحثين حاولوا بصفة غير مباشرة أن ينطلقوا من هذا المبدأ لتحديد البحور، فتوصلُّوا لنماذج معّقدة تستعمل جداول مُتعدِّدة للفرز بين الأوزان المتُماثلة في عدد المقاطع»[6].

أمّا النِّبر فهو لا يِؤدِّي في العربية وظيفة تمييزية، ومازالت الدِّراسات النَّبرية المُطبَّقة على العروض العربي غير واضحة المعالم، فهي كما يقول أحمد المعدّاوي:

---

(1)- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص96.
(2)- يُنظر: المصدر نفسه، ص332.
(3)- يُنظر: المصدر نفسه، ص33.
(4)- يُنظر: مصطفى حركات، كتاب العروض، موفم للنشر، الجزائر، 1986م، ص28-29.
(5)- يُنظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، ص263-264.
(6)- مصطفى حركات، نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق، الجزائر، د.ط، د.ت، ص106.

« فكونُ النَّبر معضلة من معضلات الدَّرس اللُّغوي للعربيّة المعاصرة يعني في مقدِّمة ما يعنيه أنَّ قيام نظريَّة في النَّبر يُعتبر أحد وجوه تلك المُعضلة»[1].

إنَّ الدِّراسات الإيقاعية على المستوى المقطعي، أو النَّبري هي دراساتٌ تعود في أصولها إلى المستشرقين، وإلى العروضيين المُحدَثين الذين تأثّروا بهم[2]، والذين حاولوا إيجاد رؤى جديدة للعروض العربي، انطلاقًا من هذا التَّأثر، لكنّهم لم يصلوا إلى دراسة مُحكَمة في هذا، يقول أحمد المعَّداوي:« وكلُّ ما يمكن أن يُقال هو أنَّ زمنًا جميلا من أعمار هؤلاء الباحثين قد ذهب(تصرّم) على غير طائل بسبب وهم كبير يتمثَّل أوّلا في التشكيك في كلّ مجهود ذاتي بدءًا بعروض الخليل، وثانيا في التماس الحلِّ في أيّة نظرية أثبتت فاعليتها في جهة من جهات العالم»[3].

وليس الحديث عن هذه البدائل من باب تقييم النّتائج التي توصّلت إليها، ولكن لتبرير اقتصار دراسة البنية الإيقاعيّة في هذه المُدوّنة على البنية العروضيّة المَتمِّثلة في الوزن، القافية، وعلى البنية اللغوية التي تخصّ بعض الظواهر اللغوية التي تحدث جرسا موسيقيا في الكلام، أمّا الدَّراسة على أساس المقطع، والنبر فأُقصيت لغموض منهجها، وتحليلها، وعدم وصولها إلى نتائج في تطبيقاتها على العروض العربي، واعتبار الإيقاع يتجسَّد في البنية العروضية، والبنية اللغوية رؤية تُميّز الكثير من الدِّراسات الإيقاعية، يقول حسني عبد الجليل يوسف:« إنّ الوزن الشعري، والقافية، والقافية الدَّاخلية، واستخدام الشّاعر للألوان البديعية، يجعل القصيدة ذات إمكاناتٍ غنائيَّة واضحةٍ»[4].

ويرى علوي الهاشمي أنّ بنية الإيقاع تتجسّد في مجالين، الأول منهما خارجيٌّ ظاهر هو موسيقى الإطار المتمثِّلة في القوافي، والأوزان، والبحور، والتَّفاعيل المختلفة،

---

(1)- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993م، ص35.
(2)- يُنظر: علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993م، ص13- 14.
(3)- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص40.
(4)- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1989م، ص26.

والثَّاني هو مجال الموسيقى الدَّاخلية التي تنشأ من العلاقات بين الحروف والكلمات، يقول:« تتجمَّع الحروف، والأصوات في مقاطع لِتشكِّل جرسًا موسيقيًّا هنا، أو هناك تبعا لكثافة المعنى، وتركيز العاطفة. كما أنّ للصّيغ النّحوية، والتّراكيب اللّغوية عبر ظواهر التّكرار، أو الائتلاف، والاختلاف أنساقا، وتجمُّعات تُشكِّل وحدات موسيقيّة، إيقاعيّة في النّص تساعد على إبراز قانون الحركة، والسّكون»[1].

ويُعتبَر هذا المجال تبَعا لمجال الوزن، وامتدادًا له يقول:« كلّ ذلك في حقيقته بقايا أصداء مجال الوزن، يُرجِّعها بصورة، أو بأخرى مجال الموسيقى الدّاخلية. غير أنّ هذا المجال الإيقاعي يتغلغل في غير مجال الوزن، ويُرجّع أصداءه، كما يُنظّم مجالات بُناه، ويجمع تفاصيلها في سياق مُنتظَم اكتسبه أساسا من مجال الوزن»[2]، ذلك أنّ الوزن، والقافية يُحدِثان لدى السّامع متعةً من خلال الجرس الموسيقي المتأتّي من اطِّراد التَّفاعيل، وانسجام القوافي، وهو ما يُمثِّل الجانب العروضي في القصيدة.

غير أنَّ هناك ظواهرَ لغوية تُحدِث الأثرَ نفسه، ومنها التَّجنيس، والتِّكرار، يقول حسني عبد الجليل يوسف:« ومن هنا فإنَّ تعاملنا مع التَّرادف، والتَّقابل، والتَّطابق، لا يكون فقط بوصفها مُحسِّنات بديعيَّة، معنويّة، لا عمل لها سوى تقوية المعنى، وإنَّما أيضا من مُنطلَق ما تُحدِثه من موسيقى خفيَّة، وحركة نفسيَّة، فكريَّة في قارئ الشِّعر، أو سامعه»[3].

وهذه الظَّواهر هي ما يُسمَّى بالبنية اللُّغوية التي أصبحت عنصرًا إيقاعيا أساسيا في الشِّعر، وصارت تحظى بالأهمية نفسها التي يحظى بها الوزن، والقافية في مجال الإيقاع الشِّعري.

---

(1)- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص38-39.
(2)- المصدر نفسه، ص37.
(3)- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي،ج1، ص15-16.

2- <u>البديع</u>:

تدلّ كلمة(بديع) في مفهومها اللغوي على الجدّة، والطرافة، وعلى ما يتصلّ بها من الغرابة، والعجب، إذ كلّ جديد يثير في النفوس الدهشة، والفضول، كما تُحيل على معنى الابتداء، والاختراع على غير مثال، وقد أورد ابن منظور معنى(الجدّة) في قوله:« سقاء بديع جديدٌ، وكذلك زمام[1] بديع(...) وحبل بديع جديدٌ أيضا»[2]، ويتضح معنى العجب، والغرابة الذي يرتبط بالجديد المُستحدث في قول ابن سيّدة:« والبديع المُحدَث العجيب»[3]، وقال الخليل:« تقول: لقد جئتُ بأمر بديعٍ أي: مبتدَع عجيب»[4].

و أمّا الاختراع، والإنشاء على غير احتذاء، فأشار إليه ابن فارس بقوله:« (بدع) الباء، والدال، والعين أصلان: أحدهما ابتداء الشيء، وصنعه لا عن مثال(...) قولهم أبدعت الشيء قولا، أو فعلا إذا ابتدأته لا عن سابق مثال»[5]، وجاء في المعجم الوسيط:« (بدعه) بدعا أنشأه على غير مثال سابق، فهو بديع(للفاعل والمفعول)» [6]، وقال الزبيدي:« و أبدع الشاعر أتى بالبديع من القول المخترع على غير مثال سابق»[7].

وهذه المعاني ترتبط بموضوع الدراسة، ولها صلةٌ بالمفهوم الاصطلاحي للبديع بصفته علما، وفنًّا، وهناك معانٍ أخرى للكلمة لا صلة لها بالبديع على صورة الاصطلاح مثل دلالتها على السمنة، والبدانة، يقول الزبيدي:« والبديع: الرجل السمين، وقد بَدِعَ كفَرِحَ عن الأصمعي فهو مثل سمِن يسمَن فهو سمين»[8]، ومثل دلالتها على التعب والكلال،

---

(1)- زمام: سير النعل، والخيط الذي يُشدّ فيه مِقود البعير، وقد يُطلَق على المِقود نفسه.
(2)- ابن منظور، لسان العرب،مج8، ص7.
(3)- ابن سيدة، المحكم و المحيط الأعظم، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م، ص33.
(4)- الخليل بن أحمد، العين، ج1، ص121.
(5)- ابن فارس، مقاييس اللغة،ج1، ص209.
(6)- عبد العزيز النجار وآخرون، ص43.
(7)- الزبيدي، تاج العروس،ج20، تح: عبد الكريم العزباوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1983م، ص311.
(8)- المصدر نفسه، ص308.

فقد جاء في المعجم الوسيط:« (أبدع) أتى بالبديع، وأتى بالبدعة، والراحلة كلّت، وعطبت»[1].

أمّا المفهوم الاصطلاحي لكلمة(بديع) فيُعرّف بأنّه أحد فروع البلاغة، ويختصّ بتحسين الكلام وتزيينه، وهو نوعان لفظي، ومعنوي، يقول مجدي وهبه:« البديع: تزيين الألفاظ، أو المعاني بألوان بديعة من الجمال اللفظي، أو المعنوي، ويُسمّى العلم الجامع لطرق التزيين بعلم البديع»[2].

وعرّفه القزويني بقوله:« العلم الذي يُعرَف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة. وهذه الوجوه ضربان: ضرب يرجع إلى المعنى، وضرب يرجع إلى اللفظ»[3].

وبغضّ النظر عمّا في هذا التعريف من قصرٍ للبديع على وظيفة التحسين، وجعله في مرتبة تاليةٍ لعلم المعاني، وعلم البيان، فإنّه مفهوم مرتبط بعصر السكّاكي، والقزويني، وهو المفهوم الذي استقرّ عليه هذا العلم، يقول أحمد مطلوب في تعريفه استنادًا لتعريف القزويني:« فالبديع بمعناه الأخير هو علمٌ يُعرَف به وجوه تحسين الكلام(...) أي أنّه تابعٌ لعلمي المعاني، والبيان»[4].

أمّا قبل تقعيد مفهوم البديع، وضبط أنواعه، فقد تعدّدت الرؤى حول البديع من عصر إلى عصر، وتشعّبت مباحثه، والأنواع المنضوية فيه في نظر النقاد، واختلفت زاوية النظر إليه من حيث القيمة والوظيفة.

---

[1]- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص43.

[2]- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة، والأدب، ص76.

[3]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص348.

[4]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ج1، د.ط، 1983م، ص383.

وباعتبار سبق الظاهرة لعلومها، وتأسُّس التقعيد على ما وُجِد من الظواهر في الواقع، فقد نالَ البديعَ ما نال غيرَه من العلوم كالنحو، والعروض، فكان وجوده في الواقع الشعري، والنثري سابقا لتنظير العلماء، وتقعيدهم لأصوله، ولذلك نصادف أضربه فاشية في كلام العرب منذ العصر الجاهلي، ومبثوثةً في المنظوم، والمنثور قبل زمن التصنيف، والتأليف، ومطّردةً في الشعر الجاهلي، والشعر الإسلامي، فهي قد« وُجِدت في أدب القدامى وجودا فطريا، واتفقت لهم اتفاقا، واطّردت في كلامهم اطّرادا عن عفو الخاطر، وفيض الفطرة، و وحي السليقة من غير أن يعمدوا إليها متعلّمين متكلّفين، ومن غير أن يعرفوا لها أسماء سوى أنها من كلامهم الذي يؤدون به أغراضهم»[1].

ومن هذه الضروب البديعية نجد اللفّ و النشر في قول امرئ القيس:

كأنّ قلوبَ الطير رطبا ويابسا إلى وكره العُنّابُ[2]، والحشف[3] البالي[4]

كما نجد طباق الإيجاب في قوله:

مِكرٍّ مِفرٍّ، مُقبِلٍ مُدبِرٍ معًا كجلمودِ[5] صخرٍ حطّه السيل من علِ[6]

وطباق السلب في قول عمرو بن كلثوم:

ألا لا يجهلنْ أحدٌ علينا فنجهلَ فوق جهل الجاهلينا[7]

و ورد التقسيم في قول زهير بن أبي سلمى:

---

(1)- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ط، 1969م، ص15.
(2)- العناب: شجر له ثمر أحمر، و قيل هو ثمر الأراك.
(3)- الحشف: التمر اليابس.
(4)- امرؤ القيس، الديوان، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004م، ص129.
(5)- الجلمود: الصخرة المستديرة، و الصلب الشديد.
(6)- امرؤ القيس، الديوان، ص119.
(7)- عمرو بن كلثوم، الديوان، تح: إيميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص78.

فـــإنّ الحـــقّ مقطعـــه ثـــلاثٌ أداءٌ، أو نفـــارٌ[1]، أو جـــلاءُ[2]

وتدفّق سيلٌ من ألوان البديع كالطباق، والمقابلة، والإرصاد، و الاستطراد في أبيات[3] السموأل بن عادياء[4]، وهي تُنسَب كذلك لغيره:

و مـــا ضـــرّنا أنّـــا قليـــلٌ وجارنـــا عزيـــزٌ و جـــار الأكثـــرين ذليـــل

وإنّـــا لقـــومٌ مـــا نـــرى القتـــل سبّـــة[5] إذا مـــا رأتـــه عـــامرٌ و ســـلول

يُـــقرّب حـــبُّ المـــوت آجالنـــا لنـــا و تكرهـــه آجالـــهم فتطـــول

تسـيل علـى حـدّ الظبّـات[6] نفوسنـا وليسـت علـى غيـر السـيوف تسـيل

علونـا علـى خيـر الظهـور وحطّنـا لوقـت إلـى خيـر البطـون نـزول

وننكـر إن شـئنا علـى النـاس قـولهم و لا ينكـرون القـول حـين نقـول

إنّ أنواع البديع لم تكن منضوية تحت علم جامع إلى أن لاحظ المولّدون ورودها في الشعر، فتداولوها في قصائدهم، وولعوا بها، وهام بها المتأنقون من أمثال أبي تمام، وبشار، وعُرفت عندهم بالبديع، وهذا الاسم وما يدل عليه ليس من وضعهم، ولا هم أوّل من سبق إليه، فقد ذكره الجاحظ ناسبًا إياه إلى رواة الشعر الذين كانوا يطلقونه على التشبيه والاستعارة، يقول الجاحظ:« قوله: هم ساعِدُ الدَّهر، إنّما هو مثَل، وهذا الذي تسمِّيه الرواة البديع»[7]، وهذا ينبئ عن نقل الجاحظ للمصطلح لا وضعه له، كما يوضّح معنى المصطلح في رأي الجاحظ، يقول أحمد أحمد فشل معلّقا على مقولة الجاحظ هذه:

---

(1)- نفار: المحاكمة في الخصومة عند من يُرجى عنده القضاء الفصل.

(2)- زهير بن أبي سلمى، الديوان، تح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م، ص18.

(3)- السموأل بن عادياء، الديوان، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1982م، ص91.

(4)- السموأل: السموأل بن غريض بن عادياء الازدي شاعرٌ جاهلي(ت.حوالي 65 ق.هـ-560م) ، قطن خيبر، وتنقل بينها، وبين حصنه المُسمّى بالأبلق. له ديوان شعر، عُرِف بقصة الوفاء مع امرئ القيس، وبلاميته التي تُعدّ من أجود الشعر.

(5)- سبة: عارٌ، ومثلبة.

(6)- الظبات: جمع: ظبّة، وهي حدّ السيف.

(7)- الجاحظ، البيان و التبيين، ج4، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م، ص55.

« والنصّ المتقدم حاسم الدلالة في أنّ الجاحظ ليس أوّل من سمّى تلك الوجوه البلاغية بديعا. والنص صريح الدلالة على اختلاف مفهوم البديع في ذهن الجاحظ عنه في أذهان الرواة، فقد اختلف معهم في عدّ الصورة البيانية من البديع، وعنده أنّها تندرج تحت مفردات المجاز، والمثل في كتابات الجاحظ هو مجاز المشابهة يعني به تحديدا التشبيه، والاستعارة»[1].

وتنبغي الإشارة إلى أنّ بعض مصطلحات علم البديع كانت معروفة قبل هذا بمسمّياتها، أو بمسمّيات أخرى، وقد شملها التأليف، ومن ذلك مصطلح(الجناس) الذي ذكره الأصمعي بلفظه، وصنّف فيه كتابا سمّاه " *الأجناس*" أشار إليه ابن المعتز في كتابه " *البديع* "، كما ذكر(الطباق) بلفظه أيضا، قال أحمد أحمد فشل في حديثه عن الرواة الذين ذكرهم الجاحظ ممّن ذكروا البديع، أو ضروبا منه في مصنّفاتهم:« وعندنا أنّه يعني أبا عبيدة معمر بن المُثنّى فيما ذكره من وجوه البديع في كتابيه" *مجاز القرآن*"، و" *النقائض*"، والأصمعي صاحب كتاب" *الأجناس*"، والفراء فيما ذكره من وجوه البديع في كتاب" *معاني القرآن*" »[2]، كما تحدث كذلك عن الإيغال، والالتفات، و ذكر الجاحظ في مؤلفاته السجع، والتقسيم، وأسلوب الحكيم، والإرصاد، والاحتراس مع اختلاف في التسمية أحيانا، و تحدّث المبرّد عن الالتفات، واللّف والنشر.

وقد تفرّد ابن المعتز(ت296هـ) عن هؤلاء بوضع البديع في مصنّف ضمّ تحت اصطلاحه قسمين أولهما أبواب البديع وهي عنده خمسة: التجنيس، والمطابقة، و ردُّ الأعجاز على ما تقدّمها، والمذهب الكلامي، وعدَّ من هذه الأبواب كذلك الاستعارة، وثانيهما محاسن الكلام والشعر، وذكر منها الالتفات، والاعتراض، والرجوع، وحسن الخروج، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، والهزل الذي يراد به الجدّ، وحسن

---

[1]- أحمد أحمد فشل، علم البديع رؤية جديدة، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1996م، ص25.
[2]- المصدر نفسه، ص25.

التضمين، والتعريض والكناية، والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه، وإعنات الشاعر نفسه في القوافي، وحسن الابتداء، وقد أشار إلى أنّ البديع باب واسع للبحث، ومجالٌ خصبٌ للإضافة لا يقتصر على ما ذكره.

وقد حذا العلماء حذوه، فألّف قدامة بن جعفر(ت337هـ) مصنّفَه"*نقد الشعر*"، وتناول فيه بالدرس ضروبا من البديع ذكرها في باب عناصر الشعر، ومحاسن الكلام ونعوته، وهي الاستعارة، والتشبيه، والإرداف، والتتميم، وائتلاف القافية، والتكافؤ، والمبالغة، والمجانس، وصحة التقسيم، وصحة المقابلة، وصحة التفسير، والترصيع، والإشارة، والمساواة، والتمثيل، والجناس المطابق، والتصريع، والإيغال، والتوشيح، وقد عدّ إبراهيم موسى أنّ قدامةَ أول من نبّه على تقسيم البديع إلى لفظي، ومعنوي، واعتبر من جاء بعده من البلاغيين عيالا عليه، يقول:« و أيًّا ما كان فكتاب"*نقد الشعر*" لقدامة خير تراث ورثه من جاء بعده من المؤلفين، فكانوا رعيته فيما عرضوا له من أصباغ البديع»[1].

و وُضعت مصنّفات لم تكن خاصة بالبلاغة بمفهومها العام، ولا بنوعها الخاص الذي ندرسه وهو علم البديع، وإنما كانت لدراسة موضوعات تمسها كمسألة المقايسة بين الشعراء كما هو الأمر مع الآمدي، والقاضي الجرجاني، وكقضية الإعجاز القرآني كما هو الحال مع الرمّاني، والباقلاني.

فأمّا في المقايسة بين الشعراء، فقد ألّف الآمدي(ت371هـ) كتابه "*الموازنة بين أبي تمام والبحتري*"، و كان فيه متعصّبا للبحتري، واضعا إياه في منزلة الشعراء المقلّدين للقدماء الذين التزموا بعمود الشعر، وكانوا فيما وظّفوه من البديع مثلَهم يَرِدُ عندهم على السجية في غير تكلّف، ولذلك انتصر له المطبوعون، والأعراب، أمّا أبو تمام فعدّه من

[1]- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، ص156.

المتكلّفين، المُغربين في المعاني، المتصنّعين في النظم، ولذلك انتصر له شعراء الصنعة، وأصحاب المنطق والفلسفة، وأتى الآمدي في معرض دراسته على فنون من البديع كالجناس، والطباق خلال حديثه عن شعر أبي تمام حيث عاب عليه ما قبُح منهما في شعره، يقول شوقي ضيف:« ويعرض الآمدي لبعض جناسات أبي تمام التي فاته التوفيق فيها غير ملاحظ ما قلناه من أنّه صاحب مذهب جديد كان يقوم في بعض جوانبه على الإكثار من الجناس إلى حدّ الإفراط(...) ونراه يقف عند ما أساء فيه من طِباقاته غير منتبه لما قلناه من أنّه كان يعتدّ بالطباق في مذهبه»[1].

وصنّف القاضي الجرجاني(ت392هـ) كتابه "*الوساطة بين المتنبي وخصومه*" داعيا إلى الحكم على الشعراء بما أجادوه من المعاني، والنأي عن تتبّع عثراتهم، وسقطاتهم، وقد تحدث خلال ذلك عن وجوه من البديع بمفهومه العام كذلك، فأتى على ذكر الاستعارة، والمطابقة، وصحة التقسيم والتقطيع، والتجنيس وسمّى من أنواعه مثلا المُستوفي، والمُصحّف، ولم يذكر منها إلا نزرا يسيرًا، يقول أحمد مطلوب:« ولم يهتم القاضي الجرجاني بألوان البديع، ولم يذكر منها إلا فنونا قليلة»[2].

وقد كان في توظيف ضروب البديع مفضّلا مذهب القدماء المطبوعين من العرب الذين كانوا لا يهتمّون بالصناعة في هذا الجانب، وإنّما كان القريض عندهم سجيّة، وطبعا، يقول:« ولم تكن العرب تعبا بالتجنيس، والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع، والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر»[3]، ولم يكن محبّذا لإفراط المحدثين في حشو شعرهم بضروبه، وكلفهم به، يقول:« فلمّا أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات

---

[1]- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت، ص131.
[2]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج1، ص381.
[3]- القاضي الجرجاني، الوساطة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، و علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، د.ط، 1966م، ص33-34.

من الغرابة والحسن، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف تكلّفوا الاحتذاء عليها، فسمّوه البديع، فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط»[1].

وفي مجال إعجاز القرآن ألّف الرمّاني(ت386هـ) كتاب "*النكت في الإعجاز*" جاعلا البلاغة إحدى هذه النكت، وقد جعلها عشرة أقسام منها التشبيه، والاستعارة، والفواصل، والتجانس، والايجاز، وهذا يعني أنّ لضروب علم البديع من الأهمية والتحسين ما لمثيليه من ضروب علم المعاني، وعلم البيان. وقد عدّ السجع عيبا، والفواصل مزية لأن السجع تتبعه المعاني، والفواصل تتبع المعاني، أمّا الجناس فقسّمه إلى قسمين أولهما جناس المزاوجة وهو ما عرّفه البلاغيون فيما بعد بالمشاكلة كقوله تعالى:﴿ ومكروا ومكر الله و الله خير الماكرين(54)﴾[2]، و أمّا الآخر فهو جناس المناسبة، وهذا يتعلّق بتجانس المعاني و انضوائها تحت أصل واحد كقوله تعالى:﴿ ثم انصرفوا صرف الله قلوبهم بأنهم قوم لا يفقهون(127)﴾[3]، وليس متعلّقا بالجناس بمعناه، وصوره لدى المتأخرين، قال شوقي ضيف:« و واضح أنه أضاف في حديثه عن البلاغة إضافات جديدة إلى من سبقوه، فقد حدّد بعض فنونها تحديدا نهائيا، ورسم لها أقسامها رسما دقيقا»[4].

وقد اعتبر الرمّاني البديع بمفهومه العام المساوي للبلاغة، أي الذي يتضمن ضروبا من البيان كالتشبيه والاستعارة، وضروبا من البديع كالتجانس، من الوجوه التي يمكن إرجاع إعجاز القرآن لها، يقول الرمّاني:« وجوه إعجاز القرآن تظهر من سبع

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص34.
[2]- سورة آل عمران.
[3]- سورة التوبة.
[4]- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص107.

جهات: ترك المعارضة مع توفّر الدواعي وشدة الحاجة، والتحدّي للكافّة، و الصرفة[1]، والبلاغة، والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلة، ونقض العادة، وقياسه بكلّ معجزة»[2].

و أمّا الباقلاني(ت403هـ) فوضع مصنفه "*إعجاز القرآن*"، و وافق فيه الرمّاني في اتّباع المعنى للسجع، ولذلك اعتبره مُستثقلا متكلّفا بخلاف الفاصلة، كما تحدّث عن أنواع البديع بمفهومه العام، فذكر الاستعارة، و الإرداف، والمماثلة، والمطابقة، والجناس، و الالتفات، والموازنة، والمساواة، والإشارة، والمبالغة، والغلو، والإيغال، والتوشيح، و التبديل، و العكس، وصحة التقسيم، وصحة التفسير، والتتميم، والترصيع. وكان في هذا متأثرا بمن سبقوه كابن المعتز، وقدامة بن جعفر، وأبي هلال العسكري مع أنّه خالفهم في بعض ذلك، كما خالف الرمّاني في أنّ وجوه البديع لا يمكن اعتبارها من مقاييس إعجاز القرآن الكريم لأنّ في الإمكان تحصيلها بالتعلّم، والصناعة، يقول بعد أن أورد نقولًا من كتابي ابن المعتزّ، وقدامة:« وقد قدّر مُقدّرون أنّه يمكن استفادة إعجاز القرآن من هذه الأبواب التي نقلناها، و أنّ ذلك ممّا يمكن الاستدلال به عليه، وليس كذلك عندنا لأنّ هذه الوجوه إذا وقع التنبيه عليها أمكن التوصل إليها بالتدريب، والتعوّد، والتصنّع لها»[3].

وتوالى التأليف البلاغي مع أبي هلال العسكري(ت395هـ) الذي خصّص الباب التاسع من كتابه "*الصناعتين*" لفنون البديع مؤكّدا فكرة ابن المعتزّ من أنّها فنون خالصة العروبة تداولها القدماء في أشعارهم، وليست من اختراع المحدثين كما يدّعي من يتعصّب لهم، ووافق من تقدّمه في كثير من أنواع البديع بلغت تسعة وعشرين نوعا، وباينَهم في بعضها بالإخراج فقد أقصى من البديع السجع، والازدواج، والتشبيه، ومقاطع الكلام

---

(1)- الصرفة: فكرة قال بها المعتزلة، وتعني أن الله تعالى صرف العربَ عن معارضة القرآن الكريم، فلذلك لم يعارضوه، وليس لأنّه مُعجز في ذاته.

(2)- الرمّاني-الخطابي- الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله و محمد زغلول عبد السلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت، ص75.

(3)- الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص77.

ومباديه، أو تفرّد عنهم بالزيادة فقد صرّح بإضافته لأنواع لم يُسبق إليها، يقول العسكري متحدثا عن البديع:« وقد شرحت في هذا الكتاب فنونه، و أوضحت طرقه، وزدت على ما أورده المتقدمون ستة أنواع: التشطير، المجاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف. وشذّبت على ذلك فضل تشذيب، وهذّبته زيادة تهذيب»[1].

ثمّ استدرك في آخر الباب التاسع نوعا سابعا سمّاه المشتق رأى أنّ السابقين لم يتطرقوا إليه فدرسه، يقول:« وقد عرض لي بعد نظم هذه الأنواع، نوع آخر لم يذكره أحد وسميته المشتق، وهو على وجهين، فوجهٌ منهما أن يشتق اللفظ من اللفظ، والآخر أن يشتق المعنى من اللفظ»[2].

غير أنّ هذه الأنواع لم تكن خالصة للعسكري في أسبقية الذكر، فقد سبقه إليها دارسون آخرون بمسمّيات أخرى، يقول أحمد إبراهيم موسى عن التشطير:« وأبو هلال مبالغ في ادّعائه أنّ هذا النوع من زيادته، واختراعه، فقد سبقه إليه ثعلب في كتابه "*قواعد الشعر*" وسمّاه "المعدّل" وجعله قسما من أقسام الشعر(...) ومن هذا ترى أنّ أبا هلال مبالغ في نسبته لنفسه، وليس له إلا وضع التشطير موضع المعدّل»[3].

و ألّف ابن رشيق(ت463هـ) كتابه "*العمدة*"، فاستمرّ على تلك النظرة العامة للبديع، فمزج مباحثه بمباحث علم البيان، فتحدث عن المجاز، والتشبيه، والتجنيس، والتصدير، والطباق، والمقابلة، والالتفات، والاحتراس، والاتساع وهو من إضافاته، يقول شوقي ضيف:« وعلى هذا النحو درس ابن رشيق فنون البديع، و واضح أنها كانت تضم في عصره الصور البيانية، وأهمية دراسته لا ترجع إلى الفنون القليلة التي أضافها مُنوِّها

(1)- العسكري، الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، و علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م، ص267.
(2)- المصدر نفسه، ص429-430.
(3)- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، ص173.

بها وهي الاتساع، والاطّراد، ونفي الشيء بإيجابه، والتفريع، والترديد، والتتبيع، وإنما ترجع إلى أنّه استوفى قراءة أكثر ما سبقه من مصنّفات»[1].

كما وضع ابن سنان الخفاجي(ت464هـ) كتابه "*المنزع البديع*"، فردّ صور البيان، وألوان البديع للفصاحة، وذكر في فصاحة الكلام ضمن باب التأليف فنونا من البديع بمفهومه المعهود كذكره لحسن الاستعارة، و للتشبيه، وحديثه عن الاعتراض، والتتميم، والإيغال، و التوشيح، و ردّ الأعجاز على الصدور، وحسن الكناية رادًّا هذه الفنون كلّها إلى وضع الألفاظ موضعها حقيقة، أو مجازا، كما ذكر مراعاة النظير وعدّ منها السجع والازدواج، وذكر الترصيع، و المطابقة، والمقابلة، وحمل اللفظ على اللفظ في الترتيب مُرجعا ذلك إلى أصل التناسب الصيغي، وتحدّث أيضا في شروط الفصاحة عن الإيجاز وجعل منه الإشارة و اللمحة، وسلك الإرداف، و التتبيع في نعوت البلاغة والفصاحة، وذكر في باب الكلام في المعاني المفردة صحة النسق، وصحة التقسيم، والاحتراس.

و وضع عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ) مصنفيه" *دلائل الإعجاز*"، و"*أسرار البلاغة*"، وتحدث عن بعض فنون البديع بمفهومه العام حيث ذكر الاستعارة، والتجنيس، والتطبيق مبيّنا أثرها في جمال الشعر، وتحسين أسلوبه، غير أنه لم يتوسّع في ذكرها، رادًّا حسنها إلى المعنى لا إلى جرس الألفاظ، ودعا في تضاعيف دراسته إلى تجنّب الإكثار من هذه الفنون، وترك الاحتفال بها حتى لا تفسد الكلام من حيث وُضعت لتحسينه، ولعل ذلك ما حدا به إلى ذكر نماذج أدبية يسيرة للبديع، وتحليلها، والإعراض عن تعداد ضروبه وتتبعها، ووضع أقسامه وحدوده، يقول شوقي ضيف:« وواضح أنّه لم يحاول وضع نظرية في علم البديع، وإن كان فصل القول في أسرار البلاغة عن الجناس،

[1]- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص151.

والسجع، وحسن التعليل، وأشار غير مرة إلى الطباق، ولكنه لم يحاول وضع نظرية عامة له»[1].

وألّف الزمخشري(ت467هـ) تفسيره "*الكشّاف*"، وقد احتفى فيه بعلم المعاني، وعلم البيان بوصفهما علمين مختصين بالقرآن، ولذلك رأى شوقي ضيف أنّه أول من قسّم البلاغة إلى علمين أساسين، وأنّ السكّاكي اقتفى أثره في ذلك، يقول:« وهذه هي أول مرة يلقانا هذا التمييز بين العلمين الأساسين للبلاغة(...) وبذلك كان الزمخشري أوّلَ من ميّز هذين العلمين، فجعل لكلّ منهما مباحثه الخاصة، واستقلاله الذي يشخّصه، ونقل عنه السيد الجرجاني أنّه لم يكن يعدّ البديع علما مستقلا بل كان يراه ذيلا لعلمي المعاني والبيان، وسنرى السكّاكي يتأثر به في ذلك، و كأنّه هو الذي ميّز لأوّل مرة بين علوم البلاغة الثلاثة»[2].

لم يهتمّ الزمخشري كثيرا بعلم البديع، ومع أنّه ذكر ضروبا شتّى منه إلا أنّه لم يخصّها ببسط وتفصيل، ومّما عرض له منها الطباق، والمشاكلة، ومراعاة النظير، واللفّ و النشر، وتأكيد المدح بما يشبه الذمّ، والتقسيم، والاستطراد، وجعَل الالتفات في علم البيان.

وبالرغم من أنّه جعل البديع ذيلا للمعاني، والبيان إلا أنّه كان كثيرا ما يُثني على جمال بعض ضروبه، ويؤكد على امتناعها إلا على المُبين المُنقِّب كقوله في المشاكلة: « وهو فنّ من كلامهم بديع، وطراز عجيب(...) هو مراعاة المشاكلة»[3]، وقوله في اللّف

---

[1]- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ ، ص218-219.

[2]- المصدر نفسه، ص221.

[3]- محمود بن عمر الزمخشري، الكشّاف، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2009م، ص65.

و النشر:« وهذا نوع من اللّف لطيف المسلك لا يكاد يهتدي إلى تبيّنه إلا النقّاب[1] المُحدِّث من علماء البيان»[2].

وألّف البغدادي(517هـ) كتابه "*قانون البلاغة*"، وأحصى فيه أربعة وأربعين نوعا بديعيا من الأنواع التي ذكرها من سبقه من البلاغيين، وقد اعتبره شوقي ضيف مع الفخر الرازي من أوائل المؤلفين الذين مهّدوا لكتب تلخيص البلاغة، يقول:« نقف الآن قليلا عند الفخر الرازي، لأنّه يُعدّ أوّل من هيّأ لاتجاهات التلخيصات البلاغية، وربما شركه في ذلك معاصره عبد اللطيف البغدادي في كتابه"*قوانين البلاغة*" غير أنّ هذا الكتاب مفقود، وليس بين أيدينا نُقولٌ كافية منه تصوّر عمله»[3].

ووضع الفخر الرازي(ت544هـ) كتابه "*نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز*" وقد ردّ فيه إعجاز القرآن إلى فصاحته، و تحدث عن فنون البديع ذاكرًا نُبذًا من المعاني، والبيان، والبديع، مُستفيدًا من أقوال السابقين والمعاصرين كالجرجاني، فقد صرّح بأنّ مُصنّفه هذا تلخيصٌ لكتابي"*دلائل الإعجاز*"، و "*أسرار البلاغة*"، و فيه كذلك رجوعٌ إلى تصانيف البلاغيين السابقين لا سيما الزمخشري، والوطواط اللذين نقل عنهما بعض المباحث.

والفصاحة عنده راجعة إلى المفردات، و إلى التأليف والنظم، فأمّا المفردات فذكر ضمنها المحسّنات اللفظية وهي التي تنشأ عن الكتابة ويتجلّى حسنها في توالي الحروف في الكلمات من حيث إعجامها و إهمالها، أو اتصالها و انفصالها، وأشار في هذا القسم إلى تجنيس الخط، والتجنيس المصحّف، ثم انتقل إلى ما ينشأ منها عن اللفظ فتحدث عن المخارج، وتنافر الحروف، وذكر من المحسّنات التجنيس، ولزوم ما يلزم، و رد الصدر على العجز، والاشتقاق، وما يُقرأ طردا وعكسا، والسجع، والترصيع، ثم عرّج على ما ينشأ

---

[1]- النقّاب: العلّامة، البحّاثة، الفطن

[2]- محمود بن عمر الزمخشري، الكشّاف، ص113.

[3]- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص274.

من المحسّنات اللفظية عن الدلالة الوضعية الأصلية فاشترط فصاحة الكلمة، وصحة عربيتها، وخلوّها من الغرابة، وجريانها على القياس.

وأمّا التأليف والنظم، فأورد في الباب الأول منه محسّنات معنوية، وأتى على ذكر المطابقة، والمقابلة، والمزاوجة بين معنين، والالتفات، والاقتباس، واللف والنشر، ومراعاة النظير، والجمع، والتفريق، والتقسيم، وحسن التعليل.

وصنّف أسامة بن منقذ(ت584هـ) كتابه" *البديع في نقد الشعر*"، وكان كتابه في فنون البديع بالمفهوم العام المتوسع الذي ينضوي تحته البديع، والبيان، والمعاني، وقد أحصى في كتابه خمسة وتسعين نوعا، يقول جميل عبد المجيد عنها أنّها:« تكاد تشمل كلّ فنون البلاغة، بل تشمل الكثير من قضايا الشعر، ومحاسنه، وعيوبه، وفنونه»[1].

و ألّف السكّاكي(ت626هـ) كتابه " *المفتاح*" و قد تحدَّث في القسم الثالث منه عن علم المعاني، وعلم البيان واعتبرهما المكوّنين الأساسين للبلاغة، والوسيلة التي يُربّى بها الذوق، و ذيّله بحديث عن الفصاحة، والبلاغة، وعرض في هذا المقام للمحسّنات اللفظية و المعنوية التي يبدو أنه يعتبرها من متضمّنات الفصاحة، يقول:« إنّ من الفصاحة ما يكسو الكلام حلّة التزيين، و التحسين»[2]، وذكر من المحسنات ستة وعشرين نوعا، وقسّمها إلى لفظية، ومعنوية، وهما قسما الفصاحة عنده كذلك. وأورد محسنات معنوية شتّى منها الالتفات، و المطابقة، و الاعتراض، والمقابلة، و مراعاة النظير، و المشاكلة، و اللف و النشر، و المزاوجة، و تأكيد المدح بما يشبه الذم، و الاستتباع، و سوق المعلوم مساق غيره، و التفريق، و التقسيم، و الجمع مع التقسيم، و الجمع مع التفريق و التقسيم، و الإيهام، و التوجيه، أمّا المحسّنات اللفظية فهي التجنيس، و الاشتقاق، و ردّ العجز على الصدر، و الترصيع، و السجع، و القلب.

---

(1)- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م، ص19.

(2)- يوسف بن محمد السكّاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،1987م، ص423.

و اشتهر كتاب السكاكي، و نال حظوة الرّيادة في تقسيم البلاغة إلى علم المعاني، و علم البيان، و تذييلهما بوجوه تحسين الكلام رغم أنّ الزمخشري سبقه في فعل ذلك لكنّ لم يذع، ولم يلق الصيت، والاتّباع اللذين نالهما السكاكي قبله.

و ألّف ابن الأثير(ت637هـ) كتابه "*المثل السائر*"، فتحدث عن البديع في مقالتين خصّص أولاهما للفظي، و خصّص الثانية للمعنوي، كما ذكر أنواعا من البديع، و من علم المعاني في مقدّمة الكتاب التي خصّصها لعلم البيان، و أصوله جاعلا إياه دالا على البلاغة، و ذكر أنواع البديع في باب فصاحة الألفاظ المركبة، و من ذلك السجع، و الترصيع، و التجنيس، و التصريع، و الموازنة، ولزوم ما لا يلزم، و ذكر في التناسب بين المعاني صحة التقسيم، و الطباق و عدّ منه المقابلة، و المشاكلة، كما تحدّث عن الإرصاد، و الالتفات، و تتبّعه ابن أبي الحديد(ت655هـ) نقدًا في كتابه "*الفلك الدائر على المثل السائر*".

وصنّف ابن الزملكاني(ت651هـ) كتابه "*التبيان في علم البيان*" ذاكرا أنّه يلخص فيه "*دلائل الإعجاز*" للجرجاني لكنّ دراسته اتّسمت بالخلو من التحليل الأدبي، و بالخلط بين المباحث و في صدارة ذلك تسمية علوم البلاغة كلّها بتسمية علم البيان، و قد تحدث عن البديع وضروبه في الركن الثالث من المقاصد التي تضمنها كتابه.

وألّف ابن أبي الإصبع(654هـ) كتابه"*تحرير التحبير*"، و توسّع فيه توسّعا كبيرا، فقد ذكر وجوه البديع التي وردت عند من قبله من البلاغيين، و زاد عليها من استنباطه ثلاثين ضربا، فبلغ ما أورده مائة و ثلاثة و عشرين نوعا توزّعت على علوم البلاغة، و غيرها، و لذا عدّ جميل عبد المجيد مفهوم مصطلح البديع عند أبي الإصبع« يتجاوز دائرة البلاغة إلى قضايا الشعر، و الآداب التي يجب على الشاعر التزامها»[1].

[1]- عبد المجيد، البديع واللسانيات النصيّة، ص21.

وألّف بدر الدين بن مالك(ت686هـ) كتابه "*المصباح في علوم المعاني والبيان والبديع*" لخّص فيه القسم الثالث من كتاب "*المفتاح*" للسكاكي معتبرا أنّ عماد البلاغة علمُ المعاني، و علمُ البيان، و أنّ علمَ البديع متضمَّنٌ في الفصاحة، و يُحسَب له أنّه أصبغ عليه صفة العلم بخلاف السكّاكي الذي ذكره بتسمية وجوه تحسين الكلام، يقول شوقي ضيف:« إلا أنّه مع اعترافه بأنّها توابع للبلاغة أو بعبارة أخرى لعلمي المعاني و البيان جعلها علما مستقلا بنفسه سمّاه علم البديع و بذلك هيّأ أن تصبح البلاغة متضمّنة ثلاثة علوم»[1].

كما أربى على السكّاكي في تعدادها، فأحصى منها أربعة وخمسين نوعا ردّها إلى الفصاحة اللفظية، و الفصاحة المعنوية بما فيها الضروب التي ذكرها سابقوه، و تفرّد بتقسيم المحسّنات المعنوية إلى ما غرضه التحسين و التزيين، و إلى ما غرضه الإفهام.

و صنّف التنّوخي كتابه "*الأقصى القريب في علم البيان*" ذكر فيه ضروبا من البديع كالتوشيح، و السجع، و الجناس، والموازنة، و لزوم ما لا يلزم، و قد سمّى علوم البلاغة جميعا بتسمية علم البيان.

وتوالت المصنّفات، فوضع ابن قيم الجوزية(ت751هـ) مصنّفه" *الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلوم البيان*"، وتحدث فيه عن البديع والبيان ممتزجين، فأورد أنواعا بديعية معنوية في قسم المعاني مختلطة مع ضروب من البيان، و ذكر أنواعا بديعية لفظية في باب الفصاحة.

و ألّف حمزة العلوي(ت705هـ) كتابه "*الطراز*"، و عرض فيه لفنون البديع في باب الفصاحة اللفظية، و الفصاحة المعنوية، فعدّ في الأولى عشرين نوعا تفرّد في جعل

[1]- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص315.

الطباق أحدها، و أحصى في الثانية خمسة وثلاثين نوعا جعل التشبيه ضمنها و هو من علم البيان.

وصنّف ابن الأثير الحلبي(ت737هـ) كتابه "*جوهر الكنز*" أتى فيه على ذكر ضروب البديع مازجا مباحثه بمباحث علم البيان، و مباحث علم المعاني، و قد عدّ من الأنواع سبعين ضربا منها المطابقة والمقابلة، والجناس، والتورية، والتشبيه، والكناية، لا والاستعارة، والإيجاز، والعام، والخاص.

و انتهى التقعيد إلى الخطيب القزويني(ت739هـ) فوضع كتابه" *التلخيص*"، وقد سمّى البديع علما كما فعل بدر الدين بن مالك، وحدّ له حدّا، وجعله ممّا يكون بعد مراعاة المطابقة، ووضوح الدلالة، و قصر أنواعه على تحسين الكلام، ثمّ قسّمه إلى لفظي، ومعنوي، يقول شوقي ضيف:« ساق في ألوانها المعنوية ثلاثين لونا، و ساق في ألوانها اللفظية ثمانية ألوان»[1].

و ذكر الخطيب هذه الأنواع في كتابه "*الإيضاح*"، يقول شوقي ضيف:« و مضى بعد ذلك يعرض علم البديع بمحسناته عرضا أكثر تفصيلا من عرضه له في التلخيص»[2].

وقد تعاورت مصنفاتُ البلاغيين بعده كتابَه "*التلخيص*"، وطالته الشروح تفيض مجملَه، و تبسط مختصره « و يشرحه المصري، والخراساني، والمغربي، و قد تُكتَب على الشروح شروحٌ حتى أصبح هو و تلك الشروح المادة الأساسية لتعليم البلاغة»[3]، ومن هؤلاء الشرّاح السبكي(ت373هـ) في كتابه " *عروس الأفراح*" مع أنّه خالفه في تعريف علم البديع في مسألة اشتراط وضوح الدلالة، و مراعاة المطابقة في التحسين البديعي،

---

(1)- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص347.
(2)- المصدر نفسه، ص351.
(3)- المصدر نفسه، ص352.

و منهم التفتازاني(ت791هـ) في كتابه "*المطوّل*" و قد اعترض على القزويني في كثير من الآراء، و في بعض ما نقدَ السكّاكيَ فيه، و وضع تلميذه السيد الشريف الجرجاني(ت816هـ) حاشية للمطوّل، وتبعه في ذلك آخرون.

كما شرحه الإسفراييني(ت950هـ) في كتابه "*مواهب الفتّاح في شرح تلخيص المفتاح*".

أمّا التأليف البلاغي الجامع بين الإبداع و التقعيد، فقد ظهر في القرن السابع الهجري، و تمثّل في قصائد مدحيّة تتضمن فنونا من البديع تُتبَع بشروح لهذه الفنون، و قد بدأت مع الإربلي[1] الذي ذكره الكتبي بقوله:« ومن شعره قصيدة في كلّ بيت نوعٌ من البديع»[2]، و مطلع بديعيته قوله:

بعض هذا الدلال والإدلال حالَ بالهجرِ والتجنّبِ حالي[3]

ثمّ ألّف صفيّ الدين الحلّي(ت750هـ) قصيدة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم يعارض بها البوصيري اشتملت على مائة وخمسين نوعا من البديع، مطلعها:

إنْ جئت سلْعا فسلْ عن جيرة الحرمِ وأقرِ السلام على عُربٍ بذي سلمِ[4]

ثمّ وضع شرحا يبين فيه ما ورد فيها من ضروب البديع سمّاه "*شرح البديعية الكافية*"، و توالت البديعيات بعده، و منها بديعية ابن جابر الأندلسي[5] التي نظمها متابعا للحلّي، وحوتْ ستين نوعا بديعيا، و مطلعها:

---

(1)- الإربلي: علي بن عثمان بن علي بن سليمان(ت. 670هـ-1271م) من اعيان شعراء الناصر بن العزيز، كان جنديا، ثمّ تصوّف، فافتقر، توفي في الفيّوم.

(2)- الكتبي، فوات الوفيات، ج3، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص39.

(3)- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، ص377.

(4)- عبد العزيز بن سرايا(صفي الدين الحلي)، الديوان، تح: د. الشويحي، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص685.

(5)- ابن جابر الأندلسي: محمد بن أحمد بن علي(698-780هـ، 1298-1378م) من مشايخه محمد بن يعيش، و محمد بن سعيد الرندي، من مصنّفاته: " شرح ألفية ابن مالك"، " شرح ألفية ابن مُعط"، وتسمّى بديعيته "ا لحلة السيرا في مدح خير الورى" التي شرحها له رفيقه أبو جعفر الرعيني.

بطيبـــة انـــزل ويمّـــم ســـيّد الأمـــم وانثر لـه المدح وانشر أطيب الكلم[1]

و شرحها أبو جعفر الغرناطي شرحا مستوفيا سمّاه "*طراز الحلة وشفاء الغلة*"، ثمّ بديعية عزّ الدين الموصلي[2] ومطلعها:

براعـــة تســـتهلّ الـــدمع فـــي العلـــم عبـــارة عـــن نـــداء المفـــرد العلـــمِ[3]

و قد زاد على من سبقه ذكر اسم المحسّن، أو ما يقاربه في البيت الذي يرد فيه.

وتوسّع شعبان بن محمد الأثاري[4] في النظم، فأنشأ ثلاث بديعيات تدلّ على ما وصل إليه هذا الفنّ في تعدّد منظوماته حتى من قِبَل الشاعر نفسه، وفي التوسّع في ضروب البديع فيها، و الإكثار من عدد أبياتها، فقد نظم البديعية الوسطى التي أورد فيها ثلاثمائة ضرب بديعي في ثلاثمائة و ثمانية أبيات، لم يورِّ فيها بالنوع البديعي، ومطلعها:

دع عنك سلعا وسل عن ساكن الحرم و خلِّ سلمى و سل ما فيه من كرم[5]

ثمّ نظم البديعية الكبرى التي تبلغ أربعمائة بيت، و تضمّ مائتين و أربعين نوعا بديعيا، التزم فيه التورية بالنوع، و مطلعها:

حُســـن البراعـــة حمـــدُ الله فـــي الكلِـــم و مدح أحمدَ خير العُرب و العجمِ[6]

أمّا البديعية الصغرى فتشتمل على مائتي نوع من البديع و نوعٍ، لم يورِّ عنها، و تبلغ مائة وستة وتسعين بيتا، و مطلعها:

---

(1)- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، عالم الكتب، ط1، 1983م، بيروت، ص76.

(2)- عز الدين الموصلي: علي بن الحسين بن علي(ت. 789هـ-1387م) شاعر، وأديب من الموصل، أقام في حلب، ثم بدمشق، وتوفي فيها له ديوان شعر، وبديعية وضع لها شرحا سمّاه " التوصّل بالبديع إلى التوسع بالشفيع".

(3)- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص78.

(4)- الأثاري: شعبان بن محمد(765-828هـ،1364-1425م) ولد بالموصل، وتنقل بين البلدان، ثم استقر في القاهرة، وتوفي بها. له ديوان شعر، وأراجيز، ومؤلفات في النحو.

(5)- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص85.

(6)- المصدر نفسه، ص86.

إنْ جئت بدرا فطبْ و انزل بذي سلَم سلِّم على من سبا بدرًا على علمِ[1]

ونظم ابن حجة الحموي(ت837هـ) بديعيته التي مطلعها:

لى فى ابتدا مدحكم يا عُرب ذي سلم براعة تستهلّ الدمع فى العلم[2]

و وضع لها شرحه الذي سمّاه " *خزانة الأدب*"، و قد طالها بعض الدارسين بالنقد، و الإشارة إلى مواطن هناتها، وضعفها« و كل ذلك لم يزعزع ثقة الناس بالبديعية، وشرحِها، فبقيت رائجة ذائعة، وبقي شرحها أغنى الشروح، وللأدب فيها أوفر حظ، وأسنى نصيب» [3]، و عاصره إسماعيل بن أبي بكر الشاوري(837هـ) الذي أنشأ بديعية التزم فيها بالتورية مرتين في البيت، فكانت أكثر تكلّفا، وأشدّ عنتا.

وألّف السيوطي(ت911هـ) بديعية مطلعها:

من العقيق و من تذكار ذي براعة تستهلّ الدمع في العلم[4]

ووضع لها شرحا مستوفيا، و للسيوطي إضافات في فنون البديع اخترعها لم ترد عند غيره.

وكان للنساء في البديعيات نصيب، فقد ألفت عائشة الباعونية[5] بديعيتها التي صدّرتها بقولها:

في حُسن مطلع أقمار بذي سلم أصبحتُ في زمرة العشّاق كالعلم[6]

---

[1]- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص88.
[2]- المصدر نفسه، ص94.
[3]- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، ص397.
[4]- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص101.
[5]- عائشة الباعونية: عائشة بنت يوسف(ت.922هـ- 1516م)شاعرة، وأديبة تُنسَب إلى باعون شرقي الأردن، وُلدت بدمشق، وتوفيت بها، وزارت مصر وحلب. لها ديوان شعر، وبديعية، ومؤلفات كثيرة منها " القلائد الجوهرية".
[6]- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص103.

و حذتْ حذو الحلّي، فلم تُسمّ فيها أنواع البديع، و لها على هذه البديعية شرحان مخطوطان أحدهما مُطوَّل، و الآخر مختصر.

و نظم عبد الرحمن بن أحمد الحميدي[1] بديعية بلغت مائة وعشرين بيتا ورّى فيها عن ضروب البديع، ومطلعها:

بديع حسنك أبدى من محيّاك براعة تستهلّ البشر للباكي[2]

و له أخرى أورد فيها مائة و ثمانية و ستّين نوعا من أنواع البديع، و له فيها إضافات يتعلق بعضها بالشكل و عدمه، و بمقابلة الحروف على أساس صفاتها، أو على أساس القصر و المدّ.

ونظم شمس الدين محمد بن عبد الرحمن الحموي[3] بديعية مطلعها:

هجري عليّ و لي وصلٌ بأحياني أماتني الهجر جاء الوصل أحياني[4]

و لابن معصوم المدني(ت1117هـ) بديعيةٌ التزم فيها بذكر النوع البديعي و اسمه، و مطلعها:

حُسن ابتدائي بذكرى جيرة الحرمِ له براعة شوق تستهلّ دمي[5]

و صنّف لها شرحا سمّاه "*أنوار الربيع في أنواع البديع*".

و تلاه عبد الغني النابلسي[6] الذي نظم بديعية لم يسمِّ فيها النوع، و مطلعها:

---

(1)- الحميدي: عبد الرحمن بن أحمد(ت.1005هـ-1596م) من فضلاء مصر، وشيخ أهل الوراقة، من مؤلفاته: " الدرّ المُنظّم" و " شرح تمليح البديع بمدح الشفيع".

(2)- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص112.

(3)- الحموي: محمد بن عبد الرحمن بن محمد شمس الدين(ت.1017هـ-1609م) أديب، ونحوي، وفقيه. نزل مصر، فعاش، وتوفي بها. من كتبه: " شرح التحفة الحموية في علم العربية"، و " بغية اللبيب في مدح الحبيب".

(4)- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص113.

(5)- المصدر نفسه، ص124.

(6)- النابلسي: عبد الغني بن إسماعيل (1050-1143هـ، 1641-1731م) شاعر، عالمٌ بالدين، متصوّف، ولد، ونشأ بدمشق. تنقل بين العراق، ومصر، ولبنان، والحجاز، وفلسطين، ثم استقر بدمشق، وتوفي بها. له مؤلفات كثيرة جدا منها: " إيضاح الدلالات في سماع الآلات"،

يـا منـزل الركـب بـين البـان والعلـم مـن سـفح كاظمـة حُيّيـتَ بالـدِّيم[1]

و شرحَها في مصنّفه "*نفحات الأزهار*"، ثمّ ثنّى بأخرى تتضمّن الضرب البديعي و اسمه، و تضمّ كسابقتها مائة وخمسة وخمسين نوعا بديعيا، و مطلعها:

يـا حُسـن مطلـع مـن أهـوى بـذي سـلم براعةُ الشوق في استهلالها ألمي[2]

و قبيل النهضة الأدبية نظم أحمد البربير[3] بديعيته التي مطلعها:

مـــن العُـــذيب وذكـــر البـــان والعلَـــم تخلـو براعـة شـعري دائمـا بفمـي[4]

و يبدو أنّ البديعيات لم تفقد مكانتها كليّة في عصر النهضة، فرغم عزوف حركة الشعر عن الصنعة، و انصراف الذوق عن البديع، فإنّها استهوت بعض الأدباء في هذا العصر، فمضوا ينظمون على منوالها، و يُسطّرون لها شروحا، و من هؤلاء محمود صفوت الساعاتي[5]، و مطلع بديعيته:

سـفحُ الـدّموع لـذكر السـفح و العلـم أبـدى البراعـة فـي اسـتهلاله بـدم[6]

و منهم عبد الحميد بن محمد قدس[7]، و مطلع بديعيته:

من ذكـر رامـــة والريـــّان والعلمِ عقيق دمعي جرى، والشوقُ كَالعلم[8]

---

[1]- علي أبو زيد، البديعيات في الادب العربي، ص127.

[2]- المصدر نفسه، ص128.

[3]- البربير: أحمد بن عبد اللطيف(1160- 1226هـ، 1747-1811م) أحمد بن عبد اللطيف الحسني، شاعر بيروتي الأصل، وُلد بدمياط، وتعلّم بها و بالقاهرة، ثم رحل إلى بيروت سنة 1183هـ، وتولّى قضاءها، ثمّ تحوّل إلى دمشق، وتوفّي بها. له ديوان شعر، ومصنّفاتٌ كثيرة منها: "مقامات البربير"، و " اقتباس آي القرآن".

[4]- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي ، ص147.

[5]- الساعاتي: محمود بن صفوت بن مصطفى الساعاتي(1241-1298هـ، 1825-1881م) شاعرٌ مصري، وُلد، ونشأ بالقاهرة، وتعلّم بالإسكندرية، رحل إلى مكة، فتقرّب من أميرها، ولازمه في أسفاره إلى نجد، واليمن. عاد إلى القاهرة، وعُيّن بمجلس أحكام الجيزة حتى وفاته. له ديوان شعر.

[6]- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص159.

[7]- عبد الحميد قدس: عبد الحميد بن محمد علي(1280-1335هـ، 1863-1917م) خطيب شافعي فاضل، درَّس بالحرم المكي، له كتب منها، " إرشاد المهتدي"، و" الأنوار السنية".

[8]- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص174.

و كذلك طاهر بن صالح الجزائري[1]، و مطلع بديعيته:

بـديعُ حُسـن بـدور نحـو ذي سـلم قـد راقنـي ذكـره فـي مطلـع الكلـم[2]

و راقت البديعيات للمسيحيين، فنظموا على مثالها في مدح عيسى-عليه السلام- كبديعية الفاخوري أرسانيوس[3] التي مطلعها:

براعة المدح في نجم ضياه سمِي تهدي بمطلعها من عن سناه عمِي[4]

و للبديعيات منظوماتٌ أخرى انتظمت أغلب البلاد الإسلامية، ومن مؤلّفيها محمد بن عبد الحميد البغدادي(1301هـ-1884م)، وعبد الله بن النديم المصري(1314هـ-1897م)، وعثمان بن محمد الراضي المكي(1331هـ-1913م)، ومحمد سليم بن أنيس الدمشقي(1334هـ-1916م)، و محمد بن محمد الدّيسي الجزائري(1340هـ-1922م).

و قد اختلف النقاد في قيمة البديعيات الفنية، فذهب البعض إلى أنها صورة لعصر الانحطاط، والجمود ليس فيها إلا التكلف، و فساد الذوق« و أنها هزيلة في ناحيتها الأدبية و العلمية، أمّ الأدبية فإنها نزلت بالشعر إلى هاوية الإسفاف، والانحطاط، وجرّدته من روعته وروائه، وقضت على بهجته و بهائه، و أمّا العلمية، فإنّها ذهبت بالبديع مذاهب التشعيب والتخليط اللذين عادا عليه بالضعة و الهوان عند ذوي الصفاء من

---

(1)- طاهر الجزائري: طاهر بن صالح السمعوني(1268-1338هـ، 1851-1920م) بحّاثة من أكبر العلماء في عصره باللغة، و الأدب، اهتمّ بالمخطوطات، فساعد في إنشاء دار الكتب الظاهرية في دمشق، والمكتبة الخالدية في القدس. رحل إلى القاهرة، ثم عاد إلى دمشق، فكان من أعضاء المجمع العلمي العربي، وسُمّي مديرا لدار الكتب الظاهرية. أحسن أكثر اللغات الشرقية كالعبرية، والفارسية، والتركية، والحبشية. وله مصنّفات منها: " بديع التلخيص"، و" التقريب إلى أصول التعريب". توفي في دمشق.

(2)- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص174.

(3)- أرسانيوس فاخوري: أرسانيوس بن يوسف بن إبراهيم الفاخوري(1215-1300هـ، 1800-1883م) أديب لبناني من رجال الكنيسة المارونية ببيروت، وُلد في بعبدا وتعلّم فيها، ثم اشتغل بالتعليم. من كتبه: " روض الجنان في المعاني والبيان"، و" الميزان الذهبي في الشعر العربي". توفي في بيروت.

(4)- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص161.

البلغاء، و كان من آثارها السيئة أنّها غرست في كثير من الأذهان أنّ أنواع البديع لا تقف عند حدّ، و لا تنتهي عند حصر»[1].

و رأى آخرون بأن البديعيات ليست نقمة على الأدب و الفن، و أنّها« لم تكن سببا في ضعف الشعر، بل كانت عاملا في ارتقائه في الشكل، و المضمون إلى حدٍّ كبير»[2]، و أنّها من حيث فنّيتها تسمو عن النظم، و تقصر عن جيّد القريض، فهي « برزخ بين الشعر الرائع، و النظم التأليفي، فلا يستطيع المرء أن يدرجها تحت أيٍّ منهما»[3].

و الواقع أنّ وصف البديعيات بضمور الفنّ، و ضحالة الإبداع، و بلادة الحسّ، و سماجة الذوق فيه كثير من التجنّي، فهي تجمع بين الجانب التنظيري، و الجانب الأدبي الإبداعي، و هذا التقعيد هو الذي وسمها بالتكلّف، و هذا المنحى التعليمي لفنون البلاغة هو الذي مال بناظميها إلى الصنعة، و صبغها بصبغة المنظومات الموجّهة للتعليم، و إن كانت تسمو عليها فنًّا، و تفضلها ببلاغة القول، وتنوّع الإيقاع، و اتّباع المدح غرضًا شعريّا و النأي به عن التكسّب، و الانفلات من جمود المنظومات التعليمية و صرامتها، إضافة إلى أنّ البديع كان توجّه عصرٍ، و ذائقة مجتمعٍ، و قبلة النقّاد و الشعراء، و مطلب العامة، و الأمراء.

و لا ينبغي التحامل على البديعيات، و لا الغلو في التعصب لها، ففيها مواطن قصور، و فيها مواضع تفنّنٍ، و إبداع، و إذا أُخذ عليها في مجال الدراسة الإيقاعية التكلّف الشديد الممجوج في بعض منظوماتها، و الرتابة المملّة في بعض مطوّلاتها، فمن

(1)- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، ص463.
(2)- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، ص51.
(3)- المصدر نفسه، ص51،

بـاب النقـد البنّـاء أن يُحسَـب لهـا غناهـا الإيقـاعي، و جماليتهـا الموسـيقيّة، و مرونتهـا الإبداعية.

و منـذ عصـر النهضـة قلّ الاحتفـاء بالبـديع مـن حيـث الإبـداع والفـنّ، و التزمـت الدراسات البلاغية البديعية ما انتهى إليه القزويني، يقول عبد القادر حسين:« و ما جاء به الخطيب هو المعتمد حتى الآن في دراستنا للبديع»[1]، ذلك أنّ المؤلفات البلاغية بعده دأبت على الدوران في فلكه، و غدا كتابه " *التلخيص*" أساس الدرس البلاغي، وعماده حيث« و قفت عنده البلاغة لا تريم، و لم يُكتَب له بعدها التطور والتجديد(...) و دارت حولـه و حـول شـروحه دراسـة البلاغـة حتـى العصـر الحـديث»[2]، و ظهـرت خـلال ذلـك محـاولات للتجديـد تختلـف مـن حيـث المـنهج، و الرؤيـة، و تتفـاوت مـن حيـث الجديّـة، و القيمة غير أن كلّ هذه الدراسة سواء الملتزمة خطّ النظرة البلاغية القديمة، أو الداعية للتغيير تصبّ عموما في إطار واحد هو إغناء البلاغة العربية، و تطويرها.

إنّ البديع فنٌّ بلاغي يتّسم بالتنوع في ضروبه، والغنى في إيقاعه، و المرونة في اشـتغاله، وذلك يتيح لـه إمكانيّـة التطبيق علـى العلوم، والاتجاهـات، و الدراسـات اللغويـة الحديثـة ممّـا يجعلـه ظـاهرة« منفتحـة موصـولة ممتدَّة فـي مسـارات، وتطـورات الأدبيـات، و الأسلوبيات، و الشعريات الراهنة، و ذلك في تواشج متنافذ منتج، يمدّ الظاهرة المبحوثة بما يخصب النظر إليها، ويوسّع الآفاق في بحثها و محاورتها»[3]، و هذا المسعى إلى التطوير، وتوسيع المباحث سيتناوله هذا البحث في موضعه.

---

(1)- عبد القادر حسين، فنّ البديع، دار الشروق، بيروت، ط1، 1983م، ص 43.

(2)- منير محمد خليل ندا، التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث(رسالة دكتوراه)، جامعة الملك عبد العزيز، مكة، د.ت، ص2.

(3)- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري(تصدير الكتاب لمحمد زهير)، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014م، ص15.

المبحث الثاني: الإيقاع البديعي وتجديد الدرس البلاغي.

يُحيل المفهوم اللغوي للتجديد على التغيير المقصود الواعي للحسن من مُنطلق الابتكار، أو إعادة النظر في العناصر الموجودة، و ما يترتّب عن ذلك من وضعٍ أفضلَ يؤول إليه المُجدَّد لكون ذلك هو غاية التجديد المنشودة، يقول أحمد مختار عمر في تحديده:« إتيانٌ بما ليس مألوفا، أو شائعا كابتكارِ موضوعاتٍ، أو أساليبَ تخرج عن النمط المعروف، أو المُتّفَق عليه جماعيا، أو إعادة النظر في الموضوعات الرائجة، و إدخالِ تعديلٍ بحيث تبدو مبتكرَةً لدى المُتلقّي»[1]، و يقول في بيان معنى التجديدية: « مصدر صناعي من " تجديد": محاولة بعثِ روحٍ جديدةٍ في شيءٍ، أو عملٍ، أو فنٍّ تحوّله إلى ما هو أفضل»[2].

و إذا كان تجديد ابن المعتز تصنيفيّا بوضعِ أنواعٍ من البديع، و أخرى من محاسن الكلام بعد أن كانت مبثوثة في كلام العرب غيرَ داخلةٍ تحت طائلة التدوين، فإنّ من جاؤوا بعده نهجوا تجديدا جزئيا شمل إضافة أنواعٍ جديدة، و تعديل بعض الحدود، و تغيير شيءٍ من المصطلحات حتى انتهى الأمر إلى السكّاكي، و القزويني و من بعدهما أصحاب الشروح، فكان تجديدًا تقعيديّا استقرّت البلاغة فيه منهجا، و موضوعًا بتوزّعها إلى علومٍ ثلاثةٍ[3] هي المعاني، و البيان، و البديع تحدّدت فيها الأنواع المُنضوية تحت كلٍّ علم، و انقسم البديع إلى لفظيّ، و معنوي.

و أوّل محاولات التجديد التي طالت البلاغة بمفهومها، و أقسامها التي استقرّت عليها من حيث جانبُ القيمة فكرةُ ذاتية الحُسن، و عرضيته في علم البديع التي رأى بعض البلاغيين خطأً حملها على هذا المحمل في تعريف القزويني، فأخرجوه غير

---

(1)- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ص349.

(2)- المصدر نفسه، ص349.

(3)- لم يصرّح بدخول البديع في علوم البلاغة، يقول:« وإذا تقرّر أنّ البلاغة بمرجعيها، وأمّ الفصاحة بنوعيها، ممّا يكسو الكلام حلّة التزيين، ويرقّيه أعلى درجات التحسين، فههنا وجوه مخصوصة، كثيرا ما يُصار إليها لقصد تحسين الكلام». انظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص423.

المخرج المتداول، و رفضوا تبعية البديع للبيان و المعاني، و هو تقييمٌ لمنزلة البديع سيعرضه البحث في موضعه.

أمّا الصورة الأخرى للتجديد، فهو توسّعُ أصحاب البديعيات فيه حتى شمل عند بعضهم مباحث من البيان، و البديع، و عادوا به إلى وضعه التأسيسي عند ابن المعتز، و من هؤلاء السجلماسي الذي جدّدَ في بُنيته الكمّية باختراعِ حدودٍ، و مصطلحات حتى غدا من أوسع علوم البلاغة في هذا الجانب، يقول محمد الصامل:« إلا أنّ البديع يحظى بنصيبٍ وافرٍ من المصطلحات، فقد بلغ ما أحصيته ممّا يندرج تحت البديع سبعمائة، و تسعة و ثلاثين مصطلحا، و هذا يؤكد أنّ للبديع نصيب الأسد من المصطلحات الإيقاعية(...) فالجناس لوحده تصل مصطلحاته التي دُوّنت في معاجم المصطلحات مائة و عشرين مصطلحا، أمّا أقسامه و تفريعاتها فتصل إلى أربعمائة»[1].

غير أنّ هذا لا ينفي ما لُمِس عند بعضهم من توجّهٍ إلى التقليل من الأنواع التي لا يرون بداعةً فيها، و هو نقدٌ نظريٌّ افتقر للتطبيق بسبب صرامة الاتّباع في المعارضة، يقول الحموي:« هذا النوع أعني التنكيت يستحق لغرابته أن يُنتظم في أسلاك البديع، و يُغار عليه أن يُعدّ مع المماثلة، و الموازنة، و مع التطريز و الترصيع، و قد تقدم الكلام على سفالة هذه الأنواع»[2]، و كقوله في التهوين من الأثر البلاغي للترديد، و التكرار مُتعلّلا في إيرادهما بالمعارضة:« و الذي أقوله إنّ الترديد، و التكرار ليس تحتهما كبير أمرٍ، و لا بينهما و بين أنواع البديع قربٌ، و لا نسبةٌ لانحطاط قدرهما عن ذلك، و لولا المعارضة ما تعرّضتُ لهما في بديعيتي»[3].

---

(1)- محمد بن علي الصامل، المصطلح البلاغي: كثرته، وتعدّده، واشتراكه، وصياغته(مقال)، مجلة جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ع30، 1425هـ، ص453.

(2)- الحموي، خزانة الأدب، ج2، ش: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، لبنان، ط1، 1987م، ص307.

(3)- المصدر نفسه، ج1، ص359.

كما أورد السيوطي رفضًا ضمنيا للنوع البديعي(الإبداع) بسبب التكلف، يقول: « و قد عدّ الصفيّ الحلّي، و أتباعه من أنواع البديع الإبداع بالباء المُوحّدة، و فسّروه بأن تكثُر أنواع البديع في البيت، نعم التكلّف مذمومٌ كيف كان»[1].

كما جدّد آخرون بتغيير بعض المصطلحات التي لم يروها دقيقةً في التعبير عن حدّ النوع البديعي، و من ذلك اصطلاح ابن أبي الإصبع على التسبيغ البلاغي بمصطلح تشابه الأطراف، يقول:« و على هذا لا تكون هذه التسمية لائقة بهذا المُسمّى، فرأيت أن أسمّي هذا الباب تشابه الأطراف، لأن الأبيات فيه تتشابه أطرافها»[2].

أمّا في العصر الحديث، فقد كثرت المصنّفات، و استعصت على الإحصاء، فكان منها كتُبٌ انتحت السمت التاريخي، و النظرة التراثية، و من المؤلفين الذين ساروا على هذا النهج مصطفى الجويني في كتابه "*أوساط البلاغة*"، و عبد العاطي علام في كتابه " *دراسات في البلاغة العربية*"، و محمد مصطفى هدارة في كتابه " *علم البيان*"، و محمود أحمد المراغي في كتابه "*علم البديع*"، و احتذت بعض الدراسات بالمصنّفات القديمة حتى في تسجيع العنوان مثل عائشة فريد في كتابها " *وشي الربيع بألوان البديع*".

أمّا دعوات التجديد البلاغي فكثيرةٌ كذلك، فمنها مُصنّفاتٌ نادت بالتجديد لكنّها تنكّبت طريقه، و غابت فيها صورته حيث اقتصرت على الجانب التأصيلي للأنواع البلاغية، و التزمت بالجانب التراثي، و إن ادّعت التجديد، و منها " *علم البديع تأصيل و تجديد*" للجويني، و " *البلاغة في ثوبها الجديد*" لبكري الشيخ أمين.

---

(1)- السيوطي، شرح عقود الجُمان، تح: إبراهيم الحمداني و أمين لقمان الجبّار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2011م، ص242.

(2)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د.ط، د.ت، ص520.

و أرستْ مصنّفاتٌ أخرى تجديدًا جزئيًّا شمل الاصطلاح، و التأليف، فأمّا الخاص بالاصطلاح، فمسَّ بعض المصطلحات، و الحدود زيادةً، و نقصًا دون أن يكون له تأثيرٌ كبيرٌ على الدرس البلاغي، و أمّا المُتعلّق بالتأليف، فتطرّق من وجهٍ إلى التأريخ للبلاغة، و علومها، و رجالها، و أدخلَ مباحث البلاغة في دائرة الصناعة المعجمية من وجهٍ ثانٍ، و شاعت الكتب البلاغية في ميدان التعليمية من وجه ثالث.

و نحتْ مؤلفاتٌ أخرى إلى تجديدٍ كلّي طال قواعد أساسية في العلم، و كان له تأثيرٌ تتابعَ مُريدوه، و تبنّته مناهج لغوية أخرى، و لم يقتصر كلّه على الجانب الإيجابي المرادُ به خدمة البلاغة، فقد مال بعض المجدّدين إلى استعاضتها بأصول المدارس الغربية.

1- <u>التجديد الجزئي</u>:

تقفّى بعض الدارسين في مجال الاصطلاح نهج البلاغيين في سكّ المصطلحات الجديدة في مرحلة ما من مراحل تطور البلاغة، كما يُلَاحظ عند منير سلطان في كتابه" *البديع في شعر شوقي* " حيث يصادف القارئ مصطلحات جديدة في كلّ باب من أبواب البديع، ففي السجع يُورِد السجع المعطوف، و السجع المتصل، و السجع المفروق، و السجع الرأسي بحسب بنية هذا النوع في الأبيات، و يُعرِّف النوع الأخير مثلا بقوله: « و هو ذلك السجع الذي لا يرتبط ببنية البيت، إنّما يتعدّاها إلى بنية القصيدة، فيأتي في عدّة أبياتٍ تباعًا فضلا عن مجيئه في حشو البيت»[1].

[1]- منير سلطان، البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1992م، ص84.

و قد ذكر من الجناس أنواعا بحسب الموقع كالجناس بين مفردين، و الجناس بين موصوفين، و الجناس بين مسندين، و أورد من الطباق أقساما منها الطباق المباشر، و الطباق غير المباشر، و الطباق المفرد؛ و منه المعطوف، و المضاف، و المتقابل.

و عرّف هذه الأنواع، و استشهد لها من شعر شوقي، يقول مثلا عن طباق الهيئة: « مجموعة ألفاظ تُكوّن صورة مستقلّة، منفصلة انفصالا واضحًا عن الصورة الأخرى التي تكون ضدّها في المعنى العام، و مكوّنات كلّ صورة هي الجزئيات التي تقوم كلّ واحدة منها بأداء دورها في بنية هذه الصورة، و لا فضل لجزء على آخر، و لكن لو حُذف جزء منها تهاوت له بقية الأجزاء، و تاهت تلك الصورة»[1].

و قد قال بفكرة دخول كلّ أنواع البلاغة في البديع حيث يُؤكّد على كُلّية علم البلاغة، و رفضَ التقسيم الثلاثي، يقول:« في درسي للفنون السابقة، كنتُ شغوفًا برصد التقاء هذه الفنون بعضها ببعض دون حواجز من قواعد، أو نظريات، فليس هناك ما يسمّى بعلم المعاني، أو علم البيان، أو علم البديع، فهذه خرافةٌ يجب أن نتحرّر من سخفها»[2]، و لهذا كان يحرص حين يمضي على هذا النسق مع بقية الأنواع البديعية على وضع تشكيلات تلتقي فيه أنواع البديع مع أنواع البيان بصفتهما ضربًا واحدًا كالطباق، و الكناية؛ و الطباق، و المجاز تأكيدًا على رفض هذا التقسيم.

و يُلمَس هذا النزوع إلى التجديد المصطلحي عند عبد الرحمن حبنكة الميداني كذلك الذي دعا إلى التجديد في مواضع كثيرة كقوله:« و المحسّنات التي تُزيّن الكلام و تزيده جمالا لا تُحصَر، و باستطاعة الموهوبين أن يبتكروا فيها دواما أشياء جديدةً لم

(1)- منير سلطان، البديع في شعر شوقي، ص285.
(2)- المصدر نفسه، ص293.

يتوصّل إليها البلغاء السّابقون من الناس»[1]، غير أنّ هذا التجديد يجب أن يكون حائزًا للحسن، مُؤثِرًا في المتلقّين، موصوفًا بالأدبية والجمال، يقول:« لا يصحّ بحالٍ من الأحوال الجمود عندها دون محاولات الابتكار، و الإبداع، و التجديد، بشرط أن يكون ذلك الابتكار قادرا على انتزاع إعجاب ذوي الإحساس المرهف، و الذّوق الرّفيع في إدراك الكلام الأدبيِّ الجميل البليغ»[2].

و قد عمد إلى وضع مصطلحات ناظمة لضروبِ البديع التي تتماثل في آلية الاشتغال، فلم ترد هذه المصطلحات خاصة بضربٍ بديعي واحد، و منها أنّه ضوى في بنيةٍ سمّاها(تأكيد الفكرة بما يشبه تقرير ضدّها) الاستثناءَ، و الاستدراكَ، و المدح بما يشبه الذمّ، و ذكر شواهدها مُشيرًا إلى النوع حينًا، و مُغفلا إياه حينًا آخرَ، و ضمّ في بنية (المتعدّدات) اللفّ و النشرَ، و التقسيم، و وضع لأنواع التقسيم مصطلحات هي تقسيمُ اللفّ و النشر، و التقسيم المستوفي، و التقسيم المُذيّل، يقول في تحليل شاهد من النوع الأخير:« و يحسن أن يُسمّى هذا التقسيم التقسيمَ المُذيّل»[3].

و في بنية(روابط المعاني) ضمّ التفريع، و الجمع، و الجمع مع التفريق، و الجمع مع التقسيم، و الجمع مع التفريق و التقسيم، و اللفّ و النشر، و التقسيم، و يدلّ وجود الأخيرين هنا على دخول بعض الضروب في أكثر من بنية.

أمّا بنية(التتابع في المفردات و الجمل) فتجمع الترتيب، والاطّراد، و التدلّي، و الترقّي، و حسن النسق، و التعديد.

---

(1)- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج1، دار القلم، دمشق؛ الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996م، ص132.

(2)- المصدر نفسه،ج2، ص12.

(3)- المصدر نفسه، ج2، ص411.

و من التجديد في المصطلح كذلك ذكره لأنواع الطباق على أسس جديدة سمّاها(تقابل التناقض)، و(تقابل التضاد)، و(تقابل التضايف)، ثمّ اعتباره المقابلة نوعا من الطباق على غير ما انتهى إليه أمرها عند السكّاكي، و القزويني، يقول:« المقابلة هي طباق متعدّدُ عناصرِ الفريقين المتقابلين»[1].

كما أورد شواهد التوجيه بمصطلح جديد أطلق عليه(القول الدّال على المعنى و ضدّه)، و رأى أفضليته على المصطلحات الدالة على معناه، يقول:« القول الدّالّ على المعنى وضدّه و يُعبَّر عنه بالتوجيه – و بالإيهام، و العنوان الذي اخترتُه أولى»[2].

و قد عرضتْ في دراسةِ ملامح التجديد عنده ضروبٌ، و تحليلاتٌ لم يصل البحث إلى أصلٍ لها في كتب البلاغة المبحوثة ممّا عزّز الظنّ بأنّها من مبتدعاته خاصّةً أنّه يميل إلى التجديد، و الابتكار كما سبق القول، و أنّه صرّح بإيراده بعض الرؤى، و شيء من التجديد أضافه للبلاغة كما في قوله:« ثمّ كانت لي نظرات تدَبّرية فكرية و بلاغية و أدبية في كتاب الله عزَّ وجلَّ، و روائع أقوال الرسول صلى الله عليه و سلم، اهتديت من خلالها إلى تطبيقات كثيرات، و اكتشافات قيّمات لعناصر جمالية بلاغية و أدبية فيهما، كنْت أدوّنها و أشرحها فيما أكتب من تدبّر لهما، و كنت أجمع ما أظفر به من متناثرات جمالية، و بلاغية، و أدبية تصلح لأَن تُضاف إلى هذا العلم النّفيس»[3].

و من هذه الأنواع(مجاراة ظاهر القول)، و يعني« مسايرة المخاطب بحسب ظاهر كلامه، و التغاضي عن مراده منه، و البناء على ظاهر كلامه كأنّه هو مقصوده الحقيقي»[4]، كما في قول الله تعالى:﴿ وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَوْلَا أَجَلٌ مُسَمًّى لَجَاءَهُمُ

(1)- عبد الحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج2، ص378.
(2)- المصدر نفسه، ج2، ص399.
(3)- المصدر نفسه، ص569-570.
(4)- المصدر نفسه، ج2، ص469.

الْعَذَابُ وَلَيَأْتِيَنَّهُمْ بَغْتَةً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ(53) يَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَإِنَّ جَهَنَّمَ لَمُحِيطَةٌ بِالْكَافِرِينَ(54)﴾[1]، فطلبُ الكفّار العذابَ يرمون به إلى التكذيب، لكنّ الخطاب القرآني جارى ظاهرَ قولهم، و حمله محمل الجدّ في ابتغاء العذاب، و استعجاله. و قد وضعَ (مجاراة ظاهر القول) قسيمًا للموارية، و جمعهما تحت بنيةٍ ناظمةٍ هي(المراوغة)، و هي من مبتدعاته أيضا.

و من هذا الباب مصطلحاتٌ أخرى مثل(نفي الشيء بصيغةٍ تشعر بإيجابه)، و كذلك(التفويت)، و هو عنده« أن يأتي المتكلم بمعاني شتّى من موضوعات مختلفات، كالمدح، و الوصف، و الإقرار، و الإنكار، و النُّصح، و الأمر، و النهي، و غير ذلك و يجعل ذلك في جُمل متفاصلة، مع تساويها في الوزن بوجه عام، و يكون في الجمل الطويلة، و المتوسطة، و القصيرة»[2]، و هذا النوع غير موجود في كتب البلاغة من حيث مصطلحه، لكنّ شواهده متوافقة مع نوعٍ بديعي هو(التفويف).

و منه كذلك مصطلحٌ لبنيةٍ ناظمةٍ سمّاها(التعانق)، و تضمّ نوعين أحدهما تشابه الأطراف الذي أورده بمصطلح جديد سمّاه(اقتباس أوائل اللاّحق من أواخر السابق)، أمّا الثاني، فهو نوعٌ جديدٌ من حيث الحدُّ، و الاصطلاح سمّاه(اقتباس الركائز)، و حدَّه بقوله:« هو أن يُؤتَى من الجملة السّابقة ما يُتَخَذُ رَكيزَةً في بناء الجملة اللاّحقة»[3]، و ذكر وظيفة حيوية له هي أنّه« يصلح في مجال التعليم، و التفهيم، و بناء الأفكار بعضها على بعض، و في مجال الإقناع، و تثبيت الأفكار»[4]، و لم تصل الدراسة في حدود الكتب التي طالها البحث على استعمالٍ لهذا النوع مصطلحًا، أو حدًّا عند البلاغيين.

---

[1]- سورة العنكبوت.
[2]- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ج2، ص529.
[3]- المصدر نفسه، ج2، ص527.
[4]- المصدر نفسه، ج2، ص528.

ويُعدُّ تطبيقه لفكرة وضعِ بُنيات جامعةٍ جانبًا تجديديا مُهمّا يُسهّل عملية دراسة ضروب البديع المتشابهة في آلية عملها.

ومن محاولات التجديد في هذا الباب الحرص عل تصحيح المصطلح، و دقّة إطلاقه كما عند عبده قلقيلة في كتابه(البلاغة الاصطلاحية)، و بداية التدقيق تبدأ من العنوان إذ يعني به ما كان محضا في البلاغة لا يمتّ بصلة إلى علم من العلوم، و إلا أشار بخروجه عنها، يقول:« بقي أن أوضّح ما قصدت إليه من تسميّة هذا الكتاب بالبلاغة الاصطلاحية، و باختصار شديد أقول: إنني قصدت بهذه التسمية البلاغة الخالصة من شوائب العلوم الأخرى كالأصول، و الفقه، و المنطق، و الفلسفة، و النحو، و الصرف، و العروض، و القافية، و علم الكلام، و علم اللغة، فلكل واحد من هذه العلوم مسائله، و مشاكله، و مجاله»[1].

و من صور التجديد كذلك اعتبار المشاكلة من ضروب المحسّنات اللفظية، يقول: « خالفتُ البلاغيين قدماء ومحدثين بجعلها من المحسّنات اللفظية لا المعنوية، و هي وجهة نظر اقتنعت بها، فنفّذتها، و ستجدها مع لداتها من المحسّنات اللفظية»[2].

و منها كذلك العدول عن مصطلح(ردّ العجز على الصدر) إلى مصطلح(ردّ الصدر على العجز) محتجًّا بثبات العجز لثبات القافية، يقول:« و عندي أنّ تسمية هذا المحسّن لا تتمشّى مع ما نتمرّس به فيه، و ما هو الواقع من أمره، و ما نتمرّس به فيه إنّما هو ردّ الصدر على العجز، و ليس ردّ العجز على الصدر، فلنسمّه ردّ الصدر على

(1)- عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992م، ص10.
(2)- المصدر نفسه، ص300.

العجز، أو إلحاق الصدر بالعجز، فالعجز ثابت، و مستقرّ في آخر البيت لأنّه قافيته، أمّا الصدر الذي نردّه عليه، و نلحقه به، فهو غير الثابت، و غير المُستقرّ»[1].

أمّا في مجال التأليف، فسلكت بعض المصنّفات مسلك التأريخ للبلاغة و رجالها، و من هؤلاء شوقي ضيف في كتابه "*البلاغة تطور وتاريخ*"، و أحمد مصطفى المراغي في كتابه "*تاريخ علوم البلاغة و التعريف برجالها*"، و تضمّنت هذه المؤلفات بعض النظرات التجديدية فيما يتعلق بقضايا ذاتية الحسن، و عرضيته، و قضية تقسيم علوم البلاغة، و تقسيم البديع إلى لفظي، و معنوي.

كما ذاع التأليف المعجمي في البلاغة، و يمكن التمييز بين نوعين من المعاجم أحدهما يورد مصطلحات البلاغة مع غيرها من المصطلحات اللغوية، و الأدبية، و الفنيّة مثل "*معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*" للمؤلفين مجدي وهبة، و كامل المهندس، و "*معجم اللغة العربية المعاصرة*" لأحمد مختار عمر، و"*المعجم المفصل*" لإيميل بديع يعقوب.

أمّا النوع الثاني، فاقتصر على البلاغة بجعل مصطلحاتها موادَّ للمعجم، و ترتيبها وفق إحدى طرق الترتيب المعجمي، و من هذه المصنّفات المعجمية"*المعجم المفصل في علوم البلاغة*" لإنعام عكّاوي، و"*معجم البلاغة العربية*" لبدوي طبانة، و"*معجم المصطلحات البلاغية و تطورها*" لأحمد مطلوب.

و هذا المعجم الأخير تميّز بالشمول، و سعة الإحصاء، و الإحالة إلى مظانّ البلاغة، يقول محمد بن علي الصامل:« و الحقّ أنّ هذا المعجم من أوسع المعاجم

[1]- عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ص372.

البلاغية، و أفضلها شمولا للمصطلحات، و تنظيما لها، و ربطًا بين المتشابه منها و إن اختلفت تسميته، و أكثرها دقّة في توثيق المصطلحات من مصادرها»[1].

و قد أثبتت هذه المعاجم فائدتها في تسهيل البحث، و توفير الجهد، و الوقت، و التخفيف من عنت الباحث، وذلك بالاستعانة بها في الرجوع إلى أمهات الكتب البلاغية، و تقديمها للمحات مجملة عن الضروب البلاغية، و آراء البلاغيين، و النقّاد ممّا يجعلها مصدرًا هامّا للبحث، و التوثيق، و لهذا لا تؤيّد هذه الدراسة رأي عبده عبد العزيز قلقيلة الذي يذهب إلى تقرير قلّة جدواها، و عدم حاجة البلاغة إليها، و استعصائها عن الضبط، و التنظيم في معرض نقده لمعجم بدوي طبانة، يقول:« هل صحيحٌ أنّ البلاغة العربية يمكن أن تُبرمَج في معجم؟ (...)هل علوم العربية تسمح بذلك؟ أي هل تتحمّل أن تخضع، أو نخضع نحن في شرحها لذلك؟ أتصوّر أنّ الإجابة بالنفي لا بالإثبات، فمصطلحات البلاغة كثيرة و متداخلة، و هي مرة مزدوجة، و مرة مركبة، و مرة كوكبة، و قد يكون بعضها محمولا على بعض أو تطويرًا لبعض»[2].

و مادامت الصناعة المعجمية قد وسعت اللغة ذاتها على كثرة موادها، و تشابكها، ففي إمكانها أن تسع مصطلحات البلاغة، و هي فرعٌ منها، و في" *معجم المصطلحات البلاغية* " لأحمد مطلوب دليلٌ على ذلك.

و تميّزت الكتب المصنّفة في تعليمية البلاغة بتجديد في طريقة التناول، و ذلك بإيراد الكثير من الشواهد، و اعتماد الشرح الوافي للأمثلة، و التقليل من التفاصيل و الأجزاء، و من أقدمها في هذا المجال كتاب " *جواهر البلاغة* " لأحمد الهاشمي، و كتاب " *البلاغة الواضحة* " للمؤلفين مصطفى أمين، و علي الجارم، يقول منير خليل

---

[1]- محمد بن علي الصامل، المصطلح البلاغي: كثرته، وتعدّده، واشتراكه، وصياغته، ص448-449.

[2]- عبده عبد العزيز قلقيلة، معجم البلاغة العربية نقد ونقض، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1991م، ص11.

ندا:« عرضا علم البلاغة بطريقة علمية جديدة تشجّع على الإقبال والدرس، فقد نفضا عنه كلّ الأساليب العقيمة، و المسائل الجدلية، و ركّزا على اللباب و الجوهر، و عرضاه بأسلوب عصريّ جميلٍ، مستساغ»[1].

2- <u>التجديد الكلّي</u>:

مثّلت التجديد الكلّي عدّة دعواتٍ للتجديد سيقتصر البحث على دعوتين منها باعتبارهما الأقدم زمنًا، وبعدِّهما معينًا اغترفت منه محاولات التجديد اللاحقة، و قد تجلّتا في كتابين هما: كتاب"*فنّ القول* " لأمين الخولي[2]، وكتاب"*الأسلوب* " لأحمد الشايب[3].

ألّف أمين الخولي كتابيه "*مناهج نقدية* "، و "*فنّ القول* "، و ضمّنهما أصول دعوته للتجديد، و سيأتي البحث على صورة هذا التجديد من خلال مُصنّفه الثاني لتأخره زمنًا، و يعرض ملامح التجديد عنده في البلاغة إجمالا لينتهي إلى التجديد في البديع خاصة.

وضع الخولي تصوّره للبلاغة من خلال مقارنة بين البلاغة العربية، و البلاغة الغربية في أربع وحدات كبرى هي: صورة البلاغة، و دائرة البحث فيها، و منهجها، وغايتها.

---

(1)- منير محمد خليل ندا، التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث، ص67.

(2)- أمين الخولي(1313-1385هـ، 1895-1966م) لغوي وأديب مصري، ولد في المنوفية، وتعلّم بالأزهر، وتخرج من مدرسة القضاء الشرعي، عُين في لجنة الشؤون الدنية في روما ثم في برلين ثم عاد إلى مصر، وعين أستاذا بالجامعة المصرية القديمة، ثم وكيلا لكلية الآداب سنة 1953م، ثم مديرا الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم إلى سنة 1955م، مَثّل مصر في عدة مؤتمرات، توفي في القاهرة، من مؤلفاته " فن القول"، و"الأدب المصري"، و" البلاغة العربية".

(3)- الشايب: أحمد محمد الشايب(1314-1396هـ، 1896-1976م) لغوي، وشاعر مصري، ولد في المنوفية، وانتسب إلى دار العلوم بالقاهرة وتخرج منها عام1918م، اشتغل مُدرِّسا في التعليم الابتدائي سنة 1919م ثم مُدرِّسا للغة العربية في الثانوي، ثم انتقل سنة 1929م إلى جامعة فؤاد الأول، ثم أصبح وكيلا لكلية الآداب، ونال منصب أستاذ كرسي في الآدب العربي له مؤلفات منها:" الأسلوب"، و" أصول النقد الأدبي" ، توفي بالقاهرة.

فأمّا صورة البلاغة العربية، فهي« صورة وجهٍ معروقٍ، بادي العظام، شاحبٍ يسيرِ الحظ من الحيوية والنضرة»[1]، و هي صورة معاكسة تماما للغنى الذي تتميّز به عند الغربيين، فهي عندهم« أنضر وجهًا، وأبهى قسماتٍ من تلك الصورة التي عرضها حديث الأقدمين عنها في رسومٍ، و تقسيماتٍ رفضوا بها الرسوم الأدبية، و عدّوها واهية ليقيموا مكانها قولهم في المطابقة، و المقتضى»[2]، و آلت المقارنة إلى قصور البلاغة العربية، وتميّزِ بلاغة الغرب في هذه الوحدة« بذهاب الثانية صُعدًا في مدارج الفنّ، و الجمال، و مُضيّ الأولى نُزُلا في جفاف النظريات، وجسوة[3] الفلسفات، و نسيان الفنّيات»[4]، فاقتضت التخليةَ[5] بإزالة مظاهر الجمود، و تقريب البلاغة من الفنّ باستبعاد العوامل الدينية التي تنفّرنا منه، و قطع صلة البلاغة بالعلم و تقرير المتعة الفنّية، و استوجبت التحليةَ[6] بتمثّل منهج المدرسة الأدبية، و استجلاء محاسنها، ثم تعزيزها بالجديد من فنون القول الغربية، و أوّل ذلك استبدال مصطلح(البلاغة) بمصطلح(فنّ القول)، و ثانيه إضافة مقدّمة نفسيةٍ لمباحثه.

و أمّا الوحدة الثانية، فهي دائرة البلاغة، و قد بدت عند الأقدمين محدودة لارتباطها في الاستشهاد، و التحليل بالجملة، و الجملتين، و إنْ تعدّدت فإلى جُملٍ بمعنى واحدٍ، كما أنّها متوجّهة إلى النظر في اللفظ، و محكومةٌ بمبادئ الحصر، و التنظيم، و ردّ الأبحاث إلى قواعد مسبقة، وقوالب خارجة عن النص ذاته، و هي في هذه السمات تخالف بلاغة الغربيين التي تجاوزت حدود الجملة إلى العمل الأدبي بصفته الشمولية، يقول:« بلاغتنا الكلامية قد ضاقت دائرة بحثها عن أشياء كثيرة هامّة، اتّسعت لها دائرة

---

(1)- أمين الخولي، فنّ القول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1996م، ص85.
(2)- المصدر نفسه، ص90.
(3)- جسوة: يبوسة، وصلابة.
(4)- أمين الخولي، فنّ القول، ص227.
(5)- التخلية: يعني بها الإزالة، أي نزع ما يسوء البلاغة العربية في نظره.
(6)- التحلية: يعني بها الإضافة، أي زيادة مباحث جديدة للبلاغة العربية تضفي عليها الحُسن المنشود.

البحث المُحدث، فقد وقفت بلاغتنا عند بحث الجملة، و أهملت بحث المعاني الأدبية، و لم تنظر إلى العمل الأدبي بجملته، و لم تُعنَ بالنظر في الفنون القولية»[1].

و لهذا كان من الضروري تخليتها بضمّ البحث في فصاحة الكلمة، و الكلام، و المتكلم إلى البلاغة بدل وضعها في مقدّمتها باعتبار المفردة أساس العمل الفني، و إلغاء تقسيم الكلام إلى إخبارٍ، و إنشاء، و استدراك القصور في الحقيقة و المجاز، و في تقدير البديع، و استبدال كلمة(العلم) بكلمة (الفنّ)، و تحليتها بتوسيع أبحاثها إلى الفقرة، و القطعة من الشعر، و دراسة المعاني الأدبية التي أهملها الكلاميون، و التفت إليها الأدبيون التفاتات قليلة، إضافة لدراسة الفنون الأدبية لاسيما القصة، و المقالة، و التبحّرِ في دراسة الأساليب متجاوزين حدود القدماء، و إضافات المحدثين إلى آفاق أدبية واسعة، و مدارس مختلفة، و النظرِ في الرمز الفنّي بمفهومه العميق الذي يربو على المفاهيم المتداولة التي تشتغل على الرمز كالكناية.

و خلُص البحث في المنهج إلى غلبة المدرسة الكلامية المعتمدة على الفلسفة، و العقل، و التقسيم، و التحديد على المدرسة الأدبية المعتمدة على الذوق، و الوجدان، و الفنّ، أمّا عند المُحدثين، فالبلاغة متصلةٌ بشؤون الحياة كلّها، مرتبطةٌ بالفنون المختلفة كالموسيقى، و التصوير، مُستحضرةٌ لضرائرها من لغتها عند اليونان، و الرومان، و غيرهم بغرض التكامل، و طلبًا للوضوح الذي يتجلّى كذلك في تنسيق العناصر الأدبية في الدراسة بدءًا بالفنون، ثمّ الأدب و غايته، ثمّ وصل كلِّ ذلك بالبلاغة التي تشمل شيئا ممّا عندنا من البيان، و البديع، و تتعدّاه إلى الأسلوب، و أنواع التأليف الأدبي، و كلّ ذلك قائمٌ على الذوق و الوجدان، لا التلقين و الإلزام، و انتهت المقارنة في هذه الوحدة إلى تعاور الخطأ لخطة المنهج البلاغي العربي، و اضطراب أساليبه، و ضعف أحكامه،

[1]- أمين الخولي، فنّ القول، ص236.

و طرق التناول والتصنيف فيه، فوجب في التخلية إصلاح اضطرابه عند المدرسة الكلامية، و استبعاد الأبحاث المتولّدة عن ذلك عندها، و فصلِ البلاغة عن المنطق و النحو، و في التحلية الرجوع لطريقة المدرسة الأدبية في التحليل، و التقديم للبلاغة بمبحث نفسيّ.

و انتهى الخولي في الكلّية الأخيرة، و هي غاية البلاغة إلى أنّها عند العربي متباينة بتعاقب الأزمنة، فقد كانت تصبو إلى قوة القبيلة، و غلبتها في الجاهلية، ثمّ تحوّلت في الإسلام إلى قوة الدعوة، لتتحوّل بعد انتشاره إلى معرفة وجوه إعجاز القرآن الكريم، و معرفة جيّد الكلام من رديئه، ثمّ هانت في عصرنا حتى صارت مادة امتحانٍ، و وسيلةً لكسب العيش، بينما لها عند المُحدثين غايتان إحداهما عمليةٌ يتعلّم بها كيفية التصرف مع ما يعترضه من أوضاعٍ كالطلبات، أو الشكاوى، أو المساهمة في الارتباط الجماعي، و تدبير سياسات الحكم من الأمور التي تحتاج إلى الإبانة القولية، و الأخرى معنوية تعود على المتكلم في إشراك الآخرين له في خوالج نفسه، و إبداع فكره، و للمخاطب في تعليمه التذوق، و تشريبه الجمال، و تحسيسه بتقدير هذه الهبة الفنية المبذولة لبعض الناس، المتمنّعة عن الآخرين، و انتهت المقارنة إلى ضيق أفق البلاغة العربية في غايتها مقارنة بالبلاغة الغربية.

و هذا يستلزم تخلية معنويةً تفضي إلى التحرّر من عقدة أفضلية القديم دون التنكّر لفضله، و تخليةً عملية تحرّر دراستنا من تضييق المقررات الأدبية، و اتباع الأحكام النقدية الجاهزة، و الأمثلة الشائعة، و الشبهات المنهجية الدائرة، و منها كذلك التحرر من الطابع الديني المُلزم للبلاغة يوم كانت غايتها معرفة إعجاز القرآن الكريم.

فأمّا التحلية المعنوية، فإشعار المتلقي بعظمة العناية بالدرس الأدبي، و تعزيز ثقته باحتواء الثقافة الفنيّة العصرية على ما يُرهف الذوق، و توفّر البلاغة الغربية على ما

يجب الإلمام به، و أمّا التحلية المعنوية، فتزويد ثقافتنا بالدراسات الفنّية المحدثة، و معرفة وجهاتها، و الاطّلاع على قدر من الموسيقى، و فلسفتها ممّا يُكمّل الشخصية الأدبّية العصرية، و ختم الخولي كلامه في هذا الباب بالحديث عن الذوق الذي يسمو عن الدرس لأنّه شيءٌ في النفس لا في الكتب، و هو أساس الإبداع الأول.

و انصرف الخولي بعد هذه المقارنات و النتائج إلى وضع تصوّر منهجي للدرس البلاغي العربي ستعرضه الدراسة بشكلٍ مجمَل للمرور إلى تجديده البديعي، و قد انبنى تصوّره على ثلاثة محاور:

– المبادئ: وتضمّ تعريف فنّ القول(البلاغة)، و بيان صلته بالدراسات الأخرى كتاريخ الأدب، و النقد الأدبي.

– المقدّمات: تشمل مقدّمة فنّية تعرض لتعريف الفن، و صلته بالعلم و الفلسفة، و تماهيه مع الجمال، و عرض قبسات منه في الفنون، و تشمل كذلك مقدّمة نفسية يتّصل الحديث فيها بالقُوى الإنسانية، و الحياة الوجدانية.

– الأبحاث: تضمّ الكلمة من حيث جرسها، و ائتلاف حروفها، و حسن أدائها لمعناها، و دخولها في نظم الجمل، فالجملة و ما يدخل عليها من أدوات، و ما يخصّها من اعتبارات أدبية، ثمّ الفقرة، وضوابطها الفنية، فَصُوَّر التعبير التي تضمّ مباحث البيان و البديع، ثمّ القطعة الأدبية و ما فيها من عرضٍ للمعاني الأدبية، و خصائصها في الشعر، و النثر، فالأساليب الفنيّة، و أنواعها، و ما يُؤثّر فيها من اعتبارات نفسيّة، و أدبيّة.

و قد انتهى التصوّر التجديدي عند الخولي إلى تغيير منهج التحليل البلاغي بتمثّله الشروط التالية:

– إلغاء المصطلحات، و الحدود السابقة حتى لا تكون الدراسة البلاغية منطلقة من خارج النص.

– دمج الفنون الأدبية المستحدثة كالمقالة، و القصة في التحليل البلاغي.

– توسيع مضمار الدرس البلاغي بالانتقال من بلاغة الجملة إلى بلاغة الفقرة، و القطعة الأدبية، و النص باعتباره العمل الأدبي الّذي تشتغل عليه البلاغة.

أمّا في مجال البديع، فاتّسم منهجه التجديدي بما يلي:

– رفض التقسيم الثلاثي، أو الثنائي لعلوم البلاغة، فيكون بذلك ساوى بين العلوم الثلاثة في القيمة، يقول:« ومن التخلية إلغاء تقسيمهم الثلاثي لفروع البلاغة جملة: المعاني، والبيان، والبديع؛ وهذا التقسيم في الحقيقة ثنائي، فالبديع ليس إلا تابعًا كما يتّضح من الصورة التركيبية لعلوم العربية عندهم»[1].

– رفض عرضية البديع، واعتبره مكوّنا أساسيّا في فنّ القول، يقول:« وتقديرهم للبديع فيما نرى تقديرٌ جائر(...) فنستطيع أن نقول والحال على ما وصفنا: إنّ المحسّنات البديعية ليست أمورًا تابعةً للمعاني، و البيان، و لا ثانوية يسيرةَ الأهمية، بل هي وجوه توجد وحدها؛ و إنَّا برفض هذا الاعتبار في التقدير نستطيع النظر في هذه المُحسّنات نظرًا متفنّنًا مُنعمًا، لندرك أثرها في العبارة، و ننزلها في درسنا المنزلة المناسبة لهذا الأثر»[2].

– وضع البديعَ في منهجه البلاغي الجديد ضمن أبحاث الكلمة فيما يزيد في حسن أداء الكلام لمعناه بتأثير الرنين الصوتي، في هذا القسم ضروبًا من البديع مثل

(1)- أمين الخولي، فنّ القول، ص238.
(2)- المصدر نفسه، ص238.

الجناس، و السجع، و الترصيع، و التصريع، و ردّ العجز على الصدر، و لزوم ما لا يلزم، و اشترط جماله و وقعه باتصاله بالمعنى، يقول:« درجة الحُسن في هذه المحسّنات و منشؤه اتصاله بالمعنى دائما، فإذا فقد ذلك الاتّصال فسد»[1]، و وضع ضروبًا أخرى ضمن صوّر التعبير متوزّعةً على نوعين، فأمّا التجريد، و القلب، و أسلوب الحكيم، و المبالغة، و تأكيد المدح بما يشبه الذمّ، و التدبيج، و التجاهل، فضواها تحت صوّر الإيضاح المُعلَن، و أمّا الإيماء، و الألغاز، و التورية، و الاستخدام، و الاتّساع فأدرجَها ضمن صور التعبير المُضلِّلة، و بمفهوم البلاغة، فقد وضع بعض البديع في المقدمة الخاصة بفصاحة الكلمة المفردة، و فصاحة الكلام و المتكلم، و وضع البعض الآخر في علم البيان.

– اعتبر البديع المنضوي تحت صور التعبير أجودَ، و أقوى تصويرا من البديع المندرج ضمن أبحاث الكلمة بدليل قوله عن النوع الأول:« فما كان منها قويّا عددناه من صور التعبير، و ضممناه إلى أشباهه ممّا عُدّ في البيان»[2]، و قوله عن النوع الثاني: « و ما كان دون ذلك أهمية جعلناه في المكان المُمثِّل لهذه الأهمية»[3]، و إذن فالبُعد المعنوي في البديع أهمّ من البعد الصوتي.

– أهملَ من البديع الأنواعَ التي طبعها التكلّف، و أفسد إيقاعها، يقول:« كما أنّ ما يكون من تلك المُحسّنات تكلّفًا، و تصنّعًا سيءَ الأثر أهملناه، و أبعدناه»[4]، غير أنّه لم يذكر هذه الأنواع، و لعلّه تركها لِما يقبله الذوق، أو يرفضه، و أفسحَ المجال في تفصيلها لمن يُكمِل الدراسة بعده وفق تصوّره المنهجي، فكتاب "*فنّ القول*"« تخطيطٌ لمحاولة نأمل أن تظلّ أبد الدهر– لو أمكن ذلك– رهنَ التعديل، و التغيير، و هدفَ

(1)- أمين الخولي، فن القول، ص273.
(2)- المصدر نفسه، ص238.
(3)- المصدر نفسه، ص238.
(4)- المصدر نفسه، ص238.

التجديد و التحسين، يضيف إليها، و يحذف منها، و ينسّقها من تهيّأت له القدرة الصادقة على ذلك، و كانت له فيه بصيرةٌ خبيرة»[1].

– دعا إلى دراسة البديع على أساس الكلمة، و الجملة، و الفقرة، و النص الأدبي.

و من الدراسات التي تبنّت التجديد الكليّ في البلاغة دراسة أحمد الشايب في كتابه" *الأسلوب*"، و هي دراسةٌ سبق بها الخولي في مصنّفه" *فنّ القول*" من حيث زمن النشر لكنّه بناها على أفكاره، و مقالاته التي تعود إلى زمن أبعد، يقول منير خليل ندا: « إذا كان الشيخ أمين الخولي قد تأخر كلّ هذا الوقت، فإنّ أحد أمنائه قد بادر، و أصدر كتاب " *الأسلوب*" قبل ذلك بحوالي ثمانية أعوام متضمنًا كثيرا من أفكاره في تجديد البلاغة»[2].

و تتمثّل الرؤية التجديدية للشايب في البدء باستبدال مصطلح البلاغة بمصطلح (الأسلوب)، يقول:« تناولت الأسلوب من بعض نواحيه العامة، فاتّخذت الدرس فاتحةً لمواصلة البحث علّنا ننتهي إلى وضع علم البلاغة العربية»[3]، ثمّ تقسيمها إلى قسمين هما: الأسلوب، و الفنون الأدبية، و يضمّ القسم الأول الكلمة، و الصورة، و الجملة، و الفقرة، و العبارة، و الأسلوب من حيث مقوّماته، و صفاته، و موسيقاه، و تكون علوم البلاغة القديمة فصولًا في هذا القسم، فالمعاني ضمن الجملة، و علم البيان و أغلب البديع في الصورة، و يُهمَل ما بقي من البديع، يقول:« و في هذا القسم نضع البلاغة العربية، فعلم المعاني يدخل كلّه في بحث الجملة، و علم البيان، و أغلب البديع يدخل في

(1)- أمين الخولي، فن القول، ص280.
(2)- منير محمد خليل ندا، التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث، ص240.
(3)- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1991م، ص39.

باب الصورة، و تبقى المباحث الأخرى مُهمَلة في هذه الكتب التي انتهت إليها الدراسة البلاغية»[1].

أمّا القسم الثاني، فيضمّ الفنون الأدبية، و هي فرعان: الأول مادة الكلام من حيث الاختيار، و التنسيق، و التقسيم، و الثاني أجناس الأدب كالقصة، و المسرحية، و المقالة، و الرسالة، و الوصف، و يتّضح من القسمين مشاكلته للخولي في تجاوز مستوى الجملة في الدراسة البلاغية، و إرجاع جزء من البديع إلى الصورة، و إهمال بعضه، كما يوافقه في القول بعدم اقتصار وظيفة البديع على التحسين، و يماثله في الدعوة إلى دراسة الفنون الغربية المستحدثة لاسيما المقالة، والقصة ضمن مباحث البلاغة.

و تؤول نظرته هذه إلى إلغاء التقسيم الثلاثي لعلوم البلاغة حيث « أنّ شطرًا من الأسلوب دُرِس تحت عنوان المعاني، و البيان، و البديع، و هو شطرٌ على خطورته يعوزه التنسيق، و لا حاجة بنا الآن إلى هذه الأسماء التي تُسمّى علومًا خاصّة لأنّها فصولٌ بلاغيةٌ يسيرةٌ»[2].

و قد جعل الشايب الصنعة الأدبية من مميزات الشخصية، و هي تؤثّر في الأسلوب، و تفضي إلى اختلافه بين الناس، و أنّ الإسراف فيها أفسدها، و طغى الوهم بأنّها دليلٌ على التمكّن حتى قضت عليها النهضة الحديثة، لكنّه في موضع آخر اعتبر الطباق البديعي من أسباب قوة الأسلوب، في قوله:« من أسباب القوة الطباق البديعي الذي مرّ ذكره في الوضوح؛ لأنّ المقابلة نوعٌ من التحدي بين المعاني، و المنافسة في الظهور، وهذه قوّة للمعاني»[3]، و جعله معيارًا لوضوحه كذلك حيث يقول:« وممّا يساعد

(1)- أحمد الشايب، الأسلوب، ص37.
(2)- المصدر نفسه، ص38-39.
(3)- المصدر نفسه، ص197.

في وضوح الفكرة استعمال الكلمات المتقابلة المتضادة في المعاني، إذ كانت مقابلة الأضداد ممّا يزيد في بيان خواصّه، و شرط ذلك عدم الغلوّ فيه، و إلا عاد صنعة بديعية تفسد الأسلوب»[1].

و إذا كان أحمد الشايب قد ربط البديع بالصورة التي تندرج ضمن الأسلوب، مع عناصر أخرى كالخيال في قوله:« وبذلك يدخل في الأسلوب هذا العنصر الجديد الذي يصوّر الشعور وهو الخيال»[2]، فإنّ عبد القادر الرباعي ربطه بوسيلة التصوير، و هي الخيال، يقول في حديثه عن الدارسين الذين تناولوا مباحث البديع:« لم أجد أحدًا – فيما اطّلعت عليه من بحوث ودراسات– يدرس البديع من خلال مفهوم الخيال الشعري، بعد أن استقرّ هذا المفهوم الآن، و أصبح له دور السحر في حلّ كثيرٍ من المشكلات الأدبية القديمة، و الحديثة التي يواجهها الإنسان المعاصر، لأجل هذا جئت أركب هذه الموجة، و أوجّه البحث في البديع وجهة جديدة لعّلي أجد فيه ما يُمكّنني من إضافة شيء ما إلى الدراسات العتيدة السابقة»[3].

إنّ دراسة البديع على أساس الخيال الشعري تُلغي النظرة إلى الصنعة الشعرية على أساس أنها تكلّفٌ، و تُمكّن من معاملة البديع بكونه أسلوبا طريفا في الفن لا مجرّد أنواع تُدرَس، و وسائل تُرصَد، و تنتقل به من« الصنعة التي تهتمّ برونق اللفظ، و جمال السبك لنعود إلى الصنعة البديعية التي قالوا إنها تؤدي إلى الغوص على المعنى العميق»[4].

---

[1]- أحمد الشايب، الأسلوب، ص189.
[2]- المصدر نفسه، ص57.
[3]- عبد القادر الرباعي، في تشكّل الخطاب النقدي، الأهلية، الأردن، ط1، 1998م، ص24-25.
[4]- المصدر نفسه، ص39.

و يلتقي الرباعي مع الدراسات السابقة في دراسة البديع من خلال النظرة الشاملة للنص، و عدم قصره على الجملة، أو بحثه أنواعَ البديع على أنّها أجزاءٌ معزولةٌ في النص، إضافة إلى إدماجه مع البيان كما كان ينظر إليه البلاغيون المتقدّمون، يقول: « ألوان البديع كالاستعارة، و الطباق، و الجناس، و غيرها تشكّل في الشعر القديم تجربة متكاملة، و على هذا يجب أن تُناقش في نصوصه على أساس أنّها كلٌّ متكاملٌ، و متساندٌ لا أجزاءٌ مفردةٌ منعزلةٌ»[1].

و انساق التجديد الكلي وراء رؤى منهجية حديثة حاول أصحابها إخضاع البلاغة لمناهجها، فسار شكري عيّاد على هدي الخولي في المراهنة على علم الأسلوب بديلا عن البلاغة، ودعا صلاح فضل إلى توظيف البنيوية في تحليل الخطاب البلاغي لأنّ مفهوم البنية من شأنه أن« يسعفنا في التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية في القول باعتبارها مجلى العناصر البلاغية، فلا يصبح تأملنا على المستوى البلاغي محكوما عليه بأن يقتصر على مستوى الكلمة والجملة، و إن تجاوزها فلا يتعدّى الجملتين في غالب الأحوال»[2]، و من جهة أخرى، فإنّ« الذي يجعل مصطلح البنية محوريا في التحليل البلاغي للخطاب هو أنّه يكفل لنا الخروج من مأزق حقيقي لم تستطع البلاغة القديمة، و لا الكلاسيكية المحدثة أن تتجاوزه، و هو اعتبار الأشكال زخرفا، و زينة تضاف إلى القول لتحسينه»[3] حيث أنّ وصفه بالبنية يقتضي دخوله في تكوين الخطاب وبنائه، يزول بزواله.

ونحا محمد عبد المطلب في كتبه "*التكوين البديعي*"، و"*البلاغة والأسلوبية*"، و"*البلاغة العربية قراءة أخرى*" نحو تطبيق الدراسة الأسلوبية، والدراسة التحويلية على

---

(1)- عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، ص23.
(2)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1992م، ص121.
(3)- المصدر نفسه، ص123.

البلاغة العربية، و طبّق سعد مصلوح، و جميل عبد المجيد نظريات اللسانيات النصية لتأكيد قيمة البديع في الربط، و التماسك النصي، و اعتباره من معايير النصّية، و هو ما يسوق مرة أخرى البعد التحليلي للنص بأكمله.

و انتحى هذا المنحى دارسون كثُر تأثروا بالمدارس اللسانية الحديثة من أمثال محمد بركات حمدي أبي علي في كتابيه "*فصول في البلاغة*"، و "*دراسات في البلاغة*"، و خليل كفور يفي مُصنّفه"*نحو بلاغة جديدة*".

و لم يخلُ هذا الاتجاه من التجديد المصطلحي كتصنيف بعض أنوع البديع تحت مصطلح(السبك)، و تصنيف مصطلحات أخرى تحت مصطلح(الحبك)، أو الدعوة إلى مصطلحات أعمّ كتغيير مصطلح(البلاغة) نفسه، يقول صلاح فضل:« فإحلال مصطلح علم النص محلّ البلاغة، أو وضعه بجوارها بعد تحديدها على الأقل مؤشرٌ ضروري للتحول في التاريخ العلمي، و انعطافٌ نحو أفقٍ منهجي مخالف للمسار القديم ممّا تفرضه نظريات العلم و نماذجه، و تدعو إليه بقوة حركة الإبداع في النصوص المنتمية للأجناس المختلفة»[1].

و قد تعدّدت الدراسات الحاملة لهذه الرؤى، لكنها تشترك في الملامح العامة التي ذُكرت سابقا، و حظي البديع في كلّ هذه الدراسات بتقييم أثبت فاعليته في التحسين، و جعله من العناصر الأساسية في النص، و الخطاب الشعري.

و بعد استعراض جوانب التجديد التي مهّد لها الخولي و الشايب، و سارت على هديهما، و أربت عليهما الدراسات اللسانية الحديثة ينبغي الإشارة إلى كتاب سبقهما في

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص234.

زمن التأليف، و في جدّة الأفكار، و هو كتاب "*الخواطر الحسان*" للناقد جبر ضومط[1]، و التجديد مرتبط هنا بتحوّل الدرس البلاغي عن دراسة الجملة إلى دراسة النص، و هي واسطة العقد في تجديد الخولي، و مدار عمله، و الوجه الذي شدّ إليه الأنظار، و جعله موئل الدراسات الحديثة، و الإرهاص الأول للأسلوبيات المعاصرة، يقول سعد مصلوح في الإشادة بدعوة الخولي إلى تجاوز دراسة الجملة نحو دراسة بلاغية للنص:« على أنّه يبقى من صيغة " الخولي" تلك اللفتة الرائعة الداعية إلى مجاوزة البحث البلاغي مستوى الجملة إلى مستوى ما وراء الجملة في الفقرة، والنص، ويزيدنا عجبا منها، وإعجابًا بها أنّ ذلك كان منه في تاريخ متقادمٍ يعود إلى عام(1931). و أعجَب كيف مرّت هذه الدعوة، و لم تجد لها صدى على صعيد النظر إلا فيما كتبه " أحمد الشايب" في كتابه " *الأسلوب*" الذي صدرت طبعته الأولى عام(1939)، أمّا على صعيد التطبيق، فلم نعثر لها على أثر، وكانت هذه الفكرة حريّةً، إذا وجدت من يتابعها من اللسانيين والبلاغيين، أن تُحدِث ثورة في الدرس اللساني والبلاغي في العربية، تنتقل به من "نحو الجملة"، و " بلاغة الشاهد و المثال" إلى " نحو النص". و المرء يكون أشدّ إحساسا بعظمة هذه اللفتة حين يَعْلَم أنّ هذه الفكرة لم تكن قد تحدّدت لها قسماتٌ، و ملامحُ واضحة في أدبيات الدرس اللساني في أوربا حتى ذلك الوقت»[2].

و إنّه لمن العجيب أن يصادف الناظر في ذلك الوقت المبكّر من تاريخ الدراسات البلاغية قول جبر ضومط:« و الحقّ أنّ مُتعلّق البلاغة إنّما هو في المقالة، أو الكتاب

---

[1]- جبر ضومط: جبر بن ميخائيل ضومط (1276-1348هـ، 1859-1930م) أديب لبناني وُلد ببرج صافيتا شمالي طرابلس الشام، تعلّم في مدارسها، وسافر إلى الاسكندرية سنة 1884م، فعمل في تحرير جريدة المحروسة. عاد إلى بيروت، وعلّم العربية في الكلّية الأمريكية من 1889إلى1923م، وكان مُلمًّا بالعبرية، والسريانية إضافة إلى العربية، والإنجليزية. وضع كتبا للتعليم على أسلوب جديد منها: " خواطر في اللغة"، و" الخواطر العراب في النحو والإعراب"، و"فلسفة البلاغة" و " فلسفة اللغة العربية وتطورها". توفي ببيروت.

[2]- سعد مصلوح، في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية- آفاق جديدة-، جامعة الكويت، ط1، 2003م، ص44-45.

برمّته، لا في الجملة المفردة، أو القطع الواحدة، و لِيكون الكتاب بليغا لا بدّ من ارتباط الجمل بالقطعة، و القطعة بالمقالة، أو الفصل و الفصول بأبحاث الكتاب»[1].

و في موضعٍ آخر يُبيّنُ أنّ التأثير يحدث في نفس السامع من تآلف تلك الجمل، و ما يربط بينها من علاقات، يقول:« و هذا لا يكون بمجرّد مراعاة المقامات المختلفة في كلّ جملة على حِدَتها من تنكيرٍ، و تعريفٍ، و حذفٍ، و ذكر، و أشباهِ ذلك إنّما يكون بداعي ما يُذكَر من العلاقات الخارجية، و الذهنية، و ترتيب ذلك على نسقٍ مخصوصٍ يفعل في النفس»[2].

ثمّ يستدلّ على أنّ البلاغة تظهر في النصّ بكلّيته لا في مستوى الجملة منه، و أنّ الأذواق تُفاضل بين النصوص على وجه هذه الكلية في الموضوع المشترك، يقول: « و دليلنا على أنّ مُتعلّق البلاغة إنّما هو في المقالات المستقلّة بموضوعٍ بخصوصه، أو في الكتب المشتملة على علمٍ من العلوم، أو فنّ من الفنون بجملته إنما هو ما نراه من تعدّد المؤلّفين و الكتاب في الموضوع الواحد، و تفضيلنا ما يكتبه الواحد على ما يكتبه الآخر»[3].

و باعتبار أنّ هذا الناقد طبع كتابه سنة(1896) بغضّ النظر عن وجود هذه الأفكار في ذهنه، وإمكانِ ردّها إلى زمنٍ أسبق، فإنّه قد سبق بفكرته البكر آراء الخولي في أول ظهورها في محاضراته عام(1931) بخمس و ثلاثين سنة، و سبقَ كتابيه بأكثر من ذلك.

---

(1)- جبر ضومط، الخواطر الحسان في المعاني والبيان، مطبعة التأليف(الهلال)، مصر، 1896م، ص26.
(2)- المصدر نفسه، ص28.
(3)- المصدر نفسه، ص26-27.

لكنّ هذا السبق التجديدي لم ينل به الناقد حظًّا من شهرة، أو تنويها بإبداعٍ، بل بُخِس حتى أوّليته في الدعوة إلى التحليل النّصي في البلاغة الذي تدندنُ حوله الدراسات اللسانية الحديثة، و هو بذلك جديرٌ لوضوح دعوته، و حُجّية الزمن على ذلك بشهادة الأسلوبيين أنفسهم، و لعلّ العلّة في ذلك راجعةٌ إلى عدم إدراجه هذه الفكرة في منهج واضح، و دعوة صريحة لتجديد البلاغة.

وإذ كان هذا الشقّ من التجديد الكلّي يصبو إلى توسيع أفق الدراسة البلاغية، و البديعية، فإنّ الشقّ الثاني منه جاء برؤية سلبية لم تتوخَ البلاغة وحدها، بل قصدت كلّ مكوّنات التراث العربي.

فقد جنحتْ بعض الدراسات إلى التغيير الشامل لمعاييرَ متعلقة باللغة العربية، و تراثها، و من ذلك كتاب" *البلاغة العصرية*" لسلامة موسى، و قد صرّح باقتباسه فكرة الكتاب من أفكار أحمد أمين الذي له أفكارٌ تتعلّق بربط البلاغة بمقتضيات العصر، و كلمة " البلاغة" التي وظّفها لا تعني العلم المعروف، و إنما هي أشبه بمعنى لغويّ يدل على طريقة الوصول، و أسباب البلوغ، و إن ضمّنه أحيانًا أفكارًا تتصل بالبلاغة، لكنّها لا ترقى إلى مفهوم التجديد، فهو يدعو إلى تجاوز القواعد اللغوية التقليدية ليضمن الرغبة في الاطلاع على فنون العصر، يقول:« أمّا إذا قصرناه على دراسة القواعد النحوية، و البلاغية، و كتب الأدب القديم، فإنّه يزهد و يقلّ استطّلاعه، أو ينعدم لأنّه يجد أنّه قد تعب في استظهار كلماتٍ لا تتفاعل مع مجتمعه، و علومه، و فنونه»[1].

و يرى أنّ البلاغة القديمة و أساليبها أفضت بنا إلى خسارة مشاركة المتنوّرين بالثقافة الأوربية في التأليف، و التجديد حيث« نجد المصري المتعلّم الذي درس في أوربا، و اصطنع المنطق العلمي في تفكيره عاجزًا عن التأليف في اللغة العربية لأنّه يجهل

[1]- سلامة موسى، البلاغة العصرية واللغة العربية، سلامة موسى للنشر والتوزيع، ط3، 1964م، ص137.

الاقتباس والتزويق، و لذلك يُحجم عن التأليف، فنُحرَم ثقافته مع حاجتنا العظيمة إليها»[1].

و يقرّر بالمقابل ضرورة انفتاح اللغة العربية على اللغات الأجنبية لتكسب قوة التعبير، و حسنه، يقول:« و إنّه لزهوٌ مضحك أن يعتقد أحدنا أنّ لغتنا تستطيع أن تعيش مستكفية لا تستمدّ التعبير الحسن من الإنجليزية، أو الفرنسية، و أنّ عليها أن تجترّ نفسها دون أن تتزوّد من المعارف العصرية، و هذا الاعتقاد من أكبر الأسباب للفاقة الثقافية التي نعانيها في وقتنا»[2].

ثمّ يقترح إلغاء البلاغة القديمة بصفته علاجًا لهذا القصور، يقول:« نعالجها أوّلا و قبل كلّ شيء بأن نجعل قواعد المنطق تقوم مقام قواعد البلاغة القديمة، أي دقّة التعبير بدلا من تزويق التعبير»[3]، و بهذه المعايير، و ما يماثلها كإلغاء الإعراب، و إدراج العامية، و استبدال الخط العربي بالخط اللاتيني تتحقّق البلاغة العصرية.

إنّ التجديد يتّصف بعدم الثبات في الرؤى، و الأحكام، و عدم قطعيتها من جهة؛ إذ أنّ الجديد سرعان ما يتحوّل إلى قديمٍ بفعل تطور الفكر، فيتطرّق النقد للمُحدَث حتى يصبح في درجة واحدة مع القديم، و ذلك ما يفسّر توارد مصطلحات(البلاغة القديمة)، و(البلاغة المعاصرة)، بل قد يتعاور القدم، و الحداثة المصطلح نفسه(البلاغة الكلاسيكية المحدثة) و(البلاغة الكلاسيكية الجديدة) [4]، و حتّى المناهج التي تُحدث ثورة في الدراسات اللغوية، و يُحتفَى بها إلى درجةٍ تُشكِّكُ بدوامها لا تلبث أن تتداعى أمام

(1)- سلامة موسى، البلاغة العصرية واللغة العربية، ص56-57.
(2)- المصدر نفسه، ص138.
(3)- المصدر نفسه، ص57.
(4)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص131.

التصورات الجديدة، يقول أحمد مطلوب في حديثه عن البنيوية:« و قد يتغيّر هذا الاتجاه في السنوات القادمة، و قد تظهر تيّارات جديدة ترى في البنيوية إفسادًا للأدب»[1].

إضافة إلى هذا، فإنّ آراء المجدّدين تتباين بشأن قضايا التجديد في الاتّجاه ذاته؛ حيث تكتسي مسحةً من النسبية، و تأرجحا في التفضيل، يقول سعد مصلوح في نقده لإلغاء الخولي للقسمة الثلاثية لعلوم البلاغة التي وضعها السكاكي، و استبداله إيّاها ببلاغة الألفاظ، و بلاغة المعاني:« وعندي أيضا أنّ القسمة الثلاثية على ما فيها من عيوبٍ أوضح للفكر، و أطوع لمباشرة النصوص من قسمةٍ تعيد ثنائية اللفظ و المعنى في الدَّرس الأدبي جذعة بعد ما توارت بالحجاب»[2].

كما يغلب عليه أحيانًا شيءٌ من الذاتية من جهةٍ أخرى، فقد دعا المجدّدون إلى تنقية البلاغة من شوائب المنطق و الفلسفة، و حدودهما الجامدة، ثمّ دعوا إلى حاجتها إلى مقدمة نفسية، و شيء من الموسيقى، و أجناس أدبية مستحدثة عند الغرب كالمقالة، و القصة، و في الوقت الذي اعتمدت فيه الرؤى التجديدية على آراء البلاغيين الغربيين انتقدت هذه الرؤى البلاغة لتأثرها بالمنطق، و الفلسفة، يقول عبد الكريم الحياري: « و كأنَّه يرى في الاستعانة بعلم الكلام، بل و الفلسفة كذلك، فإنّنا نجد لها حضورًا في كتابه ما يراه بعض البلاغيين من أهل زماننا هذا من ضرورة الاستفادة من العلوم العصرية كعلم النفس، و علم الاجتماع، و غيرهما في الدراسة البلاغية، فقد يجوز لنا أن نقول إن الثقافة العصرية كانت تُطلب في تلك الأيام في علم الكلام، و ما يليه من الفلسفة والمنطق»[3]، و قد عاب أحمد مطلوب هذه المبالغة من الخولي في التحضيض على الجانب النفسي في البلاغة تأثّرًا بشيوعه في ذلك الوقت، و عقد المقارنة نفسها بين موقفه

(1)- أحمد مطلوب، البحث البلاغي عند العرب، دار الجاحظ، بغداد، د.ط، 1982م، ص82.
(2)- سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية- آفاق جديدة-، ص40-41.
(3)- عبد الكريم الحياري، الأسس النظرية للمنهج التعليمي في بلاغة ابن سنان الخفاجي(مقال)، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، الأردن، العدد 65، السنة 27، 1424هـ-2003م، ص63-64.

هذا، و موقف بعض البلاغيين القدماء من المنطق، و الفلسفة، يقول:« أسرف في المقدّمات الفنّية، و النّفسية كما أسرف القدماء في المقدّمات الفلسفية، و المباحث الكلامية و المنطقية، فأَخرجت البلاغة عن هدفها، و أبعدتها عن فنّ القول الذي يريده الخولي، و لعلّ شيوع علم النفس حينما وضع منهجه دعاه إلى هذا الاهتمام الكبير به»[1].

كما أنّ بعض المجدّدين ينفي تسبّب الفلسفة، و مباحثها في جمود البلاغة، أو حصر شواهدها بالجملة، و البيت، يقول سعد مصلوح:« المدارُ في كلّ هذه العلوم كان منذ بداياتها الأولى، و لا يزال في الغالب الأعمّ على الشاهد، و المثال من بيتٍ (أو أبياتٍ قليلة)، أو جملة. و من الظلم أن يحتمل السكاكي، و مَن سمّاهم الخولي علماء المدرسة الكلامية الفلسفية وحدهم إصر هذه المعالجة الجزئية»[2].

إنّ نقدها من هذه الجهة واهٍ لاعتراضها على تأثّر مفترض مع اعتمادها على تأثر يقينيّ مُؤكّد يكون فيه التحليل البلاغي صورة تطبيقية للتنظير الغربي الذي تمّ ترجمة مصطلحاته، و حدوده إلى العربية في حين كان الأَولى التأسيس لنظرية بلاغية عربية خالصة، يقول سعيد العوّادي:« ألا يمكن أن يجد تحليل الخطاب" العربي" سنده النظري، وأصل امتداده في مباحث علم البديع، وإشكالاته بدل اجترارٍ فجٍّ للنظريات الغربية دونما وعي أحيانا بالمسافة الحضارية التي تربط المُرسِل الغربي بالمُرسَل إليه العربي؟»[3].

و يدلُّ على هذا الانجذاب للغرب، و التأثر بجديده الدعوة لضمّ الفنون الأدبية للبلاغة خاصة الغربي منه كالمقالة، و في هذا ينحو التجديد منحى التقليد، و يصبح من حيث المنهج أقربَ إلى الرجوع إلى مراحل ماضية من تاريخ البلاغة، يقول منير خليل ندا:« أَ ليستْ هذه الفنون الأدبية تابعة لعلم الأدب، و قد شملها في العصر الحديث،

---

(1)- أحمد مطلوب، البحث البلاغي عند العرب، ص81-82.
(2)- سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية- آفاق جديدة-، ص46.
(3)- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص333.

و أصبحتْ ضمن دروسه، و فنونه؟ و إذن فليست جديدًا(...) و هل من التجديد أن ننقلها من علم الأدب، و نجعلها في علم البلاغة؟ و معنى ذلك في رأيي أن نعود بالبلاغة إلى عهد نشأتها حيث كانت مختلطة بمسائل النقد، و الأدب»[1].

إنّ إيراد مبحث التجديد البلاغي خاصة ما يتعلق بالبديع منه ليس من قبيل أهميته التاريخية، و بيان تحوّلات الفنّ فيه، و إنّما بوصفه وسيلة للإثراء الإيقاعي البديعي، من حيث أنّه يمنح للبديع ذاتية التحسين، و يجعله مكوّنا إيقاعيا هامّا، و مبحثًا له فعاليته على مستوى التماسك النصّي، و وُظِّفتْ بعض أنواعه في بيانِ وظائف حجاجية، و أخرى تداولية، كما رُبط بعناصر فاعلة في النص كالصورة، و الخيال الشعري.

بينما حدّدت دراسات تجديدية أخرى من إيقاعيته بالتأكيد على عرضية تحسينه، أو قصره على هذه الوظيفة، أو بحصره كمّيّا برفض بعض أنواعه، أو إحالتها إلى علوم أخرى كالعروض، و المعاني، و البيان، و غيرها.

و يبقى من الضروري البحث في البلاغة بشأن خروجها من مستوى الجملة إلى مستوى النص، أو القصيدة، ذلك أنّ توجيهه للبلاغة فيه بعض التردّد من قبل المُجدّدين أنفسهم، يقول محمد عبد المطلب:« و من الحقّ أن نقول إنّ مباحث البديع– في جملتها– دارت داخل حدود الجملة الواحدة، و كان امتدادها خارج حدود الجملة نادرًا»[2]، و الاعتراض يُبيّن أنّ الحكم لا يعمّها جميعا، كما أن قوله(و كان امتدادها خارج حدود الجملة نادرًا) يدلّ على ميوعة الحُكم، فيكفي حالات نادرة، أو قليلة للتدليل على نظر البحث البلاغي القديم في مستوى أكبر من الجملة.

(1)- منير محمد خليل ندا، التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث، ص246.
(2)- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة(التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م، ص109.

و يقول كذلك سعد مصلوح:« المدارُ في كلّ هذه العلوم كان منذ بداياتها الأولى، و لا يزال في الغالب الأعمّ على الشاهد، و المثال من بيتٍ(أو أبياتٍ قليلة)، أو جملة»[1]، فتعود الألفاظ الدّالة على الاستدراك، و التعميم(في الغالب، الأعمّ) للدلالة على أنّ الحكم انتقائي جزئي، إضافة إلى أمر آخر هو أنّه نصّ على ورود الشاهد في أكثر من ذلك بقوله(أبيات قليلة)، و معنى ذلك أنّ البحث البلاغي تجاوز مفهوم البيت؛ لأنّ المعنى يكون في البيت، و البيتين، فكيف بمجموعة من الأبيات و إنْ قلّت؟ كما أنّ مفهوم(النص) في الدراسات الحديثة واسعٌ في مدلوله، فقد تكون الكلمة الواحدة نصًّا.

والمتمعّن في عملِ كثيرٍ من البلاغيين كالجرجاني، و المُبرّد، و الآمدي يجد في حدودهم ما يشمل النصّ، و في تحليلاتهم ما ينتظم كليّته، ففي معرض الاستشهاد على اهتمام البلاغيين القدماء بالنص الأدبي في التحليل يورد سعيد المطرفي أجزاء من تحليل عبد القاهر الجرجاني لأبيات منسوبة لكثيّر عزة، فيقول:« هذا التحليل- الذي آثرنا أن نثبت أكثره- يُومِئ إلى طريقة مميّزة تنتهجها البلاغة العربية من خلال النظر المُتقصّي في النصّ الأدبي»[2].

و أجملْ بكلامٍ لعبد القاهر الجرجاني يعلّل به إيراده لمقطوعة شعرية كاملة، و ذلك في مقام الاستشهاد للتشبيه المقلوب رغم إمكان استغنائه عنها بالبيت الأخير، يقول: « المقصود البيت الأخير، و لكن البيت إذا قُطع عن القطعة كان كالكعاب تُفرَد عن الأتراب، فيظهر فيها ذُلُّ الاغتراب، و الجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين، و أملأُ بالزين، منها إذا أفردتْ عن النظائر، و بَدَت فَذَّةً للناظر»[3].

---

[1]- سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية- آفاق جديدة-، ص46.

[2]- سعيد المطرفي، دور البلاغة العربية في دراسة النص الأدبي وتقويمه(رسالة ماجستير)، إش: عبد العظيم المطعني، جامعة أم القرى، السعودية، 1417هـ، ص88.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ق و ع: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط،1991م، ص206.

و أكّد محمد بركات أبو علي هذه النظرة الشمولية في التعامل مع النص عند المُبرّد في معرض حديثه عن التشبيه عند أبي نواس من خلال تحليل مقطوعات شعرية، يقول:« نُلاحظ ممّا تقدّم أنّ المُبرّد قد ربط قيمة التشبيه البلاغية بالصورة الشعرية، و لم يقف عند المثل المفرد، و الجملة الجزئية، بل رأى قيمة التشبيه و تأثيره من خلال معاني الأبيات الشعرية، و المقطّعات، و الصّور التامة المعنى في أكثر من بيتٍ واحد. و هذا يدفع تهمةً لحقتْ البلاغة العربية: في أنّ القدماء قد عرضوا بلاغتهم من خلال الجملة، والبيت الواحد، وعمل المُبرّد هنا يفتح أمامنا نافذةً في فهم البلاغة من خلال المثل و الشاهد في أنّها ما أهملتْ النظر إلى القيمة في إطار الصورة الشعرية مع اهتمامها بإبراز القيمة البلاغية من خلال البيت الواحد»[1].

ثمّ أنّ ضروبا من البديع تقتضي تحليلًا في القصيد ة كلّها، أو في أكثرها، كالتطريز بمنظور العسكري، وهو:« أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التطريز فيها كالطّراز في الثوب»[2]، فنصّ على التوالي في الأبيات، و من أمثلته أبياتٌ له استشهد بها[3]:

أصبحتْ أوجهُ القبور وِضاءً وغدتْ ظلمة القبورِ ضياءُ
يوم أضحى طريدةً للمنايا ففقدنا به الغنى والغناءُ
يوم ظلّ الثرى يضم الثريّا فعدمنا منه السّنا والسناءُ
يوم فاتتْ به بوادرُ شؤمٍ فرزينا به الثَّرى والثراء
يوم ألقى الرّدى عليه جرانًا[4] فحرمنا منه الجدَا والجداء
يوم ألوتْ به هنات الليالي فلبسْنا به البلى والبلاء

(1)- محمد بركات حمدي أبو علي، فصول في البلاغة، ص105.
(2)- العسكري، الصناعتين، ص425.
(3)- المصدر نفسه، ص425-426.
(4)- جران: صدر البعير من مُقَدّم عنقه إلى منحره.

و كتمثيل النويري لتواتر الاستطراد في أربعة أبيات متوالية[1] من قول ابن الزمكدم[2]:

و ليـــل كوجـــه البرقعيـــدي[3] ظلمـــةً و بـــــرد أغانيـــــه و طـــــول قرونـــــه
ســـريت و نـــومي فيـــه نـــومٌ مشـــرّدٌ كعقـــل ســـليمان بـــن فهـــدٍ و دينـــه
علـــى أولـــق[4] فيـــه التفـــات كأنـــه أبـــو صـــالح فـــي خبطـــه و جنونـــه
إلـــى أن بـــدا ضـــوء الصـــباح كأنـــه ســـنا وجـــه قـــرواش و ضـــوء جبينـــه

و بلغت بعض شواهد هذا النوع عشرة أبيات عند ابن منقذ.

و لعلّ ما كان يدفعهم إلى التضييق من مجال الشاهد أنّ المقام مقام تقعيد، و تنظير؛ لا مقام تذوق و تحليل إذ أنّ تبيين المصطلح، و تحديد المفهوم يتطلب استعمال البيت الواحد ليتيسر استيعابه، و يُستَحضَر شاهده.

أمّا في التحليل، فقد أتى النقاد العرب بقطع الشعر البديعة، و فرائد النظم الرائقة لأنهم في هذا المقام يخاطبون الأذواق، و الأحاسيس؛ لا الأذهان، و الأفهام.

فإذا اطّردت شواهد النوع البديعي في القصيدة الواحدة استغنوا بالبيت الواحد عن غيره مما يماثله، و عمدوا إلى التضييق من مجال الشاهد احترازًا من مغبّة الوقوع في الرتابة، والتكلف.

---

(1)- أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب،ج7، تح: علي بو ملحم، دار الكتب العلمية، بيروت، ص100.
(2)- ابن الزمكدم، سليمان بن الفتح الأنباري(ت.398هـ-1008م)من أهل الموصل له ديوان شعر فيه مختار شعره.
(3)- البرقعيدي: شخص منسوب إلى برقعيد، بلدة جهة الموصل.
(4)- أولق: جنون، ويعني على فرس بها جنون.

الفصل الثاني:

الإيقاع البديعي و التباس المصطلح

الفصل الثاني: الإيقاع البديعي و التباس المصطلح

ترتّب عن كثرة سك المصطلحات البديعية، وتعدّدها، وكثرتها حتّى على مستوى النوع نفسه، وما ولّده ذلك من التباس في الدرس الإيقاعي البديعي يحدُّ من دقّة دراسته، فكان لا بدّ من دفعٍ لهذه الكثرة، و اختيار للمصطلح الأنسب للنوعِ، و الأدلِّ على الحدِّ طلبًا للدقّة، ونجاعة الدراسة(مبحث أوّل).

وانجرّ عن تداخل المصطلح البديعي في خلط ضروبه، من حيث المصطلح، أو الحدّ، تعقيدًا لمَهمّة الدارس لإيقاعها، وتقليلًا من دقة نتائجها، وإضفاءً للغموض على وظائفها الإيقاعية ممّا استعى ترجيحًا للمصطلح الأقرب في الدلالة على الضرب البديعي للحدّ من التداخل(مبحث ثانٍ).

المبحث الأول: الإيقاع البديعي وتعدد المصطلح.

ضمّن ابن المعتز في كتابه "*البديع*" دعوة للمصنّفين بعده تفتح لهم باب الابتكار في البديع، و تبيح لهم ألّا يقتصروا على ما جاء به من ضروبه، و يضيفوا إلى ذلك ما يقبله الحسّ، و يستسيغه الذوق، و ذلك في قوله:« فمن أحب أن يقتدي بنا، و يقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل، و من أضاف من هذه المحاسن، أو غيرها شيئًا إلى البديع و لم يأتِ غير رأينا فله اختياره»[1].

و قد صادفت هذه الدعوة هوى في قلوب الشعراء، و لقيت استجابة في فكر المُنظّرين، فانثنوا يضيفون إلى البديع كلَّ ما فطنوا إلى وجوده في الواقع الشعري، و يقعّدون لكلّ ما وجدوه في ثنايا أشعار المتقدمين ممّا ألف الناس بعضه، و نأى بعضه عن السمع والتداول، و يبدو أنّ البديع صاقب معنى مصطلحه، فصار مجالا لكلّ جديد لم يسبق له مثيل، فقد بدأ مع ابن المعتز بثمانية عشر نوعا، ثم وصل مع المتأخرين إلى أنواع تعزّ عن الإحصاء بله التحليل، و الدراسة في القصيد.

و هذا الزخم الكبير من أنواع البديع بما يتتابع منها في الدلالة، أو يتفرع من أصول الضروب يجعل من تذوق جماله في الإبداع الشعري عملا مُجهدا، وغاية عزيزة، و يصرف عن رصد إيقاعه في ثنايا الأبيات إلى الغوص في تلقي قواعده، والتمعّن في الإحاطة بحدوده، والكدّ في إدراك فروعه، و شواهده.

و إذا كان الولع باكتشاف الجديد أحد أسباب كثرة المصطلحات فيه، فإنّ اختلاف التسميات للضرب الواحد منه سببٌ آخر في هذه الكثرة، وستعرّج الدراسة على بعض مصطلحات البديع التي تعدّد فيها الاصطلاح، و اتحدت فيها الدلالة.

---

[1]- ابن المعتز، البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتاب الثقافية، بيروت، ط1، 2012م، ص73.

1- <u>التشريع</u>:

لغة القصد إلى المورد، و وفتحُ الباب، أو الطريق، واصطلاحا أن ينظم الشاعر أبياتا على أكثر من قافية، وعلى بحرين، أو على أكثر من ضرب للبحر الواحد، فيكون على الوقوف عند قافية معينة على اعتماد ضرب معين، ويكون هذا الوقوف صحيحا وزنا ومعنى، ومن ذلك قول الحريري:

يا خاطب الدنيا الدّنيّة إنَّها شرك الردى وقرارة الأكدار[1]

دارٌ متى ما أضحكتْ في يومها أبكتْ غدا بُعدًا لها من دارِ

و يُقال أنّ أوّل من أطلق هذا المصطلح هو أبو إسحاق الإجدابي، وإن كان الحريري سبقه إليه اختراعا، وقد نقل هذا بعض البلاغين كالسبكي، وابن حجة الحموي، وابن أبي الأصبع.

و قد تابعه بعض البلاغيين في اعتماد هذا المصطلح، ومنهم المدني في "*أنوار الربيع*" الذي عرّفه، وعلّل تسميته بقوله:« وهو أن تبني القصيدة على وزنين من أوزان العروض وقافيتين فإذا أُسقِط من أجزاء البيت جزء أو جزءان صار ذلك البيت من وزن آخر كأنّ الشاعر شرّع في بيته بابا إلى وزن آخر»[2]، وكذلك حمزة العلوي في "*الطراز*"، وصفي الدين الحلّي في "*شرح الكافية*"، و القزويني في "*الإيضاح*" و"*التلخيص*"، وابن الناظم في "*المصباح* "، والدسوقي في "*الحاشية*"، كما ذكره السبكي في "*عروس الأفراح* " لكنّه اعترض عليه لإيحائه بمعنى الشرع.

---

(1)- أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح مقامات الحريري، ج3،(المقامة الثالثة والعشرون: الشعرية)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، دط، 1413هـ-1992م، ص95.

(2)- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج4، تح و تر: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969م، ص343.

أمّا البعض الآخر، فسكّوا مصطلحات أخرى مُتعلّلين بأسباب متعددة، ومن هؤلاء ابن أبي الأصبع الذي سمّاه(التوأم)، يقول:« وهذا الباب سمّاه الإجدابي التشريع(...) وهذه التسمية وإن كانت مطابقة لهذا المُسمّى، فهي غير معلومة عند الكافة، فسميته التوأم»[1]. وهذه علة غريبة، فقد أقرّ بأنّ المصطلح مناسبٌ لدلالته لكنّه أخذ عليه عدم ذيوعه بين الناس، وهو كلام يجعل وضعه لمصطلح جديد منطويا على تناقض كبير، فإنّ التعلّل بجهل العامة لمصطلح(التشريع) ينطبق على مصطلح(التوأم) الذي وضعه، بل إنّ مصطلح(التشريع) يحظى بذيوعٍ أكبر، وتداولٍ أكثر لأسبقيته في الوضع.

و أطلق عليه البعض تسمية(التوشيح) كما فعل حمزة العلوي في "*الطراز*"، حيث يقول:« اعلم أنّ هذا النوع إنّما لُقِّب بالتوشيح لأنّ معناه أن يبني الشاعر قصيدته على بحرين من البحور الشعرية، فإذا وقف على قافيته الأولى فهو شعر كامل مستقيم، وإذا وقف على الثانية كان بحرا آخرَ، وكان أيضا شعرا مستقيما من بحر آخرَ»[2].

و رغم اختيار العلوي لمصطلح(التوشيح) إلا أنّه لم يُنكر مصطلح(التشريع) بل قرّر صحة دلالته معلّلا ذلك بقوله:« ويُقال له التشريع أيضا لأنّ ما هذا حالُه من الشعر، فإنّ النفس تشرع إلى تمام القافية وكمالها»[3].

وقد أخذ بمصطلح(التوشيح) أيضا ابن الأثير في"*المثل السائر*" وعلّل التسمية بقوله:« وصار ما يضاف إلى القافية الأولى من البيت كالوشاح»[4].

و وافقهما ابن قيّم الجوزية في(المشوق) باعتماده مصطلح(التوشيح)، يقول: « التوشيح أن تكون ذيول الأبيات ذات قافيتين على بحرين، أو ضربين من بحر واحد،

---

[1]- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص522.
[2]- يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، ج3، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002م، ص40.
[3]- المصدر نفسه، ص40.
[4]- نصر الله بن محمد(بن الأثير)، المثل السائر، ق3، قد.عل : أحمد الحوفي، بدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، ص216.

فعلى أيّ القافيتين وقفت كان شعرا مستقيما»[1].

و اقترح الوطواط في " *حدائق السحر*" تسمية(ذي القافيتين)، وعرّفه بقوله:« وتكون هذه الصنعة بأن يقول الشاعر قصيدة أو مقطوعة، ويجعل لها قافيتين متجاورتين»[2].

و هذه تسميةٌ تتعلق بتركيب هذا النوع من البديع، وتربط بالأساس الذي بُني عليه، ولهذا راقت لبعض أصحاب الشروح مثل التفتازاني في" *المُطوّل*"، والسبكي في "*عروس الأفراح*".

و من الضروري لتجنب إشكالية تعدد المصطلح في هذا النوع البديعي، وتجنب الخلط، وكثرة التسميات، وما ينجرّ عن ذلك من عناء للدارسِ، ومشقّةٍ على الناظر في كتب البلاغة أن يُكتفى بمصطلح فريدٍ مُوحّد، ويستغنى عن غيره كأنْ يُعتمَد(التشريع)، أو(التوأم)، أو(ذو القافيتين) اعتمادا على الشهرة والتداول، أو الأسبقية في الوضع، أو دقة الدلالة على مفهوم النوع، أمّا(التوشيح) فيُترك لإطلاقه على نوع آخر من البديع، ونوعٍ آخر من البيان، وهو ما ستأتي عليه الدراسة في باب التداخل.

2- <u>الإرصاد</u>:

لغة الإعداد، ويرتبط ذلك بتعريفه الاصطلاحي، وهو أن يُوجَد في الكلام الذي قبل القافية ما يدلُّ السامع عليها، أو على العجز كلّه إذا كان عارفا بالرويّ، قال ابن الأثير وهو:« أن يبني الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له أي أعدّها في نفسه فإذا أنشد صدر البيت عُرِف ما يأتي به في قافيته»[3].

---

(1)- محمد بن أبي بكر(ابن قيم الجوزية)، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن، وعلم البيان، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1327هـ، ص232.
(2)- محمد بن محمد العمري(رشيد الدين الوطواط)، حدائق السحر، تر: إبراهيم أمين الشواربي، المركز القومي للترجمة، ط2، 2009م، ص157.
(3)- نصر الله بن محمد(بن الأثير)، المثل السائر، ق3، ص206.

ومنه قول جنوب الهذلية أخت عمرو ذي كلب[1] تنقم على من قتله غدرا:

فأقسمُ يا عمرو لو نبّهاكَ إذن نبّها منك داءً عضالا[2]
إذن نبّها ليثَ عرّيسةٍ[3] مفيدًا مُفيتًا[4] نفوسًا ومالا
وخرقٍ تجاوزتَ مجهولةٍ بوجناءَ حرفٍ[5] تشكَّ الملالا
فكنتَ النهارَ به شمسُه وكنتَ دُجى اللَّيل فيه الهلالا

فإنّ سماع الصدر من البيت الأخير دالٌّ على عجزه، ولا يعجز أصحاب الشاعرية عن سبق قائله إليه بألفاظه وقافيته بمجرّد سماعهم ما سبقه من الأبيات.

و قد تعدّدت المصطلحات التي استعملها البلاغيون لهذا النوع البديعي، فقد عُرف في بداية الدراسات البلاغية بمصطلح آخر هو(التوشيح) الذي أطلقه عليه قدامة، وعرّفه بقوله:« هو أن يكون أول البيت شاهدًا بقافيته، ومعناها»[6]، وذاع المصطلح عند عدد من البلاغيين فيما بعدُ كالعسكري، وابن سنان، وابن مالك، وابن الأثير الحلبي، يقول أحمد مطلوب:« وسمّاه توشيحا المصري، وابن مالك، وابن الأثير الحلبي»[7]، وإن كان بين هؤلاء من ذكر مصطلحا آخرَ، واستحسنه، فقد فضّل العسكري تسميته باسم(التبيين) لوضوح دلالته عليه، يقول:« سُمّي هذا النوع التوشيح، وهذه التسمية غير لازمة بهذا المعنى، و لو سُمّي تبيينا لكان أقرب»[8].

(1)- جنوب بنت العجلان الكاهلية الهذلية لها شعر في رثاء أخيها عمرو بعد أن قتلته قبيلة فهم.
(2)- جنوب الهذلية، ديوان الهذليين، ق3، تح: احمد الزين، محمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1385هـ-1965م، ص121.
(3)- عرِّيسة: عرين الأسد.
(4)- مُفيتًا: مُهلِكا.
(5)- وجناء حرف: ناقة غليظة ضامرة.
(6)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح و تع: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص167.
(7)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج1، ص95.
(8)- العسكري، الصناعتين، ص382.

و استصوب ابن الأثير تسميته بمصطلح(الإرصاد)، لأنّ(التوشيح) عنده نوعٌ من أنواع البيان، يقول:« بل تسميته بالإرصاد أَوْلى، وذلك حيث ناسب الاسم مُسمّاه ولاق به، وأمّا التوشيح فإنّه نوعٌ آخر من علم البيان»[1].

و اختار القزويني مصطلحي(الإرصاد)، و(التسهيم)، واستحسن أولهما، ووافقه في ذلك، وتبعه من أصحاب الشروح السبكي، والتفتازاني، والاسفراييني، والمغربي، يقول القزويني:« الإرصاد ويُسمى التسهيم أيضا، هو أن يجعل قبل العجز من الفقرة، أو البيت ما يدل على العجز إذا عُرف الرويُّ»[2].

و تعريفه هذا يلغي استخراج أنواع جديدة اعتمادا على دلالة أول الكلام على القافية فقط، ودلالة أول الكلام على العجز كله بما في ذلك قافيته، ويتساوى في ذلك الدلالة على المعنى، أو الدلالة على اللفظ، فقد قصرَ ابن حجة(التوشيحَ) على دلالة أول الكلام على لفظ آخره، وجعلَ(التسهيمَ) دالّا على دلالة أول الكلام على ما يتأخر معنى، أو لفظا، ويتضح أنّ كليهما بمعنى(الإرصاد)، وأنّه لا توجد فروق تستدعي وضعهما في نوعين مختلفين.

كما ذكر ابن أبي الإصبع فروقا بين(التوشيح)، و(التسهيم) نقلها عنه صفي الدين الحلّي فيما بعد منها أنّ الأولَ يدلُّ على القافية فحسب، بينما يدلُّ الثاني على العجز كلّه، غير أنها فروق ليست كبيرة من جهة، وليست معتمدة لدى البلاغيين، فدلالة التوشيح عندهم لا تقتصر على القافية فقط كما مرَّ في تعريف قدامة، وذلك يتبيّن كذلك في تعريف العسكري للتوشيح حيث يقول:« وهو أن يكون مُبتدأ الكلام يُنبئ عن مقطعه، وأوله

[1]- نصر الله بن محمد(بن الأثير)، المثل السائر، ق3، ص208.
[2]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص359.

يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه حتى لو سمعت شعرا، أو عرفت رواية ثم سمعتَ صدر بيت منه، وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه»[1].

و أطلق عليه ابن وكيع(ت393هـ) مصطلح(المُطمِع) وذلك لما يتبادر إلى الذهن من سهولة الإتيان بمثله ظاهرا، مع صعوبة ذلك، وعسره، قال ابن رشيق:« والمُطمِع تسمية ابن وكيع(...) لما فيه من سهولة الظاهر، وقلة التكلف، فإذا حُووِل امتنع، وبَعُد مرامه»[2]، وقال المُظفّر العلوي عن التسهيم:« ولو سُمّي المُطمِع أي من سمعه يطمع في قول مثله، وهو من ذاك بعيدٌ لجاز»[3].

و جعل المُظفّر العلوي مصطلح(التضمين) مساويا لمصطلح(التوشيح)، غير أنّ الأمثلة التي ضربها لا تدلّ على معنى(الإرصاد)، بل تتعلّق بمصطلح آخر، ولهذا سوف يُحمَلُ في الدراسة على التداخل، مثلما ستُحمَل مصطلحات التوشيح، والتشريع، والتبيين في إطلاقها على(الإرصاد).

و يتبيّن من خلال تناول البلاغيين لمصطلح(الإرصاد) تعدّد تسمياته، وتوحّد دلالتها إذ أنها أُطلقت على دلالة أول البيت على آخره مع علم سابق بالرويّ، وإذا كانت الغاية الاقتصار على مصطلح واحد تسهيلا للدراسة، فتبقى ثلاثة مصطلحات هي (الإرصاد)، و(التسهيم)، و(المُطمِع)، والأولان أكثر شيوعا في الدراسات البلاغية، وأشدّ تداولا على ألسنة الدارسين، والمُنظّرين، فينبغي الاستغناء بأحدهما، و اعتماده اسما دالا على هذا النوع البديعي، وربّما يكون مصطلح "الإرصاد" أقربَ لدلالة معناه اللغوي على معناه البلاغي استئناسا برأي ابن الأثير.

---

(1)- العسكري، الصناعتين، ص382.

(2)- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5،1981م، ص34.

(3)- المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح: نهى عارف الحسيني، مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، د.ت، ص 117.

3- التصدير:

لغةٌ التبوء بقلب المجلس، ونصب الصدر إظهارًا للقوة، ويعني في البديع أن يرِد في نظم الشاعر كلمة في الصدر يردّدها في العجز، أو أن يذكر كلمة في العجز ثمّ يرُدُّها على مثيلتها في موضعٍ من البيت، كقول الأقيشر الأسدي[1]:

سريعٌ إلى ابنِ العمِّ يشتمُ عرضَه ولـيس إلى داعي الندى بسريعِ[2]

وقد عُرف التصدير في الشعر القديم، واستحسنه الأصمعي بهذا الاسم في بيتٍ لعامر بن الطفيل[3] يقول فيه:

فكنتَ سنامًا[4] من فزارةَ تامكًا[5] وفي كلِّ قومٍ ذروةٌ وسنامُ[6]

و ذكره الجاحظ في "*البيان والتبيين*" في درَج الكلام، فقال:« ويكون مع ذلك ذاكرا لما عقد عليه أول كلامه، وكون تصفحه لمصادره في تصفحه لموارده»[7].

و قد أفرده ابن المعتز ببابٍ في كتابه، وسمّاه(ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها)، وبيّنَ مواقعَه في البيت من غير أن يُسمّيها، وهي نهاية العجز مطلقا تُردّ على بداية البيت، أو نهاية الصدر، أو موضعا من حشو الصدر، أو حشو العجز.

وممن سمّاه بالتصدير ابن رشيق في العمدة حيث يقول:« التصدير قريبٌ من الترديد والفرق بينهما أنّ التصدير مخصوصٌ بالقوافي ترِد على الصدور»[8]، وتابعه في هذه التسمية الحاتمي، والمظفر العلوي، وأطلق عليه العسكري تسمية(ردّ الأعجاز على

---

(1)- الأقيشر الأسدي: المغيرة بن عبد الله بن معرض(نحو: ت.80هـ-700م) شاعرٌ هجّاء، عالي الطبقة، عمّر طويلا، وقُتِل بظاهر الكوفة خنقًا بالدخان.

(2)- الأقيشر الأسدي، الديوان، صه: محمد علي دقّة، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص92.

(3)- عامر بن الطفيل(70 ق.هـ- 11هـ، 554-632م) فارس بني عامر، و أحد فُتّاك العرب، وسادتهم في الجاهلية، وُلد، ونشأ بنجد، أدرك الإسلام شيخًا، ولم يُسلِم، مات في طريق عودته من المدينة إلى مضارب قومه.

(4)- سنام: في البعير حدبته، وفي العشيرة شريفها.

(5)- تامك: طويل، مرتفع.

(6)- عامر بن الطفيل، الديوان، تح: هدى جنهويتشي، دار البشير، و مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1418هـ-1997م، ص146.

(7)- الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص93.

(8)- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص3.

الصدور)، وجمع ابن حجة بين المصطلحين معا، و التصدير أخفُّ عنده وأليقُ، وسمّاه التبريزي(ردّ الكلام على صدره)، وكذلك فعل القزويني في" *التلخيص*"، وجمع ابن قيّم الجوزية بين(التصدير)، و(ردّ الكلام على صدره).

و أورد المدني(ردّ العجز على الصدر)، و(التصدير)، وفضّل الأول لتناسبه مع المعنى، يقول:« والأول أولى لأنّه مُطابقٌ لمُسمّاه»[1].

أمّا ابن منقذ فذكر له مصطلحين هما(الترديد)، و(التصدير)، يقول:« باب الترديد، ويسمّى التصدير، اعلم أنّ الترديد ردّ أعجاز البيوت على صدورها، أو ترِد كلمة من النصف الأول في النصف الثاني»[2].

وأطلق عليه ابن أبي الإصبع المصري مصطلحَ(ردّ الأعجاز على الصدور) مشيرًا إلى مصطلح(التصدير) عند المتأخرين، وقد أضاف إضافات جديدة على ما قام به ابن المعتز من قبيل تسميته لأقسام هذا النوع حسب موقعه في البيت، وكذلك ذكره لقسمٍ جديد ذكر أنّه غاب عن ابن المعتز.

وقد تفرّعت عن التصدير تسميّاتٌ أخرى لأنواعه بدأها المصري كتصدير التقفية، وتصدير الحشو، وتصدير الطرفين، وتابعه المدني، فأتى للتصدير بستة عشر نوعا، بحسب وقوع التصدير، وبحسب علاقة اللفظين ببعضهما تجانسا، أو تكرارا، أو إلحاقا.

وذكر ابن أبي الإصبع أنّ قدامة أتى بنوع من التصدير سمّاه(التبديل) كما أشار ابن رشيق أنّ عبد الكريم النهشلي أورد نوعا من التصدير سمّاه(المضادة)، كما جعل ابن الأثير(التصدير) نوعا من أنواع التجنيس، وإن كان هذا يزيد من إشكالية التعدد بذكر تفريعاتٍ للتصدير إلا أنّ البحث سيعرض لهذه المصطلحات في باب التداخل.

---

(1)- علي بن أحمد (ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج3، ص94.

(2)- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد أحمد بدوي، و حامد عبد المجيد، ومر: إبراهيم مصطفى، مطبعة مصطفى البابي، مصر، د.ط، د.ت، ص51.

والظاهرٌ أنّ من السهل إدراك قرب بعض مصطلحات هذا النوع من بعضها، كمصطلحات(ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها)، و(ردّ الأعجاز على الصدور)، و(ردّ الكلام على صدره)، و(ردّ العجز على الصدر) لدلالتها على عودة كلمة في العجز على أخرى في الصدر، أمّا مصطلح(التصدير) فهو أقلّ بيانًا عن هذه الدلالة لكنّه لا يطرح إشكالا آخر بخلاف(الترديد) الذي تُقصيه إشكالية التداخل.

والأفضلُ الاكتفاء بمصطلح واحد مثل(التصدير)، أو(ردّ العجز على الصدر)، تجنبًا لكثرة المصطلحات، وكلاهما مشهور، مُستعمَل، كما أنّ وضع تسميّات لهذا النوع بحسب موقعه في البيت كما فعل المصري، والمدني لا يُجدي من الناحية الإيقاعية، و لا يعود بطائلٍ إلا إعنات الفكر في إدراك هذه الأنواع في الدراسة والتحليل، ولا حاجة لكلّ هذا التدقيق، والتفصيل.

لقد أفضت هذه الجزئيات إلى إضافة مصطلحات جديدة تنضوي تحت(التصدير) بلغت أربعة أنواع عند أبي الإصبع هي: تصدير التقفية، وتصدير الطرفين، وتصدير الحشو، والتصدير القائم على النفي والإضراب، وبلغت عند المدني أربعة أنواع في النثر بحسب تكرار اللفظين، أو تجانسهما، أو ارتباطهما بالاشتقاق، أو بشبه الاشتقاق، وبلغت ستة عشر نوعا بحسب الموقع في البيت، ونوع الارتباط بالتكرار، أو الاشتقاق، أو الإلحاق بالاشتقاق، أو شبهه.

4- ***<u>الجناس</u>***:

ويُسمّى كذلك التجنيس، والمُجانسة، وكلّها مصادر مأخوذة من(الجنس)، قال ابن منظور:« الجنس: الضرب من كلّ شيء(...) والجنس أعمُّ من النّوع، ومنه المجانسة، والتجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا أي يُشاكله»[1]، وورد في المعجم الوسيط:« جانسه

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص215.

شاكله، وجانسه اتّحد في جنسه(...)(تجانسا) اتّحدا في الجنس»[1]، وقد عبّر المدني عن الدلالة اللغوية للتجنيس ومشتقاته بقوله:« الجناس، والتجنيس، والمجانسة، والتجانس كلُّها ألفاظٌ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جانسَ، والتجنيس تفعيلٌ من الجنس، والمجانسة مفاعلةٌ منها(...)، والتجانسُ مصدر تجانسَ الشيئان إذا دخلا تحت جنس واحد»[2].

أمّا في الاصطلاح فالجناس يعني الاتفاق في الحروف، أو في بعضها مع اختلاف المعنى، جاء في مُعجم المصطلحات العربيّة:« تشابهُ اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى، وهو إمّا تامٌّ إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها، وشكلها(هيئاتها)، وترتيبها، وإمّا غير تام إن اختلف اللفظان في واحد من هذه الأربعة»[3]، أو هو ورود اللفظ بمعنيين مختلفين، ومن شواهده البستي[4]:

نـــاظراه فيمـــا جنـــى نـــاظراه أو دعـــاني أمـــت بمـــا أودعـــاني[5]

فقد اشتركا اللفظان في الهيئة، واستقل كل واحد منهما بمعناه.

والجناس من حيث دلالته معروفٌ في الدراسات اللغوية القديمة، فقد أشار ابن المعتز عند تعريفه له إلى مُصنَّف الأصمعي في هذا الباب، حيث يقول:« وهو التجنيس وهو أن تجيء الكلمة تُجانس أُخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألَّف الأصمعي كتاب الأجناس عليها»[6].

---

(1)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، مادة(جنس)، ص140.

(2)- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج1، ص97.

(3)- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص138.

(4)- أبو الفتح البستي: علي بن محمد بن الحسين(400هـ-1010م) وُلد في بُست قرب سجستان، وكتب لأمراء الدولة السامانية في خراسان، وتعزّزت صلته بالأمير سبكتكين، ثمّ بقي مع ابنه السلطان محمود من بعده إلى أن أخرجه إلى بخارى، فمات بها غريبا. له ديوان شعر، وتتميز قصائده بالقصر، والميل للحكم، والأمثال، والجنوح للبديع.

(5)- علي بن محمد البستي(أبو الفتح)، الديوان، تح: درّية الخطيب و لطفي الصقّال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1410هـ-1989م، ص204.

(6)- ابن المعتز، البديع، ص36.

و ذكره آخرون بدلالته الاصطلاحية التي عُرِف بها بعد تأسّس علم البديع، يقول أحمد مطلوب:« و لأبي عبيد الله القاسم بن سلّام "*كتاب الأجناس من كلام العرب، وما اشتبه في اللفظ، واختلف في المعنى*"، وقد أشار سيبويه إلى فنّ التّجنيس، وسمّاه (اتفاق اللفظين، و المعنى مختلف)، وذكر المبرِّد مثل ذلك، وله كتاب" *ما اتّفق لفظه، واختلف معناه من القرآن المجيد*" ، وسمّاه ثعلب(المطابق)»[1].

و اقتدى ابن المعتز بالخليل، وأطلق على هذا النوع مصطلح(التجنيس) وعدّه من ضروب البديع، وعرّفه بقوله:« وهو أن تجيء الكلمة تُجانس أُخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»[2].

و ذكر قدامة نوعين من التجنيس سمى أحدهما(المطابق)، وهو يعني به ما الجناس التام حيث عرّفه بقوله:« فأمّا المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة»[3]، وسمّى الآخر(المجانس)، وهو الذي عدّه البلاغيون المتأخرون تجنيسا مُلحَقا بجامع الاشتقاق، وقد عرّفه بقوله:« وأمّا المجانس فأن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق»[4].

و استعمل الخفاجي، والآمدي مصطلح" المجانس"، وإن كان الآمدي قد وظّف مصطلح(التجنيس) كذلك.

و اختار له الرّماني(ت386هـ) تسمية " التجانس"، بينما أطلق عليه السّجلماسي (ت704هـ) تسمية(المحاذاة)، واتفقا بعد ذلك في تقسيمه إلى(المزاوجة)، وهي مساوية لمصطلح(الترديد)، و(المناسبة)، وهي مطابقة لجناس الاشتقاق، و أطلق عليه الحاتمي، و الباقلاني مصطلح(المجانسة).

---

(1)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص52.
(2)- ابن المعتز، البديع، ص36.
(3)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص162.
(4)- المصدر نفسه، ص163.

و ذكر العسكري مصطلح(التجنيس)، كما ذكر مصطلح(التعطّف) الذي عرّفه بقوله:« التعطّف أن تذكر اللفظ ثم تكرّره، والمعنى مختلف» [1].

وعرّفه السكاكي دون إشارة إلى المعنى فقال:« هو تشابه الكلمتين في اللفظ»[2]، وأشار التبريزي إلى نوع منه، فعمّمه تعريفا للتّجنيس، ثمّ خصّصه للجناس المُطلق، وذكر معه أنواعًا أخرى يقول:« و التّجنيس أن يأتي الشّاعر بلفظين في البيت إحداهما مشتقة من الأخرى، وهذا الجنس يُسمّونه المُطلق»[3]، ونقل البغدادي هذا التعريف عنه، و سمّاه ابن رشيق التجنيس، وأعرض عن تعريفه إلى التعريف بضروبه حيث يقول: « التّجنيس ضروب كثيرة: منها المُماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى»[4]، و قد ذكر(الترديد)، و اعتبره فرعا من فروع الجناس.

أمّا عبد القاهر الجرجاني، فاستغنى عن تعريفه بذكر وجوه حسنه التي تتلخّص في وقوعه في العقل موقعا حسنا، يقول:« أمّا التّجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييها من العقل موقعا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا»[5].

و سمّاه ابن الأثير الحلبي(الجناس)، و(التجنيس)، بينما اقتصر القزويني على مصطلح(الجناس)، وتابعه في التسمية أصحاب الشروح، وبعض أصحاب البديعيات كالحموي، والسيوطي، والمدني.

و من البلاغيين من جعل مصطلحات مثل(التتميم)، و(التصدير)، و(التبديل) من باب التجنيس.

---

(1)- العسكري، الصناعتين، ص421.
(2)- يوسف بن محمد السكاكي، مفتاح العلوم، ص429.
(3)- التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، ص172.
(4)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص321.
(5)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص7.

و لم يقتصر الأمر على المصطلحات الخاصة بالجناس، بل تعدّدت أقسامه وفروعه حتى بات من العسير إحصاؤها، وصار من الصعب على الباحث الإحاطة بها، وفهمها، يقول أحمد مطلوب:« وللتجنيس تعريفات كثيرة وقد شرّق المؤلفون فيه وغرّبوا، وقسّموه أقساما كثيرة»[1]. ويقول محمد الصامل:« فالجناس لوحده تصل مصطلحاته التي دُوّنت في معاجم المصطلحات مائة وعشرين مصطلحا، أمّا أقسامه وتفريعاته، فتصل إلى أربعمائة»[2].

وقد أدّت كثرة التفريعات، والأقسام إلى أن تُفرَد للجناس وحده مؤلفاتٌ تخصُّ أنواعه، وتتبع فروعه منها كتاب" *الدر النفيس في أجناس التجنيس*" لصفي الدين الحلي، وكتاب" *جناس الجناس*" للصفدي، وفي العصر الحديث" *فنّ الجناس*" لعلي الجندي.

و على سبيل التمثيل لا الحصر يُصادف الباحث من هذه التفريعات التّام، وهو ما اتفق اللفظان فيه في نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها، فإن كانا من نوع واحد سُمّي بالمُماثل، وهذا كقول زياد الأعجم[3]:

وأُنبِئتُهم يستصرخون بكاهلٍ[4] ولِلؤم مِنهم كاهلٌ وسنامُ[5]

و إن اختلفا نوعا، فهو المُستوفي، ومنه قول أبي تمام:

ما مات من كرم الزمان فإنّه يحيا لدى يحي بن عبد الله[6]

منه المُركّب الذي يُسمّى بالمُلفَّق إذا تركّب لفظاه معًا، كقول بهاء الدين القاضي[7]:

---

(1)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص53.

(2)- محمد بن علي الصامل، المصطلح البلاغي: كثرته، وتعدّده، واشتراكه، وصياغته، ص453.

(3)- زياد الأعجم: زياد بن سليمان(ت. نجو 100هـ-718م) مولى بني عبد القيس، من شعراء الدولة الأموية وُلد، ونشأ في أصفهان، وانتقل إلى خراسان ، فسكانها حتى مات فيها بعد أن عمّر طويلا، جزل الشعر، فصيح الألفاظ، في لسانه عُجمة، له شعر في مدح أمراء عصره، وهجاء بخلائهم، وكان الأمراء يداروه، والشعراء يتحاشونه لسلاطة لسانه.

(4)- كاهل: الأولى اسم قبيلة: فرعٌ من هذيل، والثانية مُقدَّم أعلى الظهر ممّا يلي العنق.

(5)- زياد الأعجم، شعر زياد الأعجم، جم. تح. در: يوسف حسين بكّار، دار المسيرة، ط1، 1402هـ-1983م، ص96.

(6)- حبيب بن أوس(أبو تمام)، الديوان، ج2، شر: الخطيب التبريزي، قد. و هـ. ف: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط2، 1414هـ-1994م، ص177.

(7)- بهاء الدين المعرّي: إبراهيم بن شاكر القاضي(565-630م) شاعر، و أديب، وُلد، وتوفي في دمشق. كان كثير المحفوظ، وفيه بذاءة، وفحش اشتغل بالقضاء، وأمور الدولة.

فلـم تضـعِ الأعـادي قـدر شـاني و لا قـالوا فـلانٌ قـد رشـاني[1]

فإنْ كان أحد اللفظين مُركّبا، انقسم إلى المَرفوّ الذي يأتي لفظه المُركّب مُكوّنًا من كلمة و جزء من كلمة، و المُتشابه الذي يتكوّن لفظه المُركّب من كلمتين تتشابهان خطّا، و المفروق الذي يتألّف لفظه المُركّب من كلمتين تختلفان خطّا كقول أبي حفص المطوّعي[2]:

لا تعرضنَّ على الرُّواة قصيدةً ما لم تُبالغ قبلُ في تهذيبها[3]

فمتى عرضتَ الشعرَ غيرَ مُهَذَّبٍ عدُّوه منك وساوسًا تهذي بها

فأمّا غير التّام، فهو ما اختلف اللّفظان فيه في وجه من الوجوه السّابقة:

– الاختلاف في نوع الحروف، ويُسمَّى بالمُضارع إن تقاربت مخرجًا، وباللاحق إن تباعدت في المخرج.

– الاختلاف في عددها، ويُسمّى بالنّاقص، وهو بحسب وقوع الحرف الزّائد أولا، أو وسطا، أو آخرًا يُسمّى المُطرّف، و المُكتنف كقول أبي العتاهية[4]:

يعزّ دفاعُ الموت عن كلِّ حيلةٍ ويعيا بداءِ الموت كلِّ دواءِ[5]

و المُذيَّل كقول أبي تمّام:

يمدّون من أيدٍ عواصٍ عواصمٍ تصول بأسيافٍ قواضٍ قواضبِ[6]

---

(1)- صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، ج6، ط: يحي الصفدي، تح. اعت: أحمد الأرناؤوط ، و تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1420هـ-2000م، ص16.

(2)- عمر بن علي أبو حفص المُطوّعي(440هـ-1048م) أديبٌ، وشاعر رقيقٌ من نيسابور، لازم في شبابه الأمير أبا الفضل المكيالي، له كتبٌ منها: " درج الغرر، ودرج الدرر".

(3)- عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، يتيمة الدهر، ج4، شر..تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1403هـ-1983م، ص503-504.

(4)-إسماعيل بن القاسم بن سويد(أبو العتاهية)(130-211هـ،748-826م) من قبيلة عنزة بالولاء، شاعرٌ مُكثرٌ، سريع الخاطر، في شعره إبداع، و يُعدّ من مُقدّمي المولّدين، من طبقة بشّار، و أبي نواس، وأمثالهما.

(5)- إسماعيل بن القاسم(أبو العتاهية)، الديوان، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1986م، ص13.

(6)- أبو تمام، الديوان،ج1، ص114.

– الاختلاف في هيئة الحروف، ونقطها ويُسمّى مُحرّفا إذا كان الاختلاف في الشكل كقول أبي العلاء[1]:

الحُسن يظهر في شيئين رونقُه بيتٍ من الشِّعر أو بيتٍ من الشَّعرِ[2]

و مُصحَّفا إذا كان الاختلاف في الإعجام كقول أبي فراس[3]:

من بحر شعرك أغترف وبفيض علمك أعترفْ[4]

– الاختلاف في التّرتيب وهو أنواع: قلب الكلّ، و قلب الجزء، و المُجنّح، و هو الذي وقع أحد لفظيه صدرا، والآخر عجزا، ومنه قول ابن عفيف التلمساني[5]:

وإنْ أرادوا مكارمًا بلغوا وإنْ أرادوا مكارهًا غلبوا[6]

فأمّا المُستوي، فهو ما يمكن فيه بدء قراءة العبارة من أوّلها، أو من آخرها، ولا يتغيّر المعنى، فإذا توالى اللفظان المتجانسان سُمّي بالمُزدوج.

و يُلحَق بالجناس ما جاء بالاشتقاق، وإنّما أُلحق به، ولم يُعَدَّ منه لأنّ الجناس شرطه اختلاف المعنى بين اللفظين.

و يجب الاقتصار على مصطلح واحد للدلالة على المفهوم العام لهذا النوع البديعي كمصطلح(الجناس) مثلا، وإهمال غيره مما يُعبِّر عن معناه ممّا يشترك معه الأصل اللغوي كألفاظ التجانس، والمجانسة، والتجنيس، وغيرها، والتي عمّقت من إشكالية

---

(1)- أبو العلاء المعري(363-449هـ) أحمد بن عبد الله بن سليمان، شاعر، و فيلسوف. ولد ومات في معرة النعمان، عمي، وقال الشعر صبيا. له عدة مؤلفات نثرية منها: الفصول والغايات، رسالة الغفران، مُلقى السبيل. وفي الشعر دواوينه: اللزوميات، سقط الزند، و ضوء السقط.

(2)- أحمد بن عبد الله(أبو العلاء المعري)، ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، د.ط، 1957م، ص57.

(3)- الحارث بن سعيد بن حمدان التغلبي(أبو فراس) (320-357هـ): ابن عم سيف الدولة. أمير، شاعر، فارس. له شعر عذب رقيق منه: الروميات. قتل في تدمر.

(4)- الحارث بن سعيد(أبو فراس الحمداني)، الديوان، رو: أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار بيروت للطباعة، بيروت، د.ط، 1979م، ص190.

(5)- ابن عفيف التلمساني: محمد ين سليمان التلمساني(الشاب الظريف)(661-688هـ،1263-1289م) شاعر رقيق النظم، وُلد بالقاهرة حيث كان أبوه مقيما فيها، انتقل إلى دمشق، و ولي الخزانة فيها، وبها توفي، له ديوان شعر.

(6)- محمد بن سليمان(الشاب الظريف)، الديوان، تح: شاكر هادي شكر، عالم الكتب، مصر، ط1، 1985م، ص35.

تَعُّدد المصطلح، فقد أحصى أحمد مطلوب أكثر من ستين ضربا باعتماد مصطلح (التجنيس)، وما يماثل ذلك باعتماد مصطلح(الجناس)، يقول محمد الصامل:« ومثل ذلك الجناس، فمرة يُذكَر بصيغة(الجناس)، وثانيةً بالتجنيس، وثالثةً بالمجانسة، وكلٌّ واحد من هذه الثلاثة صار مصطلحا مع أنّ المراد بها شيءٌ واحد، بل تجاوز الأمر إلى إعادتها مع أقسامها مثل تجنيس الإشارة، وجناس الإشارة»[1].

وهناك أنواع تعدّدت مصطلحاتها، واتّحدت دلالتها وأمثلتها، فالتجنيس المُذيل مثلا هو التجنيس المحرّف، وجناس الإطلاق هو جناس المشابهة، وتجنيس الكناية هو تجنيس الإشارة.

كما يجب طرح تلك التفريعات الكثيرة جانبا خاصة وأنها لا تضفي على الدراسة الإيقاعية فائدَة تُذكَر، فيُكتفى بالجناس الناقص مثلا ليدلّ على الاختلاف في نوع الحروف، وعددها، وترتيبها، ويُستغنَى بذلك عن اعتماد أنواع كثيرة كالمُطرّف، والمكتنف، والمذيّل، والمضارع، واللاحق، والمحرّف، والمُصحّف، وقلب الجزء، وقلب الكلّ، والمجنّح، ويُقتصر على الأنواع التي تُغني عن غيرها، وتدلّ عليها، يقول أحمد مطلوب عن تفريعات الجناس:« وقد سبق الكلام عن هذه الأنواع وغيرها من الأنواع التي شعّبها المتأخرون، وهي كلّها ترجع إلى التجنيس الناقص»[2]، ومن الدارسين من أرجع كلّ تفريعات الجناس إلى ثلاثة أنواع هي: التام، والناقص، والملحَق بالجناس بالاشتقاق، أو المشابهة[3].

كما يُنظَر فيما لا يتوافق مع الجناس فيُوضَع في بابه، وهو ما ستتعرّض له الدراسة في إشكالية التداخل.

---

(1)- محمد بن علي الصامل، المصطلح البلاغي: كثرته، وتعدّده، واشتراكه، وصياغته، ص357.
(2)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص109.
(3)- يُنظر: محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، الأردن، ط1، 1992م، ص65-66.

5- السجع:

لغةً ورود الصوت على صفةٍ واحدة، قال ابن فارس:« السين، والجيم، والعين أصلٌ يدلّ على صوتٍ متوازنٍ، من ذلك السجع في الكلام، وهو أن يُؤتَى به وله فواصلٌ كقوافي الشعر»[1]، وقال الزبيدي:« سجع(كمنع) يسجع سجعا نطق بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن»[2]، وقال الجوهري:« السجع الكلام المُقفى»[3]، و جاء في المعجم الوسيط:« سجعت الحمامة، و الناقة سجعًا ردّدت صوتها على طريقة واحدة، وفلانٌ تكلّم بكلامٍ له فواصل كفواصل الشعر»[4].

و السجع محسّنٌ بديعي يُبنى على مراعاة مقدار الجملة، وتوافق الوزن، و التقفية معا في الكلمة الأخيرة، أو توفّر أحدهما، وهو فنّ مشهور في الجاهلية، فقد كانت تُحلَّى به الخطب، والمناظرات، والمفاخرات، كما ارتبط بالكهانة حتى عُرفَ كلامهم بسجع الكهّان كسجع شقٍّ وسطيحٍ.

و قد سمّاه بمصطلح(السجع) عددٌ من البلاغيين، يقول أحمد مطلوب:« أكثرُ البلاغيين سمّوا هذا الفنّ سجعا»[5].

كما شاع بمصطلح التسجيع كذلك، يقول أحمد مطلوب في موضع آخر:« وقد سمّاه تسجيعا قدامة، وابن الزملكاني، والمصري، وابن مالك، والعلوي، والمدني»[6].

و قسّم البلاغيون هذا النوع البديعي إلى فروع عديدة، ومن هؤلاء ابن الأثير الذي أطلق مصطلحَ(السجع القصير)، وهو الذي تدانت نهاياته، وقصُرت جملُه، و أحسنُه ما يتكون المقطع منه من لفظتين، وقد يصل إلى عشر ألفاظ فيه، ويقابله(السجع الطويل)

---

(1)- ابن فارس، مقاييس اللغة،ج3، ص135.
(2)- الزبيدي، تاج العروس،ج21، ص180.
(3)- الجوهري، الصحاح، مج3، ص1228.
(4)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص417.
(5)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص144.
(6)- المصدر نفسه،، ج2، ص150.

وهو أقلُّ حسنا لسهولة متناوله، ومنه ما يدنو من القصير مبتدئا بإحدى عشرة لفظة، ومُنتهيا بخمسة عشرة لفظة، ومنه ما يبعد عنه حتى يبلغ عشرين لفظة في المقطع، أو يزيد على ذلك، وقد تابعَ العلويُ ابنَ الأثير في هذا التقسيم، كما وافقه في حلاوة السجع القصير، وحسن مأخذه.

كما قسّمه من حيث تناسب الجمل طولا إلى ثلاثة أقسام: ما تساوى فصله الأول وفصله الثاني، وما يكون فصله الثاني أطول من الأول، وما يقصر فصله الثاني عن الأول، وعدّ الأخير من السجع المعيب.

كما قُسِّم السجع إلى أنواع أخرى، يقول أحمد مطلوب:« وقسّمه المتأخرون إلى عدّة أقسام الحالي، والعاطل، والمُرصّع، والمشطّر، و المطرّف، و المتماثل، والمتوازن، والمتوازي»[1].

فالمتماثل ما تساوت في الكلمتان المسجوعتان في الوزن، ولم تتحدا في الحرف الأخير، والمرصّع هو أن تتقابل الألفاظ في المقطعين، وتتحد كل لفظة مع نظيرتها وزنا، وتقفية، وأمّا المتوازن فهو أن تتفقَ الكلمتان في عدد الحروف والوزن، وتختلفا تقفيةً، ويزيد عليه المتوازي، فيكون الاتفاق في الكلمة الأخيرة وزنا وتقفية.

أمّا مصطلح(الحالي) الذي أطلقه ابن شيت القرشي، فيعني به اتفاق الكلمتين المسجوعتين في الوزن والتقفية بحيث تصلح إحداهما أن تكون قافية مع الأخرى لو وردتا في الشعر، وأطلق عليه هذه التسمية لتحليته بحسن العبارة الناشئة عن تناسب أواخر الجُمل، ويقابله مصطلح(العاطل)، وهو الذي لا تراعى فيه المناسبة بين الجمل في الوزن والتقفية، وسمّاه بذلك لخلوّه من التحلية بالأسجاع.

[1]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص147.

و من مُسمّيات السجع الفواصل كذلك، غير أنّ بعض البلاغيين كالرمّاني، و الباقلاني يعتبر هذه التسمية مقصورة على ما تماثلَ من الآيات في الوزن، والحرف الأخير، أو في أحدهما، ويربأ أن يُسمي ذلك سجعا لأسباب منها أنّ السجع في الأصل صوت الطير، فلا يُوصَف به كلام الله، ومنها أنّ كلمة السجع ارتبطت في الجاهلية بالكهانة، فيُنزَّه القرآن أن تكون سمةً لأسلوبه، وقد تبعهم القزويني في هذا الرأي فقال: « وقيل؛ أنّه لا يُقال في القرآن أسجاع، و إنّما يُقال فواصل»[1]، وتبعه أصحاب الشروح.

و من البلاغيين من فَضّل استعمال(الفواصل) على(السجع) في آيات القرآن الكريم لعلّة أخرى هي الوظيفة التفريقية بين المعاني التي تؤديها(الفواصل)، وكونها مواقع لإراحة القارئ ضمانا لحسن التأدية الذي يختص به كلام الله عن كلام الخلق، يقول الزركشي: « وتقع الفاصلة عند الاستراحة في الخطاب لتحسين الكلام بها، وهي الطريقة التي يُباين القرآن بها سائر الكلام، وتُسمّى فواصل لأنّه ينفصل عندها الكلامان، وذلك لأنّ آخر الآية فصلٌ بينها، وبين ما بعدها، ولم يسمّوها أسجاعا»[2].

و لمّا كان السجع في النثر مقابلا للقوافي في الشعر، فقد أطلقوا عليه حين يأتي في الشعر مصطلحات أخرى، وقد اعتبرها البعض أقساما من السجع، بينما عدّها آخرون أقساما منفصلة، ومنها التشطير، والترصيع، والتسميط، والتجزئة، والتطريز.

و كثرة الاشتغال بالاصطلاح من أسباب التعدّد، فقد زادها القزويني كثرة حين سمّى المتماثلَ(مماثلةً)، وهي الموازنة إذا كثرت ألفاظها المشترَكة وزنا، و أبدلَ(المُرصّع) عند البلاغيين باسم(الترصيع)، كما أنه أضاف مصطلح(السجع المتوسط) إلى التقسيم الذي وضعه ابن الأثير.

---

[1]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص405.

[2]- محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن،ج1، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب، مصر، ط1، 1957م، ص71.

و إذا كان عدَّ التشطير، والترصيع من السجع على قول أنّه يكون في النثر، ويكون في الشعر، فقد أخرجَ مصطلح(المُوازنة) منه، واعتبرها محسِّنا بديعيا لفظيا قائما بحدّ ذاته، ومثّل لها بشواهد(المتوازن) عند غيره، وهو أدقُّ في هذا إذ أنّ هذين المصطلحين يتعلّقان باتفاق الوزن في الكلمة الأخيرة بين الجمل، واختلاف التقفية، وشرط السجع تماثل الحرف الأخير بينها.

و لا ريب أنّ الإكثار من مصطلحات السجع، وتفريعه بسبب تتبع الفروق المتوَهمَة في الأعمال الإبداعية، أو بسبب سكّ أكثر من مصطلحٍ للنوع نفسه، يضني الباحث، تقول ماجدة فاخر:« كثرة تفريعاته أشعرت بالإشكال، فالسّجع من الألوان البديعية التي أفرط المتأخرون في تقسيمها وتفريعها، شأنه بذلك شأن الجناس»[1].

ثمّ تفرّع عن هذه الأقسام من السجع فروعٌ جديدة، فمن(التسميط) مثلا تسميط التبعيض، وتسميط التقطيع، ومن(الترصيع) الترصيع المُدمج، وترصيع الحذو، وترصيع اللغو.

و لتفادي المشقة، والالتباس الذي سببه تعدّد المصطلح، يمكن جعل السجع قسيما في التسمية مع إضافة كلمة للتفريق إذا كان اختلاف المدلول بيِّنًا، تقول ماجدة فاخر: « إنّ السّجع صفة عامّة لكل هذه الفروع، والألوان، وذلك لتعلّقها بموسيقى الجملة، فمِنَ الأَوْلَى أن نَرُدّها إليه، فنقول السّجع المُرصّع، والسّجع المُشطّر، والسجع المُجزّأ... »[2].

إنّ ممّا يسترعي الانتباه ورود مصطلح(السجع) في هذه التعريفات مما يدلّ على اعتمادها عليه، وأنّها لا يمكن أن تستقلّ عنه، فالأَولى عدُّها منه بلفظه، أو بلفظ

[1]- ماجدة فاخر، إشكالية المصطلح البلاغي(رسالة ماجستير)، إش: حسن يحيى الخفاجي، الجامعة المستنصرية، ص67.
[2]- المصدر نفسه، ص73.

(التسجيع) حتى لا يُتوهَم اقتصاره على الشكل البسيط في النثر، وفي هذا استغناءٌ عن كثرة التفريع، والولع بالسكّ.

كما أنّ من الضروري الإبقاء على مصطلح(الفاصلة)، وقصرها في الدلالة على ما يكون بين الآيات من الاتفاق تعظيما لكلام الله، يقول أحمد مطلوب:« وسمّوا نهايات الآيات(فواصل)، وهي تسميةٌ دقيقة من أجل أن يكون هناك فرقٌ بين سجع البشر، وآيات الله العزيز»[1]، وكذلك لما فيها من دلالة إضافية استئناسا بما ذكره الزركشي من اعتبارها مواقعَ لفصل المعاني، و مواضعَ تضمن حُسن القراءة التي يستدعيها القرآن الكريم، يقول أحمد مطلوب:« ويتّضح من كلام القدماء أنّ الفواصل أوسع دلالة من السجع، ولذلك خصّوا بها كتاب الله، وليتجنّبوا مصطلح السجع الذي يتّصل بالحروف المتشابهة لا المتقاربة أو الوقف»[2].

6- <u>لزوم ما لا يلزم</u>:

يحيل اللزوم لغة على معنى الحبس على الأمر، و المداومة عليه، و يتلخّص حدُّه في أن يلتزم الشاعر قبل الروي حرفًا، أو حركة، أو حرفًا وحركة بحيث يطّرد ورودُ ذلك في جميع أبيات قصيدته، يقول النويري:« هو أن يعنت نفسه في التزام ردف، أو دخيل، أو حرف مخصوص قبل حرف الروي، أو حركة مخصوصة»(3).

و قد سمّاه ابن المعتز بمصطلح(الإعنات)، في حديثه عن التزام رافع بن هريم[4] اليربوعي بحرف الراء قبل الرّوي يقول:« ومن إعنات الشاعر نفسه في القوافي وتكلّفه من

---

(1)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص150.
(2)- المصدر نفسه، ج3، ص131.
(3)- أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب،ج7، ص95.
(4)- رافع بن هريم: شاعر جاهلي من يربوع، أدرك الإسلام، وليست له صحبة. ذُكِرت له أبيات في "الأمالي"، و "الحيوان". لا يُعرَف مولده، ووفاته.

ذلك ما ليس له»[1]، وقول رافع هو:

فـإلا تحـامونـي[2] تصـبكم بِعُـرَّةٍ[3] مفـارقتي، أو تقبسـوا مـن شـراريا[4]

إذا صـار لـوني كـل لـون وبـدلت نضـارة وجهـي مخضـبًا باصـفراريا

و ذكره جمعٌ من البلاغيين باسم قريبٍ من هذا وهو التشديد كالمدني، وابن قيم الجوزية، وإن عقدوا بابه بمصطلح(الالتزام)، كما ذكروا تسمياته الأخرى.

و ليس مصطلح(الإعنات) مناسبا مع قدم وضعه إذ يوحي بالمشقة في النظم، والكدّ في طلب القوافي، وليس ذلك حاصلا مع كلّ الشعراء، فمنهم من كان متدفق القوافي، تتأتى له بيسرٍ، وتتداعى له من غير عنتٍ، وفي شعر أبي العلاء الذي قصره على اللزوم دليل على ذلك، وإنما يرتبط يسرُ مأخذه أو العنت فيه، و حسنه أو قبحه بمقدرة الشاعر، ودرجة شاعريته، يقول الميداني:« رأىْ أبو العلاء المعرّي ما لديه من قدرة شعرية، وثروة لغويّة واسعة، فاهتمّ لهذا الفنّ من فنون البديع، فجمع ما أَمْلَى من شعر فيه، ووضعه في ديوان خاص بعنوان: "*لزوم ما لا يلزم*" ويُعْرَف باللُّزوميات»[5].

وعدم المناسبة تُقال أيضا عن التشديد، فهو وإنْ دلّ على المشقة لغير المتمكن من الشعر، فهو لا يناسب المقتدر فيه، ثمّ أنّ الكدّ ليس مقصورا على(الإعنات)، و(التشديد) وإنّما هو سمةٌ لفنون كثيرة من البديع، وغيره.

و من اصطلاحاته الالتزام، يقول ابن أبي الإصبع:« الالتزام وهو أن يلتزم الناثر في نثره، أو الشاعر في شعره، قبل روي البيت من الشعر حرفاً فصاعًدا على قدر قوته،

---

(1)- ابن المعتز، البديع، ص102.

(2)- تحاموني: تحفلون بي، وتهتمون لأمري.

(3)- عُرَّة: عار.

(4)- ابن المعتز، البديع، ص102.

(5)- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها،ج2، ص534.

وبحسب طاقته، مشروطاً بعدم الكلفة»[1]، ويُلاحَظ ربطه إيّاه بالتمكُّن من الشعر، و بناؤه لجودته على أساس الطاقة، والقوة، ودرجة الشاعرية.

و يتفرّد مصطلح(لزوم ما لا يلزم) بالتوظيف أكثر من غيره في كلّ المصنّفات البلاغية باستعماله اصطلاحا، أو وقوعه في ثنايا الشروح، وهو ما يمنحه حُجّيةً في توظيفه دون غيره تجنُّبًا للتعدّد المُفضي إلى الالتباس.

7- <u>الطباق</u>:

يعني الطباق في اللغة التساوي، والموافقة، والاتفاق، يقول ابن منظور:« طابَقَهُ مطابَقةً وطِباقاً وتَطابَقَ الشيئَان تساوَيا والمُطابَقةُ المُوافَقة، والتَّطابُق الاتفاق وطابَقْتُ بين الشيئين إذا جعلتهما على حَذْو واحد و أَلزقتهما»[2]، و يدل كذلك على التقارب المُوشِك على التطابق يقول ابن فارس:« فأمَّا المُطابقة فمشْى المقيَّد، وذلك أن رجليه تقعانِ متقاربتين كأنَّهما متطابقتين»[3]، أمّا في الاصطلاح فهو« الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة»[4].

و قد ولّدت مناقضة المعنى اللغوي لدلالة الطباق الاصطلاحية خلافا كَثُر فيه التعليل، والتخريج، ومنه أنّ المساواة والموافقة فيه قائمة بين النقيضين على سبيل التضاد.

و قد ذكره ابن المعتز في فنون البديع، بمصطلح(المقابلة)، و من أمثلته قول زهير:

---

(1)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص517.
(2)- ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص209
(3)- ابن فارس، مقاييس اللغة،ج3، ص440.
(4)- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص348.

ليـثٌ بعَثَّـر[1] يصـطاد الرجـالَ إذا ما اللّيث كَذَّبَ عن أقرانه صَدَقا[2]

أمّا قدامة فسمّاه(التكافؤ)« وهو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمّه، أو يتكلم فيه بمعنى ما، أي معنى كان، فيأتي بمعنين متكافئين، والذي أريد بقولي: متكافئين، في هذا الموضع: متقاومان، إما من جهة المضادة أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل»[3].

و ذكره ابن رشيق بمصطلح(المطابقة) حينا، وبمصطلح(التطبيق) حينا آخر، و أورده ابن أبي الإصبع بمصطلح(الطباق) إن كان طرفاه حقيقين، وبمصطلح(التكافؤ) إذا كانا مجازيين، يقول:« فما كان منه بلفظ الحقيقة سُمّي طباقا، وما كان بلفظ المجاز سمِّي تكافؤا»[4]، وقد ردّ الحموي قوله إذ قد يكون أحد طرفيه حقيقة، والآخر مجازا، وهذا لم يذكره، ومنه قول دعبل[5]:

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى[6]

فضحك المشيب مجاز، وبكاء الرجل حقيقة.

و ذكره النويري بمصطلحي(الطباق)، و(المطابقة)، وأثبت له(التضاد)، و(التكافؤ)، كما اشترط صحة التقابل ودقته بين المتضادين، يقول:« ويسمونه المطابقة والطباق والتضاد والتكافؤ وهو أن تجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل، فلا تجئ باسم مع فعل، ولا بفعل مع اسم»[7].

---

(1)- عَثَّرَ: موضع معروفٌ بكثرة الأسود، وهو وادٍ من أودية العقيق، و"عثَّرَ" كذلك بلدةٌ باليمن.

(2)- زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص77.

(3)- قدامة، نقد الشعر، ص147-148.

(4)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص111.

(5)- دعبل الخزاعي: دعبل بن علي(148-246هـ، 765-860م) شاعر مُجيدٌ، هجّاء، أصله من الكوفة، وأقام ببغداد، له ديوان شعر، وكتابٌ في "طبقات الشعراء"، طال عمره، وتوفي ببلدة الطيب بين واسط، وخوزوستان.

(6)- دعبل، الديوان، شر: حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1414هـ-1994م، ص106.

(7)- أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب،ج7، ص83.

و من مصطلحاته(التطبيق) ذكره بعض البلاغيين، وإن لم يقتصروا عليها كابن رشيق، والعلوي، جاء في الطراز:« التطبيق، ويقال له التكافؤ، والتضاد، والطباق وهو أن يُؤتَى بالشيء، وبضده في الكلام»[1].

و أطلق عليه السيوطي مصطلح(المقاسمة)، يقول في حديث عن الطباق: « ويقال لهذا النوع التضادُ، والمقاسمةُ، والتكافؤُ»[2].

و قد يُكتَفى بمصطلح الطباق لشيوعه، وجريانه في الدراسات البلاغية، ومصطلح التضاد أدلّ على المعنى، وأنسب للدراسات الحديثة، يقول أحمد مطلوب:« ويبدو من ذلك أنّ تسميته(مطابقة)، أو(طباقا) غير مناسبة، ومصطلح التضاد أكثر دلالة على هذا الفن لأنّ التضاد يدلّ على (الخلاف)»[3].

8- <u>المذهب الكلامي</u>:

تدلّ كلمة(مذهب) لغةً على معانٍ كثيرة منها(طريقة، قصد، رأي، وجهة نظر)، أمّا كلمة(الكلامي) فنسبةً إلى علماء الكلام، ويعني(المذهب الكلامي) في الاصطلاح « إيراد حجة للمطلوب على طريقة اهل الكلام، وذلك أن يكون بعد تسليم المقدمات مقدمة مستلزمة للمطلوب»[4]، وقال الحموي:« نوع كبير نُسِبت تسميته إلى الجاحظ، و هو في الاصطلاح أن يأتي البليغ على صحة دعواه وإبطال دعوى خصمه بحجة قاطعة عقلية تصح نسبتها إلى علم الكلام إذ علم الكلام عبارة عن إثبات أصول الدين بالبراهين العقلية القاطعة»[5]، وقال ابن أبي الإصبع:« عبارة عن احتجاج المتكلم على

---

(1)- العلوي، الطراز، ج2، ص197.
(2)- السيوطي، شرح عقود الجُمان، ص243.
(3)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص254.
(4)- المصدر نفسه، ص58.
(5)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص364.

المعنى المقصود بحجة عقلية تقطع المعاند له فيه، لأنه مأخوذ من علم الكلام الذي هو عبارة عن إثبات أصول الدين بالبراهين العقلية»[1].

و قد ذكره ابن المعتز ضمن فنون البديع، ونسبه إلى التكلف مُشيرا إلى خلو القرآن الكريم منه، وتلاه العسكري الذي أورد له معنى عاما يُستنبَط من الأمثلة التي وضعها له، ويتعلق بصدق الكلام، وحسن موقعه، وإصابته لما وُضِع له.

و تعدّدت مصطلحات هذا النوع البديعي، فذكره الزركشي بمصطلح(إلجام الخصم بالحجة)، وهو الاحتجاج على المعنى المقصود بحجة عقلية تقطع المعاند له فيه، وذكره آخرون بمصطلح(الاحتجاج النظري) مثل ابن قيّم الجوزية الذي يقول:« الاحتجاج النظري وبعض أهل هذا الشأن يسمّيه المذهب الكلامي(...) وهو أن يذكر المتكلم معنى يستدلّ عليه بضرب من المعقول»[2].

فأمّا مصطلح(إلجام الخصم بالحجة) فقد تفرّد به الزركشي، وهو أدلّ من مصطلح(المذهب الكلامي)، وأمّا الأخير فهو الأكثر تداولا وشيوعا عند البلاغيين، وأمّا مصطلح الاحتجاج النظري فهو أوضحُ منهما في الدلالة، وأبعدُ عن علوم المنطق والفلسفة، وألصقُ بالتوظيف اللساني له في باب الحجاج، وقد ذكر أحمد مختار عمر اشتراك الاحتجاج، والحجاج في الدلالة على إقامة الحجة والبرهان، يقول:« احتج عليه: أقام الحجة والبرهان(...) و حاجّ الشخص: أقام الحجة والدليل ليقنع الآخرين ليثبت صحّة أمر، برهن بالحجة والدليل ليقنع الآخرين»[3].

كما أن كلّ المصطلحات الأخرى وظّفت لفظ(الاحتجاج) في حدودها كما مرّ في البحث عند ابن أبي الإصبع، وابن قيّم الجوزية.

---

(1)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص119.
(2)- محمد بن أبي بكر(ابن قيم الجوزية)، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن، وعلم البيان، ص136.
(3)- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ص444.

9- المبالغة :

تدل المبالغة لغة على الزيادة في الأمر، والاجتهاد، والغلو فيه، قال ابن منظور: « بالَغَ يُبالِغُ مُبالَغةً وبِلاغاً إذا اجْتَهد في الأَمر»[1]، و جاء في المعجم الوسيط:« (بالغ) فيه مبالغة و بلاغا اجتهد فيه، و استقصى، و غالى في الشيء»[2].

و المبالغة معروفة قبل التصنيف البلاغي في البديع، فقد استعمل ابن قتيبة لفظها مع الإفراط، وتجاوز المقدار للدلالة على الشدة في الوصف، وسمّاها ثعلب الإفراط في الإغراق، وجعلها قدامة في نعوت المعاني، وعرّفها بقوله:« وهي أن يذكر الشاعر حالًا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ في ما قصد»[3]، أمّا ابن المعتز فسمّاها الإفراط في الصفة، وعدّها من محاسن الكلام.

و تواتر ذكر المبالغة بعد ابن المعتز بمصطلحات عديدة، فسمّاها الحاتمي التبليغ، واصطلح عليها الوطواط، والرازي بمصطلح الإغراق في الصفة، وذكرها الحلبي والنويري بالمبالغة والتبليغ.

وشاع مصطلح المبالغة، واعتمده أكثر أهل البلاغة كالحموي، والمدني، وابن أبي الإصبع، والقزويني، وشرّاح التلخيص، وقد علّل المصري ذلك بخفّة لفظه، وذيوعه، يقول: « وهو الذي سماه قدامة المبالغة، وسمّاه من بعده التبليغ، وأكثر الناس على تسمية قدامة، لأنها أخف وأعرف»[4].

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مج8، ص420.
(2)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص69.
(3)- قدامة، نقد الشعر، ص146.
(4)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص147.

و يبدو المصطلح أصلحَ من حيث شيوعه، كما أنّه دالّ على مفهومه، بعكس الإفراط في الصفة الذي وإن وفى بالدلالة، فهو لم يذع لدى البلاغيين، أمّا التبليغ، والإغراق فيستبعدان لكونهما من أقسام المبالغة لا من مرادفاتها، يقول القزويني:« ومنه المبالغة المقبولة، والمبالغة أن يدّعي لوصف بلوغه في الشدّة، أو الضعف حدًّا مستحيلا أو مستبعدا لئلا يظن أنه غير متناه في الشدة، أو الضعف، و تنحصر في التبليغ، و الإغراق و الغلو»[1].

و يُستدلّ من شرح القزويني لبعض أنواع البديع أنّه وجد فيها الدلالة على المبالغة، فعن حُسن التعليل في بيت المتنبي:

مـــا بـــه قتْـــلُ أعاديـــه ولكـــنْ يتقـي إخـلاف مـا ترجـو الـذئاب[2]

يقول:« وهذا مبالغة في وصفه بالجود ويتضمن المبالغة في وصفه بالشجاعة على وجه تخييلي أي تناهي في الشجاعة حتى ظهر ذلك للحيوانات العجم»[3]، ويقول في تعريف التجريد:« وهو أن يُنتزَع من أمرٍ ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه»[4].

و هذه الإشارات المبثوثة في كتب البلاغيين القدماء استنارت بها الدراسات الحديثة لإدراج أنواع كثيرة من البديع في باب الاحتجاج، وهذه الدراسات أقرب للضبط من الدراسات التي جعلت هذه الأنواع فروعا للمبالغة كدراسة ماجدة فاخر التي تقول: « المبالغة لا يمكن حصرها في فنٍّ، أو فنون معينة لأنّ معظم الأحاديث تشهد بحضورها، فتأكيد المدح بما يشبه الذم وعكسه غايته المبالغة، وكذلك تجاهل العارف،

---

[1]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص376.
[2]- أحمد بن الحسين(أبو الطيب المتنبي)، شرح الديوان، ج1، وض: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 1407هـ، 1986م، ص262.
[3]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص380.
[4]- المصدر نفسه، ص374.

والرجوع، و غيرها من الفنون»[1]، لأنّ المبالغة إنّما تهدف إلى الإقناع بما يقول المتكلم، وبالتالي يمكن إدراجها في فنِّ الاحتجاج، يقول الرماني عن بعض ضروبها:« إخراج الكلام مخرج الشكّ للمبالغة في العدل، والمظاهرة في الحجاج»[2].

10- <u>اللّف و النّشر</u>:

وظَّف البلاغيون مصطلح(اللَّف والنشر) بمعنى الجمع، وقد كان مُستعمَلا بهذا المعنى عند النحويين القدامى قبل تأسس علم البديع، يقول المُبرِّد:« والعرب تَلفُّ الخبرين المختلفين، ثم ترمي بتفسيرهما جملة ثِقَةً بِأنّ السامع يردُّ إلى كُلٍّ خبرَه»[3]، والمتمعّن في دلالة المصطلح يجدها مستغنية بلفظ اللَّف عن لفظ النشر، ولذلك زاوج بعض المُفسّرين بين ذكر جزئه الثاني وعدمه، وأعرض بعضهم عنه، وقد ذاع مصطلح(اللَّف والنشر)، وأكثر البلاغيين على هذه التسمية.

و يبدو أنّ البلاغيين نظروا في الجزء الأول إلى ما يقوم به المتكلم من جمع الطرفين، ثم جمع تفسيريهما، وللثاني إلى ما يقوم به المتلقي من نشر المجمل، وردّ كل خبر إلى طرفه، وفي هذا جانب تداولي هام، واهتمام بإدراج المتلقي حتى في الجانب الاصطلاحي، والخلاصة في اللف والنشر أنّه« إذا أتى المتكلم بمتعدّدٍ، و بعده جاء بمتعدّد آخر يتعلّق كلّ فرد من أفراده بفرد من أفراد السابق بالتفصيل، و دون تعيين سُمِّيَ صَنيعُه هذا لفًّا، ونشرًا»[4].

و لم يَسلم هذا النوع من التعدّد، فسمّاه قدامة(صحة التفسير)، وعرّفه بقوله:« وهي أن يضع الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها

---

(1)- ماجدة فاخر، إشكالية المصطلح البلاغي(رسالة ماجستير)، ص142.
(2)- الرمّاني-الخطابي- الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص105.
(3)- محمد بن يزيد(المُبرِّد)، الكامل في اللغة والأدب، مج1، تح: عبد الحميد هنداوي، وزارة الشؤون الإسلامية، والأوقاف، والدعوة، والإرشاد، المملكة العربية السعودية، د.ط، د.ت، ص185.
(4)- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها،ج2، ص403.

من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها»[1]، واستشهد بقول الفرزدق عائبًا عليه عدم الترتيب:

لقدْ خنتَ قوْمًا لو لجأتَ إليهمُ طريدَ دمٍ أو حامِلاً ثقلَ[2] مغرمِ[3]

لألفيتَ فيهمْ مطعِمًا ومطاعِنًا وراءَك شزْرًا[4] بالوشيجِ[5] المُقوَّمِ

وقد ورد المصطلح نفسه عند قدامة مع شواهده احتذاء بقدامة، و استعمله ابن أبي الإصبع بمصطلح(صحة التفسير)، (صحة التفسير والتبيين)، بينما اقتصر البعض على لفظ(التفسير) كابن رشيق في قوله:« أن يستوفي الشاعر شرح ما ابتدأ به مجملا»[6].

ووهمت ماجدة فاخر في عدِّ مصطلح ابن قيّم الجوزية(التصريح بعد الإبهام) من هذا الباب في قولها:« وسمّاه ابن قيّم الجوزية(التصريح بعد الإبهام) وذكر أنّه يُسمّى(التفسير)»[7]، لكنّ هذا المصطلح بعيدٌ في دلالته عن اللَّف والنشر لأنّ شواهده عند ابن القيِّم تدور في فَلَك ذكر مُبهمٍ ثمَّ توضيحه على سبيل المبالغة دون ورودٍ للنَّشر كقول عبد الله بن العباس بن الفضل[8]:

مضى بها ما مضى من عقل شاربها وفي الزُّجاجة باقٍ يطلب الباقي[9]

و قد ذكر ابن الأثير قريبا من هذا المصطلح مُطلقا عليه(التفسير بعد الإبهام)،

---

(1)- قدامة، نقد الشعر، ص142.

(2)- المَغرم: الدَّين، أو الغرامة التي يلزم أداؤها.

(3)- همام بن غالب(الفرزدق)، الديوان، شر.ضب. قد: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1407هـ-1987م، ص519.

(4)- شزر: في البصر النظر بمُؤخر العين، ففيه قسوة، وكزازة، وفي الطعن الوجأ من جهة اليمين، أو اليسار.

(5)- الوشيج: الرُّمح.

(6)- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج2، ص35.

(7)- ماجدة فاخر، إشكالية المصطلح البلاغي(رسالة ماجستير)، ص134.

(8)- عبد الله بن العباس بن الفضل بن الربيع: لا يُعلَم تاريخ مولده، ووفاته، شاعر من بيت وزارة، وحجابة ، فوالده العبّاس شاعرٌ ، وجده الفضل وزيرٌ للرشيد، والأمين، وجدّ أبيه الربيع بن بونس حاجبٌ، ثمّ وزيرٌ لأبي جعفر المنصور. جمع عبد الله الشعر، وصوغ اللحن، وحذق العزف، والغناء، له مقطوعات شعرية رقيقة صاغها للغناء. عمّار طويلا، وعاصر سبعة خلفاء من بني العبّاس، وكان مُقرَّبًا منهم.

(9)- عبد الله بن عبد العزيز(أبو عُبيد البكري)، سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، ق3، ملا. تص: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، د.ط، د.ت، ص46.

و(الإبهام دون تفسير)، وذكر شواهدَ منها البيت السابق[1].

و أطلق عليه الحموي(الطيّ والنَّشر)، ولعلّه استقاه من بديعية عزّ الدين الموصلي الذي استخدمه قبله في قوله:

نشرٌ ويُسرٌ وبِشرٌ من شذا وندى وأوجــهٌ فتعــرّفْ طــيّ نشــرهم[2]

و لم يلتزم الحموي به، فكان يستعمل مصطلح(اللَّف والنَّشر) في شرحه لهذا النوع كقوله:« فحصل من هذا أن اللَّف والنَّشر على ثلاثة أقسام، و إذا كان المُفصّل المُرتّب في اللَّف والنَّشر هو المُقَدَّم نبدأ بشواهده»[3]، و مُصطَلح اللَّف والنَّشر أنسبُ لذيوعه، ولِما سبق من دلالته على حدّه.

11- <u>تأكيد المدح بما يشبه الذم</u>:

ذكر البلاغيون مصطلحات كثيرة عبّروا بها عن دلالة تأكيد المدح بما يشبه الذمّ، والمتمثلة في نفي صفة ذمّ تستثنى منها صفة مدح، ومن هذه المصطلحات(المدح في معرض الذَّم)، يقول الحموي:« هذا النوع أعني المدح في معرض الذَّم من أنواع ابن المعتز، و هو أن ينفي صفة ذمٍّ ثم يستثني صفة مدح»[4]، واستشهد بعدّة شواهد منها قول الشاعر[5]:

و لا عيبَ فيكم غير أن ضيوفكم تعاب بنسيان الأحبة والوطنْ[6]

---

(1)- وردت شواهد ابن القيّم من باب التصريح بعد الإبهام فقط، أمّا شواهد ابن الأثير فمنها ما جاء للتفسير بعد الإبهام، ومنها ما جاء للإبهام دون تفسير، وابن الأثير أدق، وأصح كهذا البيت الذي جعله من القسم الثاني.

(2)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص155.

(3)- المصدر نفسه، ج1، ص149.

(4)- المصدر نفسه، ج2، ص399.

(5)- لا يُعرَف له قائل.

(6)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص399.

و استخدم المدني المصطلح نفسه، يقول:« هذا النوع من مستخرجات ابن المعتز، وسمّاه قومٌ: تأكيد المدح بما يشبه الذمّ»[1].

و تداول البلاغيون مصطلحات أخرى كالاستثناء، والنفي والجحود، والتوجيه سيعرض لها البحث في فصل التداخل.

و قد شاع مصطلح(المدح بما يشبه الذم) أكثر من غيره، واعتمده أكثر المنظّرين في البلاغة، ونال حظوة في الدراسات ممّا يجعله الأنسب لهذا النوع البديعي، و يُغني عن استخدام غيره من المصطلحات الدالة على معناه.

12- <u>الاستتباع</u> :

استتبع لغةً طلب الاتّباع، قال ابن منظور:« اسْتَتْبَعَه طلَب إليه أَن يَتبعه»[2]، وأمّا في الاصطلاح، فيتلخّص في أن يُتبِع المتكلم صفةَ مدحٍ، أو صفةَ ذمّ ذكرها، بصفة تماثلها، وكأنّ الصفة الأولى تطلب أن تقفوها الصفة الثانية، يقول المدني:« هو عبارة عن الوصف بشيء يستتبع وصفا آخرَ من جنس الوصف الأوّل مدحًا كان أو ذمًّا، أو غير ذلك»[3].

ونبّه الحموي في تعريفه للاستتباع على نكتة الزيادة في الوصف التي يضيفها، فقال:« أن يذكر الناظم، أو الناثر معنى مدح، أو ذمٍّ، أو غرضٍ من أغراض الشعر، فيستتبع معنى آخر من جنسه يقتضي زيادة في وصف»[4]. ومن شواهد الاستتباع في المدح قول عنترة بن شدّاد:

---

(1)- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج6، ص27.
(2)- ابن منظور، لسان العرب، مج8، ص27.
(3)- المصدر نفسه، ج6، ص148.
(4)- الحموي، خزانة الأدب، ج2، ص394.

يخبـرْك مــن شــهد الوقيعــة أنّنــي أغشـى الـوغى، وأعِفُّ عند المغنم[1]

فوصف نفسه بالشجاعة والبسالة، والإقدام على مطاعنة الأقران، ثم استتبع ذلك بوصف عزّة نفسه، وأنفته من أن يُزاحم على الأسلاب، والغنائم، وفي ذلك زيادة وصفٍ له بالرجولة، وكمال المروءة.

و من شواهد الاستتباع في الذمّ قول ابن هانئ الأندلسي[2]:

إنَّ لفظًـــا تلوكـــه[3] لشـــبيهٌ بـك فـي منظـر الجفـاء الجليـفِ[4]

فوصف عيّه في الكلام، وسوء منطقه، ثم استتبع ذلك بغلظته، وسوء منظره، وجفاء أخلاقه.

و لم يذكر ابن المعتز هذا النوع في مُصَنَّفه، وذكره العسكري بمصطلح آخر هو(المضاعفة)، وذكر من شواهده قول المتنبي الذي تواتر في شواهد الاستتباع:

نهبـتَ مـن الأعمـارَ مـا لـو حويتَـه لهُنِّئـــت الـــدُّنيا بأنَّـــك خالـــدُ[5]

و سمّاه العسكري بالاستتباع، وتبعه الحموي، والمدني، واختار له ابن منقذ مصطلح(التعليق والإدماج) قائلا:« اعلم أنَّ صيغة ذلك هو أن تُعلِّق مدحًا بمدح، أو هجوًا بهجو، أو معنًى بمعنى»[6]، وذكرَ من الشواهد:

---

(1)- عنترة بن شدّاد، شرحُ الديوان، عن. بتص: أمين سعيد، المطبعة العربية، مصر، د.ط، د.ت، ص126.

(2)- محمد بن هانئ الأندلسي(326-362هـ، 938-973م) أشعر المغاربة، أصله من المهدية بإفريقية، وانتقل والده- وكان شاعرا- إلى إشبيلية، فوُلد له محمد، فنشأ فيها، وتعلم الأدب، والشعر حتى نبغ، ونال حظوة عند صاحبها، لكنّ الناس نقموا عليه استهتاره، فخرج إلى إفريقية، ثم اتصل بالمعز بعد تملّكه لمصر، فلازمه زمنا، ثم عاد إلى إشبيلة ، وعاد بأهله، لكنه قُتل في برقة.

(3)- تلوكه: تمضغه. الجليف: الجافي.

(4)- محمد بن هانئ الأندلسي، الديوان، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1400هـ،1980م ، ص215.

(5)- أحمد بن الحسين(أبو الطيب المتنبي)، شرح الديوان، ج1، ص399.

(6)- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص58.

مغـــــرًى بقـــــذفِ المحصـــــنا تِ ولـــــيس مـــــن أبنـــــائهنَّ[1]

و علّق عليه ذاكرًا تسمية العسكري بقوله:« أنشدوه في كتاب الصناعتين: و سمَّى هذا الباب: المضاعف»[2].

و اصطلح عليه المصري، و ابن الناظم، بمصطلح(التعليق)، و تداول الوطواط، و الحلبي، و النويري مصطلح(المُوجَّه)، و قد عُرِفت التسمية عند الثعالبي، و ابن جنّي مقرونـةً بالمـدح، و ذكـر أحمـد مطلـوب تعريفهمـا لهـذا المصـطلح المتمثّـل في(المـدح المُوجّه).

و ذكـرت الدراسـة العلـوي، و ابـن قيّم الجوزيـة بمعـزلٍ لأنَّهمـا وضـعا مصـطلحين للاستتباع، فأمّا العلوي، فذكر مصطلح(التعليق)، بمعناه عن ابن منقذ، والمصري، أي مساويًا للاستتباع، ثمّ تناوله بمصطلح آخر هو(التوجيه)، و سيأتي عليه البحث في فصل التداخل.

و أمّا ابن قيّم الجوزية فذكر(المُوجّه) بما يعادل الاستتباع إذ هو عنده« أن يَمدح بشيء يقتضي المدح لشيء آخر»[3]، وذكر(التعليق والإدماج) معتبرًا إياهما نوعًا واحدًا.

13- <u>مراعاة النظير</u>:

ترتكز مراعاة النظير على إيجاد نوع من المناسبة بين طرفين في البيت الشعري، و قد تعدّدت اصطلاحات البلاغيين فيه، يقول الصامل:« وأكثرُ عدد من المصطلحات للنوع الواحد وقفت عليه لما يُعرف بمراعاة النظير، وهو الكلام الذي يُجمَع فيه بين أمرٍ

(1)- لا يُعرَف له قائل. وذكر ابن منقذ أنّ البيت من شواهد العسكري في "الصناعتين"، وليس من شواهده.
(2)- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص58.
(3)- محمد بن أبي بكر(ابن قيم الجوزية)، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن، وعلم البيان، ص165.

وما يناسبه بغير التضاد، والمصطلحات المذكورة لهذا النوع هي: (مراعاة النظير)، (التوفيق)، (التوافق)،(التناسب)، (التآلف)، (الائتلاف)، (المؤاخاة)»[1].

فأمَّا ائتلاف اللفظ مع المعنى، فنصَّ عليه قدامة، ويكون عنده بالمساواة، والإرداف، والتمثيل، وبيّن دلالته المدني بقوله:« هذا النوع عبارة عن أن تكون ألفاظ الكلام ملائمة للمعنى المراد منه، فإن كان فخما كانت ألفاظه مفخمة، او غريبا فغريبة، أو متداولا فمتداولة، أو متوسطا بين الغرابة والاستعمال فكذلك»[2]، ومن شواهده قول المتنبي:

فالعرب منه مع الكُدْري[3] طائرة والرُّوم طائرةٌ منه مع الحجَل[4]

فالكدريُّ طيورٌ سهلية تلائمها المفاوز التي هي بلاد العرب، والحجل طيور جبلية يلائمها الوعر الذي هو صفة بلاد الروم.

و ثانيهما« أن يشتمل الكلام على معنى وملائمين له، فيقرن بهما ما لاقترانه مزية»[5]، ومنه قول المتنبي:

وقفتَ وما في الموت شكٌّ لواقفٍ كأنّك في جفن الرّدى وهو نائمُ[6]

تمرّ بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهُك وضّاحٌ وثغرك باسمُ

ويبدو في الإمكان الاستبدال بين البيتين صدرًا لعجز لكنّ الشاعر وضع ذلك لمناسبة دقيقة تجعل ورودهما على هذا النحو أبلغ.

---

(1)- محمد بن علي الصامل، المصطلح البلاغي: كثرته، وتعدّده، واشتراكه، وصياغته، ص460.

(2)- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج6، ص217.

(3)- الكدري: نوعٌ من القَطَا على ظهورها نقطٌ سودٌ.

(4)- أحمد بن الحسين(أبو الطيب المتنبي)، شرح الديوان، ج3، ص207.

(5)- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج4، ص199.

(6)- أحمد بن الحسين(أبو الطيب المتنبي)، شرح الديوان، ج4، ص101.

و إذا كان حدُّ مراعاة النظير اصطلاحا هو« أن يجمع الناظم، أو الناثر أمرًا و ما يناسبه مع إلغاء ذكر التضاد لتخرج المطابقة، وسواء كانت المناسبة لفظا لمعنى، أو لفظا للفظ، أو معنى لمعنى إذ القصد جمع شيء إلى ما يناسبه من نوعه، أو ما يلائمه من أحد الوجوه»[1]، فإنّ ذلك يعني أنّ المصطلحات السابقة القائمة على الائتلاف في الألفاظ، والمعاني مجرد ضروب لمراعاة النظير، و لا تكون مصطلحات قائمة بذاتها لِما فيها من توحّد الدلالة مع مراعاة النظير ممّا لا يمكن معه حملها على تداخل أنواع مختلفة، يقول المدني تعليقا على حدّها الوارد عند الحموي:« ولا يخفى أنّ هذا التفسير يدخل فيه ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع اللفظ، وائتلاف المعنى مع المعنى، وكلٌّ من هذه الأقسام عدّه أرباب البديعيات نوعا برأسه، ونظَموا له شاهدًا مستقلا، وجعلوه مُغايرًا لهذا النوع، مع أنّهم مثّلوا به لمراعاة النظير بعينه، ولا وجه لذلك، بل كان الصواب تنويع هذا النوع إلى هذه الأنواع الثلاثة»[2].

وذُكِرت لمراعاة النظير باختيارها عنوانا لبابها مصطلحاتٌ أخرى هي التناسب، و المؤاخاة، والتوفيق، وأتت رديفة لها عند عدد من البلاغيين كالحموي، والسيوطي، والمدني، يقول الحموي:« هذا النوع أعني مراعاة النظير يُسمَّى التناسب، و الائتلاف، والتوفيق، والمؤاخاة»[3].

بينما جعل ابن قيّم الجوزية(المؤاخاة) عنوانَ بابها، واقتصر عليها، وقسّمها إلى معنوية ولفظية[4].

---

(1)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص293.

(2)- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج3، ص119.

(3)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص293.

(4)- ذكر ابن الأثير(التناسب بين المعاني) وقسّمه إلى المطابقة، وصحّة التقسيم وفساده، و، وألحق بالنوع الأول(المطابقة أو المقابلة) المِؤاخاة بين المعاني، و المؤاخاة بين المباني، وذكر شواهد لمراعاة النظير، ولضرورة الاهتمام بالتناسب دون أن يذكر مصطلحها، ويكون قد تفرّد بجعل التناسب يقوم على التضاد، وهو ما استثناه البلاغيون من مراعاة النظير.

كما لم يذكر ابن الأثير مصطلح(مراعاة النظير) بصفته أساسيا، وإنّما تحدّث عن المناسبة، و عن مساواة اللفظ للمعنى، وائتلافه.

كما تحدث القزويني عن نوع من المناسبة المعنوية في مراعاة النظير بين أوّل الكلام، وآخره، وهي« أن يُتمَّم الكلام بما يناسب أوّلَه في المعنى»[1]، وسَيُرجَأ الحديث عنها إلى فصل التداخل لعلاقتها به.

إنّ كثرة المصطلحات تؤدي إلى الخلط، و صعوبة الدراسة، و لذلك فإنَّ الاقتصار على مراعاة النظير باعتبار ذيوعه، ودلالته فيه حَدٌّ من الإشكال، و مأمنٌ من الالتباس.

14- <u>الاستعانة</u>:

تراوح توظيفُ الشاعر لشعرِ غيره في منظور البلاغيين بين نظرتين إحداهما اعتباره مسلكا مقبولا باعتبار أنّه يخلو من ادّعاء السبق، وابتكار المعاني، والأخرى عدُّه سرقة مرفوضةً، وانتحالًا معيبًا.

إنَّ المعاني الشعرية قد تتماثل من باب التّوارد على قرائح الشعراء لا سيّما المُقتدرين منهم، فيُماثل أحدهم الآخرَ في بيتٍ من شعره، أو قسيمٍ منه، أو فيما دون ذلك، أو أكثرَ من غير سماع، وفي أخبار الشعراء مرويّاتٌ تدلُّ على ذلك، فقد أنشد عديُّ بن الرّقاع[2] يزيدَ بن عبد الملك قصيدته التي يقول في أحد صدورها:

تُزْجِي[3] أَغنَّ كأنَّ إبرة رَوْقه[4] قلمٌ أصاب من الدواة مدادَها[5]

---

[1]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص356-357.

[2]- عدي بن الرقاع: عدي بن زيد بن الرقاع(ت.95هـ-714م) شاعرٌ من أهل الشام، من عاملة، عاصر جريرًا، وتهاجيا، مدح بني أمية، وكان مُقدّمًا عندهم. له ديوان شعر، توفي في دمشق.

[3]- تُزجي: تسوق.

[4]- الأغنّ: الظبي، لِما في صوته من غُنَة، وترخيم. روقه: قرنه.

[5]- عديّ بن الرّقاع، الدّيوان، جم. شر. در: حسن محمد نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1410هـ- 1990م، ص126.

ثمَّ عَرَضتْ له سكتةٌ، فقال الفرزدق لجرير – وكانا يسمعان إنشاده–: أيّ شيء تراه يُناسب هذا تشبِيهًا؟ فقال جرير:(قلمٌ أصاب من الدَّواة مِدادَها) [1]، فكان ذلك قولَ عدي بن الرقاع.

كما يَرِد التماثل من باب المرافدة، وهي أن يهب الشاعر لغيره بيتا، أو أكثر يستعين بهما في معنى، أو يردُّ بهما على قدح، قال ابن رشيق:« وأمّا المرافدة، فأنْ يُعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبُها له(...)، والشاعر يستوهب البيت، والبيتين والثلاثة، وأكثر من ذلك، إذا كانت شبيهةً بطريقته، ولا يعد ذلك عيبًا؛ لأنه يقدر على عمل مثلها، ولا يجوز ذلك إلا للحاذق المُبرَّز»[2].

وقد يكون تشابهها من باب أخذِ المعنى سرقةً، وسلبًا، فقد سمع الفرزدق جميل بن مَعمر يُنشِد قوله:

ترى الناسَ ما سِرْنا يسيرون خلْفنا وإن نحنُ أومأنا الى الناس وقَّفوا[3]

فنسبه إلى نفسه، وقال:« أنا أحقُّ بهذا البيت، فأخذه غصبًا»[4].

وقد تعدّدت المصطلحات البديعية التي تدلُّ على الباب الأول المُجانِب للعنوة، المُباعِد للادّعاء، فكان الاكتفاء بأحدها ضروريا لتدقيق هذا الباب، ونفي التعدّد الجالب لصعوبة الدّرس، والتحليل.

ومن هذه المصطلحات الدالة على هذا المعنى الاستعانةُ، وتعني في اللغة طلبَ المعونة، والمساعدة جاء في المعجم المحيط:« (استعان) فلانٌ فلانًا، وبه طلب منه

---

[1]- يُنظر: أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1404هـ-1983م، ص163.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص286-287.

[3]- همام بن غالب(الفرزدق)، الديوان، ص393.

[4]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص193.

العونَ»[1]، أمّا اصطلاحًا فهي« أنْ يستعين الشاعر ببيتٍ لغيره في شعره بعد أنْ يُوطِّئَ له توطئةً لائقةً به هنا بحيث لا يَبعُد ما بينه وبين أبياته، وخصوصًا أبيات التّوطئة له، وقد شرط بعضُ النُّقاد التَّنبيهَ عليه، إنْ لم يكن البيت مشهورًا»[2].

ومنها الاجتلابُ، ويعني في اللغة الاستمداد، قال ابن سّيدة:« الجَلْب: سوقُ الشيء من موضع إلى آخر. جَلَبه يَجلِبه، ويجلُبه جَلْبا، و جَلَبا، واجتلبه»[3].

أمّا في الاصطلاح فهو يدلُّ على أخذ الشّاعر من عند غيره، واستمداده من معانيه، يقول أحمد مطلوب:« اجتلاب الشعر سوقُه، واستمداده من الغير، وهو من اجتلب أي ساق، واستمدَّ»[4].

ويُعَبَّر عن الاجتلاب بمصطلح آخر هو الاستلحاق، يقول إحسان عبّاس في حديثه عن الاجتلاب:« الاجتلاب والاستلحاق: وهو أنْ يجتذب الشعر بيتًا لشاعرٍ آخرَ لا على طريق السَّرق، بل على طريق التمثُّل به»[5].

ومنها أيضًا الاصطراف« وهو أن يصرف الشاعر بيتًا، أو أبياتًا إلى إحدى قصائده من شاعر آخر لحُسن موقع ذلك البيت، أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة»[6].

ومن هذه المصطلحات التّضمين وهو« أنْ يُضمِّن شعرَه شيئًا من شعر الغير مع التنبيه على أنّه من شعرِ الغير إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء لئلّا يُتّهمَ بالأخذ والسرقة،

---

(1)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص638.
(2)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص383.
(3)- ابن سيدة، المحكم و المحيط الأعظم، ج7، ص435.
(4)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج1، ص52.
(5)- إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1404هـ-1983م، ص259.
(6)- المصدر نفسه، ص259.

وإلَّا فلا حاجة إليه»[1].

وعبّروا عن سوق كلام الغير كذلك بمصطلح« الاهتدام – بوزن افتعال من الهدم – وهو أن يأخذ شاعر بيتا لآخر، فيُغيّر فيه تغييرًا جزئيًا»[2].

ومن دلائل التعدّد أنّ هذا المصطلح له تسمية أخرى ، يقول ابن رشيق:« فإنْ كانت السّرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام، ويُسمّى أيضا النّسخ»[3].

و التّضمين أكثر هذه المصطلحات شيوعًا في الدّلالة على هذا الضرب البديعي لكنّه يُطلَق على حدودٍ أخرى كحدِّه العروضي الذي يعني« أنْ تتعلّق قافيةُ البيت بصدر البيت الذي يليه»[4]، وقد ذكر السيوطي له أربع دلالات مختلفة ذيَّلها بدلالته البديعية[5]، فيُستبعَد لذلك تجنّبًا للتداخل، كما أنّه مُتضمَّنٌ في الاستعانة التي تؤدي دلالته، يقول السيوطي:« وتضمينُ البيت كاملًا يُسمّى استعانةً لأنّه استعان بشعرِ غيره»[6].

وتزيد المصطلحات تعدُّدًا بالنظر إلى مقدار المُستمَدِّ من البيت، فيُسمَّى رفوًا، و إيداعًا، وإلى مصدرِ الأخذِ، فإن كان للشّاعر نفسه دُعِي تفصيلًا[7].

أمّا الاجتلاب، فيُستبعَد لاستعماله في الأخبار، وفي نقد الشعر بمعنى الانتحال، والسّرقة، فقد كان جرير يأنف من السّطو على أشعار غيره، فقال:

---

(1)- السيوطي، شرح عقود الجُمان، ص382.
(2)- إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص259.
(3)- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص282.
(4)- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة، والأدب، ص108.
(5)- السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج5، تح: مركز الدراسات القرآنية، السعودية، د.ط، د.ت، ص1755.
(6)- السيوطي، شرح عقود الجُمان، ص383.
(7)- المصدر نفسه، ص383.

ســـتعلمُ مـــنْ يصـــير أبـــوه قينًـــا ومـــن عُرِفـــت قصـــائدهُ اجتلابـــا[1]

وقد علَّق القاضي الجرجاني على بيته هذا بقوله:« وقد ادّعى جرير على الفرزدق السَّرَق»[2].

وفيه تأويلٌ للاجتلاب بالسرقة، وقد أكّد ابن رشيق ذلك في إشارته لهذا البيت، وإن برّره بالضرورة الشعرية بقوله:« فإنّما وضع الاجتلاب موضع السَّرق، والانتحال لضرورة القافية»[3].

وباستبعاده يُستبعَد الاصطراف، والاستلحاق لتطابقهما عند البلاغيين، يقول ابن رشيق:« أمّا الاصطراف، فيقع من الشعر على نوعين: أحدهما: الاجتلاب، وهو الاستلحاق أيضا كما قدَّمت»[4]، فدلَّ كلامه على اعتباره المصطحاتِ الثلاثة بدلالة واحدة.

وكثيرا ما تُذكر هذه الضروب متماثلةً في كتب البلاغيين، أو تتماثل حدودها، وشواهدها، يقول مطلوب في بيان هذا التماهي في تناوله للاستلحاق:« وهو من باب الأخذ والاستعانة، وقد قرنه السابقون بالاجتلاب»[5].

ولمّا كان معنى الاستعانة مُحيلا على التوظيف من غير انتحال، بعيدًا عن السرقة والغصب، سالمًا من التداخل كان أقربَ إلى التوظيف، والاستعمال لهذا النوع البديعي.

ثمّ أنّ مصطلحات الأخذ، والاجتلاب، و الاستلحاق، والاصطراف، والاهتدام تُحيل في صياغتها على القوة في التوظيف، وتحوُّل نسبة البيت وكلّها لا تبعد عن معنى السلخ،

---

(1)- جرير بن عطية، الديوان، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1406هـ-1986م، ص59.
(2)- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص214.
(3)- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص283.
(4)- المصدر نفسه، ص282.
(5)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج1، ص196.

والنسخ، والإغارة، والسرقة، والانتحال بخلاف الاستعانة التي يبدي معناها عدم الادعاء من جهة، وتضمُّن معنى الطلب في المصطلح، إضافةٌ إلى دلالته على معنى حاجة الشعراء بعضهم إلى بعض، وافتقار النصوص إلى التفاعل، وتبادل المعاني، وهو ما يقترب من معنى التّناص في الدّراسات اللّغوية الحديثة.

15- الاعتراض:

يُظهِر المعنى اللغوي للاعتراض بالوقوف أمام الشيء، وإيقافه، يقول ابن منظور: « اعترَضَ انتَصَبَ ومَنَعَ»[1]، وكذلك معنى دخول الشيء عنوةً مع الاستغناء عنه، وعدم اختصاصه، قال ابن فارس:« ويقال: اعترَض في الأمر فلانٌ، إذا أدخَلَ نفسَه فيه»[2]، وهذه المعاني اللغوية قريبٌة من المعنى الاصطلاحي، غير خارجة عن فلكه، فالاعتراض اصطلاحا يدلّ على كلمة، أو جملة تفصل بيت أجزاء الكلام، فيُقطَع، ثمّ يُرجَع إليه، قال ابن المُعتز:« ومن محاسن الكلام أيضاً والشعر اعتراض كلام في كلام لم يتمم معناه، ثم يعود إليه، فيتمِّمهَ في بيت واحد»[3].

وكان الجاحظ عرض لبعض شواهده مُمثَّلا في بيت طرفة:

فســـقَى ديـــارَكَ غيـــرَ مُفْسِـــدِها صَـوبُ[4] الرّبيـع، ودِيمـةٌ تَهمِـي[5]

و سمّاه من خلال معنى الجملة المعترضة بمصطلح(إصابة المقدار)، وشرح ذلك بقوله: « طلب الغيثَ على قَدْر الحاجة، لأنّ الفاضل ضارٌّ»[6].

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب،مج7، ص168.
(2)- ابن فارس، مقاييس اللغة،ج4، ص272.
(3)- ابن المعتز، البديع، ص108.
(4)- صوبُ: المطر المُنبت للعشب. ديمة: المطر الدائم، والمطر الذي ليس فيه رعد وبرق اقلّه ثلثٌ من نهار، أو ليل، والسحابةُ الهطلاء. تهمي: تسيل، وتنصبّ.
(5)- طرفة بن العبد، الديوان، شر. قد: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1423هـ-2002م، ص79.
(6)- الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، ص228.

و قد سمّاه بعض البلاغيين بالحشو، قال السكاكي:« و يسمى الحشو، وهو أن تُدرِج في الكلام ما يتُّم المعنى بدونه»[1]، و قد رأى بعض البلاغيين أنَّ هذه التسمية لا تتلاءم مع الفائدة التي يضيفها الاعتراض للمعنى، فالكلام وإن كان يتمّ بدونه، فهو يزيده نكتة على وجه من الوجوه تخرجه من الاستهجان، يقول المدني:« ومتى خلا من نكتة سُمّي حشوا فلا يعدُّ حينئذ من البديع بل هو من المُستهجَن»[2].

و اعترض الحموي على هذه التسمية بقوله:« ومنهم من سمَّاه الحشو(...) و ليس بصحيح، والفرق بينهما ظاهر، وهو أن الاعتراض يفيد زيادة في غرض المتكلم، والناظم والحشو إنما يأتي لإقامة الوزن لا غير وفي الاعتراض من المحاسن المُكمِّلة المعاني المقصودة ما يتميز به على أنواع كثيرة»[3].

و ذكر الحلبي تعدّد اصطلاحات البلاغيين فيه مُبيّنا عدم مناسبة الحشو له، يقول:« منهم من سمَّاه الاعتراض، ومنهم من سمَّاه الحشو، ومنهم من سمّاه التمام، فأمّا من سمّاه بالحشو فلم ينصفه بهذه التسمية إذ الحشو إنّما هو فضلة في الكلام يُستغنى عنها»[4].

غير أنّ المقصود من الحشو ما لا يفسُد المعنى العام بحذفه بغضّ النظر عن الإضافة، وليس المقصود به الكلام الزائد المذموم، ولهذا تحدّث المظفر العلوي عن الحشو السديد، وذكر السجلماسي الحشو الرديء، والحشو الجيّد، وقال:« وإذا أفاد الكلام شيئا فليس من الحشو المذموم، لأن حقيقة الحشو هو الذي يكون دخوله في الكلام

(1)- يوسف بن محمد السكاكي، مفتاح العلوم، ص428.
(2)- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج5، ص136.
(3)- الحموي، خزانة الأدب، ج2، ص280.
(4)- أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط، د.ت، ص128.

وخروجه على سواء، وإنما الغرض به إقامة الوزن في الشعر، أو ما يجرى مجرى ذلك في النثر»[1].

و أُطلقت عليه مصطلحات أخرى كالتتميم، والتكميل، والاحتراس، والالتفات ستتناولها الدراسة بالبحث في فصل التداخل، والأَولى في تعدده إيراده بمصطلح الاعتراض تدقيقًا للمصطلح، وضبطًا لحدِّ النوع البديعي.

16- <u>تجاهل العارف</u>:

يوحي المصطلح بادّعاء عدم العلم بالشيء مع معرفته، والإحاطة به، ولعّل وضوح دلالته من خلال المصطلح، وظهور معناه من مبنى تسميته جعل ابن المعتز يكتفي بالاصطلاح، والتمثيل دون الحدّ، وممّا استشهد به قول زهير:

و مـــا أدري وســـوف إخـــال أدري أ قـــومٌ آل حصـــن أم نســـاءُ؟[2]

و قد تعدّدت المصطلحات الدالة عليه، فاستنادا إلى هذا التماهي بين المعرفة، وإظهار عدمها أطلق عليه العسكري مصطلح(تجاهل العارف)، وزاد على ذلك عطفًا مصطلح(مزج الشكّ باليقين)، يقول: تجاهل العارف ومزج الشك باليقين:« هو إخراج ما يعرفه صحته مخرج ما يشكّ فيه ليزيد بذلك تأكيدًا»[3].

و وضع السكاكي تسميةً أخرى هي(سوق المعلوم مساق غيره)، وذلك لأنّ صفة التجاهل لا تليق بالسياق القرآني، يقول السكاكي:« ومنه سوق المعلوم مساق غيره، ولا أحب تسميته بالتجاهل»[4].

---

[1]- عبد الله بن محمد السجلماسي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1982م، ص157.
[2]- زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص17.
[3]- العسكري، الصناعتين، ص398.
[4]- يوسف بن محمد السكاكي، مفتاح العلوم، ص427.

و من المصطلحات المستعملة له، ولعلّها ايجازٌ لمصطلحه الذي ذاع في مصنّفات البلاغيين كما في قول السكاكي السابق مصطلحُ(التجاهل)، فقد استعمله ابن منقذ عنوانا لهذا الباب، وعرّفه بقوله:« هو أن يقول الشاعر لا أدري، و أمثال ذلك من الكلام، أو يستفهم ببعض حروف الاستفهام»[1] مستشهِدًا بأبياتٍ منها قولُ ذي الرُّمة:

أيا ظبية الوعساء[2] بين جلاجلٍ وبين النّقا آ أنتِ أمْ أمُّ سالمِ؟[3]

و اصطلح عليه العلوي بالتجاهل كذلك، يقول:« وهو أن تسأل عن شيء تعلمه مُوهِمًا أنّك لا تعرفه، وأنّه ممّا خالجك فيه الشكّ، والريبة، وشبهة عرضت بين المذكورين»[4].

وتفرّد السجلماسي بمصطلح(إرخاء العنان)، وكأنّه يترك لخياله التعبير عن الأشياء بغير صوّرها الواقعية، ويجادل بما لا يكون في الحقيقة، يقول في تعريفه:« ويسمّى أيضاً تجاهل العارف وإرخاء العنان، والتجاهل معوّل على هذا النوع من جهة أنّ فيه ضرباً من التغاضي والمسامحة والمجادلة، وقولٌ جوهره هو إخراج القول مخرج الجهل وإيراده مَوْرِدَ التشكيك في اللفظ دون الحقيقة لَضَرْبٌ من المسامحة وَحسْم العناد»[5].

و لتجاهل العارف مصطلحات أخرى مثل الإعنات، والتشكيك، والهزل الذي يراد به الجدّ ممّا سيأتي ذكره في فصل التداخل.

غير أنّ مصطلح(تجاهل العارف) هو المصطلح الأكثر شيوعا في الدراسات البلاغية، ولا يكاد يُذكَر غيره إلا في الدراسات التاريخية لأنواعها.

---

(1)- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص93.

(2)- الوعساء: الأرض اللّيّنة ذات الرمل. جلاجل: اسم موضع. النقا: التلُّ من الرمل.

(3)- غيلان بن عقبة(ذو الرُّمة)، الديوان، قد. شر: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ-1995م، ص273.

(4)- حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص194.

(5)- القاسم بن محمد السجلماسي، المنزع البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م، ص277.

إنَّ تعدّد المُصطلح في علم البديع لا يقتصر على هذه الضروب، ولكنّها أمثلة تدلُّ على ما يُسبّبه هذا الإكثار من الاصطلاح من عنتٍ في الدراسة، وبُعدٍ عن الدّقة، ووقوعٍ في الالتباس، والخلط ممّا يدعو إلى ضرورة وضع مصطلح واحد للنوع يكون وافيا بدلالته، ومعينًا على الدراسة، وتدقيقها.

المبحث الثاني: الإيقاع البديعي وتداخل المصطلح.

إنَّ التَّنظير لعلم البديع، والتَّقعيد لضروبه مرَّ بفترات متعاقبة، ومارسه نقّادٌ لم يشملهم المصرُ نفسه، والعصر ذاته، ولذلك نشأ تداخلٌ في الحدود، وتضاربٌ في المصطلحات، فكثيرًا ما يجد الدّارس مصطلحًا واحدًا لضروبٍ شتَّى، أو حدًّا واحدًا تتعاوره مصطلحاتٌ عديدةٌ، وقد يكون مبعثُ التداخل اشتراك أنواع البديع من جهة الإطلاق مع أنواع من البان، والعروض، والنّحو.

وربما يكون هذا التداخل ناشئًا عن رؤية نقدية تُغلِّب اصطلاحًا معيَّنًا تقتضيه المناسبة، أو القِدم، أو غير ذلك من الدواعي التي يتعلّل المُنظِّرون بها في الوضع، والترجيح.

وإذا كان تداخل الأنواع البديعية في الحدود، والمصطلحات يُضفي على الدراسة الدقة، والغنى، فإنّه من الضروري الاعتماد على الأنسب منها تجنُّبًا للخلط، والاضطراب، وستأتي الدراسة على بعض هذه الضروب التي مسَّها التداخل.

1- التوشيع:

يدلّ لفظ التوشيع على مخالطة الشيء للشيء، أو لفّه به، ويحمِل كذلك معنى التزيين، يقول ابن فارس:« (وشع) الواو، والشين، والعين: أصلٌ واحد يدلُّ على نَسجِ شيءٍ، أو تزيينِه، أو ما أشبَهَ ذلك(...)، و يقال: أوْشَعَتِ الأرضُ: بدا زَهرُها(...)، والتَّوشيع: رَقْم الثَّوب»[1].

أمّا في الاصطلاح فعرّفه ابن أبي الإصبع بقوله:« هو من الوشيعة، وهي الطريقة في البرد المطلق، فكأنَّ الشاعر أهمل البيت كله إلا آخرَه، فإنه أتى فيه بطريقة تُعدّ من

[1]- ابن فارس، مقاييس اللغة،ج6، ص112.

المحاسن، وهو عند أهل الصناعة عبارة عن« أن يأتي المُتكلِّم، أو الشاعر باسمٍ مثنّى في حشو العجز، ثم يأتي تلوه باسمين مفردين هما عين ذلك المثنَّى، يكون الأخير منهما قافية بيته، أو سجعة كلامه، كأنّهما تفسير ذلك»[1]، و مثَّل له بأبياتِ حنيف بن عبد الرحمن[2]، و منها:

أُمسِي وأُصبِح من تذكاركم وصِبًا[3] يرثي لي المشفقان: الأهل، والولد[4]

قد خدَّد الدمع خدي من تذكركم واعتادني المضنيان: الوجد، والكمد

وغاب عن مقلتي نومي لغيبتكم وخانني المسعدان: الصبر، والجلد

و كان العسكري قد استشهد بما يماثلُ هذه الأبيات لنوع بديعي ابتدعه أطلق عليه مصطلحِ التطريز، و حدّه بقوله:« وهو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التطريز فيها كالطّراز في الثوب»[5]، وهذا النوع قليل في الشعر، ومثّل له بأبياتٍ لأحمدَ بن أبي طاهر[6] منها:

إذا أبو قاسمٍ جادتْ لنا يدُه لم يحمَد الأجودان: البحرُ، والمطر[7]

وإن أضاءتْ لنا أنوارُ غرّته تضاءل الأنوران: الشمس، والقمرُ

و يتضح من الشاهدين تداخل التوشيع، والتطريز في الشواهد مع فروق دقيقة، فقد قصَر ابن أبي الإصبع التوشيع على البيت فلم يشترط تواليه في الأبيات، كما أوقفه على

---

(1)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص316.

(2)- حنيف بن عبد الرحمن المكي(1014-1067هـ، 1605-1657م) وُلِد بمكة، وتوفي بالمدينة، فقيهٌ تولى الإفتاء للحنفية في مكة، وله فيه مصنّفات منها*"بغية السالك الناسك"*، وله نظمٌ، وعلمٌ بالأدب، وفتاوى.

(3)- وَصِبٌ: مريضٌ

(4)- محمد أمين بن فضل الله المحبّي، نفحة الريحانة و رشحة طلاء الحانة، ج4، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية(عيسى البابي الحلبي وشركاه)، مصر، ط1، 1389هـ-1969م، ص82-83.

(5)- العسكري، الصناعتين، ص425.

(6)- أحمد بن أبي طاهر(ابن طيفور)(204-280هـ،819-893م)مؤرخ، وأديب وُلد في بغداد، من تصانيفه*"تاريخ بغداد"*، وله مؤلفات أخرى في الرحلات، وأخبار الشعراء.

(7)- العسكري، الصناعتين، ص425. وتُنسَب الأبيات كذلك لابن الرومي، وهي في ديوانه، انظر: علي بن العباس(ابن الرومي)، الديوان، ج3، تح: حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 1424هـ-2003م، ص1149.

التثنية، أمّا العسكري، فاشترط التوالي في عددٍ من الأبيات، وإن لم يكن في القصيدة كلّها، ولم يحصره في التثنية.

و يبدو أنّ الخروج من التداخل يقتضي الأخذ من كلِّ رأي بطرف، فيُطلَق المصطلح الذي وضعه ابن أبي الإصبع، وهو(التوشيع) للدلالة على الحدّ الذي وضعه العسكري للتطريز، ذلك لأنّ التوشيع لم يُطلَق على فنونٍ أخرى إلا على تفصيلٍ بعد إجمال، وهو بهذا يستوعب الشواهد السابقة، أمّا التطريز فأُطلق على ضروب بديعية أخرى، منها تكرارُ لفظ يعود على ذوات مختلفة، يقول ابن أبي الإصبع:« هو أن يبتدئ المتكلم أو الشاعر بذكر جُمَل من الذات غير مفصّلة، ثم يخبرُ عنها بصفة واحدة من الصفات مكرّرة بحسب العدد الذي قدّره في تلك الجملة الأولى»[1]، ومثَّل له بقول ابن الرّومي:

أمـــوركمُ بنـــي خاقـــان عنـــدي عجـابٌ فـي عجـابٍ فـي عجـابِ[2]

قـــرونٌ فـــي رؤوسٌ فـــي وجـــوهٍ صـلابٌ فـي صـلابٍ فـي صـلابِ

و يُطلَق على فنٍّ آخرَ هو ابتداء الأبيات بحروف مخصوصة تتضمن اسما مقصودا، يقول الرافعي:« ومن هذا النوع أخذ المتأخرون ما يسمّونه التطريز، وذلك أنهم إذا أرادوا أن ينظموا في اسم أحمد مثلا جعلوا أوائل الأبيات على حسب حروف هذا الاسم، فيبتدئون بالألف، ثم بالحاء، ثم بالميم»[3].

أمّا العلة في تفضيل حدّ العسكري، فلأنّه شاملٌ في اللفظ المُجمَل للمثنى، وغيره، ومُستوعِب للشواهد بخلاف حدّ ابن أبي الإصبع الذي اقتصر على التثنية، فلم يعد جامعا

---

(1)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص314.

(2)- علي بن العباس(ابن الرومي)، الديوان، ج1، ص353.

(3)- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م، ص285.

للشواهد التي يكون فيها إجمالُ أكثرِ من شيء بلفظ، ثم تفصيلُ المجمل، وتفسيره بألفاظ عديدة، مثل قول البحتري:

وثلاثـــةٌ تغشـــاكَ إمَّـــا زرتـــه إرفـــاده، والمـــنُّ، والإكـــرامُ[1]

وثلاثـــةٌ قـــد جانبـــتِ أخلاقـــه: منهـــا البَـــذَا، والـــزورُ، والآثـــامُ

وثلاثـــةٌ فـــي الغُـــرِّ مـــن أفعالـــه: تـــدبيرُه، والـــنقضُ، والإبـــرامُ

و مِثل قول العسكري الذي أورده شاهدًا من الشواهد:

أصـــبحتْ أوجـــهُ القبـــور وضـــاءَ وغـــدتْ ظلمـــة القبـــورِ ضـــياءَ[2]

يـــوم أضـــحى طريـــدةً للمنايـــا ففقـــدنا بـــه الغنـــى، والغنـــاءَ

يـــوم ظـــلّ الثـــرى يضـــم الثريّـــا فعـــدمنا منـــه السّـــنا، والســـناءَ

يـــوم فاتـــتْ بـــه بـــوادرُ شـــؤمٍ فرزينـــا بـــه الثَّـــرى، والثـــراءَ

يـــوم ألقـــى الـــرّدى عليـــه جرانـــاً فحرمنـــا منـــه الجـــدَا[3]، والجـــداءَ[4]

يـــوم ألـــوتْ بـــه هنـــات الليـــالي فلبسْـــنا بـــه البلـــى، والـــبلاءَ

و وهم ابن منقذ، فمثَّل لهذا الفنّ بأبيات من فنٍّ بديعي آخرَ هو التشريع حيث أورد قول الأُرَّجاني[5]:

صـــبٌّ مقـــيمٌ، ســـائرٌ فـــؤادهُ طـوعَ الهـوى، مـع الخلـيط المُنجـدِ[6]

غائـــبُ قلـــبٍ، حاضـــرٌ ودادهُ لمـنْ نَـأى فـي عهْـدِهمْ والمعْهـدِ

---

[1]- الوليد بن عبيد(البحتري)، الديوان، مج4، عن. تح. شر. تع: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت، ص2112.

[2]- العسكري، الصناعتين، ص425.

[3]- الجدا: المطر العام.

[4]- الجداء: الغناء والفائدة.

[5]- أحمد بن محمد ناصح الدين الأرّجاني(460-544هـ، 1068-1149م) شاعرٌ عربي في شعره رقّةٌ، وحكمة، درس بالمدرسة النظامية في أصبهان، وتولّى القضاء بتستر، وعسكرِ مكرم، له ديوان شعر مطبوع. توفي بتستر.

[6]- أحمد بن محمد(الأرجاني)، الديوان، مج1، تق. ض. شر: قدري مايو، دار الجيل، بيروت، ط1، 1418هـ-1998م، ص242.

لـــــه جـــــوىً مخـــــامرٌ يعْتـــــادُه إذا اشْتكى طيْفَ الكرى في العودِ

لصـــــــبْره يُكـــــــابرُ انقيـــــــاده حشوَ الحَشى بَعْد الحسان الخُرّدِ[1]

وَدمعُـــــــهُ يُكـــــــاثرُ اشْـــــــتدادُه خـوفَ النـوى، يقـول للنـوْمِ: ابْعـدِ

و لعلّ الوهمَ تسرَّب إليه من أبيات العسكري التي مرّت، ومنها:

يـــوم أضـــحى طريـــدةً للمنايـــا ففقـــدنا بـــه الغنـــى، والغنـــاءُ

يـــوم ظـــلّ الثـــرى يضـــمُّ الثريّـــا فعـــدمنا منـــه السّـــنا، والســـناءُ

و قول البحتري:

فـي حُلَّتـي: حِبَـرٍ[2] وروْضٍ، فـالتقَى وشْـيانِ: وشـي ربًـى، ووشـي بـرود[3]

وسَـــفرْنَ، فـــامتلأت عُيـــونٌ راقَهـــا ورْدَانِ: وردُ جنًـــى، ووردُ خـــدودِ

ففي الأولى يتكرّر طراز الاسم المقصور، والاسم الممدود، وفي الثانية يظهر التطريز بإجمال المثنى، ثم تفصيله غير أنّها بعيدةٌ عن التشريع وزنا، وقافية، ومعنى، بينما يمكن تفريع قول الأرجاني:

صـــبٌّ مقـــيمٌ، ســـائرٌ فـــؤادهُ طـوعَ الهـوى، مـع الخلـيط المُنجـدِ

وهو من الرجز التام إلى الرجز المجزوء: صبٌّ مقيمٌ سائرٌ فؤادهُ طوعَ الهوى

وإلى الرجز المشطور: صبٌّ مقيمٌ سائرٌ فؤادهُ.

و إلى الرجز المنهوك: صبٌّ مقيمٌ سائرٌ.

---

(1)- الخرّد: جمع خريدة، وهي الفتاة البكر، والمرأة الحييّة الخفرة.

(2)- حِبَر: بُردةٌ يمنية. وشيٌ: رقمٌ، وزخرفةٌ.

(3)- الوليد بن عبيد(البحتري)، الديوان، مج2، ص698.

كما أنّه ضوى التطريز بحدّيه المختلفين عند كلٍّ من العسكري، و ابن أبي الإصبع تحت فنٍّ واحدٍ، ومثّل بأبيات أحمد بن أبي طاهر، وأبيات ابن الرّومي ممّا مرّ ذكره في موضع واحد.

ويذهب أحيانا إلى التمثيل بأبيات ليس فيها شيء من هذا الفنِّ، أو ذاك، كقول بشّار:

لا أظلـــــم الليـــــلَ ولا أدّعـــــي أنَّ نجــوم الليــل ليســت تغــورُ[1]

ليلــي كمــا شــاءت فــإنْ لــم تــزرْ طـــال وإن زارتْ فليلـــي قصـــيرُ

2- <u>لزوم ما لا يلزم</u> :

سمّى السيوطي هذا الفنّ بلزوم ما لا يلزم لكنّه اخترع مصطلحا لنوع مخصوصٍ منه لم يسبقه أحد في التنبيه إليه يتعلّق بالرويّ، وكذلك بالتزام حرف تحتوي عليه كلّ كلمات البيت من الشعر، أو الفقرة من النثر، وأطلق عليه(التضييق) لكون الشاعر، أو الناثر يضيّق على نفسه واسعًا مع أنّ التنظير القافوي لا يُلزمه بذلك، فكأنّه حمّل نفسه عبئا، وضيّق على قريحته بصرفها عن أرواء، أو كلمات ممكنة تقعيدًا، غير متاحة من جهة التزامه.

ووهمت ماجدة فاخر، ففسّرت كلام السيوطي على أنّه ينسبُ اختراع(لزوم ما لا يلزم) لنفسه، أو أنّه لم يطّلع على ذكر البلاغيين له، تقول:« ويظهر في التعريف أنّه عاد إلى التسمية الأولىَ لزوم ما لا يلزم. فهو بلا شكّ ليس من اختراعاته وقد مرّ بنا ذلك، ولكن يُحتمل أنّه تأخر في معرفته لهذا الفنِّ» [2]، ومثّل السيوطي في تبحّره في العلوم ومنها البلاغة لا يجهل هذا النوع المشهور، ولا يدّعي لنفسه اختراعه، ولكنّه بيّن جانبا في

---

[1]- بشار بن برد، الديوان، ج4، شر. تك: محمد الطاهر بن عاشور، راج. صح: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف، والنشر، والترجمة بمجمع اللغة العربية، القاهرة، د.ط، 1386هـ-1966م، ص49.

[2]- ماجدة فاخر، إشكالية المصطلح البلاغي(رسالة ماجستير)، ص78.

اللزوم لم يكن بيّنا يتمثّل في التزام بعض الأدباء في الرويّ نفسه حالة الحرف، فلا يخرجون عنها إلى حالاته الأخرى، أو تكرارهم لحرف في كلِّ الكلمات، وعرض ذلك بقوله:

قلتُ فإنْ كان اللزوم في الرّوي أو كلماتٍ فهْي تضييقٌ قوي[1]

ثمّ وضّح ذلك فقال:« هذا النوع اخترعته، وسمَّيته التضييق بأن يلتزم في الرّوي أمراً لا يلزم، وإنّما لم يذكروه لِظنّهم أنّ الرّوي يلزم أن يكون على حرفٍ واحد فلا يقع فيها التزام ما لا يلزم»[2]، وأشرتُ بما ذكرته أنّ الرويّ قد يكون مثلا على الهاء، فيلتزم أن لا يأتي بها ضميرا، أو الألف فيلتزم أن لا يأتي بها ألف إطلاق، وذكر السيوطي أبياتا لأبي اليمن الكندي[3] للدلالة على الالتزام جاء فيها:

هل أنت زاحم عبرةٍ وتولّهِ[4] ومجيرُ صبٍّ عند ما منه نُهِي[5]

هيهات يرحم قاتلٌ مقتولهُ وسنانُه في القلب غير منهنه[6]

مَن ملّ من داء الغرام فإنّني مذْ حلّ بي مرض الهوى لم أنتهِ

كما ضمّ القصائد التي يكون في كلّ ألفاظها حرف معيّن إلى لزوم ما لا يلزم، وهذا يدلّ على توسيعه لهذا الفنّ، ودقّة نظره فيه.

وقد وقع تداخلٌ بين(التضييق) عند السيوطي الذي يعني به لزوم مالا يلزم، و بين (التضييق) عند أسامة بن منقذ الذي وضعه للدلالة على اللفظ يحمل الكثير من المعاني،

---

(1)- السيوطي، شرح عقود الجُمان، ص352.

(2)- المصدر نفسه، ص352.

(3)- أبو اليمن الكندي: زيد بن الحسن الحميري(520-613هـ،1126-1217م) كاتب، وشاعر، وعالم، وُلِد ببغداد، ونشأ بها، ثم سافر إلى الشام، وسكن دمشق، واتصل بالأيوبيين، له ديوان شعر، وتصانيف منها "شرح ديوان المتنبي". توفي في دمشق.

(4)- تولهِ: الحزن، والحيرة، وذهاب العقل أسًى.

(5)- السيوطي، شرح عقود الجُمان، ص352.

(6)- منهنه: غير منزجر، والمعنى لم يُنزَع بعدُ.

يقول:« والتضييق هو أن يضيق اللفظ عن المعنى، لكون المعنى أكثر من اللفظ»[1]، واستشهد بقول امرئ القيس:

على سابح يعطيك قبل سؤالهِ أفانينَ جريٍ غير كزٍّ[2] ولا واني[3]

ثمّ قال:« فإن قوله: أفانين جري اختصار معان كثيرة، وكذلك غير كز يحتمل معاني كثيرة، وكذلك: ولا واني»[4].

والناظر في شواهد ابن منقذ لهذا النوع من القرآن الكريم يدرك أنّه يقصد ما عُرف عن البلاغيين بمصطلح(التصريح بعد الإبهام)، و(التفسير بعد الإبهام)، و(الإبهام دون تفسير)، وهو من قبيل المبالغة.

كما يتداخل(الالتزام) بصفته مصطلحا لهذا الفنّ مع(الالتزام) بصفته موقفًا شعريا يلتزم فيه الشاعر بالنظم في القضايا التي تهمّ وطنه، وأمته، يقول أحمد مختار عمر: « الالتزام مبدأ مبني على اتّخاذ موقف تجاه القضايا المعاصرة، وتبنّيه بإصرار، وثبات»[5].

و يبدو(لزوم ما لا يلزم) أكثر المصطلحات التصاقًا بهذا النوع البديعي، ودلالةً عليه خاصة و أنّه مصطلحٌ لا يطرأ علية التداخل بخلاف(الإعنات)، و(الالتزام)، و(التضييق)، فيكون أَولى من غيره بالإطلاق على هذا الضرب البديعي.

---

(1)- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص155.
(2)- كز: منقبض. واني: به فتور.
(3)- امرؤ القيس، الديوان، ص164.
(4)- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص155.
(5)- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، ص2008.

3- <u>الطباق</u> :

تداخل الطباق مع أنواع بديعية أخرى، واختلف هذا التداخل قربا، أو إغرابا، فمن التداخل القريب لوجود دلالة التضاد تداخله مع المقابلة في بداية التصنيف حيث أنّ ابن المعتز ذكر في المطابقة أمثلة من المقابلة، وكأنّهما عنده نوع واحد، فممّا استشهد به للمطابقة، وهو منها، قول امرئ القيس:

مكـــر مفـــرٍّ مقبـــلٍ مـــدبرٍ معـــا كجلمودِ صخر حطّه السَّيلُ من علِ[1]

وممّا استشهد به للمطابقة، وهو من المقابلة قول النّمري:

وســـــــــعودهنّ طوالـــــــــع ونحوســـــــــهنّ أفـــــــــول[2]

وكذلك فعل العسكري، فمثّل للطباق بقول الشاعر: ومثّل له كذلك بقول النابغة:

وإن هبطـــا ســـهلا أثـــارَا عجاجـــةً[3] وإن علـــوَا حَزْنـــا تشـــظَّتْ جنـــادلُ[4]

ومن حيث الاصطلاح فضّل ابن الأثير تسمية الطباق بالمقابلة، يقول:« الأليق من حيث المعنى أن يُسمّى هذا النوع المقابلة، لأنه لا يخلو الحال فيه من وجهين: إما أن يقابل الشيء بضده، أو يقابل بما ليس ضده، وليس لنا وجه ثالث»[5].

وذهب العلوي إلى مثل ذلك حيث يقول:« وزعموا أنّه يُسمّى طباقا من غير اشتقاق، والأجود تلقيبه بالمقابلة لأنّ الضدّين يتقابلان كالسواد، والبياض، والحركة،

---

(1)- امرؤ القيس، الديوان، ص119.

(2)- منصور النمري، شعر منصور النمري، جم. حق: الطيب العشّاش، دار المعارف للطباعة، دمشق،1401هـ-1981م، ص116.

(3)- عجاجة: غبارٌ. تشظّتْ: تشقّقت. جنادل: ما يقِله الإنسان من الصخور، والحجارة بمقدار هامة الإنسان.

(4)- زياد بن معاوية(النابغة الذبياني)، الديوان، تح. شر: كرم البستاني، دار صادر و دار بيروت، بيروت، 1383هـ-1993م، ص88.

(5)- نصر الله بن محمد(بن الأثير)، المثل السائر، ق3، ص144.

والسكون، وغير ذلك من الأضداد من غير حاجة إلى تلقيبه بالطباق، أو المطابقة لأنّهما يشعران بالتماثل»[1].

كما يتداخل مع التدبيج، وهو نوع بديعي يشتغل على علاقة التضاد بين الألوان.

ومن المُغرِب تداخله مع الجناس، وقد تفرّد بذلك قدامة حين أطلق(المطابق)، وهو من مصطلحات التضاد على الجناس، وذلك في قوله:« فأما المطابق، فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها»[2]، واستشهد بأمثلة، كبيت الأفوه[3]:

وأقطـــــع الهوجـــــل مستأنسًـــــا بهوجـــــل عيرانـــــة[4] عنتـــــريس[5]

يقول في شرحه:« الهوجل في هذا الشعر واحدة قد اشتركت في معنيين، لأن الأولى يراد بها الأرض، والثانية الناقة»[6].

وهذا مذهب قدامة، فالمطابق عنده هو تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين، ومن شواهده قول الأحوص مُورِدا لفظة المطر على الغيث، واسم رجل:

ســـــلامُ الله يـــــا مطـــــرٌ عليهـــــا ولـــيس عليـــك يـــا مطـــرُ الســـلامُ[7]

4- <u>الاحتجاج النظري</u>:

تداخل مفهوم الاحتجاج النظري تداخل كلٍّ وجزء مع مفاهيم لمصطلحات أخرى تشـــاركه فـــي الدلالـــة علـــى الاتيـــان بالحجـــة لمحاولـــة الإقنـــاع، ومـــن هـــذه المصطلحات(الاستشهاد، والاحتجاج)، وقد ذكره العسكري، وهو عنده أن تأتي بمعنى، ثم

---

(1)- حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص197.
(2)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص162.
(3)- صلاءة بن عمرو(الأفوه الأودي) (50ق.هـ- نحو570م)شاعر يماني جاهلي من مذحج، كنيته أبو ربيعة، وكان سيّد قومه، وأحد شعراء، وحكماء عصره.
(4)- العيرانة: الناقة السريعة السير. العنتريس: الناقة القوية، الصُّلبة، الشديدة، الكثيرة اللحم.
(5)- الأفوه الأودي، الديوان، شر. تح: محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص83.
(6)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص163.
(7)- عبد الله بن محمد(الأحوص)، الديوان، جم. تح: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1411هـ-1990م، ص237.

تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول، والحُجّة على صحته، ومثّل له بأمثلة منها قول أبي تمّام:

نقِّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبُّ إلا للحبيب الأوّلِ[1]

كم منزلٍ في الأرض يألفُه الفتى وحنينُه أبدًا لأوّلِ منزلِ

فإنّ الشاعر احتجّ بتعلّق الإنسان بموطنه مهما ساح في غيره، وأطال المكث بعيدا عنه ليؤكّد انجذاب القلوب، وارتباطها بأول من هوته مهما عرفت غيره، وهذا عين الاحتجاج النظري.

وتابعه الدمنهوري في ذلك، يقول أحمد مطلوب:« والاستشهاد عند غيرهما هو الاستشهاد بالآيات الكريمة»[2].

ومنها(التلطّف)، وعرّفه العسكري بقوله:« وهو أنْ تتلطّف للمعنى الحسن حتى تهجّنه، والمعنى الهجين حتى تحسّنه»[3]، وهذا من بديع الإقناع لأنّ صاحبه يحتجّ ليبدي الشيْ على غير صورته، ومن الشواهد التي مثّل له بها قول الحطيئة في مدح بني أنف الناقة:

قَوْمٌ هُمُ الأَنْفُ وَالأذْنابُ غَيْرُهُم وَمَنْ يُسَوّي بِأَنْفِ النّاقَةِ الذَنبا[4]

فرفعهم البيت بعد أن كانوا يستحون من اللقب، وكانت القبائل تعيّرهم به، وفي هذا إقناع لأنفسهم، وللناس.

ومنها(القياس) الذي ذكره السجلماسي ضمن فنون البديع، يقول سعيد العوادي: « وشذّ السجلماسي، المتمكن من صناعة المنطق، عن علماء البديع حينما اعتبر القياس

---

(1)- أبو تمام، الديوان ، ج2، ص290.
(2)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج1، ص130.
(3)- العسكري، الصناعتين، ص427.
(4)- جرول بن أوس، الديوان، اعت. شر: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1426هـ-2005م، ص21.

مصطلحا بديعيا أدرجه ضمن شبكته المصطلحية، وأبان تفسيرُه له أنّه يقصد به المذهب الكلامي خصوصًا أنّه لم يذكر هذا المصطلح الأخير في مجموع مصنّفه»[1].

وإذن فقد جعل دلالة القياس مساوية لدلالة الاحتجاج النظري مع أنّه ليس إلا سبيلا من سبله.

ومن المصطلحات الأخرى الدائرة في فلك الاحتجاج النظري التي ذكرها السجلماسي (حسنُ التعليل) الذي سمّاه(الاستدلال بالتعليل)، ويدلّ على تصنيفه له في باب الاحتجاج أنه أتى له بشواهد حسن التّعليل كقول البحتري:

ولو لم تكن ساخطًا لم أكن أذمُّ الزمان وأشكو الخطوبا[2]

وشاهد للاحتجاج النظري هو قوله الله تعالى:﴿ لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ(22)﴾[3].

ومن مصطلحاته كذلك في الاحتجاج النظري(الاستدلال بالتمثيل)، يقول:« وأمَّا الاستدلال بالتمثيل فأن يزيد في الكلام معنى يدلُّ على صحَّته بذكر مثال له»[4]، ودلّت بعض أمثلته على اعتباره للاحتجاج النظري، فقد أورد قول النابغة:

ولكنَّني كنت امرأً لي جانبٌ من الأرض فيه مستراد[5] ومذهبُ[6]

ملوكٌ، وإخوانٌ إذا ما لقيتهم أُحَكِّمُ في أموالهم وأقرَّبُ

كفعلك في قوم أراك اصطنعتهم فلم ترهم في شكر ذلك أذنبوُا

(1)- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص256-257.
(2)- الوليد بن عبيد(البحتري)، الديوان، مج1، ص152.
(3)- سورة الأنبياء.
(4)- عبد الله بن محمد السجلماسي، سر الفصاحة، ص275.
(5)- مستراد: أي مكان أتردّد عليه.
(6)- زياد بن معاوية(النابغة الذبياني)، الديوان، ص17.

ويُفهَم منه:

- شكركَ قومٌ أحسنتَ إليهم فلم تلمهم على الشكر.
- شكرت لقوم أحسنوا إليّ.
- لا تلمني على شكر الإحسان.

ولهذا ذيّل أحمد مطلوب كلامه عن الاستدلال بنوعيه عند السجلماسي بقوله:« وهذا من المذهب الكلامي عند البلاغيين»[1].

و تذهب الدراسات الحديثة إلى إدخال فنون أخرى في الاحتجاج كالمراجعة، وحسن التعليل، والمبالغة، وهو ما سيتبيّن في التحاليل التطبيقية في هذه الدراسة.

5- تأكيد المدح بما يشبه الذم:

ذكر ابن المعتز هذا النوع البديعي، واستشهد له ببيت النابغة الذبياني:

ولا عيبَ فيهم غير أنَّ سيوفهم بهنَّ فلولٌ من قراعِ الكتائب[2]

وبيت النابغة الجعدي:

فتى كَمُلت أخلاقَه غير أنّه جوادٌ فما يُبقِي من المال باقيا[3]

ووجهُ البداعة فيه أنّ المتكلّم يُوهِم السَّامع أنّه سيذكر للممدوح عيبا، من خلال الاستثناء الذي يعقب التركيب الأول الدّال على المدح، ثم يخيب توقّعه بعد أن يؤكد المتكلم كلامه بصفة مدح أخرى، والخيبة، أو المفاجأة نابعة من الاستثناء الذي يُتصوّر من إيراده مخالفة الكلام السَّابق، وإذن ففي هذا النوع البديعي عدلٌ عن المفهوم النحوي للاستثناء، وذلك مَكمنُ حسنه، وسرّ تقويته للدلالة.

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج1، ص128-129.
[2]- زياد بن معاوية(النابغة الذبياني)، الديوان، ص9.
[3]- قيس بن عبد الله(النابغة الجعدي)، الديوان، جم. تح. شر: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص188.

وقد تداخل هذا النوع البديعي مع أنواع أخرى بسبب الانصراف عن عنصر الخيبة والمفاجأة الذي يحققه، والتركيز على سياقه، وما يُستعمَل فيه من الأدوات، ومن أوجه هذا التداخل اقترانه مع الاستثناء بمَفهوميه النحوي والبديعي، يقول العسكري:« والاستثناء على ضربين، فالضرب الأول هو أن تأتي معنى تريد توكيده، والزيادة فيه، فتستثنى بغيره، فتكون الزيادة التي قصدتها، والتوكيد الذي توخيته في استثنائك»[1]، ثمّ استشهد بالبيتين السابقين، ويُلاحَظ تنصيصه على الزيادة المقصودة، وهي لا تكون في الاستثناء بمفهومه اللغوي غير البديعي الذي لا يعدو أن يكون إخراج فرد من حكم شامل كلَّه، يقول ابن فارس:« أصل الاستثناء أن تَستثني شيئا من جملة اشتملت عَلَيْهِ فِي أول مَا لفظ بِه، وهو قولهم: مَا خرج الناسُ إلا زيدًا فقد كَانَ " زيد " فِي جملة الناس ثُمَّ أُخرج منهم»[2]، وقال المظفر العلوي:« وأما النّحويّون فالاستثناء في الكلام عندهم استخراجُ بعضٍ من كلٍّ في حكم شاملٍ بمعنى إلا».[3]

فوجهُ الاشتراك بينهما قائم في استعمال الأدوات، بينما يفتقر الاستثناء بمفهومه النحوي لهذه الزيادة البديعية، يقول ابن أبي الإصبع:« الاستثناء استثناءان: لغوي وصناعي، فاللغوي؛ إخراج القليل من الكثير، وقد فرغ النحاة من ذلك مفصلاً في كتبهم، والصناعي هو الذي يفيد بعد إخراج القليل من الكثير معنى زائدًا يعد من محاسن الكلام، يستحق به الإتيان في أبواب البديع»[4].

وممّن قرن الاستثناء بتأكيد المدح بما يشبه الذم ابن رشيق حيث يقول في باب الاستثناء:« وابن المعتز يسمِّيه توكيد المدح بما يشبه الذم، ونسب المظفر العلوي لابن

---

(1)- العسكري، الصناعتين، ص408.
(2)- ابن فارس، الصاحبي، ص148.
(3)- المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص128.
(4)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص333.

المعتز مساواته بينهما مع أنّ ابن المعتز ذكر تأكيد المدح بما يشبه الذمّ»[1]، ولم يذكر الاستثناء، يقول المظفر العلوي في باب الاستثناء:« وقد عبّر عنه جماعةٌ فكان أقربَ أقوالهم الى القلب ما ذكرَه عبد الله بن المُعتز، فإنّه قال: الاستثناء في الشعر تأكيد مدحٍ بما يُشبهُ الذمَ»[2].

وإذا كانوا يعنون بهذا الاقتران الاستثناء البديعي، فهو اقتران غير دقيق، ذلك أنّ الاستثناء البديعي يفيد في معناه الزائد المبالغة، والتوكيد، وليس جالبا لخيبة التوقع، ولا مفيدا للمفاجأة التي تعتري السامع بعد تماثل ما بعد أداة الاستثناء وما قبلها، ومن هذه المبالغة ما ذكره ابن أبي الإصبع في معرض حديثه عن بيت أبي تمّام:

مهـا الـوحش إلا أن هاتـا أوانـس قنـا[3] الخـطِّ إلا أن تلـك ذوابِـلُ[4]

يقول:« وأما الاستثناء البديعي ففي قوله:(إلا أن هاتا أوانس)، وقوله:(إلا أنّ تلك ذوابل) لِيثبِت للموصوفات التأنيس والتحبّب، وينفي عنهنَّ النفار والتوحش، وكذلك فعل في الاستثناء الثاني، فإنّه أثبت لهنّ اللين واللدونة، ونفى عنهن اليُبس والصلابة»[5].

وعلى هذا فهما نوعان بديعيان متبينان حَدًّا، يقول ابن أبي الإصبع:« وقد خلط المتأخرون باب الاستثناء بهذا الباب، وكنت أرى أنهما باب واحد، إلى أن نبّهني عليه عند قراءته من ألَّفتُ له هذا الكتاب، فرأيت إفراده»[6].

---

(1)- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص48.
(2)- المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص128.
(3)- أوانس:. جمع آنسة، وهي الطيبة النفس، المحبوب قربها، وحديثها. قنا: الرماح. ذوابل: رقيقةٌ متلاصقة الليط أي القشور.
(4)- أبو تمّام، الديوان، ج2، ص55.
(5)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص369.
(6)- المصدر نفسه، ص134.

وإنّما تأتّى التداخل من اعتماد المدح والذمّ على أدوات الاستثناء، والاستدراك، يقول السيوطي في بيان هذا الاعتماد في معرض حديثه عن ضروب تأكيد المدح بما يشبه الذم:« و الاستدراك في هذه الأنواع كالاستثناء»[1]، يقول الشاعر بديع الزمان:

هو البحر إلا أنّه البحر زاخرًا سوى أنّه الضرغامُ لكنّه الوبلُ[2]

فحصل تأكيد المدح بما يشبه الذمّ بالاعتماد على أداة الاستثناء(سوى)، و أداه الاستدراك(لكنّ).

وما قيل عن تأكيد المدح بما يشبه الذمّ يقال عن تأكيد الذمّ بما يشبه المدح، وعلاقتهما بالاستثناء، والاستدراك، يقول السيوطي في حديثه عن تأكيد الذمّ بما يشبه المدح:« والاستدراك فيه كالاستثناء»[3].

و المعنى اللغوي يعضد في فهم الفروق القائمة بين هذه الأنواع البديعية، فالمدح بما يشبه الذمّ قائمٌ على الإيهام المقصود من المتكلم، والدهشة التي تستولي عليه بعد سماعه أداة الاستثناء، ثمّ خيبة توقّعه بعد ورود المستثنى على سمعه، وأمّا الاستثناء فيتميّز بدلالة إخراج فرد من مجموع لمخالفتهم في الحكم مع وجود نكتة بلاغية تتمثل في المبالغة والتأكيد تدخله في دائرة البديع، يقول الحموي:« هو إخراج القليل من الكثير بزيادة معنى بديع يزيد على معنى الاستثناء»[4].

بينما يدلّ الاستدراك على أنّ المتكلم فاته أمرٌ، فذكره بعد أن وفّى المعنى دون اعتبارٍ لتأثيرٍ يحدثه في السامع كما في المدح بما يشبه الذمّ، واعتبر ابن قيّم الجوزية(تأكيد المدح والذم) من المبالغة، واعتباره هذا ليس صحيحا على أساس النوع،

---

(1)- السيوطي، شرح عقود الجُمان، ص287.
(2)- بديع الزمان الهمذاني، الديوان، تح. درا: يسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1424هـ-2003م، ص120.
(3)- السيوطي، شرح عقود الجُمان، ص288.
(4)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص265.

صائبٌ من جهة الإفادة، وهو مُجدٍ في الدراسة بحيث توضع الأنواع التي تفيد المبالغة في إطارها بصفتها بنيةً ناظمةً تجمع هذه الأنواع من جهة الوظيفة، لكنّ دلالتها على المبالغة لا تسوّغ تغيير النوع إذ أنّ أنواعا كثيرة من البديع تفيد هذا، يقول ابن قيم الجوزية في باب تأكيد المدح بما يشبه الذم:« ومنه قول بديع الزمان:

هــو البــدر إلا أنّــه البحــر زاخــرًا سـوى أنّـه الضـرغام لكنّـه الوبـلُ[1]

وهذا نوعٌ من الغلوّ والإغراق»[2].

وذكر المدني مصطلحا لتأكيد المدح بما يشبه الذم، هو(النفي والجحود)، ولم يسمِّ واضعه، وهو ضربٌ من التفريع، وإذا صحّت نسبته لهذا النوع البديعي، فإنّه ينشئ تداخلا مع مصطلح(النفي والجحود) الذي عرّفه ابن أبي الإصبع بقوله:« وهو أن يُصَدِّر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم منفي بما خاصة، ثم يصف الاسم المنفي بمعظم أوصافه اللائقة به إمَّا في الحسن أو القبح، ثم يجعله أصلًا يُفرّع منه معنًى في جملة من جار ومجرور متعلقة به تعلّقَ مدحٍ، أو هجاءٍ، أو فخرٍ، أو نسيبٍ، أو غير ذلك يُفهم من ذلك مساواة المذكور بالاسم المنفي الموصوف»[3].

ومن شواهد هذا النوع قول كُثيّر:

فمـــا روضــةٌ بالحــَزن طيــبةُ الثّــرى يمــجّ النّــدى جـثجـاثـُها[4] وعــَرارُها[5]

---

[1]- بديع الزمان الهمذاني، الديوان، ص120.

[2]- محمد بن أبي بكر(ابن قيم الجوزية)، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن، وعلم البيان، ص195.

[3]- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص373.

[4]- الحَزن: المكان الغليظ. جثجاث: نبات أخضرُ ينبت في القيظ له زهرة صفراء من الرياحين البرّية. عرار: نبات طيِّب الريح، وهو البهار البرّي.

[5]- كُثَيِّر، الديوان، جم. شر: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، 1391هـ-1973م، ص429-430.

بِمُنخـــرِقٍ مـــن بطـــنِ وادٍ كأنّـــــما تلاقـتْ بـــــها عطـــَّـارةٌ وتجـــــارُها[1]
بأطيـــب مـــــن أردان عـــــزّة موهـــــنًا وقـد أُوقِـدتْ بالمنـدلِ[2]الرَّطـبِ نارُهـا

واشتراطُ شبه الجملة الذي ذكره ابن أبي الإصبع ليس مُطّردا، وإنّما يتواتر في هذا النوع النفي، واسم التفضيل، وقد جاء بشاهدٍ ليس فيه الجار والمجرور الذي ذكره في التعريف، وهو قول أبي تمّام:

مـا ربـع ميّـة معمـورًا يطيـف بـه غيلان أبهى رُبًا من ربعها الخرِبِ[3]
ولا الخـدود وإن أدمـين مـن خجـل أشهى إلى ناظري من خدّها التَّرِبِ[4]

وقد خلط العلويَ بين(تأكيد المدح بما يشبه الذمّ)، وبين(التوجيه)، الذي يعني ذكر الكلام منصرفاً إلى معنيين لا يُدرَى أيهما يريد المتكلّم، وذلك على سبيل المغالطة، والتكتّم.

ولكنّ العلويَ حمله على وجود المدح، وما يُوهم من وجود الذّم، فعدّه من التوجيه، وخصّه بالاستعمال الأول من استعمالاته، يقول:« الاستعمال الأول أن يؤكد المدحَ بما يكون مُشبّها للذمّ بأن تنفي عن الممدوح وصفا مُعيّنا ثمّ تُعقِبه بالاستثناء، فتوهمُ أنّك استثنيتَ ما يُذمّ به، فتأتي بما من شأنه أن يُذمّ به وفيه المبالغة في مدح الممدوح»[5].

وذكر العلويَ(التوجيه) بمعناه المبهم الذي لا يُفهَم غرضه في آخر كلامه، يقول: « وممّا يحتمل المدح والذّم على جهة الاستواء قولك للأعور: (ليت عينيك سواء)، فيُحتمَل أن تكون العوراء مثل الصحيحة في الرؤية، ويُحتمَل عكس ذلك»[6].

---

(1)- مُنخرِق: مكان مُتّسع. عطّارة: بائعو العطر. تِجار: من يشترون العطر، ويهتمون به.
(2)- أردان: أكمام. مَوهِن: مدة تمضي من الليل. المندل: العود.
(3)- أبو تمّام، الديوان، ج1، ص40-41.
(4)- التَّرِب: الملتصق بالتراب.
(5)- حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص74.
(6)- المصدر نفسه، ج3، ص75.

6- <u>الاستتباع</u>:

تداخل التعليق، والإدماج عند بعض البلاغيين كأسامة بن منقذ، وابن قيّم الجوزية، فوردا كالنوع الواحد مع أنّ بينهما فروقا مبثوثة في مصنّفات البلاغيين، فقد جعل المصري القصد إلى المعنى أساسا للتفريق بين التعليق، الذي هو الاستتباع، وبين الإدماج، فقال: « والفرق بين التعليق والإدماج أن التعليق يُصرَّح فيه بالمعنيين المقصودين على شدة اتحادهما، والإدماج يُصرَّح فيه بمعنى غير مقصود قد أدمج فيه المعنى المقصود»[1].

أمّا الحموي، فأشار إلى وجود دافع الإيهام في الإدماج، وخلوّ الاستتباع منه، إذ لم يشترط في الثاني إلا إيراد وصف على وصف بغرض الزيادة، والمبالغة، والتأكيد، يقول:« وفي الاصطلاح هو أن يذكر الناظم، أو الناثر معنى مدح، أو ذم، أو غرض من أغراض الشعر فيستتبع معنى آخر من جنسه يقتضي زيادة في وصف ذلك الفنّ»[2]، بينما اشترط في(الإدماج) نيّة المتكلم في الإيهام، والمغالطة بعرضية الكلام لا بقصده لغرضٍ ما، يقول:« الإدماج هو أن يُدمِج المتكلم غرضا له في ضمن معنى قد نحاه من جملة المعاني لِيُوهِم السامع أنه لم يقصده وإنما عرض في كلامه لتتمة معناه الذي قصده»[3]، فالمتلقي في(الإدماج) يُعدّ عنصرا فاعلا في اكتمال أركانه.

كما يتبيّن من كلامه فرقٌ آخر هو حصر الاستتباع في غرض واحد، وهو ما يدلّ عليه قوله:(فيستتبع معنى آخر من جنسه)، أمّا في الإدماج، فينتفي التضييق، ويزول شرط توافق الجنس بين المعنيين المُدمَجين، وهذا واضح في قوله:(أن يُدمِج المتكلم غرضا له في ضمن معنى قد نحاه من جملة المعاني)، فالناظم في الاستتباع مقيّدٌ

---

(1)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص451.
(2)- الحموي، خزانة الأدب، ج2، ص394.
(3)- المصدر نفسه، ج2، ص284.

بالمعنى الأوّل الذي اختاره، بينما هو في الإدماج أكثر حرية، فحدود المعاني، والأوصاف أمامه أوسع، يقول عنترة بن شداد:

فـــوددتُ تقبيـــل الســـيوف لأنّهـــا لمعـــت كبـــارق ثغـــركِ المتبسّـــمِ[1]

فأدمج وصف السيوف، وما يتضمنه من الفخر بنفسه بالغزل، والتشبيب.

وخلط العلوي بين(الاستتباع)، وضروب أخرى من البديع منها(التوجيه)، يقول في حديثه عن التوجيه:« الاستعمال الثاني من التوجيه، وهو أن يُمدَح شيءٌ يقتضي المدح بشيء آخرَ»[2]، ثمّ ذكر شواهد البلاغيين في الاستتباع، فعلّق على بيت المتنبي:

نهبـت مـن الأعمـار مـا لـو حويتـه لهُنّئـــت الـــدنيا بأنّـــك خالـــدُ[3]

بقوله:« فأوّل البيت دالٌّ على الشجاعة، وآخره دالٌّ على علوّ الدرجة»[4].

واصطلاحه على هذه الدلالة بالتوجيه يُوقِع تداخلا بين التوجيه، و الاستتباع باعتبار الأول مصطلحا بلاغيا، وهو« أن يحتمل الكلام وجهين من المعنى احتمالا مطلقا من غير تقييد بمدح أو غيره»[5]، كقول محمد بن حازم الباهلي في الحسن بن سهل:

بـــــــــارك الله للحسَـــــــــن ولبُـــــورانِ فـــــي الخَـــــتَن[6]

يـــــا إمـــــامَ الهُـــــدى ظفـــــرْ تَ ولكـــــنْ ببنـــــت مَـــــن؟

فإنّ المعنى فيه مستغلَقٌ لا يُعلَم إن كان يقصد به الهجاء، أم يريد به المدح.

---

(1)- عنترة بن شدّاد، شرحُ الديوان، ص126.
(2)- حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص74.
(3)- أحمد بن الحسين(أبو الطيب المتنبي)، شرح الديوان، ج1، ص399.
(4)- حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص75.
(5)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص302.
(6)- محمد بن حازم الباهلي، الديوان، صه: محمد خير البقاعي، دار قتيبة للطباعة، دمشق، د.ط، 1401هـ،1981م، ص106.

وذكر العلوي هذا الاستعمال من التوجيه، لكنّه لم يحصه في استعمالات التوجيه حيث ذكر له ضربين فقط أوّلهما يكافئ تأكيد المدح بما يشبه الذم، وثانيهما يكافئ الاستتباع، ثمّ ذيّل الكلام عنهما بالحديث عن التوجيه الذي يحتمل فيه الكلام وجهين، ومن خلال ربطه له بالمدح والذم، وإشارته إلى استوائهما فيه يتبيّن أنّه جعله ذيلا للاستعمال الأوّل.

7- <u>الاستطراد</u>:

تداخل الاستطراد مع نوع بديعي آخر هو الخروج، وذلك بسبب تقارب الدلالة بينهما مع وجود فارقٍ يتمثّل في عودة الشاعر إلى المعنى الأول في الاستطراد، واستمراره فيما خرج إليه في الخروج، يقول الحموي:« إنّ الاستطراد يشترط فيه الرجوع إلى الكلام الأول وقطع الكلام بعد المُستطرَد به والأمران معدومان في المُخلّص فإنه لا يرجع إلى الأول ولا يقطع الكلام بل يستمرُّ إلى ما يُخلَص إليه»[1].

ومن أمثلة الخروج قول حسّان بن ثابت:

إن كنـــتِ كاذبـــةَ الـــذي حـــدّثتني فنجوتِ منجى الحارثِ بن هشامِ[2]

تـــرك الأحبّـــة أنْ يقاتـــلَ دونهـــم ونجـــا بـــرأسِ طِمِـــرّةٍ[3]ولجـــامِ

فانصرف عن حديثه مع المرأة إلى هجاء الحارث، ثمَّ استمرّ في ذلك، فوافق هذا الخروج، يقول المدني:« أقبلتَ على ما تخلّصتَ إليه من المديح، والهجاء بيتا بعد بيت حتى تنتهي القصيدة»[4].

ومن الاستطراد قول البحتري يصف فرسه:

---

[1]- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص102.

[2]- حسان بن ثابت، الديوان، شر. كه. قد: عبدأ علي مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1414هـ-1994م، ص214.

[3]- طِمرَّة: فرسٌ سريعة مُشرفة.

[4]- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج1، ص229.

هَـزِجُ[1]الصَّــهيلِ كــأنَّ فــي نغماتــهِ نبـراتِ معبـدَ[2] فـي الثَّقيـلِ الأوَّلِ[3]

مَلَــكَ القلــوبَ فــإنْ بــدَا أعطينَــه نظـرَ المُحـبِّ إلـى الحبيـبِ المُقبـلِ

فوصف فرسه، وهزج صهيله، واستطرد بالحديث عن غناء معبد، ثمَّ عاد إلى الحديث عن فرسه الذي يحسّ مَن يلوح لناظريه أوّل وهلة بما يحسّ به المحبُّ حين يرى محبوبه مُقبلا، فلم يخصص للاستطراد إلا لحظة من الزمن، ثمّ انثنى إلى غرضه الأول يقول المدني:« وفي الاستطراد يمرُّ ذكر الأمر الذي استطردت به مرورا كالبرق الخاطف، ثمّ تتركه، وتنساه، وتعود إلى ما كنت فيه كأنّك لم تقصد ذاك»[4].

وتداخلَ الاستطراد مع الإدماج عند ابن رشيق إذْ عدَّ الثاني من الأوّل، يقول: « ومن الاستطراد نوعٌ يسمَّى الإدماج»[5].

وقد مثّل له بقولِ عبيد الله بن عبد الله بن طاهر[6]:

أبـى الـدَّهرُ مـن إسـعافنا فـي نفوسـنا وأســعفنا فــيمن نحــبُّ ونكــرِمُ[7]

فقلــت لــه: نعمــاك فــيهم أتمَّهــا ودعْ أمرنــا إنّ المُهــمَّ المُقــدَّمُ

وليس هذا من الاستطراد، فهو يتميّز بوجود مستطرَدٍ به صريحٍ اسمُه في الكلام، لم يذكر قبل ذلك، أمّا الإدماج، فليس فيه ذلك، وإنما يقتصر على تضمين معنى أثناء الكلام كأنَّ المتكلم لا يقصده في حين أنّه يتطلّع إلى تحقيقه، ولا يريد التصريح بذلك، يقول ابن أبي

---

[1]- هزج: مُطرِب.

[2]- معبد: معبد بن وهب (ت.126هـ-743م) من ائمة المغنين في العصر الأموي. نشأ في المدينة يرعى الغنم لمواليه، ثمّ لمّا ظهرت موهبته أقبلَ عليه كبراء المدينة، ثمّ اتّصل بكبراء الشام، وذاع صيتُه. جمع إلى حسن الصوت الفصاحةَ، والأدبَ . انقطع صوته في آخر عمره. الثقيل الأول: ثلاث نقرات متتالية ثقال في الموسيقى العربية.

[3]- الوليد بن عبيد(البحتري)، الديوان، مج3، ص1748.

[4]- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج1، ص229.

[5]- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص41.

[6]- عبيد الله بن عبد الله بن طاهر(223-303هـ) ولِي شرطة بغداد، وسُرَّ من رأى في خلافة المعتز، كان سيِّدًا شاعرًا، أديبًا، مُصنِّفًا، من مؤلفاته: السياسة الملوكية، الإشارة في أخبار الشعراء.

[7]- صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، ج10، ص200.

الإصبع:« ولا بدَّ من ذكر المُستطرَد به باسمه بشرط ألا يكون جرى له ذكر في الكلام قبل ذلك»[1].

8- <u>تجاهل العارف</u>:

تحدّث ابن أبي الإصبع عن تجاهل العارف في معرض كلامه عن ابن المعتز، وأتى على وجوه تداخله مع غيره، يقول:« وذكر تجاهل العارف، وهو الذي سمّاه المتأخرون الإعنات، والتشكيك، وهذه التسمية غير مطابقة من كل وجه، والتشكيك باب مفرد، بينه وبين تجاهل العارف فرق»[2].

وإذا كان التشكيك على هذا الوجه يحمل دلالة« سؤال المتكلِّم عما يعلمه حقيقة تجاهلا منه لِيُخرج كلامه مخرج المدح أو الذم، أو ليدلَّ على شدة التدلّه في الحبّ، أو لقصد التعجبِ، أو التوبيخ، أو التقرير»[3]، فإنّه مخالفٌ لضرب بديعي آخر يحمل المصطلح نفسه، و يُحيل على دلالة أخرى تتمثّل في لزوم الشكّ في تجاهل العارف، والرجوع عنه في التشكيك، يقول:« ومن التشكيك نوع التبس على بعض المؤلفين حتى أدخله في باب تجاهل العارف، وهو أن يرى المتكلم شيئًا شبيهًا بشيء، فيشكِّك نفسَه فيه، لقصد تقريب المشبَّه من المشبَّه به، ثم يعود عن المجاز إلى الحقيقة، فيزيل ذلك التشكيك، فإن لم يعد إلى الحقيقة فهو تجاهل العارف وإن عاد فهو التشكيك المحض»[4]، وقد مثّل للأوّل بقول أبي تمّام:

فـرُدَّت علينـا الشّـمسُ واللَّيـلُ راغـمٌ بشمسٍ لهم من جانب الخدر تطلُع[5]

فـــو الله مـــا أدري أ أحـــلامُ نـــائمٍ ألمَّت بنا أم كان في الرَّكب يُوشع

---

[1]- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص130.
[2]- المصدر نفسه، ص85.
[3]- المصدر نفسه، ص135.
[4]- المصدر نفسه، ص564.
[5]- أبو تمّام، الديوان، ج1، ص397.

وللثاني قول سلم الخاسر[1]:

تبـدّتْ فقلـت الشُّـمس عنـد طلوعهـا بجِلدٍ غنِّي اللون عن أثر[2] الورس[3]

فلمـا كـرَرتُ الطـرف قلـت لصـاحبي علـى مِرْيـةٍ مـا هاهنـا مطلـع الشَّمسِ

كما تلتبس دلالة هذا المصطلح مع(التشكيك) الذي يعني« أن يأتي المتكلّم بجُملٍ من المعاني في كلامه، كل جملة معطوفة على الأخرى بأو التي هي موضوعة للتشكيك لا التي للتخيير والإباحة»[4]، و مثاله قول البحتري:

كأنَّمـــا يبْســـمُ عـــن لؤلـــؤٍ مُـــنظَّمٍ، أو بـــرَدٍ أو أقـــاح[5]

يُشكّك في أسنانه إذ رآه على حال الابتسام التبست في نظره مع اللؤلؤ، و البرَد، و الأقاح لاعتدالها، وبياضها.

وإذا كان التداخل هنا مُركّبا من جهة تماثل الاصطلاح، و تقارب الدلالة التي أوقعت اللبس بينهما، فإنّ الضربين الباقيين يقع فيهما التداخل في الاصطلاح فقط، إذ وُضع(التشكيك) أيضا مصطلحا لحدٍّ آخر يتمثّل في« أن يأتي المتكِّلم في كلامه بلفظة تشكّك المخاطب هل هي حشو، أو أصلية لا غنى بالكلام عنها»[6].

وكذلك للدلالة على(التشكيك) باصطلاحه الفلسفي، جاء في المعجم الوسيط:« يقال في علم المنطق(لفظ مقول بالتشكيك) لفظ يدل على أمر عام مشترك بين أفراد لا على السواء بل على التفاوت»[7].

---

[1]- سلم الخاسر: سلم بن عمرو بن حمّاد(ت.186هـ-802م) شاعر خليعٌ ماجنٌ من أهل البصرة، سكن بغداد، وله شعرٌ رقيق رصين، ومدائح في المهدي، والرشيد، وأخبار مع بشار وأبي العتاهية.

[2]- الورس: نباتٌ يُصبَغ به.

[3]- عمرو بن بحر(الجاحظ)، الحيوان،ج3، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1385هـ-1965م، ص90.

[4]- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص564.

[5]- الوليد بن عبيد(البحتري)، الديوان، مج1، ص435.

[6]- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص563.

[7]- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص491.

وتداخل مصطلح تجاهل العارف كذلك مع لزوم ما لا يلزم بسبب اشتراكهما في مصطلح دال عليهما معا بحسب معنى كلّ نوع، فقد أطلق الحلبي مصطلح الإعنات على تجاهل العارف، وعدّه اسما له يُستعمَل في الشواهد المتعلّقة بالقرآن الكريم، تمييزًا له عن الشواهد التي تأتي في النثر، والشعر، تأدّبًا يقول:« وهذا الباب له اسمان أحدهما تجاهل العارف، والاخر يُقال له الإعنات، فأمّا الأوّل فيُطلَق على ما يأتي من نوعه في النظم والنثر، وأمّا الثاني فيُطلَق على ما يأتي من هذا النوع في الكتاب العزيز أدبًا مع الآيات الكريمة، إذ لا يصحّ تسميةُ تجاهل العارف على شيء من آيات الكتاب العزيز»[1].

والحلبي بهذا الاحتراز احتذى بما فعله السكاكي في تعظيم كلام الله عزّ وجلّ، غير أنّ مصطلح(سوق المعلوم مساق غيره) الذي وضعه السكاكي لم يكن موضوعا لدلالات أخرى بخلاف مصطلح الحلبي(الإعنات) الذي وُظِّف كذلك للدلالة على لزوم ما لا يلزم.

وخلط العلويّ(تجاهل العارف) مع(الهزل الذي يُراد به الجدّ)، فقد ألحقه به، وجعله له ذيلا حينا، فقال:« وممّا يُلحَق بأذيال هذا الصنف، ويجيء على إثره(الهزل الذي يُراد به الجدّ)»[2]، وجعله له مثيلا حينا آخر، فأردف:« فهو يماثل التجاهل كما ترى، وإن كان بينهما تفرقة ظاهرة»[3]، ووجهُ هذه المماثلة اعتمادهما في الإجراء على السؤال، فمن النوع الأوّل قول البحتري:

أ لمعُ برقٍ سرى أم ضوءُ مصباحِ أم ابتسامتها بالمنظر[4] الضاحي؟[5]

(1)- أحمد بن إسماعيل بن الأثيرالحلبي، جوهر الكنز، ص208.
(2)- حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص46.
(3)- المصدر السابق.
(4)- الضاحي: البارز للشمس.
(5)- الوليد بن عبيد(البحتري)، الديوان، مج1، ص442.

وهو يجعل من طرح السؤال سبيلا للتشكيك المُراد به التأكيد، والمبالغة، وتقريب التشبيه بين ابتسامة المرأة، وبين سنا البرق، ونور المصباح.

ومن النوع الثاني قول الشاعر أبو نواس:

إذا مـــا تمـــيميٌّ أتـــاك مفاخـــرًا فقلْ عدِّ عنْ ذا، كيف أكلك للضبِّ؟[1]

وتجري فيه النكتة على طرح السؤال كذلك على سبيل السخرية والتهكم في صورة المزح والهزل، ولكنّ السؤال لا يطّرد في الهزل الذي يُراد به الجدّ، فقد يأتي بغيره كما في قول امرئ القيس:

وقـد علمـتْ سـلمى وإنْ كـان بعلَهـا بـأنّ الفتـى يهـذي ولـيس بفعّـالِ[2]

وهـذا مـا سـوّغ لـه التقريـب بيـنهم إلـى درجـة التماثـل، يقـول:« فالاسـتفهام جـامعٌ لهمـا جميعًا»[3].

9- <u>التورية</u>:

عدَّ بعضُ البلاغيين التورية، والتوجيه، والكناية فنّا واحدا كالحلبي الذي جمع الأوّلين في باب واحد، وقرن هذا الباب بالكناية حيث يقول:« حدّ التورية أن تكون الكلمة تحتمل معنيين، فيستعمل المتكلم أحد احتماليها، ويهمل الآخر، ومراده ما أهمله لا ما استعمله، وحدّ التوجيه أنّه اللفظ المحتمل، وجهين يحمل المتكلّم مراده على أيّهما شاء، ولا فرق بين التورية والكناية، إذ التَّورية ذكرُ لفظ له معنيان، والكناية كذلك»[4].

---

[1]- الحسن بن هانئ(أبو نواس)، الديوان، تح. ضب، شر: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ص510.
[2]- امرؤ القيس، الديوان، ص126.
[3]- حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص46.
[4]- أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، ص111.

والفرق بين التورية، والتوجيه بيّنٌ، فإنّ التورية تقتضي كلمة قريبة يميل إليها السّامع من قرينة تُوهمه، وتَصرفه عن المعنى البعيد، وقد لا يدركه لأنّ المعنيين لا يحضران في ذهنه متلازمين، أمّا التوجيه فيكون في المعاني حيث يتضمّن الكلام معنيين يُدرَكان بمجرّد السمع، أمّ الوهم فيتسرّب بسبب الحيرة في تحديد المعنى المراد من المتكلّم، فالإيهام في التورية إيهامُ إدراكٍ، والإيهام في التوجيه إيهامُ تعيينٍ، وتحديدٍ، يقول المعرّي:

سيطلبني رزقي الذي لو طلبته لَمَا زاد والدنيا حظوظٌ، وإقبالُ[1]

إذا صدق الجَدُّ افترى العمُّ للفتى مكارمَ لا تُكري[2] وإنْ كذب الخالُ

فإنّ السّياق العام للأبيات الذي يدلّ على إيراد كلمات(الجدّ، العمّ، و الخال) على سبيل ذكر القرابة، وذلك بإعانة الأقارب من جهة الأب للفتى، وإنْ قصّر في النهوض معه أقاربه من جهة أمِّه، ولابدّ أن تمرّ على السامع لحظة وهو يعتقد أنّ ما قصده الشاعر هو هذا المعنى بعينه، وقد يغيب عنه المعنى البعيد المُتمثّل في (الحظّ، الجماعة من الناس، الظنّ) إن لم يكن له حظٌّ من العلم باللغة، والتَّبصر بأساليبها، فإذا أدرك السامع المعنى البعيد المتضمّن تلاشى المعنى القريب من ذهنه أي أنّهما لا يحضران معا، ومن جهة أخرى فإنّ تضمّن البيت لمعنى مفهومٍ من السياق كائنٌ سواءٌ بإيراد المعنى القريب، أو بإيراد المعنى البعيد.

أمّا في التوجيه، فيرد المعنيان معا على الذهن، ثمّ لا يمكنه أن يعرف الوجه الذي يريده الشاعر، والسياقات التي ورد فيها التوجيه تؤكّد ذلك، قول بشّار تصريحٌ، واضحٌ يدلّ على صعوبة تحديد الوجه المراد من توجيهه في قوله:

---

[1]- أحمد بن عبد الله(أبو العلاء المعري)، ديوان سقط الزند، ص233.

[2]- تُكري: تنقص.

خـــــاط لـــــي عمـــــرو قَبَـــــا ليـــــت عينيـــــه سَـــــوَا[1]

قلْـــــتُ شـــــعرًا لـــــيس يُـــــدرَى أَ مـــــــــــديح أَم هِجَـــــــــا؟

ويقول الحموي مُوقّعا على كتاب في التاريخ:

تـــاريخ زيـــن الـــدّين فيـــه عجائـــب وبـــــدائع وغرائـــــب وفنـــــونُ[2]

فـــإذا أتـــاه مُنـــاظر فـــي جمعـــه خبّـــره عنّـــي إنّـــه مجنـــونُ

فلا يُدرَى لمن نسبَ الجنون، أ للكاتب، أم لمن رام مناظرته؟

وقد ذكر الحموي فروقا أخرى بينهما في قوله:« وقد أدخل جماعة نوع التوجيه في التورية، وليس منها والفرق بينهما من وجهين؛ أحدهما أن التورية تكون باللفظة المشتركة، والتوجيه باللفظ المصطلح عليه، والثاني أن التورية تكون باللفظة الواحدة، والتوجيه لا يصح إلا بعدة ألفاظ»[3].

أمّا الكناية، فيعرّفها القزويني بأنّها« لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ»[4]، ويتبيّن من التعريف أنّ علاقةَ اللازم، والملزوم قائمة فيها، فهي علاقة بين جملة هي اللازم، وكلمة هي الملزوم، ويُذكَر الأوّل لأنّ ذكره يستحضر الثاني، ويتبدّى الفرق من خلال وجود علاقة اللزوم، وكذلك من عدم امتناع تحققها، ثمّ أنّها غير مشتغلة على الإيهام بين طرفين، بل تُعين على معرفة المطلوب باشتغالها على الموصوف، أو الصفة، أو تخصيص هذا بذاك، يقول النَّجاشي:

---

[1]- بشار بن برد، الديوان، ج4، ص9.

[2]- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص303.

[3]- المصدر نفسه، ج1، ص304.

[4]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص330.

ولا يـــرِدون المـــاءَ إلاّ عشـــيَّةً إذا صـدرَ الـوُرَّاد عـن كـلِّ منهـل[1]

فإنّ ورود الماء عشيّةً أمرٌ محتملُ الوقوع.

10- السجع:

سبّبت بعض الفروق الدقيقة التي يعسر تتبّعها في نوع(السجع) تقاربا بين الأنواع من جهة، وسطحيّةً في الأحكام من جهة أخرى، فممّا يبدو أنّه لا فرق بين(المتوازي) و(المُرصع) باعتبار أنّ الاتفاق فيهما يكون في الوزن، والتقفية معا إلا من حيث أنّ الأول يُقصر فيه الاتفاق على الكلمة الأخيرة، بينما يشمل الاتفاق في الثاني الجملتين لفظة بلفظة، ولا فرق بين (المُتوازن)، و(المتماثل) من حيث أنّ الاتفاق بينهما يكون في الوزن دون التقفية سوى أنّ هذا الاتفاق في النوع الأول محصور في الكلمة الأخيرة من كلّ جملة، أمّا الاتفاق في النوع الثاني فشاملٌ لجميع ألفاظ الجملتين لفظةً بلفظة، وإذا وُضعت بصفتها ضروبا مختلفة، فينبغي توحيد المصطلح فيها في النثر، والشعر.

تمّ أنّ مصطلح(التسجيع الحالّي) ينطبق من حيث التعريف على مصطلح(التسجيع المتوازي)، وهذا الأخير مطابق تماما لمصطلح(التسجيع المُوازي) الذي تفرّد به الحموي.

وعبّر البلاغيون عن اتفاق الكلمتين تقفيةً، واختلافهما وزنًا بمصطلح(التسجيع المُطرّف) حيث تتوالى أسجاعٌ غير محدودة بعددٍ ولا بوزنٍ، ولكنّها تنتهي بحرفٍ واحد، وقد أطلق ابن قيّم الجوزية على هذا المدلول نفسه مصطلحَ(التسجيع المتطرف)، وعرّفه بقوله:« هو أن تتفق الكلمتان الأخيرتان في الحرف الأخير دون الوزن»[2]، وأشبهه الحموي في تفرّده بإطلاق مصطلح(التسجيع الموازي) قاصدًا به(التسجيع المتوازي)، يقول أحمد مطلوب:« لم يذكره أحدٌ بهذا الاسم غير الحموي، ولعلّ فيه تصحيفًا، لأنّ التعريف

---

[1]- قيس بن عمرو(النجاشي الحارثي)، صه . تح: صالح البكاري وآخرون، مؤسسة المواهب، بيروت، ط1، 1419هـ-1999م، ص53.

[2]- محمد بن أبي بكر(ابن قيم الجوزية)، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن، وعلم البيان، ص226-227.

الذي ذكره لهذا النوع هو ما ذكره الآخرون للمتوازي»[1]، ويؤيّد هذ الكلام خلافه للبلاغيين في تسمية(المتطرف)، و(المُطرّف).

ولا يَسلم من تداخل المصطلح، ومن التقارب في المعنى إلا(التسجيع العاطل) الذي يخلو من الاتفاق بين الكلمتين في نهاية الجمل وزنًا وتقفيةً، وهذا يُحيل على علّة أخرى فيه وهي سبب وضعه في(السجع) مع خروجه عن حدّه إذ ليس فيه من هذا النوع البديعي شيء.

وكذلك الأمر في الأنواع التي لها صلة بالشعر كالترصيع، فقد ذكره قدامة بهذا الاسم، وعرّفه بأنّه« تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحدٍ في التصريف»[2]، وعدّه السكاكي من البديع اللّفظي الذي يُحسِّن الكلام، مُخرجا إيّاه من السجع، يقول:« ومن جهات الحُسن التّرصيع، وهو أن تكون الألفاظ متساويةَ الأوزان، متفقةَ الأعجاز، أو متقاربتها»[3]، وذكره القزويني في أقسام السّجع حيث يقول في حديثه عنها:« فإنْ كان ما في إحدى القرينتين من الألفاظ، أو أكثر ما فيها، مثلُ ما يقابله من الأخرى في الوزن، والتّقفية، فهو التّرصيع»[4]، وهو عند العسكري ما يقع في الحشو من السجع، يقول:« أن يكون حشو البيت مسجوعًا»[5].

وابتدع العسكري مصطلح(التشطير)، وقد دلّت الشواهد التي وظّفها له أنّه لم يقصره على الشعر، وأنّه لا يعني به ما عناه المتأخرون، وإنّما قصد به المقابلة بين المعاني، والموازنة بينها، وممّا استشهد به عليه قول أبي تمام:

---

(1)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج3، ص38.
(2)- قدامة، نقد الشعر، ص80.
(3)- يوسف بن محمد السكاكي، مفتاح العلوم، ص431.
(4)- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص403.
(5)- العسكري، الصناعتين، ص375.

بمُصـــعّدٍ مـــن حســـنه ومُصـــوّبٍ ومُجمّـــعٍ مـــن نعتـــه ومفـــرَّقِ[1]

وقد أدخل القزويني التشطيرَ في السجع، كما عدّه ابن حجة منه كذلك، وعرّفه بقوله:« هو أن يُقسّم الشاعر بيته شطرين، ثم يُصرّع كل شطر منهما لكنّه يأتي بكل شطر من بيته مخالفا لقافية الآخر»[2]، وسمّاه في موضع آخر(السجع المُشطّر)، ولم يُغيّر دلالته، عدا زيادة اختصاصه بالنظم، يقول:« السَّجع المُشطّر وهو أن يكون لكلِّ نصفٍ من البيت قافيتان مغايرتان لقافيتي النصف الآخر، ولكنّ هذا القسم مختص بالنظم»[3].

وأتى ابن أبي الإصبع المصري بالمدلول نفسه الذي أتى به ابن حجة للتشطير مقتصِرًا على المصطلح الأول.

أمّا التصريع فيتعلّق بجزأين مخصوصين في البيت هما العروض والضّرب، ولهما جانب إيقاعي عروضي، وجانب بديعي، والتّصريع هو تغيير العروض عمّا تستحقه لتماثل الضرب مع موافقتها له في الوزن، وحرف الرّوي، أمّا التّقفية، فهي مساواة العروض للضرب دون تغيير مع توافقهما في الوزن، والرّوي، قال ابن أبي الإصبع: « التصريع على ضربين: عروضي، وبديعي، (...) والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية»[4]، والتصريع والتقفية سواءٌ في منظور البديع يقول ابن أبي الإصبع:« وأهل البديع يسمون التقفية تصريعا إذ لا يعتبرون الفرق بينهما»[5].

---

(1)- أبو تمّام، الديوان، ج1، ص444.
(2)- ابن حجة، ص381.
(3)- المصدر نفسه، ص411.
(4)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص305.
(5)- المصدر نفسه، ص307.

وقد ولع الشّعراء القدامى بالتّصريع، والتّقفية« وأكثر مطالع الشّعر القديمة، إمّا مُصرّعةٌ، أو مُقفاة »[1]، ذلك أنّ جمال المطلع من حسن الابتداء، وجمال الافتتاح، يقول ابن رشيق:« وإذا لم يُصرّع الشّاعر قصيدته كان كالمُتسوِّر الداخل من غير باب»[2].

والتصريع البديعي سواء كان في منظور العروضيين تصريعا، أو تقفيةً فهو لا يبعد عن مدلول السجع، إذْ أنّه من السجع الذي يقع بين العروض والضرب، فيحسن عدّه منه، يقول أحمد مطلوب:« فالتصريع في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته أنّه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تُعلَم قافيتها، وهو أدخلُ في باب السجع، كما أنه لا يبعد عمّا سمّاه البلاغيون بالسجع المتوازي، فالرّوي لا يتعدد، وإنّما يكون واحدًا في كلّ مقطع»[3].

وأما التسميط، فعرّفه البلاغيون بأنْ« يجعل المتكلم مقاطيع أجزاء البيت، أو القرينة على سجع يخالف قافية البيت، أو آخر القرينة»[4].

وهذا البيت يتوافق مع ما ذكره حمزة العلوي من أنّ أصحّ تعريف للتسميط هو ما ورد عن الخليل الفراهيدي، يقول صاحب الطراز:« والحقّ ما قاله الخليل بن أحمد- رحمه الله تعالى-: إنّه مخالف لأنواع السجع، وهو أن يُؤتَى بالبيت من الشعر على أربعة مقاطع ثلاثةٌ منها على سجع واحد مع مراعاة القافية في الرابعة إلى أن تنقضي القصيدة على هذه الصفة»[5]، لكنّه خالف التعريف الذي أكّده، فأتى في الاستشهاد بنماذجَ تتوافق فيها أربعة مقاطع، وتشذُّ الخامسة.

---

(1)- حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص156.
(2)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص177.
(3)- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج2، ص246.
(4)- أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب،ج7، ص123.
(5)- حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص54.

وقد تسبّب التعدّد، والتفريع أيضا في الخلط بين ضروب السجع، وأنواعه في التمثيل، والاستشهاد، فهذا بيتُ أبي تمام الذي يقول فيه:

تـــدبير معتصـــمٍ بـــالله منـــتقمٍ لله مرتقـــبٍ فـــي الله مرتغِـــب[1]

يجده الدارس شاهدًا للترصيع عند قدامة، وابن رشيق، وشاهدًا للتشطير عند القزويني، والحموي، والنويري.

وكذلك بيتا الخنساء في رثاء أخيها صخرٍ حيث تقول:

حامي الحقيقة محمود الخليقة مهـ ـــديُّ الطريقـــة نفّـــاعٌ وضـــرّارُ[2]

جـــوّابُ قاصـــيةٍ جـــزّاز ناصـــيةٍ[3] عقّـــادُ ألويـــة للجيـــش جـــرّارُ

فقد اعتبرهما ابن سنان شاهدا على التصريع[4]، وعدّهما حمزة العلوي مثالا للموازنة[5]، وأدرجهما الباقلاني في المضارعة، وقال بأنَّها ضربٌ يقارب الترصيع[6].

وعدّ القزويني الموازنة ضربا خارجا عن السجع لافتقارها للتقفية فهي عنده:« أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية»[7]، وإذا كثُر فيها تساوي الألفاظ وزنا، فهي المماثلة، كقول أبي تمّام:

مهـــا الـــوحش إلا أن هاتـــا أوانـــسٌ قنـــا الخـــط إلا أن تلـــك ذوابـــلُ[8]

---

(1)- أبو تمّام، الديوان، ج1، ص41.

(2)- تُماضر بنت عمرو(الخنساء)، الديوان، شر: أبو العبّاس ثعلب، تح: أنور أبو سويلم، دار عمّار، الأردن، ط1، 1409هـ-1988م، ص392.

(3)- جوّاب: طوّاف. القاصية: النائية، البعيدة. جزّاز: قاطع. ناصية: مقدمة شعر الرأس. وقطعها إمعانٌ في إذلال العدو الاسير، ولو بالمنّ عليه بالإطلاق بعد ذلك.

(4)- عبد الله بن محمد السجلماسي، سر الفصاحة، ص190.

(5)- حمزة العلوي، الطراز، ج3، ص23.

(6)- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص97.

(7)- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص406.

(8)- أبو تمّام، الديوان، ج2، ص55.

بينما اعتبرها ابن أبي الإصبع متعادلة الأقسام، مُسجّعة المقاطع فهي عنده:« أن تأتي الجملة من الكلام، أو البيت من الشعر متزن الكلمات، متعادل اللفظات في التسجيع والتجزئة معًا في الغالب»[1]، ومثّل لها بقول امرئ القيس:

أفـــاد، وســـاد، وقـــاد، وزاد[2] وشـــاد، وجـــاد، وزاد، وأفضـــل[3]

وتقعيد هذه الأنواع لا ينتظم كلّ صور السجع، فمِن الأبيات ما تستعصي على الضبط ضبطا دقيقا وفق قواعد إيقاعية صارمة، وهو ما تؤكّده عبارة(في الغالب) التي استعملها ابن أبي الإصبع في قوله السابق.

وقد يكون الاستشهاد لضربين مختلفين في التقعيد بمثالٍ واحد في الُمصنَّف نفسه، فقد فرّق ابن أبي الإصبع بين التسجيع، والتجزئة، واعتبرهما نوعين بديعين مختلفين، لكنّه مثّل لهما بالمثال نفسه، وهو بيت أبي تمّام الذي يقول فيه:

تجلَّـى بـه رُشـدي وأثـرَت بـه يـدي وطاب به ثمدي[4] وأورى به زندِي[5]

وبالنظر إلى الحدود يظهر التداخل بسبب تماثل منظومة الشروط لأنواع معينة مع اختلاف مصطلحاتها، فليس بين شروط السجع المُرصّع، والتجزئة- بنوعها الأول عند أبي الإصبع- اختلاف، فمثال السجع المرصّع(الفواصل المرصّعة) قول الله تعالى:﴿ إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ(13) وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ(14)﴾[6] اتفقت فيه الأجزاء في المقاطع جزءًا بجزء: (الأبرار، الفجّار)، ولم تصل الدراسة إلى شواهدَ شعريّة موضوعة لهذا النوع بهذا المصطلح، وقد سّماه النويري في حديثه عن أقسام السجع(الترصيع)، ممّا يفضي إلى

(1)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص386.
(2)- يُروَى في الديوان: أفاد فجاد، وساد فزاد وقاد فذاد، وعاد فأفضلْ.
(3)- امرؤ القيس، الديوان، ص151.
(4)- الثمد: الماء القليل.
(5)- أبو تمّام، الديوان، ج1، ص268.
(6)- سورة الانفطار.

التداخل، والخلط مع مصطلح(الترصيع) الذي يخالفه في الدلالة من حيث الكليّة، و الجزئية، ومثّل له بالآية السابقة، وهذا يوحي بأنّه يعني(السجع المرصّع)، وأنّ المصطلحين لحدٍّ واحد، لكنّه في شواهده الشعرية لم يكن موفّقًا، فلم يلتزم بالمنظومة الشرطية لهذا النوع التي تنصُّ عل اتفاق الأجزاء في القرائن جزءًا بجزء كما في الآية الكريمة، فمثّل بأبياتٍ منها قول المطرّزي[1]:

ودرّ جلالـــــه أبـــــدًا ثمـــــين ودرّ نوالـــــه أبـــــدًا غزيـــــر[2]

فإنّ الاستواء في التقفية لم يطّرد في الجزئين الأخيرين(ثمين، غزير).

وتحدّث ابن الأثير عن(الترصيع) الموافق في المعنى للسجع المرصع بدليل تطرّقه لاستشهاد البلاغيين بالآية الكريمة السابقة في التدليل عليه، و نفيه لصحَّة ذلك لتكرّر الجزء(لفي) بذاته، وليس بمكافئه، أمَّا شاهده الشعري له، فكان مطابقا تماما لدلالة المصطلح، وشروطه، و شاهده قول الشاعر[3]:

فمكارم أوليتها متبرعًا وجرائم ألغيتها متورعًا[4]

1 2 3 1 2 3

و في هذا البيت تتفق الأجزاء وزنا، وقافية في جميع مقاطعه دون شذوذ أيّ جزء كما في شواهد الحلبي، وقد أكّد ابن الأثير على ضرورة هذا الشرط في الترصيع حيث يقول:« وقد أجاز بعضهم أن يكون أحد ألفاظ الفصل الأول مخالفًا لما يقابله من الفصل الثاني وهذا ليس بشيء لمخالفته حقيقة الترصيع»[5].

---

[1]- المُطرِّزي: ناصر بن عبد السّيد بن علي (538هـ-610 م)من أعيان مشايخ، وأدباء خوارزم، له مصنَّفاتٌ في الفقه، واخرى في اللغة، ومنها " المُغرِب" في ألفاظ الفقهاء، و" مختصر الإقناع في الغة"، و" شرح مقامات الحريري".

[2]- أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب،ج7، ص

[3]- أورده ابن الأثير دون نسبة، والبيت لا يُعرَف له قائل.

[4]- نصر الله بن محمد(بن الأثير)، المثل السائر، ق1، ص278.

[5]- المصدر نفسه، ص278.

وختم الكلام بالإشارة إلى قسمين من الترصيع أحدهما يعمُّ البيت، وهذا الترصيع الحقيقي، ومثاله البيت السابق، وآخر يكون في بعض أجزاء البيت، كقول الخنساء:

حامي الحقيقة محمود الخليقة مهـ ـــديّ الطريقـــة نفَّـــاعٌ وضـــرَّار

وقول ذي الرّمة:

كحلاءُ في برَجٍ صفراءُ في دعَجٍ[1] كأنهـا فضَّـةٌ قـد مسَّـها ذهـب[2]

ومثال التجزئة – بنوعها الأول عند أبي الإصبع– قول الشاعر[3]:

هنديـــة[4] لحظاتهـــا، خطيّـــة خِطراتهـــا، داريّـــة نفحاتهـــا[5]

وهذا بعيدٌ في جوهره عن هذا الترصيع، يقول:« وأرباب هذه الصناعة قد قسموا الترصيع إلى هذين القسمين المذكورين، وهذه القسمة لا أراها صوابا، لأن حقيقة الترصيع موجودة في القسم الأول دون الثاني»[6].

فاتفق كلّ جزء مع ما يناظره من أجزاء في المقاطع الأخرى تقفيةً، و وزنا، والمقصود هنا الوزن العروضي لا الصرفي.

و بالتمعّن في الشواهد يتجلّى اشتراك السجع المُرصَّع، والتجزئة بنوعها الأول الذي ذكره ابن أبي الإصبع في دلالة واحدة هي انقسام البيت إلى مقاطع يتكوّن فيها كلّ مقطع من جزأين يتفقان وزنا، وتقفية جزءًا بجزء، وهذا أكثر أنواع السجع تركيبا.

---

(1)- كحلاء: مسودة أجفان العينين خِلقةً. بَرَج: سعة بياض العين، مع حُسن الحدقة. دعج: شدة سواد العين، وشدة بياضها.

(2)- غيلان بن عقبة(ذو الرُّمة)، الديوان، ص12.

(3)- لا يُعرَف للبيت قائل.

(4)- هندية: نسبة إلى السيوف المصنوعة في الهند. خطيّة: نسبة إلى الرماح. خطَرات: التمايل في المشي. دارية: نسبة إلى داريا، وهي موضع. نفحات: روائح.

(5)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص299.

(6)- نصر الله بن محمد(بن الأثير)، المثل السائر، ق1، ص280.

وليس بين شروط الموازنة – بمفهوم ابن أبي الإصبع– و الترصيع، والتسميط اختلافٌ، فمثال الموازنة– بمفهوم ابن أبي الإصبع– قول امرئ القيس:

أفـــــاد، وســـــاد، وقـــــاد، وزاد وشـــاد، وجـــاد، وزاد، وأفضـــل[1]

فتوالت في البيت سبعة مقاطع اتّفقت في الوزن والتقفية عدا مقطع القافية (أفضلُ).

ومن أمثلة " الترصيع" في الشعر العربي قول أبي صخر الهذلي:

وتلـــك هيكلـــة خـــود مبتلـــة صـفراء رعبلـة فـي منصـب سـنم[2]

ويظهر في البيت تساوي الأجزاء الثواني للمقاطع وزنا وتقفية عدا مقطع القافية.

ومثال التسميط، قول مروان بن أبي حفصة[3]:

هم القوم إن قالوا أصابوا، وإن دعوا أجابوا، وإن أعطوا أطابوا، وأجزلوا[4]

ويتّضح تساوي نهايات المقاطع وزنا وتقفية، عدا مقطع القافية(أجزلوا).

ومنه كذلك قول امرئ القيس:

ومُسْـــتَلْئِمٍ كشَّفْـــتُ بالرُّمْـــح ذَيْلَـــهُ أقَمْـتُ بعَضْـبٍ ذِي سفاسـقَ[5] مَيْلَـهُ[6]

فَجَعْـتُ بـه فـي مُلْتَقَـى الكـرِّ خَيْلَـه تَرَكْـتُ عِتـاقَ الطَّيْـرِ تَحْجُلُ[7]حَوْلَـه

كأَن على أثْوابِه نَضْحَ جِرْيال[8]

---

[1]- امرؤ القيس، الديوان، ص151.

[2]- قدامة، نقد الشعر، ص84.

[3]- ابن أبي حفصة: مروان بن سليمان بن يحيى أبي حفصة(105-182هـ ،723-798م) شاعرٌ عالي الطبقة، جيّد الشعر ، متين السبك، مدح الأمويين، و العبّاسيين. توفي في بغداد.

[4]- مروان بن أبي حفصة، شعر مروان بن أبي حفصة، جم، حق، قد: حسين عطوان، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت، ص88.

[5]- مستلئم: يلبس لأمته، وهي لباسٌ مُعدٌّ للحرب. ذيله: درعه، أو ما أسبله من لباسه. عضب: سيف قاطع. سفاسق: جمع سفسقة، وهي شطبة السيف كالعمود على طوله. ميل: اعوجاجه.

[6]- امرؤ القيس، الديوان، ص152-153.

[7]- عتاق الطير: الجوارح. تحجل: تدرُج.

[8]- النضح: الرشُّ. جريال: الخمر.

ويُلاحَظ تساوي نهايات المقاطع وزنا، وتقفية، عدا مقطع القافية(جِرْيالِ).

وهذا يحيل على اندراج الموازنة عند ابن أبي الإصبع، والترصيع، والتسميط في باب واحد تتفق فيه نهايات المقاطع وزنا، وتقفية عدا نهاية مقطع القافية.

وليس بين شروط المتوازي، أو المُوازي، وشروط التجزئة بنوعها الثاني عند أبي الإصبع، وشروط التصريع البديعي اختلاف، فمثال السجع المتوازي(الفواصل المتوازية) قول الله تعالى:﴿ فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ(13) وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ(14)﴾[1]، فتماثل الجزء الثاني من كلّ قرينة في الوزن، والتقفية(مرفوعة، موضوعة)، واستشهد له الحموي بقول المتنبي:

فنحنُ في جذلٍ، والرومُ في وجلٍ والبِرُّ في شُغُلٍ؛ والبحرُ في خجلِ[2]

فتماثل الجزء الثاني من كلّ قرينة مع نظيره وزنا، وتقفية بما في ذلك جزء القافية(جذل، وجل، شغل، خجل).

وقد جعل ابن أبي الإصبع هذا البيت مثالا للتجزئة بنوعها الثاني، فتوافقا في الشاهد ممّا يؤكد تماثل الحدود.

ومثال التصريع البديعي قول امرئ القيس:

ألا أيُّها الليل الطويل أَلا انجلِ بصبح وما الإصباح منك بأمثَلِ[3]

ومنه قوله:

ألا إنّني بالٍ[4]، على جمل بالٍ يقود بنا بالٍ، ويتبعنا بالٍ[5]

---

(1)- سورة الغاشية.

(2)- أحمد بن الحسين(أبو الطيب المتنبي)، شرح الديوان، ج3، ص204.

(3)- امرؤ القيس، الديوان، ص117.

(4)- بال: بالترتيب: مُضنَى من الحبّ. ضامر: للجمل، وللغلام الذي يقُوده، والغلامِ الذي يتبعه.

(5)- امرؤ القيس، الديوان، ص126.

ويتّضح تساوي الأجزاء الثانية للمقاطع وزنا وتقفية في المثال الأول(ألا انجلِ، بأمثل)، وفي المثال الثاني(بال، بال، بال)، وشمول الشرط لجزء القافية.

وهذا يعني اشتراك السجع المتوازي، والتجزئة بمعناها الثاني عند ابن أبي الإصبع- و التصريع البديعي في اشتراط وقوع الوزن والتقفية في الجزء الثاني من كلّ قرينة في كلّ المقاطع بما في ذلك جزء القافية.

ويتفرّد مصطلح السجع المُشطّر، و مصطلح التشطير بالقيام على صفة التناظر بين مصراعي البيت، ومثالهما مُشتَرك في المصطلحين مما يحيل على تماثل الحدّ، وهو قول أبي تمام:

تـــدبير معتصـــمٍ بـــالله منـــتقمٍ لله مرتقـــبٍ فـــي الله مُرتغـــبِ

ويَظهر تساوي نهايتي مقطعي الصدر وزنا وتقفية، وتساوي نهايتي مقطعي العجز وزنا وتقفية مع اختلاف حرف التقفية بينهما على شكل تناظري.

وليس هناك اختلاف بين شروط السجع المُطرَّف، أو السجع المتطرف(الفواصل المُطرّفة)، وبين شروط التسجيع في عدم اشتراط الوزن في آخر المقاطع، مع اشتراط التقفية، ومثاله قول الله تعالى:﴿ مَا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا(13) وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا(14)﴾[1]، فتماثل الجزء الأخير من كل آية(وقارا، أطوارا) في التقفية دون اعتبار الوزن، وعدّ الحموي من هذا النوع قولَ أبي تمام:

تجلّـى بـه رشـدي وأثـرت بـه يـدي وفـاض بـه ثمـدي وأورى بـه زَنـدي[2]

(1)- سورة نوح.
(2)- أبو تمّام، الديوان، ج1، ص268.

ومثّل ابن أبي الإصبع للتسجيع بهذا البيت نفسه ممّا يؤكد تماثل الحدّ فيهما، وإنْ اختلف المصطلح، فهذه النوعان من باب واحد لأنّ الأجزاء الأخيرة فيها مُتماثلة في التقفية، مُختلفةٌ وزنا.

وليس بين المتماثل، أو المتوازن، والموازنة بمفهوم القزويني، و المماثلة اختلافٌ من حيث قيامها على اشتراط الوزن، وعدم اشتراط التقفية، فمن شواهد المماثلة قول الله تعالى: ﴿ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الطَّارِقُ(2) النَّجْمُ الثَّاقِبُ(3) إِنْ كُلُّ نَفْسٍ لَمَّا عَلَيْهَا حَافِظٌ(4)﴾[1]، حيث توافقت الكلمات(الطارق، الثاقب، حافظ) وزنا، واختلفت تقفية، ومن شواهد المماثلة في الشعر قول أبي تمّام:

مهـا الـوحش إلا أنّ هاتـا أوانـس قنـا الخـطّ إلا أنّ تلـك ذوابـلُ[2]

فتوافقت(مها، قنا)، (الوحش، الخطّ)،(أوانس، ذوابل) في الوزن، واختلفت من جهة التقفية، وقد مثّل القزويني لمصطلح(الموازنة) بقول الله تعالى:﴿ وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ(117) وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ(118)﴾[3]، وببيت أبي تمّام السابق، واستشهد الوطواط للسجع المتوازن بهذه الآية الكريمة، واستشهد بها السيوطي للسجع المتماثل ممّا يؤكّد تماثل هذه الأنواع كلّها، لكنّها لا تُعدّ في السجع لاختلاف التقفية التي هي عماد السجع.

ويشير ابن أبي الإصبع إلى إمكان ورود بعض الكلمات مقفاة دون قصد، فيقول: « وقد تأتي بعض ألفاظ المُماثلة مُقفاة من غير قصد، لأنّ التقفية في هذا الباب غير لازمة»[4]، واستشهد بقول امرئ القيس:

---

(1)- سورة الطارق.
(2)- أبو تمّام، الديوان، ج2، ص55.
(3)- سورة الصافات.
(4)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص297.

فتـــورُ[1] القيـــامِ، قطيـــعُ الكـــلام تفتـــرُّ عـــن ذي غـــروبٍ خَصـــرْ[2]

وهذا التوسّع يفضي إلى الخلط، والتداخل، إذ لا يختلف البيت الذي ذكره شاهدا للمماثلة المقفاة دون قصد مع شواهد الترصيع الجزئي، وقد عدّ العسكري هذا البيت ذاته من شواهده، كما أنّ عبارة(دون قصد) لا تتماشى مع التقعيد للفنّ، والتمثيل له، إذ يمكن أن تُتخذ ذريعة للخروج عن قواعد الأنواع الأخرى بالاعتماد على عدم القصدية، ومثلُ هذا التوسّع مُلاحَظ عند ابن الناظم في تعريفه للمماثلة حيث يقول:« المماثلة أن يتعدّد، أو يتوحّد في البيت، أو نحوه مماثلة في الوزن والتقفية، أو في الوزن فقط بين كلمتين متلاقيتين، أو متوازيتين»[3]، وهذا تعريفٌ يصلح أن يكون حدّا لأنواعٍ أخرى غير المماثلة.

11- تشابه الأطراف:

وضع ابن أبي الإصبع مصطلح تشابه الأطراف، للأبيات المتوالية التي يبدأ فيها البيت بالكلمة التي انتهى به سابقه، ومثاله قول ليلى الأخيلية[4]:

إذا هـبط الحجَّـاج أرضـاً مريضـة تتبَّـعَ أقصـى دائهـا فشـفاها[5]

شفاها من الدَّاء العُضال الذي بها غـلامٌ إذا هـزَّ القنـاة سـقاها

سـقاها دمـاءَ المـارقين وعلَّهـا إذا جمحـتْ يومًـا[6] وخيـف أذاهـا

---

[1]- فتور القيام: بطيئة الوقوف لثقل عجيزتها. قطيع الكلام: كثيرة الصمت لحيائها. تفترُّ: تبتسم. غُروب: ثغر حسن الاسنان. خَصِر: عذب بارد.

[2]- امرؤ القيس، الديوان، ص69.

[3]- بدر الدين بن مالك(ابن الناظم)، المصباح، ح و ش وع : حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، مصر، ص172.

[4]- ليلى الأخيلية: ليلى بنت عبد الله(ت.80هـ-700م) شاعرة، فصيحة من بني عامر بن صعصعة، عُرفت بأخبارها مع توبة بن الحُميِّر، وفدت على عبد الملك، والحجاج. لها ديوان شعر جعلها في الطبقة التي تلي الخنساء. توفيت في طريقها إلى الرّي، ودُفنت في "ساوة".

[5]- ليلى بنت عبد الله(الأخيلية)، الديوان، تح. شر: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط2، 1424هـ-2003م، ص88-89.

[6]- المارقين: المتمرِّدين. جمحتْ: نفرتْ، واستعصتْ. علَّها: أنهلها، سقاها ثانية.

غير أنّ هذا النوع من حيث الدلالة ليس من مبتدعاته، فقد وضعه الإجدابي للنوع نفسه، وأطلق عليه مُصطلح(التسبيغ)، ولمّا كان(التسبيغ) مُصطلحًا من مصطلحات العروض، فهو علّةُ زيادة تقوم على إضافة ساكنٍ لِما آخره سببٌ خفيف في مجزوء الرمل رأى تغييرَه بدافع الحرص على المناسبة بين الاصطلاح، والدلالة حيث أنّ الدلالة المعجمية للتسبيغ تعني الطول، والزيادة، و الإتمام، وهي بعيدة عن المعنى الاصطلاحي مقارنة بمصطلح(تشابه الأطراف) الذي يلائم هذا المعنى، إضافة إلى تجنّبِ الوقوع في التداخل من جهة أخرى، يقول ابن أبي الإصبع:« وهذه اللفظة في اصطلاح العروضيين عبارة عن زيادة حرف ساكن على السبب الخفيف في آخر الجزء، وعلى هذا لا تكون هذه التسمية لائقة بهذا المُسمّى، فرأيت أن أسمّي هذا الباب تشابه الأطراف، لأن الأبيات فيه تتشابه أطرافها»[1]، وقد راقت التسمية للمدني لمناسبتها، فقال:« وهي تسميةٌ مطابقةٌ للمُسمّى»[2].

وحدث لمصطلح ابن أبي الإصبع هذا(تشابه الأطراف) ما حدث لمصطلح الحلبي(الإعنات)، إذ أنّ المصطلح الذي اختاره مُستعمَلٌ عند غيره لدلالة أخرى، فقد وظّفه القزويني لتناسبٍ من نوع مختلف حيث أطلقه على قول الله تعالى:﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ (103)﴾[3] فتناسبت كلمة(اللطيف) مع عدم إدراك الأبصار له، وتناسبت كلمة الخبير مع(إدراكه للأبصار)، وعرّفه بقوله:« وهو أن يُتمَّم الكلام بما يناسب أوله في المعنى»[4]، ومن مراعاة النظير ما يسمّيه بعضهم تشابه الأطراف، وهو أن يختم الكلام بما يناسب أوَّله في المعنى، ونتج عن هذا تداخلٌ مصدره وجود حدّين مختلفين بمُصطلحٍ واحد.

---

(1)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص520.
(2)- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج4، ص195.
(3)- سورة الأنعام.
(4)- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص356-357.

واستعمل المدني مصطلحًا آخرَ لتناسب المعنى الوارد في الآية الكريمة هو(تناسب الأطراف) سعيًا وراء درء التداخل بين الحدّين، واستغناءً عن التطويل في العبارة عند من يسمّي النوع الثاني بتشابه الأطراف المعنوي، يقول المدني:« فرأينا نحن تسميته بتناسب الأطراف أولى لمطابقته لمسمّاه»[1]، وبذلك يكون الفرق واضحا بين تشابه الأطراف، وتناسب الأطراف، والتسبيغ، ومراعاة النظير في الحدّ، والمصطلح، ورغم هذه المصطلحات الموضوعة لتدارك التداخل، فما زالت بعض الدراسات تعتبر تشابه الأطراف نوعا من مراعاة النظير، يقول الميداني:« فإذا كان هذا التناسب بين أول الكلام وآخره سُمّي: تَشابه الأطراف»[2].

12- <u>الاعتراض</u>:

تداخل الاعتراض مع الالتفات، يقول المظفر العلوي:« ومن هذا القِسْمِ اعتراضُ كلامٍ في كلامٍ لم يتمّ معناه، ثم يعود الشاعرُ إليه فيُتمُّهُ مرّة واحدة، وهو من جيّد الالتفات»[3]، لكنّ الالتفات مخصوص بالانتقال الذي يحدث في الكلام بين الغيبة، والخطاب، وقد لا يتعلّق بالمعنى السابق، ولا يضيف إليه شيئا، ويمكن توضيح ذلك في قول جرير:

بنفسي من تجنُّبُه عزيزٌ علـيّ ومَنْ زيارتُه لمامُ

أتنسى إذ تودِّعنا سُليمى بفرع بشامةٍ؟ سُقِي[4] البِشامُ[5]

---

(1)- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج4، ص195.

(2)- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها،ج2، ص382.

(3)- المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، ص107.

(4)- البشام: شجر شغير الساق، والأفنان، والورق، لا ثمر له.

(5)- جرير بن عطية، الديوان، ص416-417.

فجريرُ يستحضر موقفَ الوداع مع سليمى، وهي تلوِّح بعودِ بشام، وفي هذه اللحظة ينصرف عن هذا الموقف إلى الدعاء للبشام لأنّه آخر العهد بها، وهذا الدعاء لا علاقة له بالموقف من حيث إضافة فائدة معنوية له، بل هو دخول في معنى جديد.

وقد فرّق الحلبي بين الاعتراض، والالتفات في كون الأوّل قائم على التفريق، والثاني مبنيّ على الانتقال، والعدول، يقول:« والفرق بين هذا الباب المُسمّى بالاعتراض، وبين الالتفات الذي هو من بعض أنواع(شجاعة العربية) المتقدم ذكرها أنّ الالتفات هو انتقالٌ من غيبة إلى حضور وعكسه كما تقدّم شرحه، والاعتراض هو الجملة الزائدة المُعترَض بها في الكلام»[1].

والدخول في معنى جديد يؤكد الأول سمةٌ للتتميم، وهو« أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته، وتكمل معها جودته شيئا إلا أتى به»[2]، وقد تداخل أيضا مع الاعتراض، يقول الحموي:« التتميم كان اسمه التَّمام، وإنما سمّاه الحاتمي التتميم، وسمّاه ابن المعتز اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه»[3]، وهو يشبه الاعتراض من حيث زيادة فائدة للكلام، لكنّ يختلف عنه من حيث عدم وقوعه وسط الكلام، و إضافته لزيادة لا ترتبط ارتباطا وثيقا بشيء من الكلام السابق، ومثلُ ذلك يُقال في التكميل.

والمتمعّن في هذه الأنواع يجد في حدودها، وشواهدها تداخلا كبيرا، خاصّة في الفروق الدقيقة، والأبيات التي تتسع للتأويل، إذ يكون التفريق بينها عسيرٌ، ولا يخلو من التداخل، ويصادفُ الدارسُ الشاهدَ الواحد في الأنواع كلّها، ويكفي للتدليل على ذلك ببيت طرفة:

---

(1)- أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، ص130.
(2)- قدامة، نقد الشعر، ص144.
(3)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص271.

فسقى ديارَك – غير مفسدها– صوبُ الربيع وديمة تهمي[1]

فهو شاهدٌ للتتميم والتكميل عند العسكري، وللتكميل والاحتراس عند القزويني، وللاعتراض والالتفات عند المظفر العلوي، وللاعتراض والحشو عند السكاكي.

وما تخلُصُ إليه الدراسة اعتمادًا على البلاغيين أنفسهم، واستئناسا ببعض آرائهم أنْ يُعتمَد الاعتراض للجملة التي تفصل بين أركان الجمل الأساسية كالفاعل، والمفعول به، أو المبتدأ، والخبر، فتكون دائما في وسط الكلام، إذ هو كما يقول ابن منقذ:« أنْ تذكر في البيت جملة معترضة، لا تكون زائدة، بل تكون فيها فائدة»[2]، ومن شواهده بيتُ طرفة السابق.

والتكميلُ، والتتميمُ، والتمامُ بمعنى واحد فيما يتّصل بالأغراض، والصفات، فيأخذ الشاعر في غرض أو صفة، ثمّ يُكمّل ذلك حتى لا يتسرب الوهم بالنقص في كلامه، فقد جمع العسكري التتميم والتكميل في باب واحد، وجمع السجلماسي في بيانه لكمال المعنى بين التمام والكمال، يقول:« فهو أن تستوفيَ الأحوالَ التي تتم بها صحته، وتكمل جودته»[3]، وجمعهما قدامة في تعريفه للتتميم:« وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته، وتكمل معها جودته شيئا إلا أتى به»[4]، ومن شواهده قول المتنبي:

أشدُّ من الرِّياحِ الهُوج بطشًا وأسرعُ في النَّدى منها هبوبا[5]

أو ما يكون في الكلام من أشباه الجمل التي تضيف معنى، ولا تفصل بين أركان الجملة، ومثاله قول كثيّرٍ:

---

[1]- طرفة بن العبد، الديوان، ص79.
[2]- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص130.
[3]- عبد الله بن محمد السجلماسي، سر الفصاحة، ص271.
[4]- قدامة، نقد الشعر، ص144.
[5]- أحمد بن الحسين(أبو الطيب المتنبي)، شرح الديوان، ج1، ص269.

لو أن عزّة خاصمتْ شمسَ الضّحى في الحُسن عند مُوفَّق لقضى لها[1]

أمّا الاحتراس فصفة تكون في هذه الأنواع جميعا، فالأديب يعترض، أو يكمّل احتراسا من فهمٍ خاطئ، أو تأويل بعيدٍ لكلامه، يقول الحلبي:« وباب الاحتراس متداخل في هذه الأبواب أيضا، وذلك لأنّ التمام، والاحتراس، والاعتراض، والحشو، وكلّ ذلك نوع واحد وإن كان مختلف الأسماء»[2].

[1]- كُثَيِّر، الديوان، ص394.
[2]- أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، ص128.

الباب الثاني:

إشكالات القيمة والوظيفة

الباب الثاني: إشكالات القيمة والوظيفة

يتأثّر إيقاع البديع بمؤثرات قد تُقلّل من فعاليته تعود إلى ضعف في الإبداع الشعري، أو تحاملٍ في الأحكام النقدية ممّا يقتضي تجنّب المبدع للاختلال الايقاعي بإنتاجٍ شعري يؤثِّر في المتلقي، ويجمع بين الامتاع والإقناع.

الفصل الأول:

مظاهر الاختلال الإيقاعي البديعي

الفصل الأول: مظاهر الاختلال الإيقاعي البديعي

يؤدي التكلّف النابع من نضوب الشاعرية إلى إنتاج شعري يطبعه الإسفاف، والركاكة لكنَّ إشكالَه يكمن في عدم ضبط معاييره ممّا جعله في أحيان كثيرة سبيلا للتحامل على الشعراء لأسباب بعيدة عن روح الإبداع كربطه بعصر مُعيّن، أو جنس مُعيّن، بينما يجب تقييسه بالمقدرة، والشاعرية، والقصد إلى التأثير، والجمال، والتعبير عن رؤية بديعة للحياة(مبحث أول).

كما قد تضفي أنواع البديع ذات الفعالية الإيقاعية الكثيفة مسحةِ من الرتابة تقلّل من قيمة العمل الشعري بما تبعثه في نفس السامع من ضعف التطريب، والملل من استمرار نسق الإيقاع إذا لم يستطع الشاعر إضفاء مسحة من التنوع، وكسر النسق في إبداعه، ويطرح فكرة الاعتماد على الفواصل الإيقاعية لضمان إيقاع بديعي مؤثر في السامع(مبحث ثانٍ).

المبحث الأول: الإيقاع البديعي والتكلف

يرتبط بالبحث من معاني التكلف معنيان: الأول: دلالته على الولع بالشيء، والعلوق به، والثاني: دلالته مكابدة الأمر، وتجشّم العناء في القيام به، وكلاهما له صلة بالمعنى الاصطلاحي، ودلالته عليه، فأمّا الشغف بالشيء، والولع به، فيتجلّى في قول ابن فارس:« (كلف) الكاف واللام و الفاء أصلٌ صحيحٌ يدلّ على إيلاعٍ بالشيء، وتعلّقٍ به. من ذلك الكلف تقول قد كلف بالأمر يكلف كلفا»[1]، وأمّا حمل الأمر على مشقة، ومكابدة، فيظهر في قول ابن منظور:« تكلَّفت الشيء إذا تجشَّمته على مشقة»[2]، وجاء في المعجم الوسيط كذلك:« (تكلَّف) تعرّض لما لا يعنيه، والأمر تجشَّمه على مشقة، والشيء حمله على نفسه، وليس من عادته»[3].

كما ورد المعنيان معا في المعجم نفسه« كلف، والشيء، وبه أحبّه، وأُولع به فهو كَلِفٌ، والأمرَ احتمله على مشقّة، وعسر»[4]، وذكر صاحب الصحاح المعنيين معا في قوله:« كلِفت بهذا الأمر أُولعت به، وكلّفه تكليفا أمره بما يشقّ عليه، وتكلّفت الشيء تجشَّمته»[5]، وربط صاحب معجم البلاغة مفهوم التكلُّف بالكلام في معرض تمثيله له، فقال:« التكلُّف هو طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بسهولة، فالكلام إذا جُمع وطُلب بتعب، وجهد، وتُتوولت ألفاظه من بُعد فهو متكلّف»[6].

والمعنى الثاني أقربُ عند منظّري البلاغة لمصطلح التكلّف، لأنّ الشاعر يعنَتُ بما يتصنّعه من ضروب المحاسن، ويعنو بما يصوغه من دقائق الصناعات، إن كان المعنى الأوّل غير مُستبعد لما في نفوس أصحاب المذهب البديعي من ولع بأجناسه، وما

---

(1)- ابن فارس، مقاييس اللغة، ج5، ص136.
(2)- ابن منظور، لسان العرب، مج9، ص309.
(3)- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، ص795.
(4)- المصدر نفسه، ص795.
(5)- الجوهري، الصحاح، مج4، ص1423-1424.
(6)- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدة، و دار الرفاعي، الرياض، ط3، 1988م، ص582.

في قلوبهم من كلف بتضمينها في أشعارهم حتى صارت بعض أنواع البديع عند بعض الشعراء مذهبا، وديدنا.

ومن مرادفات التكلف الصنعةُ، والتّصنّع، قال ابن رشيق في معرض حديثه عن شعر مسلم بن الوليد، وأبي تمّام:« على أنّ مُسلمًا أسهلُ شعرا من حبيب، وأقلُّ تكلّفا، وهو أوّل من تكلّف البديعَ من المولّدين، وأخذ نفسه بالصنعة، وأكثر منها»[1].

أمّا المعنى الاصطلاحي للتكلف، فهو أن يعمد الشاعر إلى أنواع البديع، وضروب الزخرفة اللفظية، والمعنوية، يستعملها في شعره، ويبالغ في الحفاوة بها، فيقتسر الألفاظَ اقتسارا، ويتعسّف في المعاني تعسّفا، وربما شغله ذلك عن المعنى الذي يرومه، و صرفه عن الفكرة التي يخوض فيها، فبدا أحرصَ على مباني أبياته منه على معانيها، يقول أسامة بن منقذ في باب(التكلف، والتعسف):« وهو الكثير من البديع كالتطبيق و التجنيس في العقد، لأنه يدلُّ على تكلّف الشاعر لذلك، وقصده إليه»[2].

وإذا كان الإيقاع البديعي في الشعر يعني ما تُضفيه أنواع البديع على الشعر من جمال في مبانيه، ونكاتٍ في معانيه، وما يثيره في النفس من تطريب، وما يبعثه في السمع من عذوبة، وجرس، فإنّ ذلك محدودٌ بالنظر في متطلّبات المعنى، و مقترنٌ بالسلامة من مغبّات التكلّف، وهذا أمر مشكَلٌ، ملتبسٌ على الناظم، والسامع لاسيّما أنّ معايير التكلف نسبيّة، مختلفة عند المنظّرين، و الدارسين، ومن هذه المعايير معيار الكثرة والقلة، فالإيقاع البديعي يكون مقبولا لدى السامعين إذا قلّت نماذجه، فلم يُدرج في العمل الشعري إدراجا، حتى يضجَّ به القصيد، وتضيقَ عنه الأبيات، ويُحيلَ على تكلّفٍ بادٍ، وصنعةٍ مقصودة، بل ويستعصي عند ذلك عن التحليل، ويعزّ عن الدراسة، فإن أتى

(1)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص131.
(2)- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص163.

الشاعر على صنوف من البديع من غير مبالغة، وإكثار أحسنَ وأجادَ، فورود البديع في الشعر مع قلةٍ سرُّ جماله، ومكمن إيقاعيته، ودليلٌ على شاعرية صاحبه، وطبعه، يقول أسامة بن منقذ:« وإذا كان قليلا نُسِب إلى أنّه طبعٌ في الشاعر، ولهذا عابوا على أبي تمّام لأنّه كثُر في شعره، ثمّ أنّهم استحسنوه في شعر غيره لقلّته، وقالوا: إنه بمنزلة اللثغة تُستحسَنُ، فإذا كثرت صارت خرسا، والشيّة تُستحسن في الفرس، فإذا كثرت صارت بلقا، والجوزة تُستحسَن في الشَّعر، فإذا كثرت صارت قططا، ولهذا قالوا: خير الأمور أوسطها، والحسنة بين الشيئين، والفضيلة بين الرذيلتين»[1].

والواقع أنّ كلام ابن منقذ نفسه فيه نوع من الاضطراب، فقد بدأ بالحضّ على التقليل من البديع، ثم انتهى إلى ضرورة التوسّط، و إلى مرتبةٍ بين الإقلال والإكثار.

وعدّ ابن رشيق القلّةَ معيارا لجمال البديع، وحسن إيقاعه، واعتبر الكثرة مقياسا لقبحه، وابتذال وقعه، يقول:« واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت، والبيتين في القصيدة من القصائد يُستدلُّ بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق فنّه، وصفاء خاطره، فأماَّ إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة، وليس يتجه البتة أن يتأتَّى من الشاعر قصيدة كلها، أو أكثرها متصنّعٌ من غير قصد»[2].

وقال في موضع آخر مشيرا إلى معيار جديد في الحكم على الشاعر، وتمييز شعره بين الطبع، والتكلف، وهو معيارٌ يتعلّق بدرجة الشاعر في حدّ ذاته، وكونه من المتقدمين المطبوعين، أو من المتأخرين والمولّدين في حديثه عن التصريع:« وهو دليلٌ على قوة الطبع، وكثرة المادة، إلا أنَّه إذا كثُر في القصيدة دلَّ على التكلُّف إلا من المتقدِّمين»[3]، وهو معيارٌ لا علاقة له بالمعنى، ولا الإيقاع، وإنما حكمٌ منبثق من نظرة

(1)- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص163-164.
(2)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص130.
(3)- المصدر نفسه، ص174.

نقدية ذاعت في ذلك العصر تنطلق من تفضيل المتقدم على المولّد، ولو دون قراءة للإنتاج الشعري لكليهما، وهذه النظرة نفسها هي التي جعلت النَّقاد يقسّمون ضرورات الشعر إلى ضرورات تُقبَل من المولّدين، وأخرى لا تُقبَل منهم.

أمّا عبد القاهر الجرجاني فاشترط الوفاءَ بالمعنى، و أن يكون القصد بلوغ المراد من الفكرة، يقول:« وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاما حمل صاحبَه فرطُ شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البديع إلى أن ينسى أنّه يتكلّم ليُفهِم، ويقول ليُبينَ، ويُخيَّل إليه أنّه إذا جمع بين أقسام البديع في بيتٍ فلا ضير أن يقع ما عنَاه في عمياء، وأن يُوقع السامعَ من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلّفه على المعنى وأفسده، كمن ثقَّل العروسَ بأصناف الحُلى حتى ينالها بذلك مكروه في نفسها»[1].

ومن أجل أن تتحقق الإجادة، ويبينَ المعنى يجب أن يكون هو جالبا للفظ، لا تابعا له، يقول عبد القاهر:« الأمرُ على ما قلناه من أنّ اللفظَ تبعٌ للمعنى في النظم، وأنّ الكلمَ تترتب في النطق بحسب ترتُّب معانيها في النفس»[2].

وذهب القزويني مذهب عبد القاهر من اشتراط الاهتمام بالمعنى حيث قال في حديثه عن المحسّنات اللفظية:« وأصلُ الحسن في جميع ذلك، أعني القسم اللفظي أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني، فإنّ المعاني إذا أرسلت على سجيّتها، وتُركت وما تريد طلبت لأنفسها الألفاظ، ولم تكتسِ إلا ما يليق بها»[3].

وتجدر الإشارة إلى أنّ من الدارسين من أنكر معيار الكثرة والقلة بوصفه سببا في التكلف، بل اعتبر كثرة ضروب البديع في الشعر والنثر سمةٌ دالة على الابتكار، والإبداع، يقول النويري:« وأمّا الإبداع فهو أن يأتي في البيت الواحد من الشعر،

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص9.
(2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ق وع : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص55-56.
(3)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص14.

أو القرينة الواحدة من النثر بعدّة ضروبٍ من البديع بحسب عدد كلماته، أو جمله، وربما كان في الكلمة الواحدة المفردة ضربان من البديع، ومتى لم تكن كلّ كلمة بهذه المثابة، فليس بإبداع»[1].

وعدّ أبو الأصبع المصري علوَّ منزلة الكلام شعرا ونثرا بمقدار ما يتضمنه قليلهُ من أنواع البديع الكثيرة، وذلك خلال استقرائه لقوله تعالى:﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾[2]، يقول:« ما رأيت فيما استقريت من الكلام المنثور، والشعر الموزون كآية كريمة من كتاب الله تعالى استخرجت منها أحدًا وعشرين ضربا من المحاسن»[3]، وإنْ كان يقصد بالمحاسن أنواع البديع، وألوان البيان، وضروب المعاني جميعا.

ويذهب هذا المذهب من الدارسين المُحدَثين عبد القادر حسين حيث ينكر معيار الكثرة والقلة، مشيرا إلى معيار طلب الفائدة، وعدم الاقتسار في المعنى، يقول:« فالحمد، والذمّ قد يصحب الإفراط، والاقتصاد في طلب البديع، فليس في الإفراط ذمٌّ مطلق، ولا في الاقتصاد حمدٌ دائم»[4]، ثم يقول:« الكثرة التي تفسد البديع هي الكثرة المتكلَّفة التي يلجأ إليها صاحبها ليريك مدى مقدرته في رصف المحسنات بعضها بجوار بعض، وإن لم تحمل في وضعها من بنية الكلام شيئا ذا بالٍ، فنشعر أنَّنا إزاء شيء غثٍّ لا فائدة فيه»[5].

إنّ الاستدلال على معيار الكثرة والقلة بالآراء السابقة لا ينبغي أن يُلقى على إطلاقه من جهتين: الأولى: أنّ الأسلوب القرآني لا يُقاس عليه ما يُنظَم من قريض مهما

(1)- أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج7، ص175.
(2)- سورة هود.
(3)- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص611.
(4)- عبد القادر حسين، فن البديع، ص15.
(5)- المصدر نفسه، ص15.

علا كعب صاحبه في البلاغة والفصاحة، والثانية: أنّ بعض أنواع البديع تُلقي عليها الكثرة مسحة من الثقل والرتابة، كأنْ تتوالى الجمل المسجوعة خاصة إذا قصرت فواصلها، وإذا صاحبَ ذلك ضعف في الطبع، وركاكةٌ في المعنى كانت أشدَّ ثقلا، وأقبح صورة.

إنّ مقدرة الشاعر، وتمرّسه بالقريض، وأصالة شعره سواءٌ عن طبعٍ، أو عن تشرّب تجارب المطبوعين تُعتبر كذلك معيارا للتكلف، وميزانا لدرجة الشاعرية، ومقياسا لإيقاعية الشعر، فحتى الشعراء المولّدون أنفسهم فيهم من تكلّف فأحسن، وفيهم من تصنّع فأساء، وقد أشار القاضي الجرجاني إلى هذا المعيار في حديثه عن عمود الشعر حيث يقول:« وكانت العرب ربما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلِّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبدهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثلته، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتّفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمّدٍ وقصد، فلمّا أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف تكلّفوا الاحتذاء عليها، فسمّوه البديع، فمن مُحسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرِط»[1].

وفي كلامه ما يدلُّ على المساواة بين البديع، والبيان في قلة اهتمام العرب بهما قديما، وعدم الإفراط في إيراد أنواعهما في الشعر، و أنّ في كليهما تحسينًا للكلام، فلا ينبغي أن يفرَد البديع بهذا الحكم بعد انفصال علم البيان عنه، ومن جانب آخر يظهر في طيات كلامه أنّه لم ينكر البديع في حدّ ذاته حتى من المُحدَثين بدليل أنَّه عاين في

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة، ص33- 34.

شعرهم المحسنَ، والمسيءَ، وعرف منهم المفْرِط، والمقتصد، وإنما مردُّ الحسن، والقبح عائد إلى الشاعر نفسه، ومسلكه في توظيف البديع في شعره.

ويؤكد عبد القادر حسين هذا الرأيَ بقوله:« وأرى أنّ العلة في فساد البديع التي ظهرت في العصور المتأخرة لا ترجع إلى البديع ذاته، وإنما ترجع إلى سوء استخدام الشعراء لألوانه، والإفراط فيها حتى صار البديع عندهم مطمحا لا يعدلون عنه، ولا يرجون سواه»[1].

ومع أنّ التسليم بتجنّي سوء الاستخدام على البديع حتى صار قبيحا مذموما لدى النقَّاد، متروكا ممجوجا من قِبَل الشعراء إلا أنّ في قوله هذا نظرًا فلا يمكن استهجان العصور المتأخرة، والحكم على بديعها كلّه بالتكلف، والركاكة، وتصنيف شعرائها في دائرة المفرطين في البديع، المُسفّين في المعاني، وإنّما فيهم المُقصّر، وفيهم المُجيد، ثم أليس العنتُ في طلب ضروب البديع، والإفراط في استخدامها كالعنت في تخيّل الصوّر، وتخيّر الألفاظ، والتوسّع في استعمال البيان، وكالعناء في طلب القوافي الصعبة الغريبة، والتطويل في الأوزان الجليلة؟

إنّ التكلّف صار وصمة ترافق البديع وضروبه، وسمةً معيبةً تلاحقه دون غيره من أقسام البلاغة فلا يُذكَر البديع إلا قفزت إلى الأذهان معاني الابتذال، والتصنّع، والزخرفة، وركاكة الأساليب، وسماجة المعاني، والأحرى أنه يلحق البديعَ كما يلحقُ غيره، و يدلّ على هذا قول ابن رشيق في معرض حديثه عن الحكمة، والمثل في الشعر، وهما من باب التشبيه الضمني المعدود في ضروب البيان، يقول:« وهذه الأشياء في الشعر إنما هي نُبَذ

[1]- عبد القادر حسين، فنّ البديع، ص5.

تُستحسَن، ونُكتٌ تُستظرَف مع القلّة، وفي الندرة، فأمّا إذا كثرت فهي دالّة على الكلفة، فلا يجب للشعر أن يكون كلّه مثلا، أو حكمة»[1].

وعماد الأمر في هذا الإشكال هو حصول الإيقاع في أنواع البديع الأصيلة التي لم يشبها زيف في الوضع، أو اقتسارٌ في الاستخدام، ولم يخالطها حشوٌ، ولا ركاكةٌ، و اتّسمت بحسن الوقع في السمع، والفائدة للمعنى، والتمكين لعمود الشعر، فهذه أنواع يتوخاها البحث بدراسة نماذج منها لشعراءَ في عصور مختلفة لأنها غير متكلّفة وإن قصد إليها أصحابها، أو جعلها بعض ضعفاء الطبع مذهبا، أو قُدّر لها أن تكون سمةً لعصر وصف بالضعف، والجمود.

ويُؤكّد الرافعي تزاوج الحكم على أنواع البديع بالجودة، والرداءة، بحسب ما تضفيه على النص الإبداعي من عمق، وقوة وجمال، أو ما تشوبه به من سطحية، وضعف، وتشويه، وكلُّ ذلك يعود إلى الكيفية التي يُنجَز بها الفعل الإبداعي، فيقول عن الأثر الأوّل:« إذا نظرت إلى أنّ من أنواع البديع ما يورث اللغة حسنا في الألفاظ، وحلاوة في مخارج الكلام حتى تَحُول في العيون عن مقادير صورها، وتربى على حقائق أقدارها بمقدار ما زُيّنت، وعلى حسب ما زُخرفت، حتى تكون هذه الزيادة بعينها فيما لها من قوة الهوى، والتقشف، وأنّ تلك الأنواع تقتضي الكاتب، و الشاعر لطافة الحيلة، وحسن التأتي، وتمكين الأسباب، ونحو ذلك مما هو أدخلُ في باب التكلّف لم يجز لك أن تعدّها في اللغة إلا من أسباب الارتقاء»[2].

ويقول عن الأثر الثاني:« وإذا نظرت إلى أنّ من أنواع البديع أيضا ما يُكسب اللغة هجنة، ويُلحِقها بضروب الصناعات والحرف، ويصير بها إلى حال مضيعة وكلال،

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص285.
[2]- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، ص273.

وهو على ما يقتضيه من الكدّ، والاستكراه، وكثرة التكلّف زينةٌ عاطلة، وفتنة باطلة، وأنّ هذه الأنواع مصائد للأقلام، وحصائدُ للألسنة لم يجز لك أن تحتسبها في اللغة إلا من أسباب الانحطاط لأنها، وإن كانت زيادة في المادة إلا أنّها نقص في القوة»[1].

وكثرة أنواع البديع لا تذهب ببريق الشعر وجماله، بل تزيده غنى وحسنا إذا أجاد الشاعر نظمه بقوته، وطبعه، ولا تُتعب الدارس في تحليله، بل تتيسرُ إذا سلمت أنواع البديع من كثرة المصطلح وتداخله، ومن الابتذال، والركاكة، يقول سعيد العوّادي:« إنّ صنعة البديعيين لا تتحدّد من خلال كمّيتها في النصوص، ولكن تتجلّى عبر كيفيتها في الاشتغال، وفاعليتها في المجموع»[2].

وقد استعذب العماد الأصفهاني[3] بيتين لعبد الغالب بن أبي حصين[4] لوفرة ما تضمّناه من أنواع البديع من جناس، وطباق، ولف ونشر، ولزوم، وهما:

قَلـــبٌ وقُلْـــبٌ[5] فـــي يَـــد يْـــكَ مُعَـــذَّبٌ ومُـــنَعَّمُ[6]

ظمـــآنُ يطلـــب قطـــرةً تَشْـــفِي صَـــداهُ ومُفْعَـــمُ[7]

يقول:« هذان البيتان كنت استلمحتهما من بعض الكتب فاستملحتهما، فإنّهما جمعا التجنيس، والتطبيق، والموازنة، ولزوم ما لا يلزم، واللطافة، والرقّة، والمعنى، واللفظ»[8].

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص273.

[2]- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص75.

[3]- العماد الأصفهاني: محمد بن محمد الأصفهاني(519-597هـ، 1125-1201م) مؤرخ، وعالم بالأدب، ومن بلغاء الكُتَّاب، تأدّب، وتفقَّه في بغداد، اتصل بابن هبيرة، فولّاه نظر البصرة، ونظر واسط، ثم اتصل بنور الدين محمود، فعمل في ديوان الإنشاء، ثم لحق بصلاح الدين، فكان معه، وبعد وفاة الناصر لزم العماد مدرسته العمادية حتى وفاته. من مصنفاته: " خريدة القصر"، و" البرق الشامي"، وله ديوان شعر.

[4]- عبد الغالب بن أبي حصين: شاعر، وأديب من المعرة، نشأ في أسرة شعر، وأدب، واشتغل بالقضاء، وروى بعض الأحاديث. له شعر رقيق، وولد معانٍ مبتكرة.

[5]- قُلب: سوار.

[6]- محمد بن محمد بن نفيس(عماد الدين الأصفهاني)، خريدة القصر وجريدة العصر، ق: شعراء الشام، ج2، عن. بتح: شكري فيصل، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1378هـ-1959م، ص63.

[7]- مُفعم: ممتلئ.

[8]- محمد بن محمد(عماد الدين الأصفهاني)، خريدة القصر وجريدة العصر، ق: شعراء الشام، ج2، ص63.

وقد يكون مع القلة استهجانٌ إذا شعر السَّامع بسطوة الشعر على صاحبه في وضع معانيه، أو إقامة قوافيه وبحره، أو نضد بديعه، فيضطره ذلك كلّه إلى تعسف في المعنى، أو طلبٍ للضرورة، يقول الفارقي[1]:

صـــدَّ الحَبيـــبُ وقـــال لـــي بـــيَ وَيْـــكَ أكثـــرتَ المَـــلاذا[2]

اقْطـــع فقلـــتُ أَبْعَـــدَ مـــا لـــم يَخْـــفَ مِـــن كـــلِّ المَـــلا ذا

فقد دفعه طلب الجنَّاس بين القافيتين إلى الوقوع في الضرورة، فخفّف كلمة(الملأ) بتسهيل همزتها.

وكذلك فرضت مراعاة إيقاع البديع على شرف الدّين بن المقرئ[3] ضرورات غير مقبولة، فأخضع الإيقاع العروضي للإيقاع البديعي على غير مقاييس العروض في قوله:

لـــم اســـتطع إنْهـــا التـــي انهلـــتِ مـــن أدمعـــي بعـــد التـــي ولّـــتِ[4]

صـــدٌّ و اعـــراضٌ ولا صـــبر لـــي فـ ع التي هِيْ الأصل في علتي

ومقلـــــة شـــــهلاء[5] مكحولـــــة لله مـــا أشـــهى التـــي اشـــهلّتِ

فـــلا تلومـــوا فـــي خضـــوع جـــرى فـــذي التـــي قـــد أوجبـــت ذلّتـــي

لـــو أنصـــف العـــذّال لامـــوا التـــي صَـــدّت ولـــم تُهجَـــر ولا مُلَّـــتِ

وإن كان التجنيس قد تأتّى له طيّعا رائقا في بعض المواضع مثل(التي، ولّتِ)،(ذي التـي، ذِلّتِـي)، (لامـوا التـي، مُلّـتِ)، فإنـه استعصـى عليـه فـي مواضـع أخـرى، فلـم يُحكم

(1)- أبو نصر الفارقي: الحسن بن أسد(ت.487هـ) شاعرٌ رقيق للشعر، كثير التجنيس، له تصانيف في النحو منها" الإفصاح في شرح أبيات مشكلة الإعراب". قتله ابن مروان إثر ثورته عليه مع أهل ميافارقين.

(2)- محمد بن محمد(عماد الدين الأصفهاني)، خريدة القصر وجريدة العصر، ق: شعراء الشام، ج2، ص419.

(3)- شرف الدين بن المقرئ: إسماعيل بن أبي بكر بن عبد الله الشاوري اليمني(765-837هـ، 1354-1433م)، شاعر، وأديب برع في الفقه، و اللغة، والأدب، تميّز بتوقّد القريحة، والتمكّن من الشعر، من مصنفاته" عنوان الشرف الوافي"، " النفحة المسكية و التحفة المكّية". درَّس بتعزّ، وزبيد.

(4)- السيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ج1، تح: ابو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، مصر، ط1، 1384هـ- 1964م، ص444.

(5)- شهلاء: التي يشوب سوادها زرقةٌ.

نسجه، ولم يضبط إيقاعه، ومن ذلك قصره للممدود في كلمة(إنهاء) وهي ضرورة جائزة لكنه بعد ذلك حذف ألف القصر نطقا كي لا يلتقي ساكنها بساكن الكلمة التي بعدها، وكذلك حذفه لياء الضمير(هيْ) نطقا، وحذفه لحرفين من كلمة(على) في قوله(ع التي) مما أدَّى إلى تغيير بنيتها دون وجود ما يسوّغ ذلك له، فجار على القاعدة والضرورة، وبدا في هذا الموضع متكلفا كلفة قبيحة.

ومن أسباب شيوع التكلف المرتبط بضعف الشاعرية أنّ بعض الشعراء انبهروا بالنماذج الراقية للبديعيين، وحاولوا تقليدها، والنظم على منوالها دون أن يروا فيها وسيلةً للفنّ، وطريقةً للتعبير بل اتخذوها مجرّد زخرفة، ورصفٍ، وأصبحت الصنعة مقصودة لذاتها لا وسيلة فنيّة، وقد ولّد ذلك في الأذهان دلالة تلازم بين البديع، والتكلّف حتى بات الاعتقاد راسخا بأنّ الصنعة هي التكلف ذاته، يقول مصطفى هدارة: « والصنعة الشعرية لا تعني تكلّف الشاعر وتصنّعه، ومحاولته جاهدًا زخرفة مادة الشعر الخام بألوان، وأشكال حيثما اتفق، كلا فالتصوير والتخيل اللذان يضفيهما الشاعر على مادة الشعر ليسا شيئا منفصلا عن تلك المادة نفسها(...) لهذا لا تظهر في الصنعة الموهوبة آثار التعمّل، والتكلف، ولكنّ هذه الآثار تظهر عند الفصل بين مادة الشعر وصورته، أو عند التعمل، والتكلّف في تركيب الشكل على المادة قسرًا»[1].

إذن فالموهبة، والصنعة للفنّ نائيةٌ عن ابتذال الشعر المتكلّف، وركاكته، وجمال البديع لا يتمثّل في حشد ضروبه بل فيما يكمن فيها من التصوير، كما أنّ مقاييس الفنّ مختلفة من عصر إلى عصر، وفي تطوّر المجتمع العربي في العصر العباسي وما بعده ما يُبرّر إيجاد سبل جديدة للتعبير، وطرائق يُنفّس بها الشعراء عن خوالجهم، ويبيّنون رؤيتهم للحياة، يقول عبد القادر الرباعي:« إنّ اختلاف شعراء البديع عن غيرهم من

[1]- محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1963م، ص566.

الشعراء المعاصرين لهم إنّما هو اختلاف في عمق التجارب، ودرجة الخيال، أمّا اختلافهم في العصر العباسي عن شعراء العصر الجاهلي بمن فيهم الذين يمكن أن نسمّيهم أصحاب البديع هناك، فهو إلى جانب ما ذُكِر اختلافٌ في درجة التطور في الخيال الشعري لأنّ الخيال الشعري في العصر الجاهلي كان يحوي مدركات، ومعارف أقلَّ بكثير من مدركات الخيال الشعري، ومعارفه في العصر العباسي»[1].

ولم يكن الحكم بالتكلّف صائبًا في كلّ المواقف النقدية، فكثيرًا ما اتُّخذ ستارًا لرفض الشعر المُحدَث بسبب التعصّب للقديم، أي أنّ المعيار في الحكم غير متعلّق بالنصّ في حدّ ذاته، وإنّما مرتبط بزمنه، والعصر الذي عاش فيه مبدعه، ولهذا كانت بعض الأحكام النقدية تتغير، وتتناقض بعد تحديد نسبة الأبيات إلى صاحبها، فتروي كتب الأدب أنّ إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنشد الأصمعيَ شعرا يقول:

هل إلى نظرة إليك سبيل فيُرَوَّى الصَّدى ويُشفَى الغليلُ

إنَّ ما قلَّ منك يكثرُ عندي وكثيرٌ ممَّن يُحَبُّ القليلُ

فقال له الأصمعي: لمن تنشدني؟ فقال لبعض الأعراب فقال هذا والله هو الديباج الخسرواني قال: فإنهما لليلتهما قال: لا جرم، والله إنّ أثر الصنعة، والتكلف بَيِّنٌ عليهما[2].

إذن فالتكلّف أحيانا كان معرّةً تُوجَّه إلى المُحدثين ممّن ينتهجون طريقة في التعبير تعتمد على البديع، وقد يكون في الحكم به تحاملٌ على الشاعر يتأسّس على اعتبارات أخرى غير الشاعرية، كالجنس، والزمن بدليل استساغة شيء من الشعر المُحدَث بسبب جهل الناقد لصاحبه، يقول محمد عبد المطلب:« ويبدو أن بعض الرواة كانت تلفتهم

(1)- عبد القادر الرباعي، في تشكّل الخطاب النقدي، الأهلية، الأردن، ط1، 1998م، ص44.

(2)- انظر: الحسن بن بشر بن يحيى(الآمدي)، الموازنة بين شعر أبي تمام والحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت، ص23-24.

أحيانا بعض القوالب التعبيرية المُحدَثة، أو التي يبدو فيها المُحسّن بشكل مُكثّف، ولكنّ حكمهم عليه كان مرهونا بالواقع الزمني، فكثيرٌ من الرواة، والنقّاد كان يذهب في أهل عصره مذهبا لزوميا إذ يُقدّم من قبلهم عليهم»[1].

كما يجب مراعاة السياق المقامي للقصيدة في الحكم عليها، فلا تتساوى الأحكام بين القصائد التي تُقال في المقامات الرصينة حيث يتّسم الشعر بإجادة التعبير، وبلاغة القول، وبين القصائد التي تُقال في مقامات الهزل، ومفاكهة الخلّان، واللهو الفكري حيث لا يهتمّ الشاعر بإحكام الأوزان، والقوافي، و طلب المعاني العميقة المؤثرة، ووُجد عند شعراء البديع، فقد عيب على بشّار تفاوت شعره بين جزل يثير النقعَ، ويخلع القلوبَ، كقوله:

إذا مـــا غضـــبنا غضـــبة مُضـــريَّةٌ هتكنا حجابَ الشَّمس أو تُمطرَ الدِّما[2]

وبين سهلٍ قصير الوزن، سطحيّ المعنى، كقوله:

ربابـــــــة ربَّـــــــةُ البيـــــــت تصـــبُّ الخـــلَّ فـــي الزيـــت[3]

فقال: « لكلٍّ وجهٌ، وموضعٌ، فالقول الأول جدٌّ، وهذا قلتُه في ربابة جارتي»[4].

وقد بدأ الولع ببعض الضروب مُبرَّرًا بهذا السياق متمثّلا في غايات علّلت استخدامها كإخفاء عيب، أو نيل حظوة، ثمّ نحا بعد ذلك للتكلّف، واختصّ بمحاولة إظهار البراعة اللغوية، والمقدرة على التلاعب بالكلمات، والأساليب، فبدت القصائد عند ضعاف الشاعرية سمجة ثقيلة، يقول أحمد مطلوب في معرض كلامه عن أنواع البديع:« ولا يقدر

---

(1)- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة(التكوين البديعي)، ص80.

(2)- بشار بن برد، الديوان، ج4، ص163.

(3)- المصدر نفسه، ج4، ص27-28.

(4)- علي بن الحسين(أبو الفرج الأصفهاني)، الأغاني، مج3، تح: إحسان عبّاس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط3، 1429هـ-2008م، ص112.

أن يستعمل هذه الفنون إلا أديبٌ مُتمكِّن تنقاد له اللغة، ويسلّسُ له الأسلوب، وتنهال إلى قلمه المعاني انهيالا، ولذلك جاءت في أدب المتأخرين باردة غثَّة لا روح فيها»[1].

وظهر شعر جديد، مُبتكَر لكنّه بعيد عن التجديد، قريب من البديع عهدا، بعيد منه فنًّا وصناعةً وجمالا، جنى هو الآخر على البديع فنُسِب إليه، و ناله من أحكامه ما ناله، وهو شعر الألغاز، و تحصيل الحاصل، وشعر التأريخ، والإعجام، والإهمال، وشعر المصطلحات العلمية، و ما لفّ لفّه مما شاع في عصور ما قبل النهضة، ووسمها جميعها غثّها، وسمينها بِسمة الجمود، والانحطاط، وشتّان بين ما نظمه شعراء البديع في كل حركاتهم، وبين هذا الشعر المُسفّ المبتذل.

لكنّ الذوق العام رمى البديعَ بالمساهمة في انحطاط الشعر لمجرّد أن بعض الشعراء ممّن تُعوزهم الشاعرية ولعوا به، واستعملوه في غير مواضعه، وأساؤا توظيفه، وقد اتّسم شعرهم بالشكلية في رصف الكلمات، والابتعاد عن سلامة التركيب، وسُقم اللغة، والانحراف عن الإعراب، واستخدام العامية، وبعض مفردات الأعاجم، وشيوع أغراض معينة كالمدح الخالي من الصدق الفنّي، فأُسقطت هذه السمات على البديع وكأنّها منه، حتى صار هو عنوانا للانحطاط، والضعف.

وبسبب ذلك شملتْ أحكامُ الضعف، والتصنع، وإهمالُ الدلالاتِ، والمعاني النتاجَ الشعري كلَّه، فَسوَّتْ بينَ الشعراءِ الذين افتتنوا بالبديع، وتفنّنوا في التعبير، وتأنقوا في الصناعة، و توسعوا في الإبداع، والاختراع، وأتوا في ذلك بما عذُب، وقعه، و قلّ مثاله، وبين الشعراءِ الذين نزلوا فيه إلى الإسفاف، و الابتذال، وركاكة المعانى، و جنحوا إلى البديع لذاته حتى صار عندهم مقياسا للمقدرة، والتمكّن من ناصية القريض، فنأوا عن إلى التأنق، و الإلغاز، والغلو في مراعاة الشكل، و مداعبة الأذهان، فجنى عليهم البديع،

[1]- أحمد مطلوب، فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975م، ص268.

ووضعهم في دائرة النقد بموضع الجمود، و الانحطاط؛ وجنوا عليه فصيَّروه دليلا على التكلف، والتصنع، وفساد المعنى.

إذن فلا صحّة في نسبة الضعف إلى البديع، بل الشأن في استخدام الشعراء له، كما أنّ الحُكم يجب أن يطال القصيدة التي شابها التكلّف دون غيرها لأنّ من الشعراء من أجاد في بعض أشعاره، وأسفَّ، وتكلّف في بعضها.

ولا ينبغي تقييم إبداع شعراء حركة البديع من خلال الانتقاء الجزئي لبعض قصائدهم، أو من خلال الحكم على من حاول محاكاتهم من الشعراء دون أن يكون صاحب شاعرية، وقدرة على التصوير، ومن غير أن يَصدُر شعرُه عن طريقة فنّية تتمثّلُ تجربتَه، ورؤيته للحياة، يقول الرافعي:« ولكنّهم ورّثوها للخلف العاق، فتجاوزوا اليها حقائق المعاني، وتعبّدوا للألفاظ، وساعدتهم أحوال الزمان، فكان الواحد منهم إذا نظم قصيدة، أو كتب رسالة فتح بقلمه قبرًا من قبور اللغة، ولم تزل تلك حالهم حتى انتصف القرن الثالث عشر، فأخذت تلك الجراثيم تضعف، ثم تقلُّ، ثم تتلاشى، إلى النهضة الحديثة»[1].

ومن مظاهر التكلّف التي أساء بها هذا الخلف إلى الشعر حشدُ كلماتٍ مراعاةً لجناسٍ، أو حرصًا على اتصل الحروف، أو انفصالها، ثم تكون المعاني مفكّكة، والدلالة غامضة، والعبارات مرصوفةٌ بالقوّة، فمراعاة المُفصّل تقتضي بأن تكون الحروف في كلمات الأبيات منفصلة عن بعضها خطًّا، يقول محمد شهاب الدين المصري[2]:

راحَ دنٌّ أردتَ أم ذوبَ وردٍ رقَّ إذ دارَ دون آسٍ و وردِ[3]

رُبَّ روضٍ أراك دوحَ أراكٍ دونَ أوراقِ ورْده راق وِردي

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، ص275.

[2]- شهاب الدين المصري: محمد بن إسماعيل(1795-1857م) شاعر مصري المولد، مكّي الأصل، من شعراء عبّاس الأول، وندمائه المقرّبين لما تميّز به من كثرة المحفوظ، ورواية الأخبار، والدراية بالموسيقى. من مؤلفاته" سفينة الملك ونفيسة الفلك". وله ديوان شعر مطبوع.

[3]- طه وادي، الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 2003م، ص55.

إنْ ذوى زارهُ وزانَ رُواهُ دُرٌّ وُرقٍ وردُه أيَّ وَردِ
وأزل أوزاري و أوازي راوي راحَ دنٍّ أردتَ أم ذوبَ وردِ

وقد تسبّب الحرص على وصل الحروف في تفكّك الكلمات واضطراب البنية في الأبيات، والتعسّف في إقامة المعنى لاسيما، وأنّ الكلفة طالت كذلك تجنيسَ القافية، ويتكرّر المفصّل مع التجنيس، وكذلك بتكرار بعض البُنى، والكلمات في قصيدة لعلي الدرويش[1]:

وأيُّ أخٍ إن زاد دام وداداه وإن دقّ رزء رقّ أو دار أو دارا[2]
أردّ ردى إذ راع آدم زأره وداود أوداه وأدرك دارا
وافِ ذوي رأي ووالِ إذا رأوا ودع زور واشٍ إن روى ذاك أوزارا
ودارِ ذوي ذمٍّ ورُحْ ذا دراءة وذرْ أرضَ ذلٍّ و ارضَ دارك دارا
وزن روح درّاك ووالِ وداده ورُبّ أدوبٍ ازدروه إذا دارا

ومنه كذلك مراعاة الموصّل بأن تكون الحروف في كلمات الأبيات موصولة بعضها ببعض كقول الشاعر[3]:

كنتُ في مجلس عيشٍ مُنْعَم ثَمَّ مُقيم[4]
فيه قصفٌ مُعجِبٌ ثمْ ؟ بخفض من حكيمِ

وقد أخلّ طلبُ الحروف المتّصلة خطًّا بالمعنى، ففي الأبيات تفكّكٌ بين كلماتها، وركاكةٌ في معانيها.

---

(1)- علي الدرويش(1796-1854م) انتسب إلى الأزهار وتلقّى ثقافة دينية ولغوية كان على يسار من العيش فلم يتكسّب بشعره إلى أن ألحقه عباس الأول بخدمة الديوان. كتب في مختلف أغراض الشعر خاصة المدح والهجاء. له ديوان شعر مطبوع سمّاه" الإشعار بحميد الاشعار".
(2)- علي الدرويش، ديوان الإشعار بحميد الأشعار، جم: مصطفى سلامة النجاري، الطبعة الحجرية، مصر، د.ط، 1284هـ-1867م، ص17.
(3)- لا يُعرَف قائله.
(4)- محمد بن داود الأصبهاني، الزهرة، ج2، تح: إبراهيم السّامرائي، مكتبة المنار، الأردن، ط2، 1985م، ص785.

وقد يكون فيها على ما تحتاج من المكابدة، والنظر جمالٌ في التعبير، وانسجامٌ في المعاني، وبُعدٌ عن الخلخلة، والتفكّك مرجعه إلى تمكّن الشاعر، وقوة مادته، وتحكّمه في اللغة، كقول صفّي الدين الحلّي:

سل مُتلفي عطفا عسى يتلطّف فلقد قسا قلبًا فما يتعطّف[1]

ظبيٌ تحكّم بي، فسلّط جفنَه سُقمًا لجسمي بعضُه لي مُتلِفُ

إنّ الفرق في الشاعرية بيّنٌ في هذين النموذجين للضرب البديعي نفسه، ولهذا وجب تقييم الشعر الحافل بالصنعة البديعية إذا أجادها صاحبها، فبلغت جمال الشعر المطبوع، ولا ينبغي ردّه، و استرذاله لمجرّد وجودها فيه، يقول سعيد العوّادي:« ومن المثير أن يكون التثقيف، والتنقيح باعتبارهما عملين يرتقيان بفعل الإبداع دليلا مادّيا لدى الناقد على التكلّف، والتصنّع، بل الأدهى من ذلك أنّ القول الشعري لا يكاد ينفلت من، وصمة التكلّف عندهم مهما تسامى في مراتب الإجادة»[2].

والغاية هنا أنّ الحكم يقع على القصيدة ذاتها، والكيفية التي أنشأ بها المُبدع نصّه، فلا يطال الحكم العصرَ، ولا الشاعرَ، إذ قد يجيد الشاعر في قصائدَ، وتنحطُّ رتبة شعره في قصائدَ أخرى.

ومن القصائد التي لم يخلَّ الإكثار من البديع من جمالها، وقوتها سبب اقتدار الشاعر، وتمكُّنه قولُ الحريري:

كم ظِباءٍ بحاجِرِ[3] فتَنَت بالمَحاجِرِ[4]

ونفوسٍ نفائِسٍ جُذِرتْ لِلْجَآذِر

---

[1]- محمد إبراهيم حور، صفي الدين الحلي حياته، وآثاره، وشعره، المؤسسة العربية للدراسات، الأردن، ط1، 2000م، ص124.

[2]- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص71.

[3]- حاجر: اسم لعدة مواضع في جزيرة الري، والحاجر المنخفَض من الأرض يكثر فيه العشب، والماء. المحاجر: ما يحيط بالعين

[4]- محمد بن محمد(عماد الدين الأصفهاني)، خريدة القصر وجريدة العصر، ق: شعراء الشام، ج2، مج1، ص614-615.

وشُـــــــــــجونٍ تظـــــــــــافرتْ عنـــــــدَ كشـــــــفِ الظَّفـــــــائرِ
وتَـــــــــــثَنٍّ لخـــــــــــاطرٍ هـــــــاجَ وَجْـــــــداً بخـــــــاطري
وعِـــــــــــذارٍ[1] لأَجلـــــــــــه عـــــــاذِلي صـــــــارَ عـــــــاذِري
وشَـــــــــــطاطٍ[2] لأجلـــــــــــه شَـــــــــطَّ إدلالُ هـــــــــاجِري

ويظهر للسامع قربُ ما بين المتجانسات في قصيدة الحريري، وانسيابها، وعضدها للدلالة فلم يُفضِ توظيفها إلى خلخلة المعانى، أو اقتسار الألفاظ كأنّه نظمها، وأقام معناها ثمّ غيّر بعض الكلمات بمرادفاتها لتناسب في البنية الصوتية كلماتٍ أخرى في الأبيات، فيكتسب قوة في الصوت، وفي المعنى، ومثل هذا الاقتدار لا نجده عند شعراءَ آخرين إذ لا تحسن مواقع المتجانسات في الأبيات، ويبدو تفكيكها للمعاني، مما يبعث على الظنّ أن الشاعر جعل الصناعة أثناء النظم لا بعد استيفاء معاني القصيدة، ومن هذه النماذج قصيدة علي الدرويش التي يقول فيها:

ركبـــتُ جـــواد الجـــود حتـــى كبـا بـي ذا الجـواد علـى الكبـاب[3]
كبـــاب لـــم يجـــد بابـــا وســـيعا يواريـــــه لغربتـــــه كبـــــابي
أتينـــاه ثلاثـــا فـــي التهـــاب بجـــوعٍ ليتـــه كـــان التهـــى بـــي
ففـــردٌ بالغرامـــة فـــي غـــرام ومثنـــى كالغريـــب وكـــالغراب

ويتبيّن أنّ بُعد التركيب التصويري(جواد الجود) سببه الرغبة في تحقيق الجناس بين الطرفين، وقد أفضت مراعاته كذلك إلى إضعاف المعنى باستعمال شبه الجملة(أتينا في التهاب بجوع) بدل الحال(ملتهبين جائعين)، ليصل الضعف في البيت الأخير إلى غايته

(1)- عذار: الخدّ.
(2)- شطاط: حسن القامة، ونضارة الشباب.
(3)- علي الدرويش، ديوان الإشعار بحميد الأشعار، ص41.

إذ لا جامع بين(الغرامة والغرام)، وبين(الغريب والغراب) إلا طلب الجناس، والحرص عليه، وهو لتكلفه لم يؤدِ الوظيفة التحسينية الجمالية، ولا الوظيفة التكوينية الدلالية.

إنّ كُلفةَ الجناس تظهر من خلال فساد الكلام وركاكته، واستهجان ألفاظه وتراكيبه، واستثقال صياغته وصناعته، و الشعور بتفكيكه للعمل الشعري وسطوته عليه، يقول عبد الله بن مالك القرطبي[1]:

حيَّيتَ إذ حيَّيتَ حاديَ عيسهمْ فكأنَّ عيسى من حُداة العِيسِ[2]

فزاد من غثاثة المعنى بجعله عيسى من حُداة العيس، ولذلك ردّ عليه أحد الشعراء بقوله:

ثَقَّلْتَ بالتجنيس خِفَّةً روحها ما كانَ أَغناها عن التّجنيسِ[3]

ولِحبِّكَ التجنيسَ جئْتَ ببدعَةٍ فجعلتَ عيسى من حُداةِ العِيسِ

وليس التكلُّف لصيقًا بالبديع وحده، فقد طال غيره من أقسام البلاغة، وفروع الأدب، يقول عبد القادر حسين:« وليس هذا التكلف– أيًّا كانت صوره– مفسدًا للبديع وحده، بل هو مفسدٌ للبيان أيضا، وما صوّر التعقيد المعنوي، والمعاضلة، وهي فاحش الاستعارة إلا من هذا القبيل، ومفسدٌ للمعاني أيضا حين تقدّم أو تُؤخر من غير موجب للتقديم، أو التأخير، فيدي إلى انغلاق المعنى كما هو الشأن في التعقيد اللفظي، ومفسدٌ للأدب كلّه لأنّه مواتُ ألفاظ ليس وراءها حياة»[4].

---

[1]- عبد الله بن مالك القرطبي(460هـ-1068م) فقيه، وفرضي، وحاسبٌ، ومتكلّم، توفي بقرطبة، من آثاره: كتابٌ في عقيدة أهل السّنة، والكلام عليها.

[2]- عبد الرحيم بن عبد الرحمن(العبّاسي)، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ج2، تح: محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، ط1، 2010م، ص139.

[3]- المصدر نفسه، ج2، ص139.

[4]- عبد القادر حسين، فنّ البديع، ص15.

ويقول فاضل عبود في هذا السياق أيضا« أمّا العيوب، والتكلف فهي تلحق أنماطا كثيرة من الأدب، وليست محصورة- بالضرورة- في البديع فحسب»[1].

فمن جهة المعاني ذاعت قصائد ليس لها من المعنى حظٌّ إلا التكرار الممجوج، والركاكة، ومن ذلك ما عُرف بتحصيل الحاصل، إذ هو كلامٌ لا يُحيل على فائدة، ولا ينتهي إلا إلى عبثٍ بالكلام، واستهتارٍ بالدلالة، كقول ابن سودون[2]:

الأرض أرضٌ والسماء سماءُ والماء ماءٌ والهواء هواءُ[3]

والروض روضٌ زينته غصونُه والدوح دالٌ ثم واوٌ حاء

والبحر بحرٌ والجبال رواسخٌ والنور نورٌ والظلام عماءُ

والحرّ ضد البرد قولٌ صادقٌ والصيف صيفٌ والشتاء شتاءُ

والمسك عطرٌ والجمال محببٌ وجميع أشياء الورى أشياءُ

كل الرجال على العموم مذكرٌ أمّا النساء فكلهن نساء

ويقول في موضع آخر:

البحر بحرٌ والنخيلُ نخيل والفيل فيلٌ والزراف طويلُ[4]

والأرض أرض والسماء خلافُها والطير فيما بينهن يجولُ

وإذا تعاصفت الرياح بروضةٍ فالأرض تَثبتُ والغصون تميلُ

ولا يشفع لهذا الشعر اعتباره من باب وصف الأشياء على سبيل التأكيد والتكرار، أو من جهة الجمع بين الاستعارة التصريحية، والتشبيه البليغ إذ أنّ البناء تكرّر في

---

(1)- فاضل عبود التميمي، مجلة كلية: التربية، جامعة ديالي، العراق، 2007م، ص175.

(2)- ابن سودون: علي بن سودون(810-868هـ-1407-1463م) أديبٌ، فكِهٌ، وُلِد، وتعلّم بالقاهرة، وشارك في بعض الحروب، واشتغل بإمامة المساجد، ولكنّه سلك في شعره طريقةَ مجونٍ، وخلاعةٍ، وهزلٍ، فعُرِف بها، رحل إلى دمشق، وعمل في (خيال الظلّ)، وتوفي بها. له ديوان(نزهة النفوس ومُضحك العبوس)، ومن مصنَّفاته(قُرَّة الناظر ونزهة الخاطر).

(3)- علي بن سودون ، ديوان نزهة النفوس ومضحك العبوس، تح: محمود سالم محمد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 2001م، ص11.

(4)- المصدر نفسه، ص143.

القصيدة كلّها، بل في أكثر من قصيدة، كما أنّ حملَه على رؤية عبثية للأشياء لا يرفع عنه رتابة التكرار، وتحصيل المعاني، والخلوّ من جماليات الشعر.

ويشبه هذا التحصيلَ استنباطُ الشطر الثاني من الأول باعتماد التقديم والتأخير، كقول الشاعر:

يـــا بـــدني للفـــراق مُـــت كمـــدا مُـــتْ كمـــدا للفـــراق يـــا بـــدنِي[1]

فـــارقني مـــن هويـــت واحزنـــا واحزنـــا مـــن هويـــت فـــارقني

كلمنـــي بالشهيـــق مـــن جَـــزَعٍ مـــن جـــزع بالشـــهيق كلَّمنـــي

عـــانقني كالقضـــيب معتـــدلا معتـــدلا كالقضـــيب عـــانقني

تتركنـــي كالغريـــب يـــا ســـكني يـــا ســـكني كالغريـــب تتركنـــي

يـــحفظني الله فيـــك قلـــت لـــه قلـــت لـــه الله فيـــك يـــحفظني

وقد يكون، وقعه جميلا في البيت، والبيتين، لكنّ استغراقه للقصيدة كلّها يجعله عملا سطحيا ينبني على جعل القافية بدايةً للأبيات كذلك، وتكلّفه هنا نابعٌ من سهولة نسجه، وتماثل طريقة إنشاء أبياته، ممّا يجعل أبياتَ القصيدة كلِّها صورًا متكرّرةً لبيتٍ واحدٍ.

ومن التكلف في المعاني إيقاع ما لا يستقيم منها، ولا يكون من أثره في المتلقي إلا استهجانه مثل بياض عيون المحابر، وشقّ جيوب الدفاتر، وإشراق القبر، و الخوض في الغيبيات كتأريخ رضوانِ للوفاة، وإخباره بتنعّم المرثيّ في الجنّة، وغير ذلك ممّا يدلّ على برودة الرثاء، وسطحية الشعور، والانشغال بشكل القصيدة لا بالموقف الذي تعبّر عنه، إضافةً إلى هناتٍ لغوية، وحشوٍ لكلماتٍ في غير موضعها، يقول علي الدرويش:

---

[1]- محمد بن داود الأصبهاني، الزهرة، ج2، ص789.

نُــح وقــل للحُسّــاب أن يســتفيقوا ولكــلِّ الكُتّــاب صــرتم تليقــوا[1]

صــــار تــــوفيقكم لــــذلك حيّــــا يــــوم أن صــــار ميتــــا توفيــــقُ

فيــه عــين المحــابر ابّيضــي حزنــا فلكــم جيــب دفتــر مشــقوق

بعــد عينــي تزوّجتــه دمــوعٌ حرمــت ســيبٌ وحلّــت طلــوق

أشــرق القبــر يــوم جئــتَ ولا كالعيــد لكــن بنــاظري التشــريق

قــال رضــوان أرخــوا صــار زاهٍ فــي نعيمــي محمّــدٌ توفيــق

ويزيد هذا التكلّفَ المعنوي تكلّفٌ في البديع باستخدام التورية في البيت الثاني مع أنّ مقام الرثاء يقتضي الوضوح، والتأثير، وهذا يؤكّد أنّ فساد الشعر ليس بسبب توظيف البديع فيه، بل يتحدّد ذلك بدرجة الشاعرية، وكيفيات التوظيف.

وممّا يحطُّ من الجانب الدلالي للنظم حشو الأبيات بمصطلحات العلوم المختلفة بطريقة تقريرية ليس وراءها غاية من إقناع، أو تأثير، بل مجرّد جنوحٍ للمزح، والتظرّف.

فصفوت الساعاتي مثلا يوظّف مصطلحات النحو مُسقطا إياها على التعاملات بين الناس، فيقول:

إذا ارتفعــت بــالنحو أعــلام علمنــا جعلنا جواب الشرط حذف العمائمِ[2]

لــيعلم مــن بالنصــب يرفــع نفســه بأن حروف الخفض غير الجوازم

ويعلــم مــن أعيــاه تصــريف اســمه بأنَّــا صــرفناه كصــرف الــدراهم

نصبنا علــى حــال مــن العلــم والعــلا وكنــا علــى التمييــز أهــل المكــارم

---

[1]- علي الدرويش، ديوان الإشعار بحميد الأشعار، ص219.

[2]- محمود صفوت الساعاتي، الديوان، جم، مصطفى رشيد، مطبعة المعارف، مصر، د.ط، 1326هـ-1911م، ص173.

وتتجلّى في الأبيات مصطلحات نحويةٌ كثيرة مثل(النحو، جواب الشرط، حذف، النصب، يرفع، الخفض، الجوازم، تصريف، حال، التمييز) التي عجّت بها القصيدة، فبدت وكأنها منظومة تعليمية لقواعد اللغة.

أمّا أحمد البربير، فيستعمل مصطلحات علم البيان، فيقول:

صحبة الناس عراها أصبحت غير وَثيقة[1]

قد رأيناها مجازًا فاتخذناها حقيقة

وكذلك مصطلحات النحو كقوله:

وعجبتُ من راياته الحمر التي شربت مراراً من دم الأعداء[2]

رُفعتْ فجَرّت بحرَ جيشٍ خلفها وتولّعت بالنصب للأغراء

ونالت مصطلحاتُ البديع نصيبا من هذا التوظيف، يقول شرف الدين العصامي[3]:

رأى سَقَمَ الكتابِ فمال عنه سَقيمُ الجَفْنِ ذو حُسْنٍ بديعِ[4]

فقلتُ له فَدَتْك الرُّوح هَلاَّ مُراعاة النَّظيرِ من البديعِ

وقال ابن معصوم المدني[5]:

ليس احمرارُ لِحاظِه من عِلَّةٍ لكنْ دمُ القتْلَى على الأسْيافِ[6]

---

(1)- مارون عبّود، رواد النهضة الحديثة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2015م، ص39.

(2)- المصدر نفسه، ص37.

(3)- شرف الدين العصامي: يحيى بن عبد الملك العصامي المدني شاعر رقيق الشعر، بديع المعاني، ولد بالمدينة المنورة، وتوفي فيها، \كره المدني في "سلافة العصر"، وفي" أنوار الربيع".

(4)- علي بن أحمد (ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج3، ص165.

(5)- ابن معصوم المدني: علي بن أحمد بن محمد(1052-1119هـ، 1942-1707م) اديبٌ شيرازيّ الأصل، عالم بالشعر، والتراجم، وُلد بمكة، و توفي بشيراز، من مؤلفاته" أنوار الربيع"، و" سلافة العصر في محاسن أعيان العصر".

(6)- علي بن أحمد (ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج3، ص166.

قـــالوا تَشـــابَه طَرْفُـــه وبَنانُـــه ومـــن البـــديعِ تَشـــابُه الأطْـــرافِ

وممّا يُضعف الشعر كذلك إضفاء مسحة من الركاكة على الأسلوب بحشد كلمات عامية من اللهجات العربية، أو غيرها، يقول محمد عبد الغني حسين عن ورود العامية في شعر علي الدرويش:« شعرُه من هذه الناحية سجلٌّ لطائفة من الاستعمالات العامية التي لا تزال تجري على لغتنا إلى اليوم، وإذا كان هذا يُضيع من رصانة الشعر من ناحية، ويذهب بروعة القريض، فإنّه من ناحية أخرى يصوّر لنا لغة أبناء البلد في ذلك العصر»[1].

وقد غالى بعض الشعراء في الجانب الشكلي متجاوزا الدلالة إلى إظهار البراعة، ومن ذلك تأليف الأبيات على نظام يجعلها تُقرَأ أفقيا ورأسيّا، مثل قول صفي الدين الحلي:

ليـــت شـــعري لـــك علـــمٌ مـــن ســـقامي يـــا شـــفائِي[2]

لـــك علـــم مـــن زفيـــري ونحـــــولي وضـــــنائي

مـــن ســـقامي ونحـــولي داونـــي إذ أنـــت دائـــي

يـــا شـــفائي و ضـــنائي أنـــت دائـــي ودوائـــي

وهي متكلّفةٌ من حيث الشكل إذ لا جدوى من إقامتها على نسقٍ عمودي لكنّها قراءتها الأفقية تبدي حسن سبكٍ، وجمال عبارة تدلّ على شاعريةٍ، وتمكُّنٍ.

ومنها تطريز الأبيات، وفق حروف معينة تبدأ بها لتكوّن اسمًا مقصودا، وبالغ فيه المتأخرون حتى طرّز علي الدرويش قصيدة، وفق ترتيب الحروف العربية، لا يتكرّر الحرف في الكلمة الأولى فحسب، بل في كلّ كلمات البيت إلى تمام الحروف، إضافة إلى ما فيها الألفاظ العاميّة، والأخطاء اللغوية، وما يعمّها من الإقذاع، والفحش في الهجاء،

[1]- محمد عبد الغني حسين، أعلام من الشرق والغرب، دار الفكر العربي، د.ط، د.ت، ص65.
[2]- محمد إبراهيم حور، صفي الدين الحلي حياته، وآثاره، وشعره، ص126.

وإسبال أسماء الحيوانات على المهجوّ تعويضا لضعف الموهبة في هذا الفنّ، وهو ما يترفّع عنه المقتدرون من الشعراء، و منها قوله:

جـــديٌ جـــزى جـــزاؤه جـــرزه جلـف جهـول جـم جـرم جزيـلُ[1]

حالـــك حـــال حاســـد حســـبنا حريمـــه حـــازت حمـــارًا حليـــلُ

خلقـــة خنزيـــز خـــزيّ خاســـر خلفـــة خنيـــث خبيـــث خزيـــلُ

ومن جناس القوافي المُغرِب في جناساته قول صفي الدين الحلّي:

شـكَوتُ إلـى الحَبيـبِ أنـينَ قَلبـي إذا جَـنّ الظّـلامُ، فقـال: إنّـا[2]

فقلـتُ لـهُ: أظنُّـكَ غَيـرَ راضٍ بمـا كابـدتُ فيـكَ، فقـال: إنّـا

فقلـتُ: أتَرتَضِـي إن نـاءَ قلبـي بأثقـالِ الغـرامِ، فقـال: إنْ نَـا

فقلـتُ: فـإنّكُم لَـوُلاةُ أمـرٍ علـى أهـلِ الغَـرامِ، فقـال: إنّـا

ثم تُغرِق الصناعةُ في الابتذال إلى درجة كتابة أبيات تُقرَأ يمينا ويسارا، كقول الأرّجاني:

مودتـــه تـــدوم لكـــلّ هـــولٍ وهـــل كـــلٌّ مودّتـــه تـــدومُ[3]

وهذا البيت أكثر شواهد هذا النوع مرونة، وأقربها للانسجام، مع أنّ فيه غلوّا في التصنّع، و إفراطا في استعراض القدرة على التلاعب بالكلمات، وعنتا في ضبط الأبيات، ولهذا لا يكاد يُنظَم منه إلا النزر من الأبيات، ولا يكاد يسلم من الركاكة إلا البيت والبيتان مع تجوّز في الاستبدال بين المقصور والممدود، وألف المدّ واللام، وغير ذلك.

---

(1)- علي الدرويش، ديوان الإشعار بحميد الأشعار، ص46.
(2)- عبد العزيز بن سرايا(صفي الدين الحلي)، الديوان، ص427.
(3)- أحمد بن محمد(الأرجاني)، الديوان، مج2، ص263.

ومن الجناية على الدلالة، والتكلف الممقوت اعتماد التأريخ في الشعر، وهو يشبه التورية، و الإرداف في دلالة النص على نصٍّ خفي ملازم له، لكنّه في التأريخ ليس لزوما دلاليا، كما أنّه ليس له حظٌّ من الخيال، وعمق التصوير، وإنّما يعتمد على ربط الجمل بالقيّم العددية للحروف، وهي قيّمٌ اعتباطية ليست بذات فائدة في الجانب الدلالي، وقد استطاع شعراء الحداثة توظيف التأريخ في ذات النص، فكان ذلك أجمل في التعبير، وأوضح في المعنى إذْ لا يحتاج المتلقي لعمليات حسابية، وشفرات مُسبقة للوصول إلى تاريخ يُعبّر عنه أحد أشطر القصيدة، وأبعد عن التكلف، فلا تؤثّر مراعاة مجموع هذه الحروف على إنتاج الدلالة الأصلية للشعر، ولا على مقتضيات الإيقاع، يقول محمود درويش قصيدته " طباق في رثاء إدوارد سعيد":

عندما زُرْتُهُ في سَدُومَ الجديدةِ[1]

في عام ألفين واثنين، كان

يُقاوم حربَ سدومَ على أهل بابل

والسّرطانَ معًا،

كان كالبطل الملحميِّ الأخير

يدافع عن حقِّ طروادةٍ

في اقتسام الروايةِ

وقد أغرق بعض شعراء في التصنع، والتأريخ للحوادث البسيطة بالشعر مُعتمدين على حساب الجُمل، فانتهوا إلى صنعةٍ شديدةِ التكلّف، يقول محمد عبد الغني حسين:

[1]- محمود درويش، الأعمال الجديدة(كزهر اللوز أو أبعد)، د2، رياض الرّيس، بيروت، ط1، 2009م، ص348.

« فقد أدرك شعراء العصر الحديث ما تقتضيه صناعة التاريخ الشعري من التكلّف، والعنت، والضرورات التي قد تُضحّي باللفظ الفخم النبيل، أو الأسلوب العالي المستوى إلى لفظ ساقط، أو أسلوب ركيك لتستقيم(الحسبة التاريخية)، وتُضبَط(عملية الحساب)»[1].

ومن نماذج التأريخ قول علي أبي نصر[2] يؤرّخ لعقد دورة نيابية، وقد زاد أبياته تعسّفا، وكلّف نفسه عنتا بالتأريخ لسنة الدورة الميلادية في صدور أبياته، والتأريخ للسنة الهجرية الموافقة لها في أعجازها، يقول:

أعدْ لي ذكرَ من وعتِ الإمارة لأجمعَهم، وما احتاجت أمَارة[3]
لأجمعهم، وما احتاجت أمَارة سراة الملك أركان الإدارة
لهم في كل ناشئة ثبات وتدبير به ازدهت الوزارة
هم البصراء حيث تكون شورى لأنواع لهم فيها استشارة

وإذا انصبّ الاهتمام على الصورة الشكلية، وأُهمِل التصوير، ومراعاة الدلالة نقص التأثير في المتلقي، وكان هذا قصورا في الخطاب لتسرب الاضطراب إلى بعض أركانه(الرسالة، والمتلقي)، ومن شواهد هذه القصائد قول صفوت الساعاتي:

همتْ عيناي قبل فراقِ نفسٍ مُطهّرةٍ، وذاك لضعف فهْمِي[4]
ولو أنّي فهمتُ غدتْ حياتي تفيض مع الدموع لفقد فهمي
فيا سحب الرضى قد أرّخوه حسينٌ أُدخل الفردوس فاهمي

---

[1]- محمد عبد الغني حسين، أعلام من الشرق والغرب، ص27.
[2]- علي أبو النصر(ت. 1298هـ-1881م) شاعر من الاشراف، وُلِد، وتوفي بمنفلوط، تلقى شيئا من التعليم بالأزهر، كان يحسن الفصيح، والزجل. تميز شعره بالسهولة، واهتم فيه بالتأريخ الشعري.
[3]- طه وادي، الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر، ص264.
[4]- محمود صفوت الساعاتي، الديوان، ص160.

ويبدو اختياره للقافية مقترنا باسم من يرثيه لذلك كان في بعض البديع متكلّفا، فإذا استساغ السامع كلمة(فاهمي) في قافية البيت الأخير التي تتطابق صوتيا مع اسم المرثيّ، فانّ استعمال كلمة(فهمي) بمعنى(إدراكي) في قافية البيت الأول يشوبه التعسّف لأنّ التعليل غير مستقيم، إذ ليس بكاء الراحلين من ضعف الأفهام لكنّ ذلك فرضه جناس القوافي الذي حرص الشاعر على إدراجه في مرثيته، ويُلمَس هذا التكلّف كذلك في ركاكة المعنى، وعدم التلاؤم بين استدرار سحب الرضا، والإخبار بدخوله الفردوس، وهو أمرٌ غيبيّ، والإخبار بتأريخيه منسوبا إلى مجهول، وكلّ هذا بسبب الحرص على جناس القوافي، وعلى التأريخ.

وإذا طغت الصناعة، ونأت عن تكوين النص، ولم تُغنِ الدلالة، واقتصرت على التحسين قصُرت عن بلوغ مرتبة البديع، وكانت مواتا للمعاني، ودليلا على ترف الفكر، وضعف الشاعرية، ومن ضروب هذه الصناعات المسفّة إقامة القصيدة على الإعجام، والإهمال، وله صور مختلفة، فقد يكون مُعجَما كلّه كقول الشاعر[1]:

غشيت جفني قذًى في بيت ضيف بني شـــيخٍ فشـــيبني تشـــبيبَ أنبُتَـــينِ[2]

يشُـــفُّني بـــين ظبـــي ينثنـــي غـــنِجٍ غُذِى بخفضٍ غُذِى تفنين شيخينِ

ظبـيٌ غضـيض نظيـف ينثنـي خَنـثٌ يفـتنُّ فـي جُبتـي خـزٍّ بخفَّـين

وقد يكون بإعجام كلمة، وإهمال أخرى، أو يتدرج في الصعوبة، فيكون حرفا بحرف، أو حرفين بحرفين، أو أكثر من ذلك، ويزيد النصَّ الشعريَ ضعفا في التعبير، واستعصاءً عن الفهم إذا شابهُ قيدٌ آخرُ كالحرص على إقامة أغلب الكلمات على المُوَّصل كقول علي الدرويش:

---

[1]- لا يُعرَف له قائل.

[2]- محمد بن داود الأصبهاني، الزهرة، ج2، ص783.

خُـــذْ نُخبَـــةً تبقـــي بفـــنٍّ قشـــيبِ في شيخ خبثٍ ذي تجنٍّ غضيبْ[1]

ذي ذقَـــن فـــي خبَـــثٍ تختفـــي فتنتفـــي بجـــذب نتـــفٍ يـــذيبْ

ومنها الإلغاز الذي كان يُؤتى به على الحقيقة، فيأتي بأسلوب رائق جميل، متماثل التراكيب، ويُترك للعقول أن تدرك كنهه وتصل إلى لطائفه، يقول ناصر الدين بن النقيب مُلغزًا في الدينار[2]:

أيّ شـــيءٍ تصـــبو النفـــوس إليـــه صـــبوة العاشـــقين للمعشـــوقِ[3]

ضـــــربوه وعلّقـــــوه ولكـــــنْ زاد عـــزًّا بالضـــرب والتعليـــقِ

ثمّ نزلت الرغبة في التلاعب باللغة، والأنس بالمفاكهة بهذا النوع إلى ابتذال الدلالة، وغياب الإيهام، وتجلّي المراد كالإلغاز بمراتب الحروف من الكلمات، وذلك ينبئ على سطحية في الخيال، وبرودة في الصناعة، وشكليّة في النظم، يقول الشاعر[4]:

فـــــآخر التـــــرس لـــــه أوّل وثالـــث الـــدرع لـــه آخـــرُ[5]

وخـــامس الســـاعد ثـــانٍ لـــه ورابـــع الســـيف لـــه دابـــر

ومن ضعف البديع التصريحُ بالتصحيف بما يُبيِّن المقصود لمن ليس له حظٌّ من فطنةٍ، وذكاء، فكيف بمن صفا خاطره، وحضرت بديهته، يقول أحمد بن محمد الصخري[6]:

---

(1)- علي الدرويش، ديوان الإشعار بحميد الأشعار، ص18.

(2)- ناصر الدين بن النقيب: الحسن بن شاور الكناني(ت.687هـ-1288م) شاعرٌ من أفاضل مصر، جيّد النظم، بارعٌ في التورية، له ديوان "مقاطيع"، وكتاب" منازل الأحباب ومنازه الألباب".

(3)- صلاح الدين الصفدي، نصرة الثائر على المثل السائر، تح: محمد علي سلطاني، مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ت، ص258.

(4)- لا يُعرَف له قائل.

(5)- محمد بن داود الأصبهاني، الزهرة، ج2، ص788.

(6)- أحمد بن محمد الصخري، أديبٌ، وعالمٌ، مُتمكّنٌ من الشعر، والنثر، وُلد في خوارزم، قُتل في أواخر سنة406هـ.

أيـــا ذا الفضـــائل و الـــلام حـــاء ويـــا ذا المكـــارم والمـــيم هـــاء[1]

وأيـــا أنجـــب النـــاس والبـــاء ســـينٌ ويـــا ذا الصـــيانة والصـــاد خـــاء

ويـــا أكتـــب النـــاس والتـــاء ذالٌ ويـــا أعلـــم النـــاس والعـــين ظـــاء

تجـــود علـــى الكـــلِّ، والـــدَّال راءٌ فأنـــت الســـخيُّ ويتلـــوه فـــاء

لقـــد صـــرت عيبـــا لـــداء البغـــاء ومـــن قبـــلُ كـــان يُعـــاب البغـــاء

فالأبيات تحيل على إيهام سطحيّ، ورتابة في تغيير الحرف بالحرف، إضافة إلى العيوب العروضية كتغيّر حركة المجرى بين الضمّة في الأبيات الأولى، والكسرة في البيتين الأخيرين.

وقد يُحمَد التصحيف إذا جانبته هذه التقريرية، والبساطة، واتّسم باستقامة لغته، وإحكام إيهامه، فلم يكن بلوغ المراد متاحًا إلا بعد إعمال العقل، يقول علي الدرويش:

نِعْـــم يـــومٌ إلـــى المحلّـــةِ جئنـــا فـــي اشـتياقٍ إلـى نفيـلِ[2] الجِنـابِ[3]

فرأينـــا مـــن العظـــائم أمـــرًا وجنَينَـــا بـــه ســـرور المـــآبِ

فيتحول الخطاب من المدح إل الذمّ بتصحيف(نفيل، و سرور) إلى(ثقيل، و شرور)، و هذا مسلك لطيفٌ في التلميح خاصة إذا انسجمت اللغة فيه، فلم تشبها شائبة من ركاكةٍ بسبب الحرص على إقامة المعنى على الوجهين من مدحٍ، وذمٍّ.

ومن أنواع البديع المتكلفة من جهة إغراقها في مراعاة الشكل، حتى غدت أقرب إلى الزخرفة الفنية منها إلى البلاغة المشجّر، والمربع، والدائرة النجمية إذْ الغاية منها إبداء الإبداع في لوحاتها.

---

[1]- ياقوت الحموي، معجم الأدباء(إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ج2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م، ص503.

[2]- نفيل: جواد، كثير العطاء.

[3]- علي الدرويش، ديوان الإشعار بحميد الأشعار، ص43.

وهذه الضروب لا تُعدّ من الصنعة بوصفها عملا فنّيّا إبداعيا لا ينفصل فيه البديع عن مكوّنات الخطاب الأخرى، بل هي دالة على ضعفٍ، وعدمِ اقتدار، أو على قلّة حظٍّ، وعدمِ توفيق، وفي مثلها لا يكون الضعف مقصورا على البديع بل على كلّ مُكوِّنات الأثر الإبداعي.

إنّ النظر إلى البديع، وفق معيار التكلف يجعل النظر إليه متباينًا، فالذوق يقبل بعضه، ويرفض بعضه، ويحمل بعضه على ما يُستظرَف في مجالس المفاكهة، والسّمر، ويُستعذَب في مواطن التدلّه، والتحبُّب، والمزح لكنّه لا يرقى للاحتكام مع البديع الفنّي في درجة واحدة، يقول علي أبو زيد:« إنّ تلك الأنواع البديعية على كثرتها إنّما يمكن حشرها في زُمر لكلّ زمرة وشائج قربى مع أعضائها، فزمرة ناجية يصدق فيها اسم البديع، ومعناه كانت محترَمة، ومازالت لعلوّ مكانتها، وحسن استخدامها مع ما تتضمنه من دلالات نفسية غنية(...)، وزمرة هي للتسلية وملء الفراغ أقربَ منها إلى أنواع البديع(...)، وزمرة منها هندسية الطابع والتكوين، وهي أقرب إلى فنّ العمارة وزخرفته»[1].

وعماد القول في التكلّف أنّه مرتبطٌ بالشاعر لا بالبديع، وربما ارتبط أحيانا بظروف إنشاء القصيدة، فقد لا يصفو الخاطر، ولا تُسعِف القريحة، فيُسفُّ الشاعرُ المُجيد، غير أنّ المبدع ينبغي له النظر إلى كلّ عناصر الخطاب بدءًا باستعداده، ورغبته، إلى النظر في قصيدته لينأى بها عن سطحية النظم، والرتابة والإملال، و يقاربَ بها حدود الإقناع، والإمتاع، وأحوالَ المتلقين، وميولهم، ومكامن التأثير فيهم.

[1]- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1983م، ص306-307.

المبحث الثاني: الإيقاع البديعي والرتابة.

تدلّ كلمة(رتابة) على عدّة معانٍ يستدعي بعضها بعضا، فمنها ما يدور في فلك الثبات، والسكون، والديمومة، وعدم الزوال، يقول ابن منظور:« رتب الشيء رتوبا، وترتب ثبت فلم يتحرك»[1]، وجاء في تاج العروس:« رتب الشيء رتوبا: ثبت، ودام، فلم يتحرك كترتب، وعيشٌ راتبٌ ثابتٌ دائم، وأمرٌ راتبٌ أي دارٌ ثابت»[2].

ووردت المعاني السابقة في جمهرة اللغة، يقول ابن دريد:« رتَب الشيء يرتُب إذا ثبت فلم يتحرّك، (...) والتُرْتُب: الثابت الذي لا يزول(...) يقال: لا يزال هذا الشيء على بَني فلان تُرْتُباً- أي دائمًا»[3].

ومنها ما يتعلّق بإنهاء الأمور على الصورة التامة الكاملة، وإتمامها، والوفاء بحقّها، وهي صفةٌ تتبع من الديمومة، والثبات، ويُستشفّ هذا المعنى من قول الزمخشري:« ورتب في الأمر حتى كفاه»[4]، فزاد دلالة الإحاطة بالأمر حتى لا يكون فيه موضع للزيادة من خلال ذكره للفظة الكفاية.

ومنها ما يتولّد عن صفات الانتظام، والتكرار، والكفاية، والإتمام، والثبات جميعا من مشاعر نفسية متباينة تتمثّل في القلق، والكلل، والملل، والضيق، واستسهال الأمور واستصعابها، يقول الأزهري:« يقال: ما في عيشه رتبٌ، وما هذا الأمر رتبٌ، ولا عتبٌ أي هو سهل مستقيم، قلت: هو بمعنى النَّصب والتَّعب»[5]، والأمر إذا استقر، وثبت اتسم بالسهولة من حيث تعوُّدُ الناس عليه، وإحاطتهم به، ونزعَ في الآن نفسه إلى الصعوبة من

---

(1)- ابن منظور، لسان العرب، مج1، ص409.
(2)- الزبيدي، تاج العروس، ج2، ص481.
(3)- محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، حق. قد: رمزي منير بعلبكي، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م، ص253.
(4)- محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ص335.
(5)- محمد بن أحمد بن الأزهري، تهذيب اللغة، ج14، تح، يعقوب عبد النبي، مر: محمد علي النجار، الدار المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص279.

جهة مللهم منه، وضجرهم من انتظامه واطّراده، فكأن التعب ليس من صعوبة الأمر وتوعره، ولكنْ من الدأب على أدائه، والسأم من مزاولته.

وقد أشار علي يونس إلى حاجة الإنسان إلى التجديد سواءٌ في حياته الاجتماعية، أو في إبداعه الأدبي، يقول:« والرتوب الذي يُحدِثه التكرار المُنتظم في هذا النوع من الإيقاعات يؤدي إلى ما يشبه الخدر، ويُقلّل من اليقظة(...)، ولهذا كانت القدرة التعبيرية في مثل هذه الإيقاعات محدودة، فالفنون التعبيرية- كما تقدّم- تُحاكي الحياة الإنسانية، وهي ليست انتظاما خالصًا، بل تجمع بين الانتظام، والاضطراب»[1].

كما بيَّن ما في الثبات الدائم من شعورٍ بالخمول، والتبرم، والضيق الكامن في كلمة(الرتابة)، يقول:« فالخروج على النسق له وظائف في الشعر وفي غيره من الفنون، فهو يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسّيّ، ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير»[2].

وذكر أحمد مختار عمر تعريفا جامعا للكلمة، مستوفيا كلّ ما تحيل عليه من صفات الآلية، والدوام، والانتظام، والتأثير السلبي على النفس الذي يبعث على حالة الملل، والتعود، والتعب، يقول:« رتابة(مفرد):1- مصدر رتب. برتابة: بطريقة نظامية، أو روتينية، أو ميكانيكية.2- ثبات: يعاني العمل من رتابة مملّة.3- حالة من التعب تصيب الإنسان نتيجة التعرض لمؤثر منقطع يتوالى على، وتيرة واحدة، كالحركات، والأصوات، أو الأضواء الرتيبة»[3].

و الرتابة ليست مقصورة على إيقاع البديع، ولكنّها جانبٌ سلبيٌّ يلقي بظلاله على علوم، وفنون كثيرة، بل، وتتسرّب إلى معالم الحياة نفسها، فقد أَنِفتْ منه فطرة العرب لأنّ

---

(1)- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص171-172.
(2)- المصدر نفسه، ص172.
(3)- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ص854.

حياتهم كانت تعتمد على التنقل، والارتحال، وتتجدد المضارب، وتتغير سبل العيش؛ وتنأى عن الركود، والموات الذي يثير الملل، وقد تردّد التذمر من التزام حالة واحدة في الشعر العربي، ودعا الأدباء إلى التجدد، والتحُّول، يقول أبو تمّام:

وطولُ مقام المرء في الحيِّ مُخلقٌ[1] لديبـــاجتيه فاغتـــربْ تتجـــدّدِ[2]

فإنّـي رأيت الشمس زِيدت محبّـةً إلى الناس أنْ ليست عليهم بسرمدِ

وقال الشافعي:

والشمسُ لو وقفتْ في الفُلكِ دائمةً لَمَلَّهَا النَّاسُ مِنْ عُجْمٍ، وَمِنَ عَرَبِ[3]

وأثّرت هذه الحياة المتغيّرة على أدبهم من حيث تنوّعه وغناه، فعرفوا فنونا مختلفة من النثر كالخطبة، والوصية، والرسالة، وأشكالا متنوعة من الشعر كالرجز، والقصيد، والمسمّط.

والناظر إلى نظام القصيدة في العصر الجاهلي يدرك عزوفهم عن الثبات الرتيب، ويُلاحظ امتزاج أغراض عديدة فيها من بكاء على الرسوم أشبه بالرثاء، وذكر للحبيبة أقرب للغزل، ووصف للرحلة، والراحلة، ثمّ تخلّصٍ إلى المدح، أو الهجاء، أو غير ذلك من الأغراض، وفي هذا حدٌّ من إيقاع التماثل المملِّ، يقول كريم الوائلي:« ولا نستطيع أن نتصوّر أنّ الشاعر في هذا البحر، أو ذاك، وفي هذه الموضوعات، والمعاني المختلفة التي يعرض لها في القصيدة الواحدة من الوقوف على الأطلال، إلى الغزل، والوصف، والمديح، أو الهجاء إنّما يعزف مقطوعة موسيقية واحدة، أو يصدر عن نغم رتيب متكرِّر، فحياة الجاهلي كانت حياة متجددةً متغيرةً، وظروف الحياة من حوله لم تكد تُبق شيئا على

---

(1)- مُخلقٌ: مُقطّعٌ، ومُفسد. ديباجتيه: خدّيه.

(2)- أبو تمام، الديوان، ج1، ص246.

(3)- محمد بن إدريس(الشافعي)، الديوان، اعت: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط3، 1426هـ-2005م، ص28.

حاله، ومثل هذه الرتابة الموسيقية من شأنها أن تُعقّد نفسيته، وتُفسد عليه وظيفة الشعر الفنية بوصفه وسيلة للخلاص النفسي من هذا التوتر الدائب بين الشاعر وبيئته»[1].

وظهر السأم، والرتابة حتى عند الشعراء أنفسهم، فقد أدّت هذه التراكمية الشعرية في المعاني إلى إحساسهم بالتذمر من الصيّغ المعادة، والدلالات المتردّدة، فلهجوا بالشكوى من ذلك في أشعارهم، يقول كعب بن زهير:

مـــا أرانـــا نقـــول إلا رجيعًـــا ومُعـــادًا مـــن قولنـــا مكـــرورَا[2]

و عبّر عنترة عن رتابة القول في معانٍ فتق السابقون صدفها، ودرج اللاحقون على اجترارها، فقال:

هـل غـادر الشـعراء مـن مُتـردِّم؟[3] أم هـل عرفـتَ الـدَّار بعـد تـوهّمِ؟[4]

كما أنّ طريقتهم في التعامل مع الأوزان، والقوافي، وتوفيقهم بين حرصهم على مظاهر التتابع، والاطراد التي تفعّل إيقاعهما في القصيدة، وبين الآليات المتاحة للتخفيف من هذه الصرامة الإيقاعية الناتجة عن التقيّد بهما.

إنّ الأوزان، و القوافي من أهمّ ركائز الشّعر الإيقاعيّة، يقول ابن رشيق في حديثه عن الشّعر:« القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمّى شعرًا حتى يكونَ له وزن وقافية»[5]. كما أنّها تجعل الكلام أعلقَ في الصّدور، وأبقى في الأذهان من خلال إيقاعيتها، يقول ابن رشيق في بيان ذلك:« فاللفظ إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع، وتدحرج عن الطّباع(...) فإذا أخذه سلكُ الوزن، وعقدُ القافية، تألفت أشتاته، وازدوجت

(1)- كريم الوائلي، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، دار كعيبة، صعدة- دار الجيل الجديد، صنعاء، د.ط، 2009م، ص302.
(2)- كعب بن زهير، الديوان، ص45.
(3)- مُتردَّم: الشيء الذي يمكن إصلاحه، وسدُّ خلله.
(4)- عنترة بن شدّاد، شرحُ الديوان، ص122.
(5)- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ص151.

فرائده، وبناته»[1]. وفي موضع آخر عدّ الوزنَ أهمَّ أركان الشّعر بما يوفّره من جرس، وباحتوائه على القافية، يقول:« الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصيّة، وهو مُشتمل على القافية، وجالب لها»[2].

وذكر حازم أهميةَ الأوزان، والقوافي في الشّعر، فرأى أنّ« الأوزانَ ممّا يتقوّم به الشّعر، ويُعَدّ من جملة جوهره»[3]، وتتجلى القيمة الإيقاعية للوزن أفقيا، وعموديا في الموسيقي المنبعثة من مستويات بنيته السطحية المتمثلة في الأجزاء، والوحدات الإيقاعيّة، والبحور، والتي تتحلل إلى مستويات أدق في البنية العميقة والمتمثلة في الأصوات، والأسباب، والأوتاد، والفواصل، والمقاطع، حيث تتكرر هذه المستويات بانتظام، واطّراد في البيت الواحد، وتتكرر كذلك في كل أبيات القصيدة.

أمّا القوافي فوصفها حازم بأنّها« حوافر الشّعر عليها جريانه، واطّراده، وهي مواقفه إن صحّت استقامت جريته، وحَسُنت مواقفه، ونهاياته»[4]، ذلك أنّها تربط السّمع بالعمود الإيقاعي للقصيدة من خلال تكرُّر لوازمها، ووقع مدودها، فيأنس لها الذّوق، ولا يمُجّها السّمع، ويقوم عليها إيقاع الشّعر بصفتها رافدا ثانيا له إضافة إلى الوزن، وتردُّدها يُحدِث جرسا موسيقيا يستهوي المُتلقي، ولذلك ربطها إبراهيم أنيس بالموسيقى الشعريّة حيث يقول:« تكرُّرُها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدَها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد»[5].

وهذه القيمة الإيقاعيّة عموديّة، لأنّها تُظهِر دور القافية الإيقاعي على مدار القصيدة كلِّها، إلى جانب قيمة موسيقيّة أخرى تتمثل في المدود التي تحتوي عليها القافية، والتي قد تكون حرفا واحدا، أو أكثر، كحرف الوصل ألفا، أو واوا، أو ياءً، وألف التّأسيس،

---

(1)- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ص19-20.
(2)- المصدر نفسه،ج1، ص134.
(3)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.
(4)- المصدر نفسه، ص271.
(5)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص273.

وحرف الردف ألفا، أو واوا، أو ياءً، والمدُّ في الزمن مدٌّ في الإيقاع، يقول شكري عياد: « للقافية إلى جانب وظيفتها الإيقاعيّة قيمة موسيقيّة خاصة من حيث اشتمالها على حرف مدّ، أو أكثر»[1].

وإضافة لِمَا للمدود من قيمة إيقاعيّة عموديّة باطّرادها في الأبيات، فإنّ لها قيمةً إيقاعيةً أفقيّة لوجودها في البيت الواحد أيضا، وذلك كاجتماع الردف، والوصل في قول ابن زيدون[2]:

أضحى التنآئي بديلا من تدانينا ونـاب عن طيب لقيانا تجافينَا[3]

واجتماع ألف التّأسيس مع الوصل في قول لبيد:

وما المال والأهلون إلا وديعةٌ ولا بدّ يوما أن تُرَدّ الودائعُ[4]

وعناصر الإيقاع الخارجي يُكمّل بعضُها بعضا« فالوزن، والقافية متكاملان، لا يستقيم أحدهما بدون الآخر»[5]، وهما يُضفيان على البيت جمالا، فيكون له، وقع في النفس، ونوطةٌ في القلب، بما يحقّقان من قيّم إيقاعية جعلت منهما مُكوّنين إيقاعيين مازال الشّعراء يهتمّون بهما رغم كلّ جنوح بعضهم للتجديد، والتّحرر من العنت في إقامة الوزن، أو طلب القافية.

غير أنّ هذا الانتظام في الأوزان، والتكرر، واللزوم في القوافي له أثرٌ سلبي على المتلقي بما يثيره من الملل، والسأم بسبب تواتر الإيقاع، وتماثل عناصره مما قد يذهب

---

(1)- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص104.

(2)- ابن زيدون(394-463هـ- 1004-1071 م) أبو الوليد أحمد بن عبد الله الأندلسي، وزير، كاتب، شاعر، بليغ في شعره، ونثره، لزم ابن جهور زمنا، ثمّ اتصل بالمعتمد وتولى الوزارة له، وتوفي في عهده بأشبيلية.

(3)- ابن زيدون، الديوان، جم: عبد الله سندة، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005م، ص11.

(4)- لبيد، الديوان، ص56.

(5)- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، والقافية، ج2، دار المعارف، بغداد، 1963م، ص6.

برونق الكلام، فتخبو حدّة الولوع به، ويتناقص الافتتان بنظمه خاصة في القصائد الطوال.

وقد عمد الشعراء إلى الحدّ من هذه الرتابة بكسر نمط الإيقاع، ووضع فواصل إيقاعية تضمن استحسان السامع، وتبعده عن الشعور بالفتور، وتخفف من سرعة تدفق الإيقاع، فأدخلوا على شعرهم تغييرات بنائية كالجزء، والشطر، والنهك، التي تعطي للقصيدة تحقيقات، وزنية مختلفة عن التحقيق الوزني الذي يتيحه التمام، وهو الأصل في القصيدة، ولذلك كان هذا الإجراء العروضي عاملا للحدِّ من الرتابة الناشئة عن الالتزام ببناء التمام فقط.

وأقروا التدوير باعتباره طريقة إجرائية لإنشاد البيت، وكتابته لتغيير الآلية المتبعة الناتجة عن الوقفة العروضية في وسط البيت لنفي الرتابة، وتعويض الوقفة العروضية، يقول أحمد كشك مشيرًا إلى وظيفة التدوير الإيقاعية:« في التّدوير إحساسٌ بكسر التّكرار الشّطري، كي يبتعد الإيقاع عن الرّتابة، والتّكرار، وفي هذا الكسر إثراءٌ للإيقاع الدّاخلي كي يكون سبيلا لحرية الإبداع»[1].

وأخضعوا البنية اللغوية الشعرية لتغييرات بنيوية عروضية تتمثل في الزحافات، والعلل رغبة في تنويع الإيقاع ذلك أنّ استخدام الزحافات، والعلل يحدّ من رتابة التكرار المتماثل للوزن الذي يجعل الجرس حادّا ثابتا ينفر منه السمع خاصة في قصار الأوزان التي تتكرر فيها، وحدة إيقاعية متماثلة لبحر من البحور الصافية كقول سلم الخاسر في المدح:

[1]- أحمد كشك، التدوير في الشعر، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2004م، ص140.

موســـى المطـــر غيـــث بكـــر ثـــم انهمـــر ألـــوى المـــرزْ[1]

كـــم اعتســـر ثـــم ايتســـر وكـــم قـــدر ثـــم غفـــرْ

عـــدل السّـــير بـــاقي الأثـــر خيـــر وشـــر، نفـــعٌ وضـــرْ

خيـــر البشـــر فـــرع مضـــر بـــدرٌ بـــدَرْ والمُفتخـــرْ

حتى ليسهل النسج على منواله، ويهون تقليده والنسج عليه، ولو بمعان مسفّة تافهة، وهو الأمر الذي يفسّر طول الأراجيز، واسترسال الشعراء في النظم عليها.

وممّا يُساق في الدلالة على رتابة هذا الإيقاع السريع، و سهولة النظم عليه أنّ البحتري مدح الخليفة المتوكل بقصيدته:

عَـــنْ أيِّ ثغْـــرٍ تَبْتسَـــمْ؟ وبـــأيِّ طَـــرْفٍ تَحْـــتَكِمْ؟[2]

وكان متشدّقا في إنشاده، فأغرى به المُتوكّل أبا العنبس[3]، فقال على البديهة:

فـــي أيّ سلـــح تـــرتطمْ وبـــأيّ كـــفّ تلـــتقمْ[4]

فيتجلّى عدم تأثير هذا الإيقاع في الممدوح بقدرٍ جعله يُفضّل عليه المزاح، و الظرف من جهة، ومن جهة أخرى تتبدى سهولة النسج على منواله، ولو لمن هو أدنى مرتبة في الشاعرية.

إنّ الزحافات، والعلل ليست ضعفا في الشاعرية، ولا كسرا للأوزان، وإنما هي مؤثر له، وظيفته الإيقاعية الهامة، يقول أحمد كشك:« هذه الزحافات دورها القضاء على

---

(1)- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص185.

(2)- الوليد بن عبيد(البحتري)، الديوان، مج3، ص1998.

(3)- أبو العنبس: محمد بن إسحاق بن إبراهيم الصيمري، نديم المتوكل، والمعتمد، أديبٌ ظريف، و شاعرٌ هجَّاء هجاه أكثر شعراء زمانه، من كتبه "الردّ على المُنجّمين".

(4)- ياقوت الحموي، معجم الأدباء(إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ج6، ص2424.

الرتابة، والملل المتكرر بشكل آلي حيث تساهم في تغيير التفعيلة، وتقوم بإضفاء نوع من التناسق، والتلاؤم في القصيدة، كما أنّها ذات علاقة بدلالة القصيدة»[1].

ويمكن لمن يستقرأ الواقع الشعري أن يطّلع على التحقيقات الوزنية الكثيرة التي نظم وفقها الشعراء، والتي هي في الأصل تفريعات للبحور الشعرية نتجت عمّا يلحق صورة البحر في الدائرة من هذه التغييرات البنائية، والتغييرات البنيوية لكنَّ لكلّ نوع منها إيقاعه الصوتي الذي يميّزه ولو بصفة جزئية، يقول مصطفى حركات:« ومهما يكن من أمر، فإنّ الشّعر العربي لا يملك ستة عشر نوعا من أنواع الأبيات كما يظنُّ الكثير، وإنّما يشمل سبعة وستين نوعا»[2].

ومن دلائل حرص العرب على الإيقاع، ونفورهم من النشاز الناجم عن الرتابة التي قد يحدثها تواتره، وانتظامه في الوقت نفسه أنّهم سنّوا قوانين جامعة بين الأمرين كولعهم بالتصريع العروضي، و التقفية، ثم قصرهما على المطلع دون سائر الأبيات، ومن ذلك احتكامهم لقانون الإيطاء في القوافي، فلا تتكرر القافية قبل سبعة أبيات، وعدّوا تكررها دون هذا القدر عيبا من عيوب الشعر.

ومن آليات كسر الرتابة تقصير نفس القصيدة، ثم استحداث أنواع جديدة من أشكال الشعر كالمسمَّط، والمخمَّس والموشَّح، وكذلك نَظمُ مقطوعات تختلف قافية، و وزنا في عمل شعري واحد، وانتهى الأمر إلى التحرر من اللزوم الذي تقتضيه القافية في حروفها وحركاتها، ومن البحور الشعرية التي وضعها الخليل من خلال استقرائه للشعر العربي المتسمة بإيقاع مُنتظَم، مُطَّرد في جميع أبيات القصيدة الواحدة.

---

(1)- أحمد كشك، الزحاف والعلة، دار غريب، القاهرة،2005م، ص260.
(2)- مصطفى حركات، كتاب العروض، ص39.

تجاوزت الدراسات الإيقاعية فكرة حصر إيقاع الشعر في الوزن، والقافية، فالبلاغة العربية أتاحت للشعرية ضروبًا شتّى تتناغم فيها الأصوات، والكلمات، والجُمل بما يكون بينها من علاقاتٍ متباينةٍ، وما تُشيعه في مدرج الكلام من وقعٍ عذبٍ في السّمع، وإغناءٍ للدلالة، وهي بتعاضدها مع علم العروض تجعل من الشعر عملا إبداعيًا يُتيح للمتلقّين المُتعة، و التأثير، يقول التبريزي:« وممَا يُحتاج إليه، وتجب معرفته من صنعة الشّعر ما أذكره لك، وهو: التّطبيقُ، والتّجنيس، والاستعارة، والمقابلة،...»[1].

ويرى إبراهيم أنيس أنَّ هذا الجانب لم يكن غائبًا عن التنظير الشعريّ القديم، بل كان اللغويون، والبلاغيون يعرفون ما تضفيه هذه الجوانب من جمالٍ، وقوّةٍ على الشعر لكنّهم اكتفوا بالعروض، والقافية لأنَّهما أبينُ صفات الشعر، و أخصُّ خصائصه، يقول:« وعلى أنّهم كانوا يُدركون تمام الإدراك أنّ للشّعر نواحي أخرى تتعلّق بالمعنى الشّعري، وما فيه من خيالٍ، وصوّرٍ جديدة لم تكن تخطر لنا على بال(...) فطنوا إلى هذا، ولكنّهم لم يُضمّنوه تعريف الشّعر العربي اكتفاءً بتلك الصفة التي تسترعي الانتباه أولا، والتي تَطرب لها الأسماع»[2].

وقد صارت هذه الجوانب في الدراسات الحديثة جانبًا إيقاعيًّا لا يمكن إغفاله، و قسيمًا هامًّا لموسيقى الإطار، يقول حسني عبد الجليل:« إنّ الوزن الشّعري، والقافيةَ، والقافيةَ الدّاخلية، واستخدامَ الشّاعر للألوان البديعية يجعل القصيدة ذات إمكاناتٍ غنائيّة، واضحة»[3].

واعتبرت بعض الدّراسات الموسيقى الدّاخلية أهمَّ من الموسيقى المتولّدة عن العروض والقافية، يقول رجاء عيد:« هناك الموسيقا الداخليّة من تناغم الحروف،

---

[1]- التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م، ص170.
[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص27.
[3]- حسني عبد الجليل، موسيقي الشعر العربي، ص26.

وائتلافها، وتقديمِ بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللّغة الثّانويّة بوسيلة فنيّة خاصّة، وغير ذلك مما يُهيّئ جرسًا نفسيًّا خاصًّا يكاد يعلو على الوزن العروضي، ويفوقه»[1].

إنّ البنية الإيقاعية البلاغية تُتيح للشاعر جانبًا من المرونة في كونها لا تقتضي اللزوم في الاستعمال بخلاف البنية العروضية، والقافوية التي تفرض على الشاعر التزامها، فالشاعر لا يخرج عن البحر الذي ابتدأ به قصيدته، كما أنّه لا يحيد عن حروف القافية، وحركاتها التي وظّفها في أوّل بيتٍ، يقول شوقي ضيف:« لا يوجد بيتان في الشّعر من صوتٍ متكافئ واحد، قد يتفقان في رقيمهما الموسيقي، ولكنّهما يختلفان بعد ذلك في قيّمهما الصوتيّة الدّاخلية، فلكلِّ بيت صوته الخاصُّ الذي لا يتّحد مع صوت بيت آخر، والذي يُفضي بنا دائما إلى هذا الجمال الموسيقي الغريب»[2].

وإذا كان الدّارسون قد شعروا بالرتابة التي تطال موسيقى الإطار المتمثلة في الوزن والقافية، فقد لمسوها كذلك في إيقاع البديع عامة ذلك أنّ التكرار سمة مميّزة في العمل الشّعري، فما الوزن إلا تكرارٌ لوحدات إيقاعيّة، وما القافية إلا إعادةٌ للوازم في نهاية المقادير الوزنية، كما أنّ الدّراسات البلاغيّة في البديع تقوم في كثير من أنواعها على التّكرار ومن ذلك الترديد، وردّ الأعجاز على الصّدور، وتشابه الأطراف، وغيرها، و قد ورد في مُعجم المصطلحات العربية أنَّ« التّكرار هو أساس الإيقاع بجميع صُوّره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشّعر، وسرُّ نجاح الكثير من المُحسّنات البديعيّة كما هي الحال في العكس والتّفريق، والجمع مع التّفريق وردّ العجز على الصّدر في علم البديع العربي»[3].

---

[1]- رجاء عيد، التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط، د.ت، ص16.
[2]- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، د.ت، ص78.
[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص117-118.

وقد عدّه القدماء صالحًا في مواضعَ، قبيحا في أخرى، يقول ابن رشيق:« وللتّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقلّ، فإذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه»[1]، ويذكُر له مُسوّغاتٍ منها التّعظيم، والتّوبيخ، والاستغاثة، والشوق، و الاستعذاب[2].

فلا يُلمس هذا الاختلال في قصائدَ تعاورها التكرار لأنّ الدافع إليه ليس الجانبَ الشكلي، وسببَه ليس اقتسار الألفاظ، وتعسّف العبارات، بل نجمَ التكرار عن دوافع أخرى، كالتنويه، والاستعذاب، والتهديد، والتعظيم، والتوجع، وغيرها، ومن ذلك قول المهلهل يشفي صدره بمن قتل من بكر ثأرًا لأخيه كليب:

على أن ليس عدلاً من كليب إذا طرد اليتيم عن الجزورِ[3]

على أن ليس عدلاً من كليب إذا ما ضيم جيران المجيرِ

على أن ليس عدلاً من كليب إذا خرجت مخبأة الخدورِ

على أن ليس عدلاً من كليب غداة بلابل الأمر الكبيرِ

ويُظهِر التكرار تمسّكه بالحرب، وإصراره على الانتقام وإفناء القوم، ويقينه بأنْ لا مثيلَ لكليب يُقتَل به، ولا شيء يصرف عن التنكيل بقاتليه ولو ضاع الأيتام، وذلّت الحرائر، واستطارت الأمور العظيمة.

(1)- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص74.
(2)- يُنظر: المصدر نفسه، ص73(باب التكرار).
(3)- عدي بن ربيعة(المهلهل)، الديوان، شر. تق: طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ط.د، د.ت، ص39.

ومنها قول الحارث بن عُباد يرثي ولده بجيرًا:

قرّبـــا مـــربط النّعامـــة منّـــي إنّ قتـــل الكـــريم غيَّـــر حـــالِي[1]

قرّبـــا مـــربط النعامـــة منّـــي لا يُبـــاع الرِّجـــالُ بيـــعَ النِّعـــالِ

ففي هذه القصيدة فرضت الحالة النفسية على الشاعر تكرار شطرٍ بعينه، وقد أبدى هذا التكرار نموَّ مشاعر الأسى في أعماقه، فكلُّ تكرارٍ يضاعف من شعوره بالمصيبة والكرب، وكلُّ إعادةٍ لهذا الصدرِ تُجلّي أحاسيسَ مختلفة من حزنٍ على فقدِ ولده، و تصميمٍ على الأخذ بوِتره، وهي أحاسيسٌ تؤجّجها دوافعُها المذكورة في الأعجازِ، ومنها مقتلُ ولده، وبغيُ بني تغلبَ وإفراطهم، ومساواةُ دم ولده بشسع نعل كليب، وكأنّ كلَّ بيتٍ قصيدةٌ في حدِّ ذاتها، فتقريبُ مربط النعامة فيه حياةٌ نفسيّة تكمن أولًا في استئناس الشاعر بوجودها، والتعزية عن مصيبته بقربها، ولمّا كانت الفرسُ عند العربي بمنزلة الولد، فقد كرّر طلبه بتقريبها ليبثّها عظيمَ حزنه، ويبوحَ لها بشديدِ كربه، فهو يستشعر بقربها قربَ ولده بُجيرٍا، إضافةً لِما في دنوّها من الكناية على الاستعداد للحرب، والعزم على الانتقام، قال العسكري عن قصيدة المهلهل:« فكرّرها في أكثر من عشرين بيتا»[2]، وقال عن قصيدة ابن عُباد:« كرّرها أكثر من ذلك، هذا لمّا كانت الحاجةُ إلى تكريرها ماسّة، والضرورة إليه داعية، لعظم الخطب، وشدّة موقع الفجيعة، فهذا يدلّك على أنّ الإطنابَ في موضعه عندهم مستحسنٌ، كما أنَّ الإيجاز في مكانه مستحبّ»[3].

ومن القصائد التي نأى فيها التكرار عن الرتابة إلى الدلالة قصيدة ابنة عمٍّ للنعمان بن بشير ترثي زوجها:

---

[1]- الحارث بن عباد، الديوان، جم. حق: أنس عبد الهادي، هيئة أبوظبي للثقافة، أبو ظبي، ط1، 2008م، ص205.

[2]- العسكري، الصناعتين، ص194.

[3]- المصدر نفسه، ص194.

وحـــدّثني أصـــحابه أنّ مالـــكا أقـــام، ونـــادى صحبـــه برحيـــلِ[1]

وحـــدّثني أصـــحابه أنّ مالـــكا ضروبٌ بنصل السيف غير نكولِ[2]

وحـــدّثني أصـــحابه أنّ مالـــكا خفيـف علـى الحـُدّاث غيـر ثقيـلِ

وحـــدّثني أصـــحابه أنّ مالـــكا جـواد بمـا فـي الرّحـل غيـر بخيـلِ

وحـــدّثني أصـــحابه أنّ مالـــكا صـــروم[3] كماضـــي الشـــفرتين

فالتكرار أبان عن حسرة المرأة على زوجها، وتعلّقها به، ويظهر ذلك من خلال تسقّطها لأخباره، و ترديدها لآخر ما سمعت عنه ممّا لم تشهده، وكأنها تريد نقله من مجال السماع إلى حدود الاحساس، والمعاينة.

إنّ هذه قصائدُ لم يفسد رونقها التكرار، ولم يُضفِ عليها مسحةً الرتابة، بل زادها تأثيرا في المتلقي، وأشعرَ بصدق صاحبها، وتفاعله مع ما يقول، فكان التكرار صادرًا عن شعورٍ متأجّجٍ في نفوس قائليها، يقول عزُّ الدين علي السّيد:« هذه إلمامةٌ سريعة بما اعتمد على التكرار بمعناه العام من أضرب البديع ممّا يشهد لتلك الظاهرة الأسلوبية في حياتنا الأدبية والنفسية بالأصالة، وقد رأينا الوشائج القوية بين التكرير على أي وجه أتى وبين المثير النفسي، كما رأينا ارتباط التكرير بالإثارة للمستمع في شتّى الأغراض لأنّه اتّكاء على اللفظ المُحرّك لأوتار النفوس حزنًا وبهجةً»[4].

والتكرار يُشعِر بالرتابة إذا لم يكن فيه زيادة معنى، أو لوروده في موضع واحد من الأبيات، وتكون الرتابة أبينَ إذا طالت القصيدة، ولم تتخللها فواصل تحدُّ من التتابع

---

(1)- محمد بن إسحاق بن يحيى، الموشّى، تح: كمال مصطفي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1372هـ-1953م، ص113.

(2)- نكول: جبان، فرور.

(3)- صرومٌ: حادّ، قاطع.

(4)- عز الدين علي السيد، التكرار بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1407هـ-1986م، ص 275.

المتماثل للنسق الإيقاعي، وهذا الإيقاع المتماثل ما جعل ابن رشيق يعيب التكرار في قول ابن الزيات[1]:

أتعــزف أم تقــيم علــى التصــابي؟ فقــد كثــرت مناقلــة العتَــابِ[2]
إذا ذكــر الســلو عــن التصــابي نفـرت مـن اسـمه نفـر الصـعابِ
وكيــف يــلام مثلــك فــي التصــابي وأنــت فتــى المجانــة والشــبابِ
ســأعزف إن عزفـت عـن التصـابي إذا مـــا لاح شـــيب بـــالغرابِ
ألــم ترنــي عــدلت عــن التصــابي فــأغرتني الملامــة بالتصــابِي

يقول:« فقد برد به الشعر، ولا سيما وقد جاء به كله على معنى واحد من الوزن، لم يَعْدُ به عروض البيت»[3].

فلم تكن علّة برودة الشعر تكرار الكلمة، وتردّد معناها نفسه فحسب، وإنما كان لورود التكرار في الموقع نفسه نصيبٌ من السماجة، والبرودة.

إنّ الاحساس برتابة الشعر وبرودته الناجمة عن تكراره في موضع واحد هي التي جعلت بعض الشعراء يستعملون الفواصل الإيقاعية للحدّ منها بتناوب التكرار في الأبيات وجودا وخلوًّا، يقول العقاد:

ظمــآن ظمــآن لا مــوج الغمــام ولا عــب المــدام ولا الأنــداء ترويِنِــي[4]
حيــران حيــران لا نجــم الســماء ولا معـالم الأرض فـي الغمّـاء تهـدينِي
يقظــان يقظــان لا طيــب الرقــاد يــدا نينــي ولا ســمَر الســمّار يلهينِــي

---

[1]- محمد بن عبد الملك الزيات(177-233هـ 789-847م) أديب وشاعر عالم باللغة والنحو، والأدب نشأ في بغداد، ولازم وزارة المعتصم والواثق ثم نكبه المتوكل وعذبه حتى موته.
[2]- محمد بن عبد الملك الزيات، شر. تح: جميل سعيد، المجمع الثقافي، أبوظبي، د.ط، 1410هـ-1990م، ص106.
[3]- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص77.
[4]- فاروق شوشة، مختارات من شعر العقاد، المركز المصري العربي، مصر، ط1، 1996م، ص62.

غصّـانُ غصّـانُ لا الأوجـاع تُبلينـي ولا الكـوارث و الأشـجان تبكينِـي

ثمّ يأتي الشاعر بعد هذه الأبيات التي تماثلت في التكرار الموضعي بثلاثة أبيات تخلو منه، فيقول:

شعري دموعي وما بالشعر من عوض عـن الـدموع نفاهـا جفـن محـزونِ

يـا سـوء مـا أبقـت الـدنيا لمغتـبط علـى المـدامع أجفـان المسـاكينِ

هـم أطلقوا الحـزن فارتاحـت جـوانحهم ومـا اسـترحتُ بحـزن فـيَّ مـدفونِ

ثم يعود بعد كسر الإيقاع إلى التكرار في الموضع نفسه، فيقول:

أسـوان أسـوان لا طـبّ الأسـاة ولا سـحر الرقـاة مـن الأدواء يشـفينِي

سـأمان سـأمان لا صـفو الحيـاة ولا عجائـب القـدر المكنـون تعنينِـي

ويقلل من نسق التكرار هذه المرة، فينثني إلى كسر النمط مُنهيا به القصيدة، جاعلا بدايتها من بنية الانتظام، ونهايتها من بنية كسر النسق ممّا يعطي انطباعا بعدم التشابه بينهما، ومنتقلا من الكثر إلى القلة حيث يُلاحَظ الانتقال من أربعة أبيات إلى ثلاثة، إلى بيتين يقول:

أصـاحب الـدهر لا قلـب فيسـعدني علـى الزمـان ولا خـلٌّ فيأسـونِي

يديك فامحُ ضنًى يا موت في كبدي فلسـت تمحـوه إلا حـين تمحـونِي

ولا ريب أنّ إطّراد التكرار في الموضع ذاته في الأبيات الأربعة الأولى، وفي البيت الثامن والتاسع لو كان شاملا للقصيدة لازداد الاحساس برتابة وقعها، وحدّة جرسها الموسيقي إلى الحدّ الذي تكون معه نابيةً في السمع، نائيةً عن الإمتاع لاسيّما مع تردّد تركيب آخر هو النفي والعطف في قوله(لا موج الغمام، ولا عذب المدام)، (لا نجم

السماء، ولا معالم الأرض)، (لا طيب الرقاد، ولا سمر السمّار)، (لا الأوجاع، ولا الكوارث)، (لا طبّ الأساة، ولا سحر الرقاة)، (لا صفو الحياة، ولا عجائب القدر).

لكنَّ أبياتا خلت من التكرار خفّفت ذلك الإيقاع المتدفق، وجعلت موقعه في النفس مقبولا كالبيتين الأخيرين، والأبيات الخامس، والسادس، والسابع.

كما لمسوا الرتابة في أنواع خاصة من البديع تتطلب درجة أكبر من التكرار، أو تصدر جرسا موسيقيا حادا، وكثيفا، أو تقتضي تماثلا موقعيا في جميع الأبيات، أو تفضي إلى سهولة في النظم، وصياغة للمعاني أقربَ إلى الابتذال.

والقلب من أنواع البديع التي يحسّ السامع فيها بهذا العجز في النظم، ويستشعر خلالها السآمة من الإيقاع الرتيب، فيجفو عن ذلك حسُّه، وينبو ذوقه، ويتبدّى له عدم قدرة الشاعر على التأليف بين ألفاظ الشعر ومعانيه، فهو وإنْ كانت لها فائدة إيقاعية مرتبطة بذلك الطرب الذي يحصل للسامع، والانبهار الذي يعتريه جرّاء توليد غرض شعري من غرض شعري آخر إلا أنّ حُسنه، أو قبحه مرهونٌ بمقدرة الشاعر، وحظّه من بناء الإيقاع، فإن كان الضعفُ سمة الشاعر ظهر ذلك في قريضه، وأظهره الشاعر في صورة قبيحة رتيبة تُبدي لك أنّها فرضت نفسها على الشاعر، فرصفه رصفا متشابها دون داعٍ يدفعه لذلك، يقول عبد القادر حسين:« فكما يكون استخدام البديع علّة للإساءة والذم، يكون أيضا من دواعي الحسن والحمد، فالعبرة – إذن– في معالجة البديع، وطريقة استخدامه، وليست العلة في البديع نفسه، فهذا مُصيب، وهذا مخطئ، وهذا حسنٌ، وهذا رديء»[1].

[1]- عبد القادر حسين، فن البديع، ص22.

ومن نماذج القلب قول الشاعر:

سـيّرٌ لهـم طابـت فمـا خبُثـتْ ربحـتْ لهـم سـلعٌ فمـا خسـرُوا[1]

أزُرٌ لهـم شُـدّت ومـا قُلبـت رُفعـت لهـم مِـدحٌ فمـا كـدرُوا

نُصـروا فمـا خُـذلت لهـم دولٌ عملـوا بمـا علمـوا ومـا نفـرُوا

قـدروا فمـا ذُمّـت لهـم شـيّمٌ كرمـتْ لهـم ذمـمٌ فمـا غـدرُوا

ظفـروا ومـا ضـعفت لهـم فـرقٌ رفعـوا فمـا هُـدمت لهـم جُـدرُ

عمـروا فمـا خربـت لهـم طـرق كبُـرت لهـم همـمٌ ومـا صـغرُوا

ظهـروا ومـا خفيـتْ لهـم مـننٌ ظُلـمٌ بهـم شـرقتْ فمـا كفـرُوا

زهـروا ومـا شـانت لهـم خِلـقٌ مُـدحوا فمـا ذمّـت لهـم سـيرُ

شـكروا فمـا كُفـرت لهـم نعـمٌ عظمـوا فمـا مُحيـتْ لهـم أثـرُ

فالطريقة واحدة، والبناء متماثل في كلّ الأبيات، وكأنّ البيت ذاته يتكرّر بسبب التعسّف في الصناعة التي تفرض عليه استخراج الهجاء من المديح في كلّ بيت، وهذا يؤثّر على تقبّل الأبيات، واستساغة إيقاعيتها حتى وإن كانت بعض المعاني جديدة، فإنّ تكرار النّسق بسبب مراعاة عنصرٍ بديعي قد يفكّ المعنى من حيث أراد الشاعر تقويته، و يقبّح الكلام من حيث أُريدَ له التحسين، والتجميل، ويُدخِله في دائرة المُعاد الممجوج.

كما أنّ هذا النسق الواحد من النظم الشعري الذي يُحيل على بيت واحد متكرر يبعث على الشعور بسهولة التقليد، والنظم، بحيث يتولَّد لدى السامع انطباع بقدرته على الإضافة إليها، أو صياغة مثيل لها، ويحس بأنها مجَّرد رصف تافه، وتكرار منظم لتركيبات نحوية يتولد بعضها من قلب بعض، يستشفها السامع من القصائد التي نُظمت

[1]- لا يُعرَف للأبيات قائل.

في هذا النوع، وهي: مبتدأ نكرة– شبه جملة– فعل مثبت متصل بواو الجماعة– فعل ماض مبني للمعلوم– فعل ماض مبني للمجهول– حرف نفي.

وفي نماذج أخرى تتكرر هذه التركيبات نفسها، وقد يضاف تركيب جديد هو: اسم الموصول– صلة الموصول(جملة فعلية) كما يقول ابن المقرئ:

طلبوا الذي نالوا فما حُرموا رُفعتْ فما حُطّتْ لهم رُتبُ[1]

وهبوا وما تمَّت لهم خُلقٌ سلموا فما أودى بهم عطبُ

جلبوا الذي نرضى فما كسدوا حُمدتْ لهم شيمٌ فما كسبُوا

ويضاف إلى ذلك أنّ الشاعر يجني على البنية اللغوية للكلمات في القراءة الثانية للبيت، فإلى جانب البدء من آخر البيت، فإن القارئ يراعي خطيّة الكلمة لا خطيّة الحروف.

إنّ هذا النوع البديعي يعتمد على توظيف مكون بديعي آخر هو الطباق، وعلى ثلاثة مكونات نحوية هي النفي، واسم الموصول، وشبه الجملة، وعلى تصريعٍ خارجي بين القافية والكلمة الأولى في البيت تتيح له هذه المرونة في الاستخدام، وإنتاج الغرض وضده، و التأتيَ لآلية التقديم، والتأخير التي تضمن طواعية اللغة في الانتقال من آخر البيت إلى أوله، وصحة الدلالة في توليد المعنى المضاد.

إنّ الصدمة التي يشعر بها القارئ من خلال إنتاج هجاء من مدح تجعله ينبهر بالنظم، ويعتقد أنه عزيز الطلب، صعب المتناول لكنّ هذه الآليات التي يوظّفها القلب تجعل منه عملا سهلا متاحا، لا يتطلب قدرة وبراعة خاصة أنّ المكونات السابقة هي مكوناتٌ جاهزة دائمة الاستخدام، وما على الناظم إلا تجميع كلمات القوافي في بدايات الأبيات ونهاياتها، وهو الأمر الذي يفسر قيام هذه النماذج على طريقة واحدة، وتراكيب

[1]- ابن المقرئ، الديوان، مطبعة نخبة الأخبار(حجرية)، د.ط، د.ت، ص383.

واحدة، وبحر واحد هو بحر الكامل، بل قد يتكرر التعبير نفسه، فلا يكاد القارئ ينهي قول الشاعر:

حلمـــوا فمـــا ســـاءت لهـــم شـــيّمٌ سـمحوا فمـا شـحّت لهـم مـننُ[1]

ســـلموا فمـــا زلّـــت بهـــم قـــدمٌ رشـدوا فـلا ضـلّت لهـم سـننُ

حتى يتبادر إلى خاطره قول الآخر:

عـــدلوا فمـــا ظُلمـــت لهـــم دولٌ ثبتـــوا فمـــا زلّـــت لهـــم قـــدمُ[2]

بـــذلوا فمـــا شـــحّت لهـــم شـــيمٌ ســـعدوا فـــلا زالـــت لهـــم نعَـــمُ

ويُلاحَظ أنّ القافية بكلِّ لوازمها قد تكون متباينة بين المدح، والهجاء كما في هذين النموذجين، وقد تكون متفقة كما في النموذجين السابقين وفي هذه الحالة يكون الإيقاع أشدّ حدة، والرتابة أكثر وطأة.

ويدلُّ الكمّ المتماثل من الشعر في هذا النوع على تداعيه إلى مخيلاتهم ممّا شكّل نسيجا شعريا متشابها يحيل بعضه على بعض، بل أصبح بإمكان المشتغل بالأدب أن يؤلف فيه، ولو لم يكن له حظ من موهبة، أو قدرة على النظم حيث يغنيه قالبه المتكرر عن العنت، ويوطّئ له الصعب، ويكفيه لهذا العمل الشعري البديعي أن يجمع قوافيَ مثل(ذادوا، شادوا، سادوا، جادوا)، ومثل(غَيّرُ، خسروا، قتروا، سِيَّر)، ثمّ يضعها في مواضعها من أوائل الأبيات وأواخرها، ثم يوزّع بقية المكوَّنات من الأفعال، وأشباه الجمل، وأسماء الموصول بما يضمن قراءتين مختلفتين للأبيات، كأنْ يُقال:

---

[1]- لا يُعرَف للبيتين قائل.

[2]- لا يُعرَف للبيتين قائل.

ذادوا فمـــا خُفـــرت لهـــم ذمـــمُ كملـــوا فمـــا تـــزري بهـــم غيّـــرُ

شـــادوا فمـــا هّـــدمت لهـــم قمـــم عملـــوا الـــذي يعلـــي فمـــا خســـروا

ســـادوا فمـــا هانـــت لـــه زمـــرٌ بذلـــوا الـــذي يجـــدي فمـــا قتـــروا

جـــادوا فمـــا يفنـــى لهـــم كـــرم عـــدلوا فمـــا ذمّـــت لهـــم ســـيّرُ

كما أنّ القلب يطال الكلمات، فيتيح سهولة في تكوين الدلالة، ولا يطال الحروف كما هو الحال في(ما لا يستحيل بالانعكاس) الذي يتسم بالصعوبة، ويستعصي على الإجادة إذ ليس هناك مرونة في قلب الحروف مع الحفاظ على المعنى، ولا آلية في التقديم والتأخير فيها، وهو نوع يتطلب جهدا وعنتا، ويستدعي براعة، ومعجما، ويقتضي شيئا من التوفيق والحظ، إضافة إلى أنّه ينتج دلالة مساوية لا دلالة مضادة.

وممَّا يدلُّ على سهولة النظم على هذه القوالب الشعرية، وتداول الألسنة لها، وتكرارها لصورها أنَّ أغلب هذه المقطوعات مجهولة القائل ممّا يوحي بتناول العامة لها، ونظمهم عليها، كما أنّ هذه الآلية التي صبغت هذه الأشعار زهّدت في نسبتها حتى من أصحابها أنفسهم.

وتتسرّب الرتابة كذلك إلى نوع بديعي آخر هو جناس القوافي الذي يتطلّب تمكّنا في اللغة، وتوسّعا في المفردات، وتحكّما في الشعر، وشاعريةً تمكّنُ من الجمع بين اتفاق الشكل، واختلف الدلالة، وما في ذلك من متعة متوقعة، وتماسك منشود، ورتابة محتملة.

وهو يحسن إن كانت ألفاظ القافية سهلة المتناول، بسيطة للمتخصص في اللغة وغيره، ومن ذلك قول نصر بن عيسى الواسطي:

كـــــــلَّ يـــــــومٍ لا أَراكـــــــم هـــــو عنـــــدي مثـــــلُ حَـــــوْلِ[1]

فأنـــــــا المُـــــــدْنَفُ بالشَّـــــــوْ قِ ولا عُـــــــــوّادَ حَـــــــــوْلِي

جُـــــلُّ مـــــا ألقـــــاه فـــــيكم أَنْ أُعانيـــــــــهِ بحَـــــــــوْلِي

فالقوافي تتّسم بوضوح المعنى، والغنى عن الرجوع إلى المعاجم، فلا تكدُّ الأذهان في استقصائها، وفرّق سياقُ الأبيات بين معانيها، فلا ينصرف الذهن إلى غير المعنى المقصود في كل بيت، و قد انسجمت القوافي فيما بينهما حتى أنّ السامع يحسّ بمناسبتها، ولا يشعر برتابتها، كما لاءمت المعنى العام للأبيات، فأيامُ الفراق عند المحبّ سنواتٌ، يميل فيها إلى الوحدة، وتجنب العوّاد، والجلساء، يناجي محبوبه، ويتقوّى على تباريح شوقه، ويتصبّر على بُعده، ونواه.

ومما يقلّل من الرتابة في هذا النوع وضع الشاعر للفواصل التي تحدُّ من الإيقاع المتماثل الرتيب الناشئ عن الجناس التام في كلّ القوافي، ومن ذلك قول أبي نصر الفارقي:

عاتَبْتُـــــهُ فَغَرَسْـــــتُ فـــــي وَجَنَاتـــــــه بالعَتْـــــــب وَرْدَا[2]

ظَبْـــيٌ لـــــه طَـــرْفٌ غـــدا أســـداً علـــى العشّـــاق وَرْدَا

لمّـــا بـــدا فـــي تيهـــه فَـــرْدُ الجمـــال يَهُـــزُّ قَـــدّا

قَـــدَّ القلـــوبَ بســـيفِ د لٍّ يَنْهَـــبُ المُهجـــاتِ قَـــدّا

مـــا كَـــلَّ قـــطُّ ولا فَلَلْـــنَ لـــه صُـــروفُ الـــدهرِ حَـــدّا

ولقـــد تجـــاوز حُبُّـــه عنـــدي جميـــعَ النـــاس حَـــدّا

---

[1]- محمد بن محمد(عماد الدين الأصفهاني)، خريدة القصر وجريدة العصر، ج4، مج2، تح: محمد بهجة الأثري، مديرية الثقافة العامة، العراق، د.ط، 1973، ص496-497.

[2]- محمد بن محمد(عماد الدين الأصفهاني)، خريدة القصر وجريدة العصر، ق: شعراء الشام، ج2، تح: شكري فيصل، المطبعة الهاشمية، دمشق، د.ط، 1959، ص421-422.

فلم يأتِ بالجناس شاملا لكلّ القوافي وإنما جانس بين كل بيتين متتاليين في القافية، فدلت كلمة(ورد) على الزهور والأسود، ودلت كلمة(قدّ) على القوام والقطع، ودلّت كلمة(حدّ) على الطرف والمقدار، واتّضحت هذه المعاني في كل بيت من خلال السياق والقرائن، إضافة إلى بساطة المعاني في القوافي، وملاءمتها للمعنى الإجمالي للأبيات، ولا يُستهجَن هذا من الشاعر، ولا يُعدّ تكلّفا لشاعريته وإجادته فيه إلا من حيث اتخاذها مذهبا في شعره، وتكرار هذا النسق في قصائده، مما يُشعر برتابة نظمه، أو تكلفه لهذ السبيل من البديع على مستوى ديوانه، لا على مستوى القصيدة الواحدة.

ومن قصائد أبي نصر التي نحا فيها هذا النحو قوله:

يـــا صـــاحِ إنَّ الخمـــر قَتّالـــةٌ فَـأَعْفِ عنهـا الـنفسَ يـا صـاحِ[1]

وانْظُـــر فكـــم بـــين فتـــىً طـــافحٍ مـــن سَـــكَرٍ وفتـــىً صـــاحِ

فخَلِّهـــا، وانْتَـــفِ منهـــا، لِمَـــن يَجْتَلـــب الراحـــة بـــالراحِ

فـالحقُّ مـا أوضـحتُ مـن أمرِهـا والحـــقّ لا يُـــدفَع بـــالراحِ

فدلّ بقافية(صاح) على الصاحب، والصحو في البيتين الأولين، وأشار بقافية(الراح) إلى الخمر، وكف اليد.

وإذا كانت هذه المقطوعات نأت عن الرتابة، والغموض بقلة أبياتها، و ووضوح دلالتها فلم تسلم قصائد أخرى من ذلك كقوله:

بنـــتم فمـــا كحـــل الكـــرى لـــي بعـــد وشـــك البـــين عَينَـــا[2]

ولقـــد غـــدا كلفـــي بكـــم أذنـــا علـــي لكـــم وعينَـــا

[1]- محمد بن محمد(عماد الدين الأصفهاني)، خريدة القصر وجريدة العصر، ق: شعراء الشام، ج2، ص420-421.

[2]- ياقوت الحموي، معجم الأدباء(إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ج2، ص843.

فأســـــلت بعـــــد فـــــراقكم مـــن نـــاظري بالـــدمع عينَـــا
فحكـــــت مـــــدامعها الغـــــزا ر مـــن الغيـــوم الغـــرِّ عينَـــا
جـــادت علـــى أثـــر شـــفى عينـــا لهـــم لـــم تلـــق عينَـــا
مـــن كـــل واضـــحة التـــرا ئـــب ســـهلة الخـــدين عينَـــا
غـــــراء تحســـــب وجههـــــا للشـــمس حـــين تـــراه عينَـــا
أمســـيت فـــي حبِّـــي لهـــا عبـــدا أضـــام وكنـــت عينَـــا
لا قـــــر ركـــــبٌ بالركـــــا ئـــب إذ يهـــن ســـرين عينَـــا
غـــاظ الحســـود لنـــا الوصـــا ل فـــلا رعـــاه الله عينَـــا
فـــذممت حرفـــا عاينـــت عينـــاي فـــي أولاه عينَـــا
كانـــت تناصـــفنا بصـــا فـــي الـــود لا ورقـــا وعينَـــا
لهفـــي وقـــد أبصـــرت فـــي ميـــزان ذاك الوصـــل عينَـــا
كـــم مـــن أخ فينـــا وعـــى مـــا لـــم نكـــن فيـــه وعينَـــا
ومصـــاحب صـــنفت فـــي غدراتـــه للعـــين عينَـــا

فقد طالت القصيدة، واطّردت فيها قافية متماثلة صعبة في معانيها، فنالها من الرتابة الناشئة عن تكرار الأصوات، والصعوبة الناجمة عن ما يبعث السآمة في الأسماع، ويشغل السامع عن تذوق جمالها، والطرب لإيقاعها، بطلب معاني مادة(عين) التي تستعصي في أكثر دلالتها على المتعمق في المعجم اللغوي، فكيف بالعامة من متذوقي الشعر الذين تجفو عنها أسماعهم، وتعجز عن إدراكها أفهامهم، وتستهجن رتابتها، وتماثلها أذواقهم، وهو شعور قد لا يتولَّد في نفوس الخاصة ممن لهم دراية باللغة، وتوسّعٌ في معانيها، كما أنّه ردّد هذه الكلمة على سبيل التكرار، وأتى ما يماثلها على سبيل

الجناس في غير موضع القافية مثل(للعين، عيناي، عاينت، عينا) ممّا زاد الرتابة، حدّة وثقلا؛ وأضفى على المعنى صعوبة، واستغلاقا.

وكم بين قصيدته هذه، وبين مقطوعة أخرى قلّت أبياتها، وتماثلت قوافيها وسهلت معانيها، من حسن الوقع، وجمالية السمع، وهي قوله:

أيـــا ليلـــةً زار فيهـــا الحبيـــبُ أعيدي لنا منكِ وَصْلًا وعُودِي[1]

فـــــإنّي شـــــهدتُكِ مُســـــتمتِعا بـــه بـــين رَنَّـــةِ نـــايٍ وعـــودِ

وطِيـــبِ حـــديثٍ كَزَهْـــرِ الرِّيـــاضِ تَضَـــوَّع مـــا بـــين مِســـكٍ وعُـــودِ

سَـــــقَتْكِ الرَّواعِـــــدُ مـــــن ليلـــــةٍ بها اخْضرَّ يابِسُ عَيْشِي وعُودي

وفـــــي لـــــي بوَعـــــدٍ ولا تُخْلِفيـــــهِ إخـــلافَ دَهـــرٍ بـــه فـــي وعـــودِي

فلمـــــا تقضّـــــيتِ أمرضـــــتني فـــزوري مريضـــك يومـــا، وعـــودي

وقد أفاد الجناس هنا في تقوية موسيقية القافية بتماثل حروفها، وحركاتها، وتطابق أصواتها في كل بيت مع تعدّد الدلالات، وتنوعها، وسهولة المعاني بحيث اختار كلمة سهلة شائعة بين الناس حتى في أيامنا هذه، وهو ما يُبيّن أنّ اختيار الشاعر لمادة القافية التي سيبني عليها تجنيس القوافي في قصيدته عامل هامّ في تقبّلها، أو رفضها، فإذا كانت فاشيةً في الاستعمال، متداولةً في التواصل سهلت ألفاظها، وتيسّر للسامع التمييز بين معانيها المختلفة، وإذا كانت مهجورةً في التخاطب استعصت على فهم السامع فمجّها، وعدّها من قبيل التكرار، أو الإغراب.

وإضافةً إلى ما قد ينجرّ من إعادة القافية متماثلةً في جناس القوافي من رتابةٍ متعلّقةٍ بطول القصيدة، وما قد تُسبّبه للشاعر من حدٍّ لإبداعه، وتقصيرٍ لنفسه، وانطلاقِ

[1]- ياقوت الحموي، معجم الأدباء(إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ج2، ص845.

شاعريته بسبب حصرها لقوافيه لعدم إتاحة اللغة لذلك في كلّ الكلمات، فإنّ من العلماء من عاب آليتها باعتبارها من عيوب القافية، يقول ابن رشيق:« وإذا اتفقت الكلمتان في القافية، واختلف معناهما لم يكن إيطاءً عند أحد من العلماء إلا عند الخليل وحده، فإنّ " يزيد" عنده بمعنى الاسم، و" يزيد" بمعنى الفعل إيطاءٌ»[1].

أمّا ابن رشيق نفسه، فيرى أنّ الكلمتين الواقعتين في موضع القافية إذا اتفقتا لفظا، واختلفتا معنًى فإن ذلك لا يُعَدُّ من ضروب التّجنيس، ولا يُعتبرَ عيبا كذلك، يقول: « وربّما صنعوا مثلَ هذا في القوافي، فتأتي كالإيطاء، وليس بإيطاءٍ إلا في اللفظ مجازًا، وليس بتجنيسٍ إلا كذلك»[2].

وقد يفضي التوشيع إلى رتابة إيقاعية شديدة، وذلك بسبب ما يفرضه من وقوع البديع في موضع واحد كما في بعض أشكاله التي تكاد تغطّي العجز كلَّه، ثمّ إنّه يأتي على شكلين مجملٍ ومفصّلٍ، بالإضافة إلى أنّه ورد في كثير من شواهده الشعرية مرتبطا بالعدد خاصة صورة المثنّى الذي يُؤتى به مجملا ثمّ يُذكَر طرفاه، ولعلّ ذلك هو ما أوهم ابن أبي الإصبع فربطه بالتثنية في الحدّ الذي وضعه له كما مرَّ في باب التداخل.

ومن القصائد الجارية على هذا النمط قول أحمد بن أبي طاهر:

إذا أبــو قاســمٍ جــادتْ لنــا يــدُه ... لم يحمَد الأجودان: البحرُ والمطَرُ[3]

وإن أضــاءتْ لنــا أنــوارُ غــرّته ... تضاءل الأنـوران: الشمس والقمرُ

وإن مضــى رأيــه أو حــدّ عزمتــه ... تأخـر الماضـيان: السيـفُ والقـدرُ

مـن لـم يكـن حـذراً مـن حـدِّ صـولته ... لم يدرِ ما المزعجان: الخوفُ والحذَرُ

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص170.
[2]- المصدر نفسه، ص329.
[3]- العسكري، الصناعتين، ص425.

فمن العناصر المتسببة في استثقال هذا النوع البديعي التماثل الشديد القائم في موضع واحد هو موضع العجز من جميع الأبيات في الإجمال(الأجودان، الأنوران، المزعجان، الماضيان)، وفي التفصيل(البحرُ والمطر، الخوفُ والحذَر، السيفُ والقدر، الشمس والقمرُ)، بل نال الترداد عناصر أخرى في المقطوعة كأسلوب الشرط الذي انتظمها كلها(إذا جادت لم يحمد، إن أضاءت تضاءل، إن مضى تأخر، من لم يكن لم يدرِ)، وكذلك المضارع المجزوم(لم يحمد، لم يدرِ)، في عجزي البيتين الأول، والرابع، والفعل الماضي المثبت(تضاءل، تأخر) في عجزي البيتين الثاني، والثالث.

وينتهي الأمر بالمتمعَّن في الأعجاز خاصةً إلى أن يجدها قالبا عاما يتأتى لمن أراد صناعة شعر على منواله في يُسر وسهولة، وهو ما يقلّل من جماليتها، وفنّيتها، ويُدْنيها إلى الابتذال.

إنّ في الإمكان جمع قوافٍ وما يلائمها مثل(العمل ويلائمه الجدّ)، ويجمعهما (النفع)، و(الكسل ويلائمه النوم) ويجمعهما(الإهلاك) ثم تُضاف بقية عناصر التوشيع الجاهزة كالمضارع المجزوم، أو الماضي المثبت، أو يُمزَج بينهما، فتتأتى صور كثيرة للأعجاز منها مثلا:

لم يُترَك النافعان: الجدّ والعمل

تباعدَ المهلكان: النوم والكسل

يتّسم التوشيع بوضوح الصياغة، وشكلية السبك ممّا يحوّله مع كثرة انتظام الشعراء له إلى صورة مكررة تبدو وكأنّها نسيج واحد، وهو ما ينزل بها عن رتبة الشعر الجيّد.

إنّ قِصَر مقطوعة ابن أبي طاهر حال دون ارتسامها في الذاكرة، والشعور، ومنع من التعوّد على طريقة سبكها، وقلّل إلى حدٍّ ما من الاحساس بثقلها ورتابتها، إضافة إلى

عامل آخرَ هو أنّها من أوائل القصائد في هذا الباب، فكانت مثيرةً للدهشة، وباعثةً على الشعور بالجمال، ولا ريب أنّ كثرة النسج على منوالها قلّل من حدّة هذا الشعور.

وكلّما قلَّ التوشيع في القصيدة، ولم يتوالَ في الأبيات بعد عن الآلية، وكان أثره أوقع، ولهذا تُستعذَب بعض القصائد في العصر الجاهلي، والعصر الأموي لأنّها تقتصد في استعماله، ولا تجنح إلى ترداده، أو تواليه في الأبيات، إضافة إلى لقيتها في هذا الباب، كقول الخنساء في قصيدة طويلة منها قولها:

ما هاج حزنكِ أم بالعين عُوَّارُ أم ذرّفت إذ خلتْ من أهلها الدَّارُ[1]

كأنَّ عيني لذكراهُ إذا خطرَتْ فيضٌ يسيل على الخَدين مدرارُ

تبكي خناسُ على صخر وحُق لها إذ رابها الدهرُ إنَّ الدهر ضرّارُ

مشيَ السبنتي[2] إلى هيجاء معضلة لهُ سِلاحان أنياب وأظفارُ

فما عجول[3] على بوٍّ تُطيفُ بهِ لهَا حَنينانِ إصغار وإكبَارُ

ترْتعُ ما رتعتْ حتّى إذا أَذكرتْ فإنّما هِيَ إقبال وَإدبارُ

يومًا بأوجدَ مني يومَ فارَقني صخرٌ وللدهرِ إحلاءٌ وإمرارُ

وإنّ صَخرا لكافينا وسيّدُنا وإنَّ صَخرا إذا نشتو لنحَّارُ

فالتزمتْ التوشيع في بيتين، وخلت منه بقية الأبيات، وجانبت إيقاعه كالأبيات الثلاثة الأولى، والبيت الأخير، أو قاربته في التفصيل فقط كالبيتين السادس، والسابع في قولها(إقبال وإدبار، إحلاء وإمرار)، وهذا التنويع جعل القصيدة مُستجادةَ الوقع، سالمةً من

---

[1]- تُماضر بنت عمرو(الخنساء)، الديوان، ص378-385.

[2]- السبنتي: النمر. وقيل كلُّ سبعٍ كالأسد، والنمر، والذئب.

[3]- العجول: الناقة الواله التي فقدت ولدها، فهي متعجلة في حركتها. بؤ: الحُوار، وقيل: جلد الحوار يُجشى تبنا، و ثماما، فإذا رأته العجول درّت.

الثقل، عاضدةً لمعناها المتمثِّل في التذكر المتساوق مع عدم الشعور بالملل منه، أو الضجر من استرجاع أيامه.

و من التوشيع المجانب للرتابة كذلك قول المتلمّس الضبّعي:

مـن كـانَ ذا عَضُـدٍ يـدركُ ظلامتـه إن الـذليلَ الـذي ليسـت لـه عضُـدُ[1]

تنبـو يـداهُ إذا مـا قـلَّ ناصـرُهُ وُيمنـعُ الضـيمَ إن أثـرى لـه عـددُ

ولأ يقيـمُ علـى ضيـم يُسـامُ بـه إلا الأذلانِ: عيـر الحـيِّ والوتـدُ

هـذا علـى الخسْـفِ مربـوطٌ برمتـهِ[2] وذا يُشـجُّ فـلا يَرثـي لـه أحـدُ

إنّ الهـوانَ حمـارُ الأهـلِ يعرفُـه والحـرُّ ينكـرُه والجسـرة الأجـدُ[3]

فلم يتواتر التوشيع في الأبيات، ولم تتوالَ صيغته الشكلية، وإنّما اقتصر ورودها على عجز البيت الثالث، فكان في ذلك تفعيلا للإيقاع، وتجافيا عن الرتابة.

و استعمل الفرزدق التوشيع المختص ببيت واحد في قصيدته التي مدح بها زين العابدين، ومنها قوله:

هـذا ابـن خيـر عبـاد الله كلهـم هـذا التقـيُّ النقـيُّ الطـاهر العَلَـمُ[4]

هـذا الـذي تعـرف البطحـاء وطأتـه والبيـت يعرفـه، والحِـلُّ، والحـرمُ

إذا رأتـه قـريش قـال قائلهـا إلـى مكـارم هـذا ينتهـي الكـرمُ

يُغضـي حيـاءً ويُغضَـي مـن مهابتـه فمـا يُكلَّـم إلا حـين يبتسـمُ

سـهل الخليقـة لا تُخشَـى بـوادره يزينـه اثنـان: حسـنُ الخلـق والكـرمُ

---

[1]- جرير بن عبد المسيح (المتلمس الضبعي)،الديوان، عن. تح. شر. تع: حسن كامل الصرفي، معهد المخطوطات العربية، د.ط، 1970م، ص203.

[2]- الخسف: الذل، والهوان. برمته: بحبله البالي.

[3]- الجسرة: الناقة الجريئة على السير. الأُجُد: الناقة التي اتصلت فقار ظهرها.

[4]- همام بن غالب(الفرزدق)، الديوان، ص511- 512.

مــن معشــرٍ حــبهم ديــنٌ ويغضــهمُ كفــرٌ وقــربهمُ منجــى، ومعتصــمُ

فقد وشّع البيت الخامس فقط، ونوّع الإيقاع كذلك، بما يباعد التوشيع حينا كالبيتين الثالث والرابع، وبما يقترب منه حينا آخر كالبيت الثاني، والبيت الأخير لما فيهما من الدلالة على العدد المثنى، وغيره.

ويُلاحَظ أنّ نماذج التوشيع التي ترتبط بالتثنية في جميع الأبيات، وتلتزم بالتوالي فيها تسير على نسق واحد حتى تبدو كلّها نموذجا واحدًا متكرّرا، فيكون من الضروري وضعُ فواصل للإيقاع تتخلّل القصيدة، وتحدُّ من كثافة الإيقاع، وتنأى بالسامع عن الملل من الرتابة.

ويُستأنَس في هذا بكون التوالي غير متّفَق عليه في حدود هذا النوع البديعي بغضِّ النظر عن اختلاف المصطلح، فأمّا العسكري الذي أطلق عليه مصطلح التطريز، فاشترط تواليه في أبياتٍ من القصيدة، ولم يعمِّمه عليها، وفي ذلك نفيٌ للرتابة المنبثقة من التعميم، يقول:« وهو أنْ يقع في أبيات من القصيدة كلماتٌ متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب، وهذا النوع قليلٌ في الشعر»[1]، ويُفهَم من قوله(في أبيات متوالية من القصيدة) أنّ التوشيع يُستحسَن بوجوده في بعض أبيات القصيدة، وخلوّ بعضها منه.

أمّا المصري الذي سمّاه بالتوشيع، فلم يشترط فيه التوالي حيث عرّفه بقوله:« أن يتكلِّم المتكلِّمُ، أو الشاعر باسم مثنى في حشو العجز، ثم يأتي تلوه باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى، يكون الأخير منهما قافية بيته، أو سجعة كلامه، كأنَّهما تفسير ذلك»[2].

---

[1]- العسكري، الصناعتين، ص425.

[2]- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص316.

ومن ضروب البديع التي تظهر فيها الرتابة التسجيع إذا اطَّرد أفقيا، وعموديا أي بتقسيم البيت إلى عدة مقاطع متماثلة في الوزن، أو التقفية، أو فيهما معا، وتكَّررَ ذلك في أبيات القصيدة، وهو تشكيلٌ تتيحه أنواعٌ عدّة كالتشطير، والتجزئة، والترصيع، والتسميط، وهي أنواع تعود كلّها إلى التسجيع، فستُردُّ إليه كما مرَّ بنا في فصل التعدّد تجنّبا للصعوبة، والخلط.

ومن نماذج السجع قول أبي صخر الهذلي:

وتلك هَيْكَلَةٌ[1] خَوْدٌ مُبَتَّلةٌ صفْرَاءُ رَعْبَلَة في مَنْصِبٍ سَنِمِ[2]

عذْبٌ مُقْبَّلُهَا جذْلٌ[3] مُخَلْخَلُهَا كالدِّعْص أَسْفَلُهَا مخْضُودةُ الْقَدمِ

سُودٌ ذَوَائِبُهَا[4] بِيضٌ تَرَائِبُهَا محْضٌ ضَرَائِبُهَا صِيغَتْ عَلَى الْكَرمِ

عبْلٌ[5] مُقَيَّدُها حَالٍ مَقَلّدُهَا بضٌّ مُجَرَّدُهَا لَفَّاءُ في عَمَمِ

سمْحٌ خَلائِقُهَا دُرْمٌ[6] مَرَافِقُهَا يَرْوَى مُعانِقُهَا من بارِدِ الشَّبمِ

كأَنَّ مُعْتَقَةً في الدَّنِّ مُغْلَقَةً صَهْبَاءَ مُصْفقَةً[7] مِنْ رَابِئٍ رَدِمِ

شِيبَتْ بِمرْهَبَةٍ[8] من رأْسِ مَرْقَبةٍ جَرْدَاءَ مَهْيَبَةٍ في حَالِقِ شَمَمِ

فهذه الصيغ المتماثلة ملأت القصيدة بإيقاع موسيقي جارف لكنّ تماثله، وسيره على نمط واحد بعث على ثقله، ورتابته.

---

(1)- هيكلة: المرأة العظيمة الهيئة. خود: الفتاة الشابة. مبتّلة: حسنة الخُلق. رعبلة: ذات خلقان. منصب: حسب. سنم: عال.

(2)- قدامة، نقد الشعر، ص84.

(3)- جدل: الدعص: كثيب الرمل. مخضودة: مُزيّنة.

(4)- ذوائب: شعر مُقدَّم الجبهة. محض: خالص. ضرائبها: أخلاقها.

(5)- عبل: ضخم. عمم: طول.

(6)- دُرم: مستوية. شِيم: بارد.

(7)- مصفقة: الخمر تُحوّل من إناء إلى إناء. رابئ: حريص عليها. ردِم: طامرٍ للشيء، مُخبِّئٍ له.

(8)- مرهبة: ماء بارد. حالق: جبل منيف. شمم: عالٍ.

ومثلُ هذا الثقل الناتج عن حدّة الإيقاع، وتماثله المنبثق من توازن المقاطع، وتساويها، وتماثل تقفيتها، وتكرار صيغ وزنية واحدة يظهر كذلك في قصيدة للصنوبري[1] يقول فيها:

لا تبكينّ على الأطلال والدِّمن ولا على منزل أقوى من السَّكَنِ[2]
وقم بنا نصطبح صهباء صافية تنفي الهموم ولا تبقي على الحزنِ
بكراً معتقة عذراء واضحة تبدو فتخبرنا عن سالف الزمنِ
خمرًا مُروّقة[3] صفراء فاقعة كأنما مزجت من طرفك الوسنِ
يسعى بها غنِج[4] في خدّه ضرج في ثغره فلج ينمى إلى اليمنِ
في ريقه عسل قلبي به خبل في مشيه ميل أربى على الغصنِ
كأنّه قمر ما مثله بشر في طرفه حور يرنو فيجرحنِي
سبحان خالقه يا ويح عاشقه يهدي لرامقه صنفًا من الشجنِ
في روضة زهرت بالنبت قد حَسُنت كأنّها فُرشت من وجهه الحَسَنِ
يا طيب مجلسنا والطير يطربنا والعود يسعدنا معْ مُنشِدِ لسِنِ

بدأ الشاعر قصيدته ببيتين لم يضمّنهما من التسجيع شيئا، ثم انثالت بعد ذلك مقاطع متساويةٌ مقفاةٌ تمثّلُ ثلث البيت وصلت رتابتها أقصاها مع الأبيات الخامس، والسادس والسابع التي اطّردت فيها ثلاث حركات في نهاية كلّ مقطع، وأشاعت إيقاعا سريعا مُملًّا هو أكثرُ سرعة، وأشدّ رتابة من أبيات أخرى كالثالث، والرابع اللذين اطّردت فيهما حروف المدِّ، فخفّفت من السرعة والرتابة.

---

(1)- أحمد بن محمد بن الحسين الصنوبري(334هـ-946م)، شاعر اقتصر في أكثر شعره على وصف الرياض والأزهار، تنقل بين حلب ودمشق.

(2)- أحمد بن محمد(الصنوبري)، الديوان ، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص445-446.

(3)- مُروَّقة: مُصفَّاة.

(4)- غنِج: متدلّل. ضرج: حُمرة. فلج: فتحة محمودة بين الأسنان.

وقد اشترط قدامة مناسبتَه للوضع، وصلاحَه للحال حتى ينأى عن التكلف، وعدمَ تواتره حتى يجانب الرتابة يقول:« وإنّما يحسن إذا اتفق في البيت موضع يليق به، فإنّه ليس في كلّ موضع يحسن، ولا على كلّ حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر، واتصل في الأبيات كلّها بمحمود، فإنّ ذلك إن كان دلَّ على تعمُّدٍ، وأبان عن تكلّف»[1]، فيحمد من ضروب التسجيع ما لم يداخله فسادٌ بسبب القصد إلى وضعه، والحرص على مراعاته، وما لم تُزرِ به الرتابة بسبب تواتره، وإطّراده، وكثافة إيقاعه.

ومن التسجيع المحمود قولُ مسلم بن الوليد:

مُوفٍ على مُهج في يوم ذي رهجٍ[2] كأنّه أجلٌ يسعى إلى أَمَلِ[3]

وقد أغنى القصيدة بالإيقاع، فلم تعد الحاجة داعية إلى صياغة أبيات على شاكلته، وبذلك سلمت من رتابة التكرار الموسيقي المتماثل في أبياتها، ومنها قوله:

يفترُّ عند افترار الحرب مُبتسمًا إذا تغيَّر وجه الفارس البطلِ

اسلم يزيدُ فما في الملك من أوَدٍ[4] إذا سلِمت ولا في الدِّين من خللِ

للهِ من هاشِمٍ في أَرْضِهِ جَبَلٌ وأَنْتَ وابْنُك رُكْنَا ذلك الجَبَلِ

وكأنّ الشاعر كان يجانب تلك الرتابة مُتعمِّدا، فيقتصر من التسجيع على البيت الواحد في ثنايا القصيدة، أي أنّه يُكثّف الإيقاع في ذلك البيت بأنواع البديع الغنية بالموسيقى ليغمر الأبياتَ جماله، ويحيد بها عن التكرار المتماثل المُطّرد، ومن أشعاره التي نحتْ هذا المنحى قصيدته التي مطلعها:

---

(1)- قدامة، نقد الشعر، ص83-84.

(2)- مُهج: جمع مهجة، وهي الدم، والروح، وخالص النفس. رهج: غبار.

(3)- مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني، عن. تح. تع: سامي الدّهان، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت، ص9.

(4)- أود: عِوجٌ وتثنٌ.

استمطرَ العينَ أنْ أحبابُه ارتحلوا لو كان ردَّ البكاءُ الحيَّ إذ رحلوا[1]

فليس فيها من التسجيع إلا قوله:

كأنّه قمرٌ، أو ضيغمٌ[2] هُصَر أو حيّةٌ ذكرٌ، أو عارضٌ هَطِلُ

وقوله:

فالملكُ ممتنِعٌ والشرُّ مُتّزِعٌ[3] والخيرُ مُتّسعٌ والأمرُ مُعتدلُ

وسلك أبو تمام هذا المسلك فانصرف عن تواتر التسجبع في قصائده، وفي ذلك شدّ للأنظار إلى بديعه بمجانبة ما قد يعتريها من ضجر السامعين من الاطّراد، وضمانٌ لجمالية القصيدة، ولذلك جرت هذه الأبيات مجرى الأمثال، وحازت القبول والاستحسان، ومن ذلك قصيدته التي يقول في بعض أبياتها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ في حدهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللَّعبِ[4]

بيضُ الصَّفائحِ لاَ سودُ الصَّحائفِ في مُتُونِهنَّ جلاءُ الشَّك والرِيَبِ

والعِلْمُ في شُهُبِ الأَرْمَاحِ لاَمِعَة بَيْنَ الخَمِيسَيْنِ لافي السَّبْعَةِ الشُّهُبِ

أَيْنَ الروايَةُ بَلْ أَيْنَ النُّجُومُ وَمَا صَاغُوه مِنْ زُخْرُفٍ فيها ومنْ كَذِبِ

وقد ضمّنها بيته المشهور الذي تعاوره الاستشهاد:

تَدْبيرُ مُعْتَصِمٍ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٍ للهِ مرتقبٍ في الله مُرتغبِ[5]

وخلت من هذا التسجيع المركّب إلا في عجز البيت الذي يقول فيه:

---

(1)- مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني، ص249.

(2)- ضيغم: الأسد. هُصَر: الأسد، والهَصر جذب رأس الفريسة ثمّ كسره، وتهشيمه. عارض: السحابٌ الذي يعترض في الأفق.

(3)- مُتّزع: اتّزع أي كفَّ.

(4)- أبو تمام، الديوان، ج1، ص32.

(5)- المصدر نفسه، ج1، ص41.

كَمْ أَحْرَزَتْ قُضُبُ الهنْدِي مُصْلَتَةً تهتزُّ مـنْ قُضُـبٍ تهتـزُّ فـي كُثُـبِ

إنّ الشّعراء القدماء كانوا يوظّفون هذا التسجيع المركّب الذي يتميّز بإيقاع شاملٍ كثيفٍ باقتصاد، فيكون في البيت، والبيتين، والقطعة دون اطّراد في كلّ أبيات القصيدة، أو تواترٍ في معظم الشعر، وإنما« استطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت، والبيتين في القصيدة بين القصائد، يُستَدلُّ بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسّه، وصفاء خاطره؛ فأمَّا إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة، وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كُلها، أو أكثرها مُتصنِّع من غير قصد»[1].

ورغم ذلك فإنّ وجود التسجيع المتميز بإيقاعه الكثيف بنسق واحد، وصيّغ متشابهة، وكلمات متماثلة أحيانا يجعلها كالنموذج الواحد الرتيب، ويقلِّلُ من ذلك الاحساس بالجمال الموسيقي الذي يعتري من سمعها للمرة الأولى، يقول تأبّط شرا:

حَمَّـــالِ أَلويـــةٍ، شَـــهَّادِ أَندِيـــةٍ قَـــوَّالِ مُحْكَمَـــةٍ، جَـــوَّابِ آفَـــاقِ[2]

وهذا البيت يُحيل على قول الخنساء من حيث التماثل الإيقاعي:

فالحمـــد خُلّتـــه، والجـــود عِلّتـــه والصّـدق حوزتـه إن قِرنـه[3] هَابَـا[4]

خَطّـــابُ مَفصـــلةٍ، فـــرَّاج مظلمـــةٍ إن هـــاب مُفظعـــةً أتّـــى لهـــا بابَـــا

حمَّـــالُ ألويـــةٍ، شـــهّادُ أنجيـــةٍ قطَّـــاعُ أوديـــةٍ للـــوتر طلاّبَـــا

سُـــمُّ العُـــداةِ وفكَّـــاكُ العُنـــاةِ إذا لاقـى الـوغى لـم يكـن للقِـرن هيّابَـا

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص130.
[2]- ثابت بن جابر(تأبط شرط)، اعت: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1424هـ-2003م، ص42.
[3]- قرنه: نظيره، أو خصمه.
[4]- تُماضر بنت عمرو(الخنساء)، الديوان، ص154.

ويستدعي قول الفارعة بنت شدّاد المُرّية[1]:

شـــهَّاد أنديـــةٍ رفَّـــاع أبنيـــةٍ شـــدَّاد ألويـــةٍ فتَّـــاح أســـدَادِ[2]

نحَّـــار راغيـــةٍ قَتَّـــال طاغيـــةٍ حـــلَّال رابيـــةٍ فكَّـــاك أقيـــادِ

قـــوَّال محكمـــةٍ نقَّـــاض مبرمـــةٍ فـــرَّاج مبهمـــةٍ حبَّـــاس أورادِ

حـــلَّال مُمرِعـــةٍ[3]حمّـــال مُضـــلعةٍ قـــرَّاع مُفظِعـــةٍ طـــلَّاع أنجـــادِ

وهذه القصائد تتماهى إيقاعيا مع قول الخنساء في قصيدة أخرى:

رفيـــعُ العمـــادِ، طويـــل النِّجـــ ـــادِ ســـادَ عشـــيرته أمـــردَا[4]

وقولها كذلك:

بِبِـيضِ الصّـفاح، وسُـمر الرِّمـاحِ فبـالبِيضِ ضـربًا، وبالسُّـمر وخـزَا[5]

وينبع من حسّ إيقاعي واحد مع قول أبي المُثلَّم[6]:

آبـي الهضـيمة[7] نـابٍ بالعظيمـة متـ ـلاف الكريمـة لا سـقْطٌ ولا وَانِـي[8]

حـامي الحقيقـة نسَّـال الوديقـة معـ ـتاق الوسـيقة جَلـدٌ غيـر ثنيـانِ[9]

---

[1]- الفارعة بنت شداد: شاعرة جاهلية من بني عذره لم تعرف إلا بقصيدة في مدح أخيها مسعود بن شداد.

[2]- علي بن الحسين(أبو الفرج الأصفهاني)، الأغاني، مج12، ص74-75.

[3]- ممرعة: معشبة خصبة. مضلعة: شديدة، صعبة.

[4]- تُماضر بنت عمرو(الخنساء)، الديوان، ص143.

[5]- المصدر نفسه، ص276.

[6]- أبو المثلَّم: شاعرٌ من بني خناعة بن سعد بن هذيل غلبت كنيته على اسمه، له مهاجاة مع صخر الغيّ لأنّه قتل جارًا له، ثمّ لمّا أغار صخرٌ على خزاعة، فقتلوه، رثاه أبو المثلَّم.

[7]- آبٍ: رافض. الهضيمة: الظلم، وغصب الحقّ. نابٍ: متحمّل، وقائم. العظيمة: المعضلة، والكرب. السقط: الدنيء. الواني: الضعيف.

[8]- أبو المثلَّم، ديوان الهذليين، ق2، تح: أحمد الزين، محمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1385هـ-1965م، ص121.

[9]- حامي: مانع. الحقيقة: ما يحقُّ صونه. نسَّال: خرّاجٌ. الوديقة: شدَّة الحرِّ. معتاق: وهَّاب، وقيل المُنجِّي. الوسيقة: القطعة من الإبل التي يغنمها. الثنيان: الذي يكون ثانيا في الأمور، لا أوَّلا سابقًا فيها.

ربَّـــاء مرقبـــةٍ، منَّـــاع مغلبـــةٍ ركَّـــاب ســـلهبة، قطَّـــاع أقـــرانِ[1]

هبَّـــاط أوديـــةٍ شـــهَّاد أنديّـــةٍ حمَّـــال ألويـــةٍ ســـرحان فتيـــانِ[2]

ويلوح للعيان تشابهُ المقاطع في هذه النماذج، وكثافة التماثل الإيقاعي فيها، فهي مُجزّأةٌ بأجزاء متماثلة وزنا وقافية، ومشتركة في ألفاظ كثيرة(حمّال ألوية، شهّاد أندية، نحّار راغية، قوّال محكمة، ركّاب مفظعة،...)، وهي تراكيب إضافية توحي بصفات السؤدد كالقوة، وللشجاعة، والكرم، والشاعرية، والحياء، وغير ذلك من مكارم الأخلاق، كم تواترت صيّغٌ تدلّ على المبالغة والتكثير مثل(أفعلة، مفعلة، فعّال).

وهناك أمر مثيرٌ للاهتمام هو أنّ هذا التماثل في الصيغ، والكلمات استدعى البحر أيضا، فجاءت كلّ هذه النماذج الشعرية للخنساء، وتأبط شرًّا، والفارعة، وأبي المثلّم، وأبيات مسلم بن الوليد، وأبي تمام التي مرّت في موضع سابق من البحث على إيقاع البحر البسيط، وهو ما زاد في الشعور بالرتابة المتسرّبة من الاستدعاء الذهني الذي يؤجِّجه التماثل الشديد بين قصائدَ في دواوينَ مختلفة.

أمّا إذا أغرق الشاعر في الولع بهذه الأنواع، وبالغ في استعمالها، فستغدو سمةً يُعرَف بها، ووصمة يُعيَّر بها شعره، ويَحطُّ تواترها من جودته، ولهذا عاب النقاد هيمنتها في القصيدة الواحدة، أو في ديوان الشاعر لأنّ إيقاعها يعمُّ البيت كلَّه، ومن ذلك أخذهم على صلاح الين الصفدي إغراقه في الجناس المُتّصف بالكثافة، والانتشار، لا سيما أنّ ذلك تواتر في ديوانه على طريقة واحدة رتيبة تتوارد في مقطوعات قصيرة متشابهة يُذكِّر بعضها ببعض، فألفتها الأسماع، وغدا أثرها الإيقاعي ضعيفا، يقول الصفدي:

---

[1]- ربَّاء: مُشرِفٌ، أو مُرتقٍ. مرقبة: مكان عالٍ مُطِلٌّ على من حوله. سلهبة: فرسٌ جسيمة، طويلة. أقران: حبال.

[2]- سرحانُ: الأسد في لغة هذيل.

ونَـمْ فــي أمــانٍ بالحبيـب ولا تخـف لقــائطَ واشٍ فـــي لقـــاء طَوَاشِـــي[1]

وقوله:

وكم ساق في الظلماء والليل شاهد رواحـــل واطٍ فـــي رواح لَـــوَاطِ[2]

وقوله:

وإنـــي إذا كـــان الفـــراق معانـــدي مُطــالع نَــاءٍ فــي مَطَــال عَنَــاءِ[3]

وقوله:

وكـم أُلبِسـت نفـسُ الفتـى بعـد نورهـا مــدارع قــار فـــي مـــدار عَقَـــارِ[4]

وقوله:

ثنــت نحــوه الأغصــان قامــة لينهــا طـواعن شـاط فـي طـواع نَشَـاطِ[5]

وقوله:

وكـم شِـمتُ لمـا قسـت مقـدار ودكـم بــوارق يــاس مــن بــوار قِيَــاسِ[6]

وقوله:

إذا جـرح العشَّــاق قــالوا أقمـت فـي مـــدار جـــراح فـــي مـــدارج رَاحِ[7]

وقوله:

---

(1)- صلاح الدين الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط.1، 1299هـ، ص60.
(2)- المصدر نفسه، ص64.
(3)- المصدر نفسه ، ص38.
(4)- المصدر نفسه، ص55.
(5)- المصدر نفسه، ص64.
(6)- المصدر نفسه ، ص59.
(7)- المصدر نفسه، ص47.

ولا تفـــتحنْ بـــاب الهـــدايا وعَـــدِّها مطـــار فـــراش لا مطـــارف رَاشِ[1]

وتظهر الرتابة من خلال تكراره للجناس في موضع واحد هو العجز، وبصيغة منتهى الجموع في موقع الإضافة(لقائط، رواحل، مدارع، طواعن، بوارق)، أو ما يماثلها تقريبا كاسم الفاعل(مُطالع)، ثم وزن(فِعال) في موقع الإضافة، ويفصل بينهما حرف الجر(في)، أو حرف النفي(لا)، وقد تسير الأبيات وفق هذا الترتيب كما في الشواهد الستة الأولى، أو يُقلَب التركيب كما في البيتين الأخيرين.

وإذا شابَ التكرار المُنَّظمَ قولبةٌ متكرِّرةٌ تروم إظهار القدرة، وتسعى للتلاعب بالكلمات، وتقصد إلى التزيين دون التكوين الفاعل في النص دلَّ ذلك على نزوحٍ في الخيال، ونضوبٍ لمعنى التجديد، ومآلٌ إلى ضعف التأثير، فيغيب الإمتاع، ويحلّ محلّه العزوف، والسآمة، يقول شوقي ضيف:« فالكاتب، والشاعر جميعا لا يُفكِّران فيما يقولانه، وإنما يُفكِّران في الوسائل إليه من الصور البيانية والبديعية، وحتى هذه الصُّورُ تكرّرت تكرارًا مُملًّا بحيث تحسُّ كأنّ العقول عقمت، وكأنْ لم يعد من الممكن أن نقرأ لشاعر، أو كاتب أدبا فيه ما يطرفنا، أو يلذّنا، أو يمتعنا»[2].

ثمّ إنّ الإفراط في النوع البديعي الواحد، وتكثيفه في العمل الشعري، وقصده لذاتِه، يدلّ كذلك على عدم الاهتمام بالبديع نفسه، ومكونات الإبداع كلّها لأنّه لا يراعي هذه العناصر، ولا المتلقي، بل ينصبُّ اهتمامُ المُفرط على استعراض التمكّن من اللغة، يقول(...) عن توظيف الجناس:« إنّ تجانس البنى اللغوية لا يعني التقابل المطلق لأنّ ذلك ينفي الإيقاع الحيوي، ويوقّع الرتابة، والنمطية، ويسلب القارئ متعة الدهشة التي تكسر حدّة التوقّعات النغمية»[3].

---

[1]- صلاح الدين الصفدي، جنان الجناس في علم البديع، ص60.
[2]- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص272.
[3]- عبد الخالق العفّ، التشكيل الجمالي في الشّعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، غزة، ط1، 2000م، ص283.

ويُشار إلى أنّ هذه الرتابة التي تولّدت من طريقة خاطئة في استخدام عناصر اللغة ومنها البديع لم تلبث أن قضت على كثير من أنواعه، فتحوّلت من الغنى والافتتان، إلى الهجر والاستثقال لا يعرفها أكثر الشعراء، ولا يحيط بأنواعها إلا المشتغلون بالدراسات البلاغية، واللغوية، ولم يبق منها إلا ما كان جاريا مع أصالة العمل الأدبي، وندر استعمال الأنواع البديعية المشتغلة على البيت كلّه، والمتميّزة بكثافة الإيقاع كالتطريز، والتوشيع، وضروب الجناس من مذيّلٍ، وملفَّق، وجناسِ قوافٍ، وغيرها، وبقيت الأنواع البسيطة في وضعها فاشيةً في استعمالها أقربَ ما تكون إلى المستعمَل منها عند عامة الشعراء دون الخوض في تشعّبات الاصطلاح، يقول الرافعي:« هذه الصناعات قد طُوي زمنها، ومات شأنها، أو دنف بعد هذه الآونة الأخيرة التي نهضت بها اللغة وآدابها، وانصرف أهلها إلى غير هذا التسخير في القرائح، فلا تكاد تجد في أدباء اليوم من يعرف تأريخ نوع واحد منها وإذا ابتعد الزمن بعصرنا هذا أصبحت في الأدب كالآثار المستعجمة إلا قليلا ممّا استوعب الكتب بعض تأريخه»[1].

وكلامه هذا لا ينسحب على البديع الذي يزيد من غنى النص، وتبليغه، وجماله من الأنواع التي اهتم بها المُجيدون من الأدباء، وهو كلامٌ يعضده أسلوب الرافعي نفسه، ولا يتعلق بما يكون هذه الأنواع محدودًا في النص، أو متوزعا بطريقة تحقق فاعلية إيقاعه، وتصرف رتابته وثقله.

ومن جهة أخرى فإنّ شيوع بعض الأنواع لا سيما التي يعمُّ البيتَ إيقاعها كالتوشيع، والترصيع، وكثرة تداولها أخرجها من دائرة البديع افتراضا من حيث دلالته على الجدّة والاختراع، فإنّا صارت بمثابة الكلام المألوف كالنادرة التي تُستطرَف، وتُستعذَب،

[1]- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص275.

فإذا ألفها الناس مجّتها الأسماع، وفقدت تأثيرها، ولا يحفظ لها رونقها إلا التميز في وضعها، والاقتدار في إنشائها.

ولا غرو أنّ الاحساس بأنواع البديع في بداية اختراعها، ووضعها أكبرَ بكثير من جهة الحسن، والغرابة، والتأثير منه بعد ذيوعها بين الناس، وشيوعها في كلامهم، والسبب أنّ الفنّ إذا استوى نضجا، وتعاوره النظم، وشاع في التداول لم يلبث أن تطوله الرتابة، فيُحمَل محمل الكلام المكرور، ويُنزَّل منزلة الكلام المستعمَل في التخاطب، ولا يطغى على رتابة الذيوع منه إلا ما بلغ مرتبةً من الجودة، والإحسان، يقول شوقي ضيف:« وحتى الصور البيانية، والبديعية تفقد بهاءها القديم لكثرة ترددها، ولِما يداخلها من تعقيدات ثقيلة، وطبيعي أن يفقد الأدباء في ثنايا ذلك شخصياتهم إذ أصبحوا نُسخا مكرّرة كلٌّ منهم تكرار لزميله، تكرارٌ يرسل الملل إلى النفوس»[1]، ولهذا كان أصحاب البديع مُولَعين باكتشاف أنواع جديدة، وسكِّ مصطلحات تحدّدها، وذكر شواهدَ لها استقراء، وتأليفا.

كما أنّ هذا الولع باختراع البديع، وهذه المبالغة في الاحتفاء به، والتشعّب في ضروبه، وأنواعه ولّدت نوعًا من الاستهجان له، والضجر من تكرّره، وذلك ما جنى على البديع، فانصرف الذوق العام عنه، ونسبه إلى التكلّف بعد أن كان قبلة الشعراء، ومُجتلَى فنّهم، يقول رجاء عيد:« بدأت دعواتٌ كثيرةٌ للخروج من هذه الدائرة المفرغة، وراح النقّاد يوجّهون الشعراء إلى دائرة الفنّ الصحيح، وقد ملّ الشعراء أيضا ذلك الدوران المرهق في حلقات التصنيع المُمِلِّ، و راحوا يحرّرون أنفسهم، وأدبهم من ذُلِّ التكلّف، ومن تحوّل إنتاجهم إلى جفاف ماحلٍ، ويبوسة قاحلةٍ»[2].

---

[1]- شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص272.

[2]- رجاء عيد، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط، د.ت، ص251.

والشاعر المُجيد هو الذي يوازن في إبداعه بين إيقاع الانتظام، وإيقاع كسر النسق، فلا تطغى صوتية القصيدة، وموسيقاها على الدلالة، ولا تتجرّد الدلالة منها، وإنما يُنشئُ عملًا متكاملًا، متعاضدَ العناصر، يظهر إيقاعه من خلال شموله وكلّيته، لا من خلال فكّه وتجزيئه، يقول عبد الفتاح لكرد:« العملية الشعرية لا يمكنها الاتكاء فقط على الجانب الصوتي لأنه لا يوجد شعرٌ موسيقي خالص، وكذلك لا يمكن أن يكون دلاليا محضا إذ سيتحوّلُ إلى نثرٍ عادٍ»[1].

إنّه إبداعٌ ينظر إلى القصيدة بصفتها عملا متماسكا تتفاعل عناصره، ولا يُفصَل فيه بين لفظ، ومعنى، ولا يطغى الاهتمام بأحدهما على الآخر ممّا يضمن للعمل الشعري قَبولا في الأسماع، والأذواق، وينأى به عن الرتابة، يقول طه حسين عن البديع:« وقد كان هذا التكلُّف اللفظي شائعا بعد أبي العلاء، والناس مختلفون في الرضى عنه، والسخط عليه، ولستُ أرضى عنه كلّ الرضى، ولا أسخط عليه كلّ السُّخط، ولا أحبّ أن أُوجّه شباب الكُتّاب إلى هذا المذهب، أو ذاك، وإنّما أتوسّط بين الأمرين، وأحبّ أن يقاوم شباب الكُتّاب بعض المقاومة هذه الثورة العنيفة التي ثرناها على العناية باللفظ، وإنّ للألفاظ نفسها قيّمًا ذاتية إن صحّ التعبير تُقدّرها الأذن، وتحدِث في النفس لذّة موسيقية خاصّة، ولا ينبغي أن يهملها الأديب، بل يجب أن يعتني بها ما وسعته العناية بشرط ألّا تفسد عليه معناه، ولا تضطرّه إلى الهذيان»[2].

يمكن القول أنّ القدماء عزفوا عن الإكثار من البديع ليس مقتا له، أو استهانة بفاعليته الإيقاعية، وإنما لِما في ضروبه من سمة التكرار الذي يُنافي فطرتهم، وذلك ما جعلهم يوظّفون القليل منه، واعتبروا ذلك مُحدّدا إيقاعيا يُقلّل من الرتابة الناشئة عن

---

[1]- عبد الفتاح لكرد، محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الإيقاعية في ديوان البحتري(رسالة لنيل دبلوم دراسات عليا)، إش: عزّة حسن، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1990-1991م، ص72.

[2]- رجاء عيد، المذهب البديعي في الشعر والنقد، ص227.

المبالغة في استعماله، تقول إليزابيت درو:« و أحيانا تكون القصيدة مملّة، حتّى لو كانت النغمة المتكرّرة الرتيبة مُحبّبة للنفس(...)، ولكن عندما يتبع ذلك خمسة وعشرون دورة شعرية لها نفس هذه النغمة المتموّجة، فإنّ الأذن تضجر، ويصيب الحواس فتورٌ؛ لأنّ زخرفة الجرس هنا سائبةٌ جدًّا، مُرخاةٌ إلى درجة غير مستساغة»[1].

والرتابة بهذا المعنى معيارٌ هام لتقييم العمل الشعري بين درجتي القَبول، والاختلال، واستنادا إليها يكون الحكم عليه بالغنى، والتنوع، والفاعلية، أو بالتفكك، والرداءة.

[1]- إليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منَيمنَة، بيروت، و مؤسسة فرانكلين، بيروت، د.ط، د.ت، ص54.

الفصل الثاني:

القيمة النقدية للإيقاع البديعي

الفصل الثاني: القيمة النقدية للإيقاع البديعي

تتميَّز ضروب البديع بذاتية التحسين الذي يُعدُّ وظيفةً من وظائف البديع لكنّه لا يقتصر عليها إذ تتجلّى فعاليته الإيقاعية في جوانبَ عدّة كالعروض، والبيان، و المعاني، وذلك يدلّ على الترابط بين العلوم، وعدم جدوى الفصل بينها إلا بما يُسهّل دراستها، وفهمها(مبحث أول).

كما تتجلّى وظيفته في إغناء الدلالة، وتماسك النص من خلال تصوير العلاقات القائمة بين الأشياء، وهو ما يتجلّى في تقديم المبدع لرؤيته لواقعه في إطار التماثل والاختلاف، أو التجلِّي والغموض ليصل إلى إمتاع السامع، وإقناعه(مبحث ثانٍ).

المبحث الأول: التحليل الإيقاعي البديعي بين عرضية التحسين وفعالية التكوين.

التصق مفهوم عرضية التحسين بالبديع منذ قعّد لها القزويني بقوله:« وإذ قد عرفت معنى البلاغة في الكلام، وأقسامها، ومراتبها، فاعلم أنّه يتبعها وجوه كثيرة غير راجعة إلى مطابقة مقتضى الحال، ولا إلى الفصاحة تُورِث الكلام حسنا، وقبولا»[1]، وقد جاء في شرح هذا الكلام في الحاشية: « واعلم أنّ المحسّنات البديعية إنّما يكون تحسينها عرضًيا إذا اعتبرت من حيث أنّها مُحسّنة، وهي من هذه الجهة يُبحَث عنها في علم البديع، وأمّا إذا أُعتبِرت من حيث أنها مطابقة لمقتضى الحال لكون الحال اقتضاها كانت مُوجِبة للحسن الذاتي»[2].

هذه النظرةُ النقدية وقف العلماءُ بإزائها بين عاتبٍ على البديع، مُتحاملٍ عليه، مُصنِّفٍ له في الصنعة المُسفّة، والتكلّف المُبتذل، فليس له من قيمةٍ سوى زخرفته للكلام، ولا يعدو أن يكون تنميقًا للفظ، وتحسينًا عرضيًّا يأتي بعد رعاية تطبيقه على مُقتضَى الحال، وفصاحته، وبين مُولَعٍ بإيقاعه، كلِفٍ بضروبه، قائلٍ بذاتية تحسينه، عادٍّ إيّاه في مكوّنات البلاغة معادلا لقسيميه: علم المعاني، وعلم البيان.

كانت هذه الفكرة غائبة عند البلاغيين المُتقدّمين، فهم لم يعرفوا فكرة التقسيم، وإنّما كانت المباحث عندهم من قبيل العلم الواحد، وغياب فكرة الذاتية، والعرضية باعتبارها حُكمًا نقديًا قبل تحديد السكاكي والقزويني له كان له ما يمهّد لوجوده، فقد تباينت مواقف النقّاد من البديع سواءٌ بمفهومه العام الذي يضمّ علوم البلاغة كلَّها من أجناس مخصوصة بالبيان كالتشبيه، والاستعارة، وأخرى متعلّقة بالبديع كالجناس، والترصيع، فمنهم من عدّها

---

[1]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص14.
[2]- التفتازاني و آخرون، شروح التلخيص(حاشية الدسوقي على السعد)، مطبعة السعادة، مصر، د.ط، 1937م، ص113.

وجوها بديعةً إذا جانبت التكلَّف، ومنهم من اعتبرها زوائدَ تُضفي حُسنًا غير ضروري، وسيتعرّض البحث لبعض هذه المواقف التي تُبيّن الاتّجاهين.

استحسنَ قدامة الكلام إذا تضمّنَ البديعَ ونأى عن التكلّفِ، والإكثارِ، ورأى أنّه ينزل من السمع بأحسنِ موقع، يقول:« وأحسنُ البلاغة الترصيع، والسجع، واتّساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ، وعكس ما نُظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة التمام، وتكافؤ المعاني في المقابلة، والتوازي، وإرداف اللواحق، وتمثيل المعاني»[1]، فذكر ضروبًا كثيرةً من البديع، وأنواعا من البيان، ونسبها كلّها للبلاغة، وهو في هذا القول يسمو بالبديع عن ذاتية التحسين، بل عن وظيفة التحسين نفسها، فيجعله فنًّا بلاغيا من أحسن مكوّنات البلاغة.

وهو في موضع آخر يشترط في الترصيع الذي أثبت حسنه، وأعلى درجته من البلاغة أن يكون غير متكلَّف، ولا متواتر، فيقول:« وإنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع يحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضًا إذا تواتر، واتصل في الأبيات كلِّها بمحمودٍ، فإن ذلك إذا كان، دلَّ على تعمّد وأبان عن تكلَّف»[2].

وذكر العسكري ضروبا كثيرة من البديع مختلطة مع غيرها، ثمّ عدّ الكلام الذي يتضمنها في غاية الجودة ما باعدَ التكلّف، يقول:« فهذه أنواع البديع التي ادّعى من لا رواية له، ولا دراية عنده أن المُحدَثين ابتكروها، وأنَّ القدماء لم يعرفوها، وذلك لما أراد أن يفخِّم أمر المحدثين، لأنَّ هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف، وبرئ من العيوب، كان في غاية الحسن، ونهاية الجودة»[3].

---

[1]- قدامة، جواهر الألفاظ، ص3.
[2]- قدامة، نقد الشعر، ص83-84.
[3]- العسكري، الصناعتين، ص267.

وذكروا في مواضعَ شتّى ضرورة الاعتدال في إيراد البديع بمفهومه الواسع، وعدم المبالغة فيه، يقول ابن المعتز:« وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفنّ البيت، والبيتين في القصيدة، وربّما قُرئت من شعر أحدهم قصائدُ من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يُستحسَنُ ذلك منهم إذا أتى نادرًا، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل»[1]، وأشار القاضي الجرجاني إلى تتكُّب العرب مسلك الإفراط في البديع بقوله:« ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع، والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض»[2].

وربط عبد القاهر الجرجاني جمال البديع، وموقعه من النفس بارتباطه بالمعنى، وعدم فساد الدلالة بسبب طلبه، فإذا تحقّق ذلك كان ممَّا يُحلّي الشعر، ويقوّي معناه، يقول:« ورأيتَ الآخر قد أعَادَ عليك اللفظةَ كأنه يخدعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يَزِدْك وقد أحسن الزيادة و وفَّاها، فبهذه السريرة صار التجنيس – وخصوصًا المستوفَى منه المُتَّفَقَ في الصورة – من حُلَى الشّعر، ومذكورًا في أقسام البديع»[3].

وهو يؤكّد انتظام المبنى، والمعنى، فالمعاني تطلب الألفاظ، وتنسبك معها، وليس المبدع هو الذي يطلبها، يقول:« وعلى الجملة فإنَّك لا تجد تجنيسًا مقبولًا، ولا سَجَعًا حَسَنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وسَاق نحوَه، وحتى تَجِده لا تبتغي به بدَلًا، ولا تجِد عنه حِوَلًا، ومن ها هنا كان أَحْلَى تجنيس تسمَعُه وأعلاه، وأحقُّه بالحُسْن وأولاهُ، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهُّب لطلبه، أو مَا هو – لِحُسن مُلاءمته، وإن كان مطلوبًا – بهذه المنزلة، وفي هذه الصورة»[4].

بينما اعتبر الزمخشري علم المعاني هو مجتلى البلاغة، وعدّ غيره زينةً تُلبس الكلام حُسْنًا سطحيّا لا يَدخل في جوهره، وبنائه، وذلك خلال بيانه لوجوه الحسن في قوله

---

(1)- ابن المعتز، البديع، ص10.
(2)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص33-34.
(3)- المصدر نفسه، ص7-8.
(4)- المصدر نفسه، ص11.

تعالى:﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ(44)﴾[1]، يقول:« ولِمَا ذكرنا من المعاني، والنكت استفصح علماء البيان هذه الآية، ورقَّصوا لها رؤوسهم، لا لتجانس الكلمتين، وهما قوله: " ابلعي" و" أقلعي" وذلك وإن كان لا يُخِلي الكلام من حسن، فهو كغير الملتفت إليه بإزاء تلك المحاسن التي هي اللبُّ، وما عداها قشور»[2]، فالمعاني هي جوهر الكلام، أمّا البديع؛ وهو الجناس في الآية، فهو معدودٌ من القشور.

أمّا مع بداية مرحلة التحديد، والتقعيد البلاغي، فقد تحدّد إيقاع بالبديع بالتحسين، ومرتبته بالتبعيّة لعلمي المعاني، والبيان، من خلال تعريف القزويني لعلم البديع، يقول: « وهو علم يُعرَف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة»[3].

وفي موضع آخر يُصرّح بخروج علم البديع عن أقسام البلاغة، وبتبعيّته، يقول: « وإذْ قد عرفتَ معنى البلاغة في الكلام، وأقسامها، ومراتبها، فاعلم أنه يتبعها وجوه كثيرة غير راجعة إلى مطابقة مقتضى الحال، ولا إلى الفصاحة تُورِث الكلام حُسنا وقَبولا»[4].

وقد بنى القزويني هذا الرأي في عرضية البديع على كلام السكاكي، فتابعه فيه، يقول السكاكي:« وإذ قد تقرَّر أن البلاغة بمرجعيها، وأن الفصاحة بنوعيها مما يكسو الكلام حلَّة التزيين ويرقِّيه أعلى درجات التحسين، فههنا وجوه مخصوصة كثيرًا ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام»[5]، فإنّ أخرج البديع من البلاغة، وقصرها على المعاني، والبيان، ولذلك عدّه كثيرٌ من الدّارسين أوّل من أرسى عرضية البديع، ويقول صالح سعيد

---

(1)- سورة هود.
(2)- محمود بن عمر الزمخشري، الكشّاف، ص485.
(3)- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص348.
(4)- المصدر نفسه، ص14.
(5)- يوسف بن محمد السكاكي، مفتاح العلوم، ص423.

الزهراني في تعليقه على تعريف السكّاكي:« فقوله(كثيرًا ما يُصار إليها)، إيحاءٌ بأنّ تلك الفنون ليست عنصرًا مُهمًّا في اللغة الأدبية، فهي زينةٌ تُضاف إلى المعنى، ولا قيمةَ لها في ثراء الكلام، وإيحائه، وفنّيته، ومن هنا كان يشير إلى الأعرف منها»[1].

ثمّ سادت نظرة التحسين العرضي للبديع، ورسّخها أصحاب الشروح، وقال بها معظم البلاغيين، وممّن ندَّ عن ذلك السبكي الذي أنكر ضرورة رعاية مطابقة الكلام للحال، وفصاحته في البديع، يقول:« والحقُّ الذي لا يُنازع فيه مُنصفٌ أنّ البديع لا يُشترَط فيه التطبيق، ولا وضوح الدلالة، وأنَّ كلَّ واحدٍ من تطبيق الكلام على مقتضى الحال، ومن الإيراد بطرق مختلفة، ومن وجوه التحسين قد يوجد دون الآخرين(...) هذا هو الإنصاف، وإن كان مخالفًا لكلام الأكثرين»[2].

وقد فسّر تعريفَ الخطيب للبديع على أنّه يُعتبرُ وجه الكمال في الكلام، لا على أنّه تابعٌ للبيان، والمعاني، يقول:« يُحتمَل أن يُراد بعد معرفة رعاية تطبيقه، ووضوح الدلالة، ويكون المراد هو قواعدٌ يُعرَف بها وجوه التحسين، ووجوه التطبيق والوضوح؛ ومعرفة التطبيق والوضوح سابقان على معرفة التحسين، فيكون المعاني والبيان جزأين للبديع؛ ويُحتمَل أن يُراد قواعد يُعرَف بها بعد معرفة التطبيق والوضوح وجوه التحسين فلا يكون المعاني، والبديع جزأين للبديع، بل مقدّمتين له»[3].

إنّ السبكي مع سعيه للرفع من شأن البديع، فقد أبقى على فاعليته الإيقاعية محصورةً في التحسين، كما أنّه ذهب إلى إمكان القطيعة بين أقسام البلاغة بحيث يمكن أن يتأتّى تحسين أحدها دون استلزام الآخريْن، وهو ما يقلّل من النظرة التكاملية الوظيفية لهذه الأقسام، يقول سعيد العوّادي:« ونعتقد أنّ تصوّر السبكي بقدر ما أحسنَ النظر إلى

---

(1)- صالح سعيد الزهراني، الغموض في البلاغة العربية(رسالة ماجستير)، إش: منصور محمد علي، جامعة أم القرى، السعودية، 1989م، ص281.

(2)- التفتازاني و آخرون، شروح التلخيص(عروس الأفراح)، ج4، مطبعة السعادة، مصر، د.ط، 1937م، ص284.

(3)- المصدر نفسه، ص283-284.

البديع، وأولاه قيمة كبيرة نجده في الآن عينه قد جعل البلاغة جُزرًا متباعدة ممّا أوقعه في إشكالية أخرى تجعله ينظر إلى علوم البلاغة بمنظار يفصل بعضها عن بعض عوض أن يتناولها من رؤية كليّة متماسكة تبحث عن العلائق والتواشجات»[1].

وقد تفرّد السبكي بين المتأخرين بهذه النظرة، إذ أنّ البلاغيين الذين اعتبروا البديع في مرتبة الغاية من جودة الكلام، وحسنه اشترطوا المطابقة، والدلالة، وجزموا بعدم تحقق البديع دون المعاني، والبيان.

فقد أعلى حمزة العلوي من شأن البديع، فاعتبره الخلاصة من علوم البلاغة بقوله:« هو خلاصة علمي المعاني والبيان، ومُصاص سكّرهما»[2]، ثمّ يكرّر بأنّه صفو العلوم الأدبية، والغاية التي تنتهي إليها كلّها لكنْ مع تعلّقه بالتبعية للفصاحة والبلاغة، وحاجته لهذه العلوم، يقول:« وعلم البديع هو تابعٌ للفصاحة والبلاغة، فإذن هو صفو الصفو، وخلاص الخلاص، وبيانُ ذلك هو أنّ العلوم الأدبية بالإضافة إلى حاجته إليها، وترتّبه عليها خمس مرّات، كلّ واحدة أخصّ من الأخرى، وهو الغاية التي تنتهي إليه كلّها»[3].

وفي موضع آخر يعيد التنويه بمكان البديع لكنّه لا يكون إلا بتأسّس الكلام على خمس مراتبَ من العلوم، ولا يحصل إلا بإحرازها، يقول:« فإذا تمهّدت هذه القاعدة، فاعلم أنّ علم البديع حاصله معرفة مقصود بلاغة الكلام وفصاحته، وهذا لا يحصل بتمامه، وكماله إلا بإحراز ما سلف من العلوم الأدبية، فهو خلاصتها، وصفوها، ونقاوتها»[4].

أمّا أبو جعفر الغرناطي، فقد نصّ على أنّ كمال تحصيل البلاغة، وتمام بلوغ غايتها لا يكون إلّا باستكمال العلوم الثلاثة، وهو ما يبدو قولًا بذاتية الحسن في البديع؛ إذ

---

(1)- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص33-34.
(2)- حمزة العلوي، الطراز، ج2، ص194.
(3)- المصدر نفسه، ص194.
(4)- المصدر نفسه، ص195.

لا تتأتّى البلاغة بالاقتصار على تحصيل علم المعاني، وعلم البيان، ولو كان علم البديع عرضيًا في تحسينه ما كانت الحاجة إليه في كمال البلاغة قائمة، يقول في تعريف البلاغة:« هي بلوغ المتكلّم في تأدية المقصود الغايةَ من حسن اللفظ، وتوفية المعنى بحسب اقتضاء المقام، وهي راجعةٌ إلى ثلاثة أشياء، إلى ما يُحترَز به عن الخطأ في خواصّ التراكيب وهو علم المعاني، وفي طرق دلالاتها وهو علم البيان، وإلى وجوه تحسينها وهو علم البديع، فالبلاغة إذن لا تحصل إلا لمن استكمل العلوم الثلاثة»[1]، وفي موضع آخر يعتبر البديع من المعاني والبيان بمثابة المُركّبِ من مفرداته، والكلِّ من أجزائه، وهما منه كالحياة، والنطق بالنسبة للإنسان.

غير أنّه في حديثه عن هذا الكلّ وأجزائه يُؤكّد حاجة البديع للمعاني، والبيان، واستحالة وجوده دونهما، وعدم لزومه لهما، وهذا عينُ القول بعرضية البديع، يقول: « نسبة البديع منهما نسبة المُركّب من المفرد، فكما أنّ المُركّب لا يستقيم وجوده إلا بوجود مفرداته كذلك البديع لا يستقيم إلا بوجود المعاني، والبيان، فإذا عُدم المعاني، والبيان من الكلام عُدِم البديع منه»[2].

وسلك محمد بن علي بن محمد الجرجاني هذا المسلك، فوظيفة البديع عنده تنحصر في التحسين الذي يُشترَط فيه مراعاة أسباب البلاغة، يقول:« علمُ البديع علمٌ يُعرَف منه وجوه تحسين الكلام، باعتبار نسبة بعض أجزائه إلى بعض بغير الإسناد والتعلّق، مع رعاية أسباب البلاغة»[3].

---

(1)- أحمد بن يوسف(أبو جغر الغرناطي)، طراز الحلة وشفاء الغلة، تح: رجاء السيد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1410هـ-1990م، ص79.

(2)- المصدر نفسه، ص91.

(3)- محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، مصر، د.ط، 1997م، ص233.

وهو يصف الكلام الذي رعى أسباب البلاغة، وحاز البديع بالكلام الكامل، لكنّه في السياق نفسه ينصّ على أنّ البلاغة تتحقّق دون البديع، فهو شرطٌ للكمال لا شرطٌ للبلاغة، يقول:« الكلام الذي فيه صناعة البديع أقصى مراتب الكلام في الكمال، فإذا عرّفنا الكلام الكامل غاية الكمال، قلنا: إنّه كلامٌ بليغٌ مُحسَّنٌ ببعض التحسينات المذكورة»[1].

ولكنّه أشار إلى قضيّة هامّة مناقضةٍ لرأي السبكي وهي أنّ اقتضاء رعاية أسباب البلاغة لا يجب أنْ يُتصوّرَ معه أنّ تحسين كلّ علمٍ يأتي منفصلًا عن قسيميه، وإنّما هو تحسيناتٌ مُنصهرةٌ لا فواصلَ بينها، يقول في بيان عدم تمايز التحسين بين علوم البلاغة:« قلنا: هذا بالنسبة إلى نوع الكلام، وأمّا بالنسبة إلى شخصه، فلا يمكن الامتياز، اللهمَّ إلا في الذهن، ولذلك امتنعَ أن يُقال: تكلّم زيدٌ بكلامٍ فصيحٍ، ثمّ أوقع صناعةَ البديع فيه، كما يُقال: نسج الثوبَ ثمّ نقشه؛ لأنّ المتكلّمَ لا يقدر أن يُوقِع صناعة في كلامه إلا بعد أن ينقض ما بناه أوّلا، فلا يكون الكلام الثاني هو الكلام نفسه»[2]، وهذا يُؤكّد النظم في أجزاء الكلام، والتكامل بين أجزائه، ويدلّ على أنّ البديعَ ليس أنواعًا تُدرَج في الكلام لكنّه طريقة تعبير جديدة متكاملة.

ويُلمَس في هذه الآراء رفعٌ من قيمة البديع لكنْ مع إبقائه في حدود التبعية للمعاني والبديع، وبقصر فعاليته على وظيفة التحسين، وهو ما دفع جميل عبد المجيد في تعليقه على موقف الغرناطي، والعلوي من البديع إلى القول:« ورغم هذا الفهم تظلّ نظرتهم إلى البديع على أنّه مُحسّنٌ، وأنّه تابعٌ للفصاحة، والبلاغة»[3]، كما أنّ هذه الأفكار لم تعمّق

(1)- محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، 1997م، ص234.
(2)- المصدر نفسه، ص234.
(3)- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، ص32.

بعد ذلك للوصول إلى رؤية بلاغية تُثبِت للبديع مساهمته في تكوين النص، وتقوية الدلالة، وهو الأمر الذي استطاعت الأسلوبية تحقيقه.

وبقيّتْ هذه النظرة القائلة بعرضية البديع في العصر الحديث حتى عند المدرسة التي تُنسَب إلى الصنعة اللفظية، يقول الرافعي في الردّ على انتقاد طه حسين لأسلوبه: « فقد علم الكاتب أنّنا لا نزعم أنّ هذا الأسلوب هو الوجه في كلّ فنون الإنشاء، ومناحي التعبير، بل قلنا إنّه شيءٌ من الزخرف، وفنٌّ من التنسيق(...) وننبّه الأستاذ إلى أنّنا نشترط في هذا الأسلوب أن يُصيب موضعه، وألّا يُجاوز مقداره، وأن ينزل منزلة الزخرف لا منزلة البناء»[1]، أي أنّ البديع في نظر الرافعي زينةٌ للبناء، وليس عنصرًا مُكوّنًا له.

ودعا آخرون إلى إلغاء هذه النظرة، وإنزال البديع منزلته اللائقة به، ومن هؤلاء أحمد إبراهيم موسى الذي سعى لإثبات ذاتية الحسن في ضروب البديع، يقول:« فقد استبان لك من هذا العرض المُوجز لأساليب البديع أنّ جمهورها الغالب وثيقُ الصلة ببلاغة الكلام، وإنّ مكانه من الغرض، ومحلّه من التحسين ذاتيٌّ أصيلٌ لا شائبةَ للعرضية فيه مادام مقياس الذاتية، والعرضية عند علماء البلاغة هو اقتضاء المقام، أو عدم اقتضائه»[2].

غير أنّه سلك مسلك إلغاء البديع بصفته علمًا، وردّ أنواعه إلى علمي المعاني، و البيان، يقول:« وسيكون عمادنا في الأخذ بيد البديع حتّى يبلغ محلّه، ويحلّ موضعه هو بيانُ ما لأنواعه من صلةٍ وثيقة بالبلاغة عامدين إلى إثبات الحسن الذاتي، وإبطال العرضي راجعين بكلّ صبغ من أصباغه إلى موطنه من علمي البلاغة المعاني والبيان»[3].

---

[1]- طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ط12، دت، ص9.
[2]- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ط، 1969م، ص498.
[3]- المصدر نفسه، ص470.

وإذا كانت هذه الدعوات قد سعتْ إلى إثبات التحسين من جهة الذاتية، فإنّ دعواتٍ أخرى سعت إلى إثبات وظائفَ أخرى للبديع، وأهمّ دعوةٍ مُمنَهجة مهّدت لهذا المسعى تمثّلت في كتاب" *فنّ القول*" للخولي، وكتاب" *الأسلوب*" للشايب، فقد رفض الخولي القول بثانوية البديع، وعرضية تحسينه، وإنزالَه منزلة التابع لقسيميه، يقول:« وتقديرهم للبديع فيما نرى تقديرٌ جائر،(...) فنستطيع أن نقولَ، والحال على ما وصفنا: إنّ المحسّنات البديعية ليست أمورًا تابعةً للمعاني، والبيان، ولا ثانوية يسيرةَ الأهمية، بل هي وجوه توجد وحدها؛ وإنَّا برفض هذا الاعتبار في التقدير نستطيع النظر في هذه المُحسّنات نظرًا متفنّنًا مُنعمًا، لندرك أثرها في العبارة، وننزلها في درسنا المنزلة المناسبة لهذا الأثر»[1].

وكانت هذه النظرة قويّة الأثر في مسار البلاغة العربية، إذْ أُعتبرت أوّل لبنة في الاتّجاه نحو الدرس الأسلوبي العربي، وتبنّت أفكارها مناهج لغوية معاصرة أكّدت قيمة البديع، وفعاليته التي تتجاوز مستوى التحسين، وفي معرض نقد شروط القزويني في البديع من حيث تبعيّته، وعرضية تحسينه، وتقسيمه إلى لفظي ومعنوي يقول جميل عبد المجيد:« و واضحٌ ما في الأمرين: الأول والثاني من تقليل شأن البديع، وذلك بجعله– وعلى حدّ تعبير غير باحث – ذيلا لعلمي المعاني والبيان، ويحصر وظيفته في التحسين، والتزيين، ففي هذا غفلة عن الوظيفة الفنية التي قد يُسهم البديع في تحقيقها، وهي وظيفة من أخصّ خصائص الكلام الأدبي ألا وهي وظيفة(الأدبية)، كما قد يُسهم البديع في إكساب الكلام صفة(النّصية) »[2].

ورأت بعض الدراسات إلغاء وظيفة التحسين لأنّها توحي بالسطحية، والزينة الفارغة، يقول سعيد العوّادي:« كما أنّنا لا نريد توصيف الغاية الفنّية للبديع بالتحسين بل

(1)- أمين الخولي، فنّ القول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1996م، ص238.
(2)- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، ص32.

التكوين؛ لأنّ التحسين تتضح منه معاني المساحيق الفنّية، والطلاء الخارجي، في حين أنّ التكوين يدلّ على أنّ ظواهر البديع هي مكوّنات لا يقوم الخطاب داخليّا بدونها»[1].

بينما ذهبت دراساتٌ أخرى إلى أنّ وظيفة التحسين من الوظائف الأساسية للبديع، لأنّها تحيل على الجانب الجمالي في النصوص، يقول خالد كاظم الحميدي:« ففنون البديع ذات معنى في مقامٍ معيّن، وتصبح زخرفًا مضافً فقط في مقام آخر، وهي على الوجهين لا بدّ من استعمالها في مقام تحسين الكلام، فحاجة الكلام إلى الحلاوة، والطلاوة حاجة مُلحّة»[2].

وهذا الرأي أصوب، ولا يتفرّد علم البديع بهذه الوظيفة دون علمي البيان، والبديع بهذه الوظيفة، بل يشاركانه فيها، يقول السكاكي:« وإذ قد تقرر أن البلاغة بمرجعيها، وأن الفصاحة بنوعيها مما يكسو الكلام حلة التزيين ويرقيه أعلى درجات التحسين»[3]، فعلوم البلاغة الثلاث تنهض بوظيفة تحسين الكلام، وإضفاء مسحة الجمال عليه ممّا يحبّبه للذوق، ويزيّنه في السمع.

والقصور الذي عيب على نظرة المدرسة البلاغية الكلامية ليس في إقرار وظيفة التحسين للبديع، ولكن في اعتبار هذا التحسين عرضيّا، ثمّ في تضييق فاعلية أنواع البديع بحصر إيقاعها على هذه الوظيفة في حين أنّ هذه الأنواع أوسع أُفقًا، وأكثر فاعلية، وأدخلَ في تكوين النصوص وبنائها، يقول صالح سعيد الزهراني:« والظاهرة البديعية – كما سبق وأكّدنا في مقدّمة هذا الفصل– لا تقف عند حدّ التزيين، والتبعية، فهي علمٌ قائمٌ بذاته، وموسيقاها التي تبدو سهلة الإدراك، تحتاج لوقفة متأنية تكشفُ عن

(1)- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص34.
(2)- خالد كاظم الحميدي، علم البديع رؤية معاصرة، وتقسيم مقترح، الوراق، الأردن، ط1، 2015م، ص47.
(3)- يوسف بن محمد السكاكي، مفتاح العلوم، ص423.

قيّم الفنّ، والجمال المتمثّلة في غموض هذا الإيقاع، وفيما ينطوي عليه من المعاني البديعية، والدلالات العميقة»[1].

ومن الوظائف التي يؤديها البديع في تكوين الدلالة، ما يتصل بالإيقاع العروضي، ومنها ما يعضد موسيقى القافية، وهناك ضروب تساهم في تماسك النص، وإغناء دلالاته، وسيعرض البحث بعض هذه الوظائف في هذه الفصل، ويُترَك ما يتصل منها بالتحليل الأسلوبي إلى موضعه من الدراسة التطبيقية.

1- الفاعلية الإيقاعية العروضية للبديع:

إنّ ظواهر البديع تؤدي وظيفة إيقاعية تعضد بها الوزن العروضي، والقافية في ضروبٍ خاصة؛ إذ من الثابت إنّها في مجموعها تزيد من فعالية الإيقاع في القصيدة في بنيتها الداخلية، لكنّ المقصود أنّ هذه الأنواع المحددة تزيد هذه الفعالية عمقا لاختصاصها بسمة وزنية خاصة تجعلها تضفي على إيقاع القصيدة تنوّعًا من خلال تعدّد تحقيقاتها الوزنية، أو تغيّر نبرها الإنشادي، وسيأتي البحث على ذكر بعضٍ من هذه الأنواع.

ومن الأنواع البديعية التي تؤدي هذه الوظيفة التشريع الذي يُتيح للقصيدة إيقاعا متنوعًا مصدره توفّرها على تشكيلٍ موسيقيٍّ لبحرين مختلفين، أو على إيقاعٍ متباينٍ لضربين، أو أكثر من البحر نفسه، فيكون هذا النوع ملائما للغناء، منوّعًا لأدائه بأشكالٍ موسيقية مختلفة طويلةٍ، وقصيرةٍ، وبنهايات مختلفة ممّا يلائم تغيّرات الإيقاع الغنائي إضافةً إلى إتاحة وقفة ممكنة للشاعر على القافية الأولى من جهة، وإشاعة حالة من الدهشة والوهم لدى السامع من جهة أخرى لاسيما من يدرك الوزن بالسماع ظنًّا منه أنّ القصيدة بلغت قافيتها، وربما بقي معه هذا الوهم بعد استرسال الشاعر في الإنشاد على

[1]- صالح سعيد الزهراني، الغموض في البلاغة العربية، ص294.

اعتبار شروعه في البيت الذي يليه، فإذا بلغ القافية الثانية أدراك ما تقوم عليه القصيدة من بُعدٍ صوتيّ يستعين البديع فيه بمرونة الشعر العربي في استخدام البحر، والضرب، والقافية لتوليد أكثر من إيقاع في القصيدة الواحدة يؤول بالمستمع إلى سماع قصيدتين في إنشادٍ واحد.

ومن جانب آخر، فإنّ التشريع يمنح القصيدة بُعدًا صوتيّا كثيفاً في موضع الحشو الذي غالبا ما يكون أقلّ من العروض، والضرب اللذين يكتسبان ذلك البعد من وجودهما في موقع النهاية من كلّ مصراع، و من تعاور ظواهرَ إيقاعية لموقعيهما، والمتمثلة في القافية للضرب، والتصريع والتقفية بالنسبة للعروض، فيكتسب الحشو في المصراعين الكثافة الإيقاعية المُستمدّة من القافية الثانية.

ومن التشريع بين بحرين قول صفيّ الدين الحلّي في بديعيّته:

فلو رأيت مصابي عندما رحلوا رثيتَ لي من عذابي يوم بينِهمُ[1]

فالبيت من بحر البسيط التام بهذا الشكل قافيته(بَيْنَهُمُوْ)، فإذا توقّف الشاعر في الإنشاد عند(مصابي) من الصدر، وعند(عذابي) من العجز كان البيت من المجتثّ، وقد أتاح التشريع بُعدًا إنشاديا، وغنائيًا يجمع بين بطء سرعة الإيقاع وتوسّطها، فتُلمَس السرعة في بحر المجتث لجَزئه،« وذلك لأنّ قِصَر الأبيات يوحي بالسُّرعة»[2]، إضافة إلى تواتر الخبن في ثلاثةٍ أجزاء منه في البيت السابق، بينما توسّط الإيقاع في هذا البيت بسبب التمام في البسيط وهو عامل بطء، وتواتر الخبن وهو عامل تسريع.

فيمكن الاستفادة من إمكانات هذا البحر الغنائية فقد« بدأ الشعراء ينظِمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظنّ أنها كان تُلحَّن، ويغنَّى بها»[3]، فيؤدَّى ما يشمل المجتثَ

---

[1]- عبد العزيز بن سرايا(صفي الدين الحلي)، ص689.
[2]- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص120.
[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص127.

من عموم البيت بمدّ الصوت، وعلوّه تناسبًا مع سمة هذا البحر إذْ« أنّه من الأبحر القصار القليلة التي يحسن فيها تطويل الكلام للإطراب، والإمتاع»[1]، بينما يُقصّر الصوت وينحدر، فيما تبقّى من كلّ مصراع.

ومن التشريع الواقع في أضرب البحر الواحد قول ابن جابر الأندلسي في بديعيته:

يرنو بطرف فاتر مهما رنا فهو المنى لا أنتهي عن حُبِّهِ[2]

يهفو بغصن ناضر حلو الجنى يشفي الضنا لا صبر لي عن قربهِ

لو كان يوما زائري زال العنا يحلو لنا في الحب أن نسمى بهِ

أنزلته في ناظري لما دنا قد سرّنا إذ لم يحُلْ عن صبّهِ

والأبيات بهذا الوزن من بحر الكامل التام باعتبار القافية في نهاية البيت(حبّه، قربه، مي به، صبّه)، أمّا باعتبار القوافي الداخلية، فيتفرّع إلى ضروب عديدة أطولها المجزوء عند القوافي(المنى، الضنى، لُو لنا، سرّنا)، ثمّ المشطور باعتبار(ما رنا، وِ الجنا، لَ العنا، ما دنا)، وأقصرها المنهوك عند القوافي(فاترِ، ناضرِ، زائري، ناظري)، يقول الحموي في بيان إيقاعه:« ولا يظهر حسنه إلا في النظم لأن فيه الانتقال من وزن إلى وزن آخر، فيحصل بذلك من الاستحسان ما لا يحسن في النثر لأن النثر على كل حال كلام مسجوع ليس فيه انتقال من وزن إلى وزن»[3]، ويقول في تنوعّ إيقاع التشريع إذا كان النظم رجزًا:« وأوسع البحور في هذا النوع الرجز، فإنّه قد وقع مُستعمَلا تامًّا، ومجزوًّا، ومشطورا، ومنهوكا، فيمكن أن يعمل للبيت منه أربع قوافٍ، فإذا أسقطت ما بعد القافية

(1)- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الآثار الاسلامية وزارة الإعلام، الكويت، ط3، 1409هـ-1989م، ص121.

(2)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص267.

(3)- المصدر نفسه، ج1، ص267.

الأولى بقي البيت منهوكا، فإذا أسقطت ما بعد الثانية بقي البيت مشطورا، فإذا أسقطت ما بعد الثالثة بقي مجزوًّا، وإذا لم تسقط شيئا كان تاما»[1].

وقد رفض بعض البلاغيين إدراج التشريع، فنسبوه إلى التكلف، وقلّة الجدوى، فقد وصفه الحموي بنفسه بالتعسّف، والصناعة في قوله:« ولا شك أن هذا النوع لا يأتي إلا بتكلف زائد، وتعسُّف فإنه راجع إلى الصناعة لا إلى البلاغة، والبراعة»[2] لكنّه أثبتَ كذلك ما سبق الحديث عنه من استحسانه في الشعر.

وأمّا إبراهيم موسى، فنصّ على دلالته على الشاعرية، لكنّه دعا إلى إخراجه من دائرة البديع إلى دائرة العروض، يقول:« وهذا اللون– وإنْ دلّ على قدرة في امتلاك ناصية القوافي– أولى به علم العروض والقوافي، ويشركه في هذه الأولوية»[3].

وذهب عبده عبد العزيز قلقيلة إلى أبعد من ذلك، فقدح في إيقاعه، ورأى فيه سببًا لتفكّك الشعر، يقول:« هذا هو التشريع، ورأيي فيه ليس لمصلحته، إنّه حافظة مثقوبة، تهزّها، فتسقط منها تفعيلتان، وتهزّها ثانية فتسقط تفعيلةٌ ثالثة، وتهزّها ثالثة فتسقط تفعيلة رابعة حتّى لينهك الشعر، ولا تبقى منه إلا تفعيلتان من ستّ تفعيلات، ولمّا كان المعنى ابن المبنى، فإنّ التشريع يعكس قدرة الشاعر على الصنعة أكثر ممّا يعكس قدرته على الشعر، وليس من شكٍّ في أنّه لا مصلحة للشاعر، ولا للشعر في(تشريعٍ) يبدّد الشعر، وهو لا يتبدّد إلا لأنّه مفكّكٌ من أوّل الأمر»[4].

إنّ التشريع عملية تفكيكٌ، وعملية تجميع في الآن ذاته باعتبار تفرّع تحقيقات وزنية من وزن تام، أو تكوينِ هذه التحقيقات لهذا الوزن، وهذه الآلية التي يقوم عليها لا تعيبه،

---

(1)- المصدر نفسه، ج1، ص267.
(2)- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص267.
(3)- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ط، 1969م، ص498.
(4)- عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ص369.

ولا تحطّ من قيمة الشعر الذي يرد فيه، فهي من الآليات التي يستخدمها شعراء الحداثة أنفسهم بتشكيل النص وفق بنية هندسية تتجه من الأصغر إلى الأكبر، أو العكس، والفرق بينهما أنّ البنية في التشريع إنشادية سماعية، بينما هي عند الحداثيين خطيّة بصريّة، ويتّضح الأمر بالرجوع إلى أحد أبيات ابن جابر، وتوضيح البُنى التي يتكوّن منها:

يهفو بغصن ناضر حلو الجنى يشفي الضنا لا صبر لي عن قربه

يهفو بغصن ناضر حلو الجنى يشفي الضنا

يهفو بغصن ناضر حلو الجنى

يهفو بغصن ناضر

إنّ القارئ المتذوق ينطلق صعودًا من بنية المنهوك، إلى بنية المشطور، ثم إلى بنية المجزوء، فبنية التام، ويُضفي كلّ إيقاع على إنشاده الخصائص الصوتية له، كما يمكنه الرجوع نزولا من هذه البنية الكبرى في التام إلى الأصغر فالأصغر بالتوقف عند كلّ قافية إنشادًا، أو غناءً، ويمكن للشعراء توظيف التشريع في التعبير عمّا يتعلّق بكلّ عناصر الخطاب الشعري من دلالات تتّضح في البيت السابق من خلال إظهار إعجاب الشاعر بهيافة قدّ الموصوف، ونضارته الذي يبدو كالغصن المتأوّد الغضّ، ثمّ جمع إلى هذا حَسنَ ملامحه، وجميلَ مفاتنه التي تحاكي الثمار الحلوة الجنيّة، ثم انعطف إلى ذكر حاجته إليه في تناسي همّه، وتعبه، وشفاء سقمه، وضناه، ثمّ أقرّ بأكبر من ذلك، وهو عدم استغنائه عنه، وعجزه عن الصبر عن بُعده، فهو في حاجته إليه في الحياة كحاجته إلى الحياة نفسها، فكلُّ بنية من هذه البنى تضيف دلالة جديدة إضافةً يصحّ معها القول أنّ الحداثيين انطلقوا من التشريع في عمليات التشكيل الهندسي، والتفتيت.

وإذن فهو يؤدي ما نسبوه إلى هذه العمليات من توليد المعاني، والتعبير عن حالة الشاعر، تقول امتنان عثمان الصمادي:« يبدو أن تشكيل الفضاء الخارجي للنص معبرًا

عنه بالمثلث الوهمي، جاء منسجمًا ومتسقًا مع الفضاء الداخلي إذ تدور الأحاديث في السهرات، وتتوالد القصص، والحكايات التي عادة ما يكون منطلقها موقفا، أو حادثة، أو كلمة»[1].

هذه الآلية استعملها شعراء الحداثة في اختزال السطر الشعري إلى أسطر شعرية تتناقص بنيتها من سطر إلى سطر حتى تبلغ عند بعض الشعراء حرفا واحدا في السطر الأخير، وفي ذلك وظيفة إيقاعية دلالية حسب موضع القصيدة وسياقها كالتعبير عن حالة تفريغ الهموم في القصيدة، فصورتها المتناقصة معادل موضوعي لذهاب قلقه من سطر إلى سطر، أو الدلالة على اليأس، فالصوت يخبو ويخبو حتى يخمد وقعه، يقول سعدي يوسف في قصيدته " بار الأنتيل":

تناءى ومرّ مرور الأغَانِي[2]. ويُقابل في التشريع الضرب(التام).

تناءى ومرّ مرورا. ويُقابل في التشريع الضرب(المجزوء).

تناءى ومرّ. ويُقابل في التشريع الضرب(المشطور).

تناءى ... ويُقابل في التشريع الضرب(المنهوك).

واعتمادًا على الرؤية البصرية يمكن توهّم شكلٍ هندسيّ يتمثّل في مثلث قائم الزاوية من الأعلى، مع أنّه يمكن الانطلاق من النهاية رجوعًا لتكون زاوية المثلث القائمة من الأسفل ممّا يؤكّد تماثل آلية العمل هنا مع التشريع من حيث الانطلاق من بنية صغيرة إلى بُنى أكبر، أو العكس، تقول امتنان عثمان الصمادي:« يتّجه سعدي في هذه الهندسة الشكلية إلى إبراز الأبعاد الصوتية للنص من خلال البنية الاختزالية التي أوردها منطلقًا

(1)- امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)، المؤسسة العربية للدراسات والشعر، الأردن، ط1، 2001م، ص51.
(2)- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ج3(جنّة المنسيات)، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2014م، ص193.

من البنية الكبرى في سطر واحد، ثم عمد إلى اختزالها شَيئا فشَيئا حتى وصل إلى أصغر بنية فيها تعبر عن الحالة النفسية للشاعر، مشّكلًا بذلك مثلثاً قائم الزاوية من الأعلى»[1].

وهذا المقطع يُحيلُ على واقع الفعل(تناءى)، فالمبتعِد يصغر، ويصغر حتى يُرى نقطة صغيرة في الأفق، والأسطر الشعرية في تناقصِ بنيتها باعتماد الفعل(تناءى) تُجسّد هذه الصورة.

و أحيانا لا يكون الحذف مُطَّردا ولا مُنَّظما، ولا يؤول إلى أصغر الوحدات، كما في قصيدة " قتلوك في الوادي" للشاعر محمود درويش:

أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن[2]

أهديك ذاكرتي

ماذا تقول النّار في وطني؟

ماذا تقول النّار؟

هل كنتِ عاشقتي

أم كنتِ عاصفةً على أوتار؟

وأنا غريب الدّار في وطني

غريب الدّار..

ودور التشريع في التجارب الشعرية الحداثية المعاصرة لا يُلغي كذلك استعمال الشعراء المجدّدين له في بواكير تجديدهم من أجل تقديم صوّر مختلفة عن الشعر القديم،

(1)- امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف(دراسة تحليلية)، ص50.

(2)- محمود درويش، الأعمال الأولى، د2، رياض الريس، بيروت، ط1، 2009م، ص61.

فقد استعمل عباس محمود العقّاد أحد أقطاب مدرسة الديوان التشريع في قصيدته" بعد عام"، ومنها قوله:

كـاد يمضــي العـام يـا حلـو التثنّــي أو تـوَلَّى[1]

مـــا اقتربنـــا منـــك إلا بـــالتمنّي ليس إلا

***

مـا أتـمّ العـيش لـو تصـفو القـوافي والغـرامُ

شـــاعرٌ يشـــدو ومحبـــوبٌ يُـــوافي والسـلامُ

وبما أنّ العقّاد اعتمد بياضا بين البنيتين، فالمكوّن البصري هنا يُوضّح الرمل المشـطور عنـد النهايـات(التثنّي، التمنّـي، القـوافي، يـوافي)، والرمـل المجـزوء عنـد النهايـات(تولّى، إلا، الغرام، السـلام)، ولا تخلـو الزيـادات مـن دلالـة، فـإنّ بنيـة(أو تـولّى) أفادت مرحلة أكثر قربًا في مُضي العام من البنية(كاد يمضـي)، وأكّدت بنيـة(ليس إلا) إفراد الأماني بحكم الاقتراب في البنية السابقة لها، وفي اجتماع الزيادة العروضية في قولـه(ليس إلا) بالتشريع والإيغال، والإنقاص الدلالي المتعمَّد فيها الذي يُبرّره الاكتفاء جمالٌ يتناسَب مع زيادة أحلامه وتمنّياته، ونقص عمله، وسعيه.

أمّا البيتان الأخيران فتعاضدَ فيهما التشريع مع الإيغال، والترتيب، وتلاءم ذلك مع الدلالة، فالشاعر لا يخلو شعره من إظهار الكمد والحزن، مالم يتمّ له العيش، وهذان لا يكونان إلا إذا وصله محبوبه، وترك هجرَه، وبادله حبًّا بحبٍّ، فإذا كان ذلك شدا بشعره، ونال مرغوبَه، وتلك الغاية التي لا مطلب بعدها، وقد اختصرها في بنية(والسلام) التي تحمل دلالا ت الأمن والدعة، وتحيل على التناقض المقامي بذكره عند التلاقي، وعند الافتراق، وكأنّه يمحو بها عهد الهجر، ويبدأ بها عهد الوصال.

[1]- عباس محمود العقاد، ديوان العقاد، ج2، مطبعة المقتطف، مصر، د.ط، 1346هـ-1928م، ص141.

ولم يقتصر توظيف التشريع في التجديد على مدرسة الديوان، فقد استعمله المهجريون كذلك، يقول إلياس فرحات:

يا عروس الرّوض يا ذاتَ الجناحِ يا حَمَامَه[1]

سافري مصحوبةً عند الصباحِ بالسلامَه

واحملي شوق فؤادٍ ذي جراح وهيامَه

ويتّضح التشريع فيها كذلك على مجزوء الرمل، ومشطوره.

وهذه القصائد يعدّها بعض النقّاد البدايات الأولى لشعر التفعيلة، وإن كان بعضهم اعتبرها استكمالا للأشكال القديمة، لكن مهما يكن من أمر، فلا يمكن إلغاء إرسائها لمفهوم التغيير، وسعيها في ذلك، ورغم تماهيها مع القديم، وعدم انفلاتها منه كلّيا، فقد صنعت تجديدًا شكليا ولو على مستوى الكتابة والخط، واستعانت بالتشريع في ذلك، يقول محمد عبد المطلب:« حركة الإبداع مهما اتّسمت بالتجديد في الشكل والمحتوى، فإنّها لا بدّ أن تُفيد من الجهد القديم حتّى ولو لم تتقبّل ذلك، لأنّه يتسرّب بشكلٍ تلقائي إلى معجم الشاعر من الإفراد، والتركيب، ومن هنا قلنا بإمكانية استخدام الأدوات البلاغية القديمة في الكشف عن بنية النصّ الحديث، وأعتقدُ أنّ أكبر مظاهر التجديد تمثّلت في الشعر، حيث ظهرت له مدارس متعدّدة كلٌّ منها لعبتْ دورًا مُؤثرًا في تكوين بنيته إلى أن كانت قمّة الحركة المُجدّدة في ظهور الشعر الحديث، ورسوخ نماذجه»[2].

إذن فالتشريع ضرب بديعي يُمكِّن من استيفاء البيت لبحرين، أو لأضرب عديدة، وما يتبع ذلك من إضفاءٍ لخصائصها الصوتية، والدلالية على البيت.

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، د.ت، ص57.

[2]- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة(التكوين البديعي)، ص142-143.

2- <u>الفاعلية الإيقاعية القافوية للبديع</u>:

تعضد ضروب من البديع إيقاع القافية ومنها التخيير،« وهو أن يأتي الشاعر ببيتٍ يَسُوغ أن يقفي بقوافٍ شتّى، فيتخير منها قافية مرجّحة على سائرها بالدليل، تدلُّ بتخيُّرها على حُسن اختياره»[1]، فهو يتيح إمكانات كثيرة للرويِّ بحيث يكون أحد الأرواء أكثر ملاءمة، وأدق تعبيرا، وقد توسَّع بعض الشعراء في استعماله، فالشاعر علي الدرويش مثلا نقل هذه الإمكانات من الجانب الاحتمالي إلى النظم الفعلي، فأنشأ قصائدَ تتفق في أوزانها، ومعانيها، و لا تختلف إلا في مواضع القافية التي يُتيحها التخيير، وهو بهذا يجعل من التخيير وظيفة للمتلقي بدل أن يكون وظيفة يضطلع بها المبدع، يقول على روي اللام:

يواعـــدني ويمطلنـــي وصـــالي ملـيح قـد حـوى صـور الجَمَـالِ[2]

رشـيق القـد قـاني[3] الخـد بـدر نفـى نـومي وأثبـت لـي انتحـالِي

يصـــول مـــن العيـــون بمشـــرفي يميـــت بـــه ويحيـــي بالوصـــالِ

ويقول على روي الميم:

يواعـــدني ويمطلنـــي غرامـــي ملـيح قـد حـوى صـور الوِسَـامِ

رشـيق القـد قـاني الخـد بـدر نفـى نـومي وأثبـت لـي سـقامِي

يصـــول مـــن العيـــون بمشـــرفي يميـــت بـــه ويحيـــي بابتســـامِ

ويقول على روي النون:

يواعـــدني ويمطلنـــي الأمـــاني ملـيح قـد حـوى صـور الحِسَـانِ

---

[1]- عبد العظيم بن عبد الواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، ص527.

[2]- علي الدرويش، ديوان الإشعار بحميد الأشعار، ص53.

[3]- قان: أحمر.

رشـــيق القـــد قـــاني الخـــد بـــدر نفـــى نـــومي وأثبـــت لـــي افتتـــانِي

يصـــول مـــن العيـــون بمشـــرفي يميـــت بـــه ويحيـــي بالتـــدانِي

ومن التأثير الإيقاعي البديعي على القافية توظيف القوافي الحسية، وهي أصواتٌ تقوم مقام القافية، وتدلّ على دلالات ملازمة لتلك القوافي، وهي تستعصي على التحليل العروضي لأنها تُعبّر بأسماء الأصوات عن المعاني المقصودة، يقول الرافعي:« هذا نوعٌ عجيبٌ تنوب فيه الحركة، أو الإشارة عن اللفظ في موضع القافية مُوقّعة على عروضها، وهو نهايةٌ في الظرف والملاحة لأنّ من المعاني ما قد تكون الحركة، أو الإشارة فيه أبلغ من اللفظ دلالة، وأبدع موقعا، وأحسن إطرابا»[1].

ومن نماذجها قول أبي نواس حين طلب منه الأمين شعرًا لا قافية له، وهي تدلّ على حضورِ البديهة، والقولِ الصادر عن طبعٍ عند هؤلاء الشعراء، إذ الشعر وليدُ لحظته، وناشئٌ عن متطلبات المقام الذي قيل فيه:

ولقـد قلـت للمليحـة قـولي مـن بعيـد لمـن يحبـك مَـاهْ[2] (حكايـة: قُبلـة).

فأشـارت بمعصـمٍ، ثـمَّ قالـت مـن بعيـد خـلاف قـولي مـاهْ (حكايـــة: لا).

فتنفســت ســاعة ثــمَّ إنِّــي قلــت للبغــل عنــد ذلــك راهْ (حكايـة: عُـدْ).

وفي الشعر الحداثي تمثُّلٌ للقوافي الحسّية حيث وظّف الشعراء الأسماء التي تحاكي الأصوات في مواضع النهاية التي تُشاكل موضع القافية في الشعر العمودي ليضطلع الصوت بوظيفة الدلالة، يقول سعدي يوسف في قصيدة "خماسية الروح"[3]:

طلقة هذه الروح ...

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، ص290.

[2]- محمد بن داود الأصبهاني، الزهرة، ج2، ص789.

[3]- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ج2(من يعرف الوردة؟)، منشورات الجمل، بيروت- بغداد، ط1، 2014م، ص28.

كالريح تعوي وتذوي

وكالريح تذوي فتعوي

وكالريح تعوي ... ووووووووي ..

فاستخدم الشاعر صوت الذئب ليُجسّم صوت الريح، ويدلّ على ما تبعثه في نفوس السامعين من الخوف ممّا أضفى عليها صفة جديدة هي صفة الحيوانية، والافتراس، إضافة إلى ما أفاده تكرار هذا الصوت من الدلالة على الاستمرار، والاختلاف في حدّة الصوت، وتدرّجه في التناقص من بداية الهبوب إلى نهايته محاكيا صوت الذئب الذي يبدأ قويا ثم يضعف، ويضعف حتى يسكن.

ومن أنواع البديع التي تعضد بنيةَ القافية الاكتفاءُ إذ يمكن توظيفه لإكساب الشعر مرونة، وحرية؛ والتخفيف من سيطرة قيود العيوب القافوية كالتضمين، فالاكتفاء يُمكّن الشاعرَ من الوقوف على كلام غير تامٍّ دون حاجة لإتمامه في البيت الموالي لوضوح معناه، وهذا مكمن الجمال في الاكتفاء، وقد أورد شمس الدين النواجي أبياتا لعمر بن أبي ربيعة عمّها التضمين، ومنها:

يا ذا الَّذي في الحُبِ يُلحي أَما تخشى عقابَ اللَهِ فينا أَما[1]

تعلمُ أنَّ الحبَّ داءٌ، أَمَا واللّه، لو حُمِّلتَ منه كما

حُمِّلتُ مِن حُبٍّ رَخيمٍ لَمَا لُمتَ عَلى الحُبِّ فَدَعني وَمَا

أَطلُبُ، إنّي لَستُ أَدري بِما قُتِلتُ إلّا أَنَّني بَينَمَا

أنا بِبابِ القَصرِ، في بَعضِ ما أَطلُبُ مِن قَصرِهِم، إذ رَمَى

[1]- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، قد. و.هـ. ف: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1416هـ-1996م، ص354.

شِـــبهُ غَـــزالٍ بِسِـــهامٍ فَمـــا أَخطَـــأَ سَـــهماهُ، وَلَكِنَّمَـــا

عَينـــاهُ سَـــهمانِ لَـــهُ كُلَّمـــا أَرادَ قَتلـــي بِهِمـــا، سَـــلَّمَا

يقول:« فالتضمين موجود في هذه الأبيات، ماعدا البيت الأخير، ولو جعله اكتفاءً لكان ألطفَ في المعنى، وأعذبَ في الذوق، وأوقعَ في النفس»[1].

ومن الاكتفاء قول البهاء الدين زهير[2]:

يـا حُسـن بعـض النـاس مهـلا صـيرت كـل النـاس قَتْلَـى[3]

لـم تبـق غيـر حشاشـة فـي مهجتـي وأخـاف أن لَا

وكشـفت فضـل قناعـه بيـدي عـن قمـر تجلَّـى

ولثمتـه فـي خـدّه تسـعين أو تسـعين إلَا

فأتاح له الاكتفاء التوقف على ما يناسب قافيته دون تمام الجملة، وأمكنه من استعمال ما موضعه الحشو فيها، كما منح له إمكانية تنويع القافية بين الأسماء، والحروف، وأمدّه بقواف جديدة.

أمّا لزوم ما لا يلزم، فهو ضربٌ بديعي يمنح القافية إمكانيات صوتية من خلال إكسابها سمة التماثل الصوتي من خلال تكرار حرف أو حروف، أو حركات غير لازمة، وهو ما يزيد من الجرس الإيقاعي للقافية.

فمن التزام الحرف قول المعرّي:

---

[1]- محمد بن حسن بن علي النواجي، الشفاء في بديع الاكتفاء، تح. مر: محمود حسن أبو ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1403هـ، ص48-49.

[2]- البهاء زهير: زهير بن محمد بن علي(581-656هـ،1186-1258م) كاتبٌ، وشاعرٌ رقيق الشعر، مُستملَح المعاني، وُلِد بمكة، ونشأ بقوص، واتّصل بخدمة الملك الصالح أيوب، فقرّبه، وحظي عنده، له ديوان شعر. توفي بمصر.

[3]- زهير بن محمد بن علي(البهاء)، الديوان، شر. تح: محمد طاهر الجبلاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت، ص199.

ضـحكنا وكـان الضـحْك منـا سـفاهةً وحُـقَّ لسُّـكان البسـيطةِ أن يَبْكُـوا[1]

يحطِّمنـــا ريـــبُ الزَّمـــان كأنَّنـــا زجـــاجٌ ولكـــنْ لا يُعـــاد لنـــا ســـبكُ

ومن التزام الحركة قول ابن الرومي:

لِمَـا تُـؤْذِنُ الـدنيا بـه مـن صـروفها يكـون بكـاءُ الطفـلِ سـاعةَ يُولَـدُ[2]

وإلاَّ فمـــا يُبكِيـــه منهـــا وإنهـــا لأفسَـــحُ ممّـــا كـــان فيـــه وأَرْغَـــدُ

إذا أبصـــر الـــدنيا اســـتهل كأنَّـــهُ بمـــا ســـوفَ يَلْقَـــى مـــن أذاهـــا يُهَـــدَّدُ

ومن التزام الحرف، والحركة معا قول المعرّي:

عليـكَ بتقـوى اللَّـه فـي كـلِّ حالـةٍ فإنَّ الَّذي نصَّ الرِّكابَ[3] سَيُبرِكُ[4]

إذا مـــرّتِ الأوقـــاتُ حُـــرّكَ ســـاكنٌ وسُـــكّنَ، فـــي أضـــعافِها، المتَحـــرّكُ

تبـاينَ فـي الـدِّين المقـال، فجاحـدٌ وصـاحبُ توحيـدٍ، وآخـرُ مُشـرِكُ

وكلّما زاد التقارب الصوتي زاد جرسها وقعًا في السمع، وقوي الاحساسُ بجمال تماثله، يقول بدوي طبانة:« وقد التزم بعض الشعراء في القوافي إعادة ما لا يلزمه طلبا للزيادة في التناسب، والإغراق في التماثل»[5].

أمّا جناس القوافي، فهو يفوق(لزوم ما لا يلزم) في البعد الصوتي للقافية، إذ هو ليس مجرّد التزام لحركة، أو لبعض الحروف، بل إعادةٌ للكلمة نفسها شكلا، وهذا ما

---

(1)- أحمد بن عبد الله(أبو العلاء المعري)، شرح اللزوميات، ج2، تح: منير المدني، وآخرون، إش. مر: حسين نصَّار، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د.ط، 1992م، ص342.

(2)- علي بن العباس(ابن الرومي)، الديوان، ج2، ص586.

(3)- نصّ: رفع، و أقام. الرِّكاب: الجمل.

(4)- أحمد بن عبد الله(أبو العلاء المعري)، شرح اللزوميات، ج2، ص343-344.

(5)- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية،ص607.

يضفي على مواقع القوافي كثافة صوتية تُقوّي موسيقى القافية، يقول أسعد بن المهذب[1]:

نثـــــر الثلـــــــج علـــــينا يـــــــاسمينا وفَـــــــرَاشَا[2]

ورأى أن يُرسِـــــــل الأســـــــــ ـــــــهم بـــــالبرد فـــــراشَا[3]

فغـــدا الكـــافور فـــي عنـــــ ـــــــبرة الأرض فراشَـــــــا

إنّ التماثل التامّ للقوافي، أو التقاربَ المُوشِك على التطابق في أصواتها منح الأبيات علوقًا في الأسماع، وتلذذًا بوقعها مع اختلاف معانيها لا سيما مع قِصَر المقطوعة، وسهولة المعاني في القافية.

3- الفاعلية الإيقاعية البيانية للبديع:

تتميّز بعض ضروب البديع بفاعلية إيقاعية بيانية إذ تقوم بإضفاء جانب تخييلي للدلالة، أو يُوظّفها البيان في التصوير، وقد حدا ذلك بعض الدارسين إلى تأسيس رؤيتهم للبديع على مفهوم الخيال الشعري، يقول عبد القادر الرباعي:« إنّ الجناس، والطباق، وردّ العجز على الصدر، وأمثالها ليست وسائل خيالية إذا ما نُظِر إليها في حدود الإفراد أو الانعزال القائم على صفة اللفظة، أو مقابلة لفظة بأخرى، ولكنْ إذا ما نُظِر إليها على أساس أنّها أجزاءٌ في كلٍّ تتفاعل معه، وتأخذ حياتها منه، فإنّها تتحوّل – بعلاقاتها مع عناصر هذا الكلِّ– إلى عوامل مترابطة في الصورة والإيقاع، ومن هنا يغدو دخولها في الخيال الشعري مشروعا» [4].

ومن أنواع البديع الإعراض، وهو السكوت عن ذكر المقدار، والتعبير عنه بلفظ عام، كما في قول الرسول– صلى الله عليه وسلم–:« إنما الأعمال بالنيات وإنما لكلِّ

---

[1]- ابن مماتي: أسعد بن المهذب(544-606هـ،1149-1209م) كاتبٌ، وشاعرٌ اصله من نصارى أسيوط بمصر، تولّى رئاسة الديوان بالديار المصرية، والقضاء بها، وبحلب، من مؤلفاته "سر الشعر"،" قوانين الدواوين".

[2]- ياقوت الحموي، معجم الأدباء(إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ج2، ص642-643.

[3]- فَراشَا: راش السهمَ أي وضع له ريشًا في موضع اتصاله بالوتر.

[4]- عبد القادر الرباعي، في تشكّل الخطاب النقدي، الأهلية، الأردن، ط.1، 1998م، ص24-25.

امرئ ما نوى فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله ومن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة يتزوجها فهجرته إلى ما هاجر إليه»[1]، فسكت عن ذكر جزاء المهاجرين إلى الله ورسوله معبّرا عنها بعموم قوله(فهجرته إلى الله ورسوله) تأكيدًا على عظم جزائهم، وسكت عن ذكر عاقبة المهاجرين وراء لذات الدنيا سكوتين، عن المقدار، وعن تكرار اللفظ إمعانا في احتقار عملهم، وضياع سعيهم.

ومثال ذلك في الشعر قول عبد الله بن العباس بن الفضل:

مضى بها ما مضى من عقل شاربها وفي الزجاجة باقٍ يطلبُ البَاقِي[2]

فأعرض عن ذكر ما أحاله عليه الشرب من ثمالة، وعربدة، وفقدٍ للتوازن والتفكير تأكيدا على عِظَم إزرائها به لِيترك للمتلقي تخيّل تلك الحال، كما أعرض عن تحديد مقدار الباقي من عقل الرجل، والباقي من الشراب في الزجاجة تدليلا على قلّة المقدار في كليهما، وفي البيت مشاكلةٌ لطيفةٌ بين طلب الرجل لِما تبقّى من الخمر ليُذهِب بقيّة عقله، وطلب الخمر لِما تبقى منه وفي ذلك نهايتها، وفي ذلك دلالةٌ عامّة على صَغَار شأن الخمر وشاربها.

فالإعراض يُعبّر عن المعاني بعدم ذكرها، والإتيان بما يدلّ عليها مُؤديًا وظيفة الكناية التي تتأرجح بين الإخفاء، والإظهار زيادةً في إثارة الخيال، وتنزّهًا عن رتابة التقرير، والإكثار.

ويُساهم جناس الإشارة في إنشاء الصورة بتعاضده مع الكناية التي يقوم هو ذاته عليها، يقول دعبل الخزاعي:

---

[1]- متفق عليه.

[2]- عبد الله بن عبد العزيز(أبو عُبيد البكري)، سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، ق3، ص46.

الله يعلـــــمُ و الأيـــــام دائـــــرةٌ والمـرء مـا بـين إيحـاشٍ وإينَـاسِ[1]
أنّـــي أحبّـــكِ حُبًّـــا لـــو تضـــمّنه سـلمى سـميُّكِ دُكَّ الشـاهقُ الراسِـي
حُبًّـــا تلـــبّس بالأحشـــاء وامتزجـــا تمـازجَ المـاء والصـهباء فـي الكـاسِ

فتحقّقَ جناس الإشارة(سلمى سميّك) بالكناية، وتمّ الجمعُ بين اسم محبوبته، واسم الجبل الذي يوافق اسمها، ومنح الجناس الكناية أبعادًا تصويرية عميقة بالدلالة على ثبوت حبّه، وشدّة تعلّقه بثبات الجبل، وعِظمه، ثمّ على شدّة ولهه بها بما لا تتحمّله الجبال، كما أتاح تداخل الجناس مع الصورة استحضار صور أخرى للتداخل تتجلَّى في القصيدة كتمازج حبّها بدمه، وأحشائه، وتماهيها مع الأشياء التي توافق اسمها، وتمازج الماء بالخمر.

ويُتيح الاستخدام تعدّد الصور مع تحقيق الاقتصاد في الكلام، ومن ذلك قول أبي تمّام:

مـا في وقُوفـكَ ساعةً من بـــاسِ نَقْضِـــي ذِمـــامَ الأرْبُـــع الأدْرَاسِ[2]
لا يُسْـعِدُ المُشْـتاقَ وَسْـنَانُ الهَـوَى يـــبسُ المـــدامعِ بـــاردُ الأنفـــاسِ
وإذا مَشَـتْ تَرَكَـتْ بِصَـدْرِكَ ضِـعْفَ مـــا بحليهـــا مـــنْ كثـــرةِ الوســـواسِ
مـنْ كـلِّ ضـاحكةِ الترائـبِ أرهفـت إرْهَـــافَ خُـــوطِ البانَـــةِ المَيَّـــاسِ
بكـــرٌ إذا ابتســـمتْ أراكَ وميضـــها نَـــوْرَ الأقـــاحي فـــي ثَـــرًى مِيعـــاسِ
إنَّ المنـــــازلَ ســـــاورتها فرقـــــة أَخْلَـــتْ مِـــنَ الآرامِ كُـــلَّ كِنَـــاسِ

فللسامع أن يتخيَّل في البيت الثالث الأحاسيس التي تخالج الشاعر، والوساوس التي تتلجلج في أعماقه حين يرى محبوبته تخطُر في حليها، وهي صورةٌ تتبع من نسبة(الوسواس) إلى صدره، وفي أبيات القصيدة كلمات ترجّحها كالشقاء، والشوق، وبرودة الأنفاس، ويمكن تصوُّرُها، في قراءة أخرى للبيت وهي تمشي والحليّ تقري السمع

(1)- دعبل، الديوان، ص86.
(2)- أبو تمام، الديوان، ج1، ص358.

بأصدائها، وتبهر العين ببريقها، وهي صورةٌ تتبع من نسبة(الوسواس) إلى حُليّها، وتُرجحها كلمات مثل الوميض، والنَّور، والميّاس، ويمكن التوسّع بتخيّل الصورتين معا لاسيّما أنّ في كلمات القصيدة ما يجسّد قرينةً للصورتين من خلال بُعده الصوتي، فكلمة(ساورتها) تُحيل على الهواجس التي تنتاب الإنسانَ، وتساور خياله، وتستحضر كذلك معنى السّوار المتناسب مع الحلي.

ويتعاضد مع المجاز المرسل لإنشاء المعنى بإيجاز، وانسجام منشِئا علاقة جديدة هي العلاقة الاسمية كما في قول البحتري:

تـأبَى المنـازلُ أن تُجيـب ومـن جـوى يـوم الـدّيار دعـوتُ غيـر مُجِيـبِ[1]

هــلْ تُبلغــنّهُمُ السّــلامَ دُجُنّــةٌ[2] وَطفــاءُ ســاريةٌ بــريحِ جنــوبِ

فَسـقى الغَضـا والنّازِليـهِ وإنْ هـمُ شــبّوه بــين جــوانحٍ، وقلــوبِ

فقد أطلق الشاعر ضمير الهاء في كلمة(شبّوه) عائدة حسب السلسلة الكلامية على (الغضا)، وهو مكان مضارب قوم محبوبته الذي ذُكر في صدر البيت، وقصد به (الغضا)، وهو شجرٌ يُحمَد في الاصطلاء لتأجج ناره، وتوهّج جمره، وبطء خموده، والعلاقة بين الطرفين الاشتراك في الاسم، وممّا يزيد فاعلية الاستخدام اعتبار الطرفين شيئا واحدا، وهو ما يفضي إلى استنباط الدلالة العميقة في المعنى، فالغضا بصفته مكانا يُذكي لهب الشوق في صدر الشاعر بنأيه، وبُعد من فيه، وهو ما دعا الشاعر إلى طلب السقيا له ولساكنيه، ويُناسب هذا الدعاء الغضا باعتباره شجرًا، فقد ضُرِبت بحرارته ولهبه الأمثال، و سارت بذكرها الأخبار، والأشعار.

---

[1]- الوليد بن عبيد(البحتري)، الديوان، مج1، ص246.

[2]- دُجُنة: ماطرة، مُطبقة شديدة المطر. وطفاءُ: تدلّت ذيولها، فكانّ بها حملا ثقيلا.

أمّا المقلوب، فهو« أن يضطر الوزن الشعري الشاعر إلى إحالة المعنى، وقلبه إلى خلاف ما قصد به»[1]، وهو من أنواع البديع التي تُؤدي فاعلية إيقاعية متساوقة مع ما يؤديه التشبيه البليغ من تأكيدٍ على تماهي طرفيه، وتجاوزهما درجة التشابه إلى درجة التماثل، والتطابق، وهو يستخدم آلية التشبيه المقلوب في تبادل الموقع بين الطرفين، يقول عروة بن الورد:

فلو أنِّي شهدتُ أبا سعادٍ غداةَ غدا بمهجتهِ يَفُوقُ[2]

فديتُ بنفسهِ نفسِي ومالِي وما آلوكَ إلا ما أطيقُ[3]

فإنّ النظر إلى البيت يُوهِم أنّه يُريد نفع نفسه بمال صاحبه ونفسه، غير أنّ مرادَه عكس ذلك لكنّه قلب الكلمتين موضعًا، وقد بيّن بذلك أنّه يعتبر ماله مالا لصاحبه، ويُنزله منه منزلة نفسه، وما دام مالُ صاحبه مالَه، ونفسُه نفسَه على سبيل التشبيه البليغ، فسيّانِ البدء بأيّهما.

والقلب حسب تعريف قدامة يضطلع بوظيفة الملاءمة بين الوزن الشعري والمعنى، غير أنّ فكرة العجز في هذا التعريف لا تستقيم مع ما ورد من المقلوب في القرآن الكريم، قال تعالى:﴿ إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ (76)﴾[4]، فنسب الله – عزّ وجلّ– المشقة والعنت للمفاتيح، وكأنّها هي التي تنالها المشقة، بينما المكابدة تلحق العصبة، فليس في توظيف هذا النوع عجزٌ، وإنما مردّ الأمر إلى فائدة بلاغية حاصلة من استبدال المواقع.

(1)- قدامة، نقد الشعر، ص209.
(2)- المصدر نفسه، ص209.
(3)- البيتان غير مثبتين في ديوانه.
(4)- سورة القصص.

كما أنّ القول بالعجز عن إقامة المعنى على وجهه بسبب الوزن فيه اتّهام للشعراء بضعف الموهبة، والشاعرية، فكيف يعجزهم وزنٌ وهم من هم في الشاعرية، والاقتدار، وهل يتطلّب ردّ الكلمات إلى مواضعها في بيت عروة السابق إلا أن يُغيّر(فديتُ بنفسه) بعبارة(بذلت لنفسه)، فيقول:

بـــذلتُ لنفســـهِ نفسِـــي ومـــالِي ومـــا آلـــوكَ إلا مـــا أطيـــقُ

ويتجلّى التّلميح الخفيّ الذي تحقّقه ضروب بديعية كالاستظهار بالدرجة نفسها من الفاعلية التي تُحقّقها أنواعٌ بيانية كالكناية يقول ابن المعتز:

فـــأنتم بنـــو بنتـــه دوننـــا ونحـــن بنـــو عمّـــه المُســـلِم[1]

فلمّح ابن المعتز بكلمة(المسلم) إلى استحقاق بني العباس بالخلافة دون العلويين بالاحتجاج بإسلام جدّهم، لأنّ الكفر من موانع الإرث على اعتبار اتصال نسب العلويين بأبي طالب، وقد مات على الكفر، يقول ابن رشيق:« فكأن ابن المعتز أشار بحذقه إلى ميراث الخلافة»[2].

ومنها التجريد، وهو« أنْ يُنتزَع من أمر ذي صفة أمرًا آخرَ مثلَه في تلك الصفة مبالغةً في كمالها فيه»[3]، و يحصل به التلميح بدل التصريح بتغيير جهة نسبة الكلام من المتكّلم إلى المُخاطَب، يقول حيص بيص[4]:

إلام يـراك المجـدُ فـي زيّ شـاعر وقـد نحلـت شـوقًا فـروعُ المَنَـابِرِ[5]

كتمـت بِصـيتِ الشـعرِ علمـا وحكمـة ببعضـــهما ينقـــاد صـــعب المفـــاخرِ

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص60.
[2]- المصدر نفسه، ج2، ص60.
[3]- القزويني، الإيضاح، ص374.
[4]- حيص بيص: سعد بن محمد بن سعد التميمي(ت.574هـ-1179م)، شاعر أهل بغداد نشأ فقيها ثم غلب عليه الأدب والشعر، توفي ببغداد.
[5]- سعد بن محمد بن سعد(حيص بيص)، الديوان، ج2، منشورات وزارة الإعلام، العراق، د.ط، 1974م، ص316.

أمـا وأبيـك الخيـر إنَّـك فـارس ال ـــكلام ومُحيـي الدراسـات الغـوابرِ

فعلّق مفاخر الشاعرية، والبلاغة بالمُخاطَب، وصرفها عن نفسه، وهو لا يقصد غيرها، وفيه نوعٌ من الإيهام بأنّ المقامَ مقامُ مدحٍ لغيره، لا مقامَ فخر بنفسه.

وقد ينبني التجريد على المشابهة بأن ينتزع الشاعر من نفسه شبيهًا في صفة من الصفات كم في قول أرطأة بن سُهيّة[1]:

إنْ تلقنـي لا تـرى غيـري بنـاظرةٍ تنس السلاحَ وتعرف جبهة الأَسَدِ[2]

فقد أتاح التجريد نوعًا من المشابهة تجعل النظر إلى وجهه بمثابة النظر إلى الأسود، وفي ذاك مبالغة في إظهار القوة، والاعتداد بالسَّورة.

4- <u>الفاعلية الإيقاعية المعنوية للبديع</u>:

إذا كان جمال إيقاع المعنى يتبدّى في كلّ الصور التي يتفاعل فيها البديع مع غيره من مكوّنات الخطاب بما يُضفيه عليه من جمالٍ في غموضها وإيهامها، وإيجازها وإحاطتها، فإنّ أنواعًا منه كالمراجعة، والاكتفاء، والتسجيع، والجناس توخَّت عضد المعنى، فقوّت دلالته بالفاعلية ذاتها التي تُلمَس في مباحث المعاني، يقول الحلّي:

وليلـــــةٍ زارنـــــي فقيـــــهٌ فـــي رشـــده لـــيس بالفَقِيـــهِ[3]

رأى بيمنـــــايَ كـــــأسَ خمـــــرٍ فظـــــلّ ينـــــأى ويتّقيـــــهِ

فقلـت: هـــلَا، فقـــال: كـــلَا فقلـــتُ: لِـــمْ لا؟ فقـــال: إيـــهِ

فمـــاذا تعنـــي؟ فقلـــتُ: إنّـــي أُنـــزّه الكـــأسَ عـــن ســـفيهِ

---

(1)- أرطأة بن سهية: أرطأة بن زفر بن عبد الله الغطفاني، وسهيّة أمّه، وهو شاعرٌ مُعمّر مخضرم أدرك خلافة عبد الملك وأنشده من شعره وعمره مائة وثلاثون عاما، وعمي قبل موته. له ديوان شعر.

(2)- أرطأه بن زفر(ابن سهية)، الديوان، جم. حق. شر. قد: شريف علاونة، دار المناهج، الأردن، ط1، 1427هـ-2006م، ص59.

(3)- عبد العزيز بن سرايا(صفي الدين الحلي)، الديوان، ص508.

ومنها ما يتعلق بصدور المعاني وفق ضوابطَ معيّنة ممّا يلائم ما يضمّه علم المعاني من الإطناب بذكر العام بعد الخاص، وذكر الخاص بعد العام، وغيرها، و مما يزيد فاعلية هذه المباحث في البديع كالتدلّي، يقول مسلم بن الوليد:

غـرّاءُ[1] فـي فرعهـا ليـلٌ علـى قمـرٍ علـى قضيبٍ علـى حِقفِ النّقا الدَّهِسِ[2]

أذكـى مـن المسـك أنفاسًـا وبهجتهـا أرقُّ ديباجـــةً[3]مـــن رقَّـــة الـــنَّفسِ

فرتّب أوصافها من أعلاها إلى أسفلها، فالليل شعرها، والقمر وجهها، والقضيب عنقها.

ومـن أنـواع البـديع التـي تُقـوّي المعنـى بمـا فيهـا مـن الإيجـاز، والدَّلالـة ضـربُ المشاكلةُ، وهو« ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته، تحقيقًا، أو تقديرًا»[4]، و من شواهدها قول أبي تمّام:

بـوَّأتُ رحلـي فـي المَـرادِ المُبقِـلِ[5] فرَتَعْـتُ فـي إثـر الغَمـامِ المُسـبِلِ[6]

مـــنْ مبلـــغٌ أفنـــاءَ يَعْـــربَ كلَّهـــا أنّـــي ابتنيـــتُ الجـــارَ قبـــل المنـــزلِ

وأَخَـذتُ بـالطَوْلِ[7] الـذي لـم يَنْصَـرِمْ ثِنْيَـــاهُ والعَقْـــدِ الـــذي لَـــمْ يُحْلَـــلِ

فنسب البناء للجار لوقوعه في مصاحبة المنزل، والسامع لا يقع في اللبس لأنّه يدرك أنّ هذا من باب الإيجاز، واختصار الكلام فيما هو معلوم، وأنّ المقصود اختيار الجيرة قبل التفكير في السكن.

---

(1)- غرّاء: بيضاء. فرع: شعر. قضيب: غصن. حقف: كثيب. النّقا: الرمل. الدّهس: المكان اللين.

(2)- مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني، ص325.

(3)- ديباجة: وجه، لون.

(4)- القزويني، الإيضاح، ص360.

(5)- المراد: الأرض. المُبقل: الذي كَثُر فيه البقل

(6)- أبو تمام، الديوان، ج1، ص25.

(7)- الطّول: الحبل. ثنياه: طرفاه.

وفي هذا النوع جانبٌ بياني يطابق بين الجار والدار بمثل عمل التشبيه البليغ للدلالة على المماثلة في الحرص في اختيار الجار، والمنزل، والمشاكلة في هذا تُجَاري القلب في عضد الجانب البياني كذلك.

ومن فاعلية الاكتفاء الإيقاعية تمكينه للشاعر من الوقوف على الكلمات المناسبة للدلالة العامة، و إخضاع القافية لِتؤدي الدلالة نفسها، ويتجلّى ذلك في قول ابن نباتة[1]:

اســـقني صـــرفًا مـــن الـــرَّا حِ تَحُـــتُّ الهـــم حتَّـــا[2]

ودعِ العـــــذَّال فيهـــــا يضـــــربون المـــــاء حتَّـــى

فمكَّنَ الاكتفاء من الوقوف على(حتّى) رغم أنّها تستدعي كلامًا بعدها، ولا يتمُّ المعنى بالوقوف عليها، وفي ذلك عمقٌ في التصوير ومبالغة في الدلالة، فللسامع أن يتخيّل مقدار ما يكابده العُذَّال، ومدى ازدراء الشاعر لهم، وهي معانٍ أتاح الاكتفاء الاحساس بها، ومن جهة أخرى، فإنَّ التوقف عنها أتاح تماثلا صوتيًا مع القافية التي قبلها(حتًّا)، وتناسبًا دلاليًا كذلك، ففي الأولى زوالٌ للهمِّ، وفي الثانية زوالٌ للعذل.

إنّ تبيين فاعلية البديع في هذه المستويات المتعلقة بالعروض، والقافية، والبيان، والمعنى لا يدلّ على الفصل بينها، وإنّما تتعاضد جميعا لإظهار جمال الإيقاع، وقوته، واعتبار البديع مُكوِّنا أساسيا في الخطاب لا مجرّد زينةٍ له، و هذا التعاضد يظهر على سبيل التمثيل في قول المُساور بن هند بن زهير[3]:

---

[1]- محمد بن محمد(ابن نباتة)(686-768هـ، 1287-1366م)، شاعر عصره وأحد الكُتّاب المترسّلين العلماء بالأدب، وُلِد بالقاهرة وبها توفي، وأصله من ميّافارقين تنقل بين مصر والشام له ديوان شعر، وتصانيف منها،" ترسّل ابن نباتة"، و" مطلع الفوائد".

[2]- محمد بن محمد(بن نباتة)، الديوان، المطبعة اللبنانية، بيروت، د.ط،1304هـ، ص59.

[3]- المساور بن هند(ت. نحو 75هـ-695م)، شاعر معمر وُلد في زمن حرب داحس والغبراء وعاش إلى أيام الحجاج، وهو من شرفاء الجاهلية فيجده ملك عبس في الجاهلية، وقد أسلم من المتقدمين.

أودى الشَّــبابُ فمــا لــه مُتَقَفَّــرُ [1] وَفَقَــدتُ أترَابِــي فــأين الْمَغبَــرُ [2]

وأرى الغــوانِيَ بعــدما أوجهننــي أعرضــنَ ثُمَّــتَ قلــن شــيخٌ أعــورُ

ورأيــن رأْســي صــار وجهــا كلُّــه إلاّ قفــايَ ولِحيــةً مــا تُضــفَرُ

ورأيــنَ شــيخًا قــد تحنَّــى ظَهــرهُ يمشــي فَــيقعسُ [3] أو يُكِــبُّ فَيَعثُــرُ

فقد وظّف القلب في عجز البيت الأخير، فقدّم الانكباب على العثرة، مُحيلا النتيجة محلّ السبب، لأنّ اللبسَ مأمون لوضوح المعنى، وعضد هذا التوظيف الوزن، و القافية باستقامة الجزئين تقطيعًا في قوله: يُكِبُّ فَيَعثُرُ(//0///0//0)، و بتماشي ترتيبهما مع رويِّ قافيته، وخدم المعاني من حيث الدلالة على انسجامها، فتناسب بدؤه بالانكباب مع ما ذكره في الصدر من انحناء الظهر، فكأنّه مُنكَبّ بطبيعة تكوينه دونما عثار إذ انحناؤه قرّبه من الأرض، فلا يكاد يُتَبَيَّنُ السبقُ بين انكبابه، وعثاره، وترتّبَ على هذه المعاني جانبٌ بيانيٌّ يطابق بين الانكباب، والعثرة بما يشبه عمل التشبيه البليغ، فلا ضير عند ذاك من قلب مواضعهما.

ولا تقتصر فاعلية إيقاع المعاني في البديع على هذه الأنواع، فهناك ضروبٌ كثيرة تشتغل على مستوياتٍ عدّة، وقد تتبيّن فاعليتها في أكثر من جانب، ومن ذلك في الإيجاز الاحتباكُ، وفي الإطناب الاستقصاءُ، وفي سلاسة المعاني وانسيابها الانسجامُ، والترتيبُ، والترقّي، والاتفاق.

---

(1)- متقفَّر: سبيلٌ إلى الاتّباع.

(2)- حبيب بن أوس(أبو تمام)، ديوان الحماسة، شر. عل: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ-1998م، ص84.

(3)- يقعس: يمشي محنيًا ظهرُه إلى صدره.

المبحث الثاني: تطبيقات تحليلية في الإيقاع البديعي

تعتمد الدراسة في هذا الفصل على المنهج الأسلوبي متغاضيةً عن النقود التي وجّهها هذا المنهج للبلاغة العربية في قيام تحليليها على البيت، والبيتين، آخذةً في الاعتبار القيمة التي منحها للبديع، والتي ارتقت به من النظرة التّحسينية إلى اعتبار أنواعه مكوّناتٍ للنصوص من خلال« قدرتها المنهاجية على تنظيم ظواهر البديع، وهدفها الجمالي في الكشف عن أسلوبية هذه الظواهر في النصوص الشعرية»[1].

كما أنّ ضروب البديع تتلاءم مع هذا المنهج لاطّرادها في النصوص، فلا يكاد يخلو منها نصٌّ أدبي، فإذا كان النصّ لشعراء البديع كانت ضروبه أكثرَ تواترًا، واطّرادًا ممّا يجعل المتن البديعي مُنسجمًا مع الدرس الأسلوبي، يقول سعيد السريحي:« وإنْ فقدت الظاهرة اطّرادها، وشموليتها لم يصحّ الاعتداد بها كظاهرة أسلوبية مُميّزة لأدب الشاعر، وتظلّ قيمتها محصورةً في نطاق السياق الذي وردت فيه»[2].

وقد فضّل بعض الدّارسين الاستعانة بالمنهج التكاملي نظرًا لتنوّع ضروب البديع، وتعدّد وظائفها، وتداخلها، يقول خالد كاظم الحميدي في تعليل جمعه بين المناهج السيميائية، والأسلوبية، والتداولية:« وتظهر مشروعية الجمع بين هذه المناهج جليّة، وواضحة إذ لا قدرة لمنهجٍ واحد على الإحاطة بالبديع، ومباحثه المُعقّدة لذلك حاولتُ الجمع بينها مع مراعاة خصوصية كلّ منهج»[3].

وينصّ التنظير الأسلوبي على التعامل مع ضروب البديع بوضعها في كلّياتٍ ناظمة تجمعُ كلٌّ كلّية أنواعًا بديعية على أساس الاشتراك في الوظيفة، يقول صلاح فضل:« وما يمكن أن تفعله البلاغة الجديدة بالنسبة لهذه الأشكال يتركز في أمرين:

---

(1)- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص42.
(2)- سعيد السريحي، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1،1983م، ص259.
(3)- خالد كاظم الحميدي، علم البديع رؤية معاصرة، وتقسيم مقترح، ص47.

أحدهما: ردُّ تكاثرها التصنيفي، ونماذجها العديدة إلى الأبنية الرئيسية المُمثّلة لها، وهي لا تخرج عن التوافق، والتضاد في المستويات اللغوية(...) وثانيهما: استخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها، مع استبعاد فكرة " البديع" ومصطلحه باعتباره زينةً تُضاف للكلام، لأنّها أبنيةٌ يتركّب منها الكلام ذاته»[1].

وترتبط دراسة البديع ضمن كلّياتٍ ناظمة بطريقة عمل الباحث، فمحمد العمري مثلا درس البديع وفق الموازنات الصوتية، يقول:« التّوازن أو الموازنات، ويتألف من عناصر لغويّة مُشخّصة، فهذا عبارة عن تردّد الصوامت(التّجنيس)، والصوائت(التّرصيع) اتّصالا، وانفصالا»[2]، وهذا الحصر للبديع في هذين المستويين اعتبره جميل عبد المجيد تضييقًا لأفق البحث في البديع، فيرى أنّ الدراسة« غفلتْ عن أنماطٍ أخرى كثيرة لهذه الموازنات»[3].

واختار خالد كاظم الحميدي دراسة البديع بتقسيمه إلى البديع التكراري، والبديع التقابلي، والبديع التداولي، يقول:« جاء تقسيمُ الإيقاع في قسمين بحسب نوعيه، هما: إيقاع التشابه(التكرار)، و إيقاع التباين(التقابل). وكان النوع الثالث مخصّصا لظواهرَ بديعية تعتمد على البعد التداولي»[4].

أمّا سعيد العوّادي، فدرس ضروبًا من البديع ضمن ثلاث كلّيات هي التوازن، والمفارقة، والحجاج، يقول:« وبذلك، فإنّ لوذَنا بالأسلوبية حتّم علينا إرجاع مصطلحات البديع المتكاثرة إلى ثلاثة بُنيات ناظمة، هي: التوازن والمفارقة والحجاج»[5].

---

(1)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، د.ط ، 1992م، ص149.
(2)- محمد العمري، الموازنات الصوتية، إفريقيا الشرق، بيروت، د.ط، 2001م، ص9.
(3)- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، ص54.
(4)- خالد كاظم الحميدي، علم البديع رؤية معاصرة، وتقسيم مقترح، ص249-250.
(5)- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص42.

والبحث لا يُركّز على الإحصاء الشامل لكلِّ الظواهر البديعية، وضبطِها في كلّياتها الناظمة لأنّها من جهة كثيرةٌ تتطلّب توسّعا لا يسمح به توازن فصول هذه الدراسة، ومن جهة أخرى فالبحث لا يهدف إلى الضبط الكمّي بقدر التركيز على الجماليات والوظائف، كما أنّ بعض ضروب البديع تقبلُ الدخول ضمن أكثر من بُنية، وهو ما يُقلّل من صرامة الضبط، والتصنيف، ولذا تعمد الدراسة إلى تحليل بعض أنواع البديع ضمن الكلّية التي تُكرّس هذه الوظيفة، وقد يُشار إلى وظيفة أخرى للنوع تندرج ضمن كلّية أخرى، وتمّ حصر البديع في أربع كُلّياتٍ ناظمةٍ هي: الإيهام، الحجاج، المفارقة، المماثلة [1].

1- <u>الإيهام</u>:

تتجلى الوظيفة الإيهامية في كثيرٍ من ضروب البديع، ممّا يجعل جانب الغموض أحد السمات البارزة للدرس البديعي، ومن هذه الأنواع الجناس، والتورية، والتوجيه، والمواربة، وأسلوب الحكيم، وفعالية هذه الأنواع، ودورها الإيقاعي« يرتكز على فعالية المتلقي في إنتاج المعاني الإيحائية المُتضمَنة في شكل هذا البديع»[2].

ويتحقق الإيهام في الجناس الناقص إذا اتفق له الخلوّ من الشكل كقول أبي العلاء المعري:

وما تركتِ بذات الضال[3] عاطلةً ... من الظباء ولا عارٍ من البَقَرِ[4]

قلَّدتِ كل مهاة[5] عِقد غانية ... وفزتِ بالشكر في الآرام والعُفرِ

---

[1]- قاربت الدراسة في هذا التقسيم منهجية سعيد العوادي باعتبارها مُحيطة بوظائف البديع مع إضافة كلّية جديدة هي الإيهام.
[2]- خالد كاظم الحميدي، علم البديع رؤية معاصرة، وتقسيم مقترح، ص176.
[3]- ذات الضَّال: موضعٌ يكثر فيه شجر الضال.
[4]- أحمد بن عبد الله(أبو العلاء المعري)، ديوان سقط الزند، ص57.
[5]- مهاة: بقرة وحشية. العفر: الظباء تعلوها غبرة.

ورُبّ ساحب وشي من جآذرها[1] وكان يرفُل في ثوب من الوبرِ

حسَّنتِ نظم كلام تُوصفين به ومنزلاً بك معمورًا من الخفرِ[2]

فالحُسن يظهر في شيئين رونقه: بيتٍ من الشِّعر، أو بيت من الشَّعرِ

ففي البيت الأخير يتوهّم القارئ التكرار لكنَّ الدلالة تبدي له القصد إلى الجناس الذي يحيل على عمق الترابط بين البيتين حتى توافقا في الاسم، وفي القاطنين فيهما، وفي القرب النفسي من قلب الشاعر باتصالهما بمن يهوى، وهو اتصال يجعل المحبوبة هي من تصنع بيت الشِّعر، وتقيمُ في بيت الشَّعر، وتضمن للاثنين الحُسن، والأنس، وهي التي منحت المها جمال الصورة، ورشاقة المشية، وهذه الأشياء تصنعها القصيدة كذلك مما يحيل على تطابق بين المرأة والقصيدة، وفي هذا تأكيدٌ على أنّ الأشياء الجميلة هي التي تفرض على الشاعر استعمال البديع للتعبير عنها بقوة، وصدق، وبيانِ أثرها على النفس.

وقصيدته هذه تبدي الرؤية البديعية الشاملة للأشياء، وعلاقاتها المتماسكة حيث يتماهى بيت الشِّعر مع بيت الشَّعر بجمالهما، و بأنهما سكنٌ للمرأة التي يتمثّلها، بل إنّ الجمال يتجاوزهما إلى تجسّده في كلّ الأشياء، حتى الجامدة منها كالمضارب، والقصائد.

ومن القصائد التي عبّر فيها الشعر عن ارتباطه بتصور الشاعر للكون قول ابن نباتة:

لولا معاني السحر من لحظاتها ما طال تردادي الى أَبْيَاتِهَا[3]

لا أنظم الأحزان في أيامها أو ما ترى كسرى على كاساتهَا

---

[1]- جآذر: جمع جؤذر: صغير البقرة الوحشية.

[2]- الخفر: شدَّة الحياء.

[3]- محمد بن محمد(بن نباتة)، الديوان، ص9.

والشـــيب فـــي فـــودي يخـــط أهلـــةً معنـــى المنـــونِ يلـــوح مـــن نوناتهـــا
سـقيًا لروضـات الشـباب وان جنـت هـذي الشـجونُ علـى قلـوب جناتهَـا
ولدولـــةِ الملـــكِ المؤيـــدِ إنهـــا جمعـت فنـونَ المـدحِ بعـد شـتاتهَا
شـــدت لســـاحته الرحَّـــالُ فَفِعْلُهـــا يقضـي بنصـر الحـرف نحـو جهاتهَـا
غُـذِيَ الرجـاءَ نباتهُـا فـانظر لمـن وشـاه مـن مـدحٍ فـمُ ابـنِ نباتهَـا
لا تطلـبنّ مـن القـرائح حصـر مـا أفضـى اليـه وعَـدِّ عـن إعناتهَـا
ركعـت لـذكراه الحـروف فلـم تكـد تتبـين الألفـات مـن دالاتهَـا
يـا ابـنَ الملـوكِ الناشـرين لبيـتهم سـيرًا تبـيّضُ مـن وجـوهِ رواتهَـا
لا نعتـب الأيـام كيـف تقلبـت بالقـاطنين وأنـت مـن حسـناتهَا

تقيم الأبيات تزاوجا علائقيا بين القصيدة، ومعادلات موضوعية لها هي ديار المحبوبة، والراحلة، ومحلّ الممدوح، فالبيت الأول يحيل على صاحبته في سحر نظراتها التي جعلت الشاعر يتردد على منازلها، ولا يبرح مضارب أهلها، كما يحيل على القصيدة في سحر معانيها في لحظات إنشائها، وتعلّقه بذلك حتى أنّه يُردّد فيها النظر بالتنقيح، والتزيين، وهو أمرٌ يُعبّر عن المعاني الراسخة في الوجدان الشاعر متمثّلة في الحبيبة، والخيمة، والقصيدة، ويُكرّس العلاقات القائمة بينها التي تتأكّد بالتماثل والتناقض، فإذا كان البيت يصون ربّته بسترها عن الناظرين، فهو يغري بها بما يمنعه من جمالها، وإذا كان بيت الشعر يذكرها، ويُدني صورتها للسمع، والخيال، فهو يسترها بحملها على أكثر من وجه.

وأبان التوجيه في البيت السابع عن ترابطٍ بين الراحلة التي هي وسيلة سفر الشاعر إلى الممدوح، وبين القصيدة التي هي سبيل إجازته، إذ الحرف يدل على الناقة، وعلى وحدات القصيدة التي تكوّن كلماتها، واستعمال التوجيه هنا واسعٌ يجمع بين المعاني التي

يتيحها الجناس دون تحديد، أو تفضيل، فهي جميعا على درجة واحدة من القرب، والقصد.

وتتبّع الأبيات يُبدي كون القصيدة تعبّر عن عالم الشاعر، ويُظهِر ارتباط الحياة بالكتابة عند شعراء البديع، فالأحزان تُنظَم كالأبيات، و شرفُ البيت تحفظه الرواية، ومآثر دارة الممدوح يينع نباتها بما يوشيها الشاعر من المديح، وهي تورية جعل الشاعر نفسه أحد معنييها، إضافة إلى المقابلة بين وحدات البيت المسكون كالحجرات، والجهة، والساحة، و القاطنين، وبين وحدات البيت المنظوم كالأمداح، والحرف، والرواة، والنونات، والألفات، والدالات.

وتكرّر هذا التماهي في الشعر المعاصر بين القصيدة، وبين المرأة بمختلف اعتباراتها، يقول نزار قباني في قصيدته " هل المرأة أصلها قصيدة؟":

هل المرأة أصلها قصيدة؟[1]

أم القصيدة أصلها امرأة؟

سؤالٌ كبيرٌ مازال يلاحقتي

منذ أن احترفت حبَّ المرأة..

وحُبَّ الشعر..

سؤالٌ.. لا أريد له جوابا

لأنَّ تفسير الأشياء الجميلة

يقتلها...

[1]- محمد رضوان، أروع ما كتب نزار قباني، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، د.ط، 2005م، ص175.

ويُلاحَظ التعالق بين المرأة والقصيدة، فهما طرفا الاحتراف في الحبّ، ولا يكون هذا الاحتراف دونهما، ويتبيّن الحرص على بقاء التداخل بينهما، وعدم تمييز الأصل، فالشاعر لا يريد إجابة تحدّده، بل يستمتع بتكرار السؤال، وبهذا الغموض الذي يكتنفه ممّا يشكّل توجيها بديعيا يوسّع الخيال، ويعضد دلالة أحدهما على الآخر، ويحفظ لهما تماسكهما، وجمالهما.

ومن طرق الإيهام التي استخدمها شعراء البديع التورية بالإحالة على معنى قريب، ومعنى بعيد، وقد يقوى الإيهام بأن تكون القرائن متساوية بين المعنيين على غير سبيل التورية التي تكون القرينة فيها مستدعية للمعنى البعيد، وهذا مبالغة في الإخفاء، و إمعانا في التعمية، وحرصا من الشاعر على حجب الرؤية التي يدين بها حفاظا على مبادئه، وحياته، لكنّه في ضميره ينزعها عن طرف، وبثبتها للطرف الآخر، يقول النمري:

أيُّ امرئٍ بات من هارون في سخطٍ فليس بالصّلوات الخمسِ يَنتفِعُ[1]
أُثني على الله إحسانًا وأشكره أن ليس لي عن وليّ الأمر مُنقطَعُ
أصفيتُ وُدّي لهارونٍ وشيعته لمّا تفرّقت الأحزاب والشيّعُ
هو الإمام الذي طاب الجهاد به والحجُّ للناس، و الأعياد والجُمَعُ
حصنٌ بنته يمينُ الله يسكنه الـ ـإسلام صعب المراقي ليس يُطّلَعُ
مُستحكِم الرأي مُستغنٍ بوحدته عن الرجال بريب الدهر مُضطلِعُ

يُورِّي الشاعر في هذا الجزء من الأبيات باسم هارون الرشيد عن علي بن أبي طالب رضي الله عنه مستخدما في إجراء هذه التورية نصّا مضمرا يتمثّل في الحديث النبوي الذي يقول فيه الرسول صلى الله عليه وسلم لعلي:« أنت منّي بمنزلة هارون من

[1]- منصور النمري، شعر منصور النمري، ص98.

موسى»[1]، وهو اقتباسٌ يؤدي كذلك وظيفة الحجاج لأحقّية عليّ بالخلافة، ويجعل رضى هارون ضرورة لنيل رضى الله تعالى جاعلا إياه أمرا عقائديا أهمّ من الصلاة ذاتها، مثنيًا على ربّه أن وفّقه لموالاة وليّ الأمر.

ويتلاعب الشاعر بدلالات الكلمات ليصرّح ببعض ما يريد التصريح به، فيُظهِر مصافاته الودّ لشيعة هارون مُورّيا مرة ثانية بالمعنى اللغوي لكلمة الشيعة والذي يعنى قبيلته، وأنصاره عن المعنى السياسي، والديني لها والمتمثل في الفرقة الموالية للعلويين، ويؤكّد مرة أخرى الحجاج للأحقية بالحكم مستدعيا نصّا حديثيا آخر يتمثّل في ثناء الرسول على عليٍّ، والشهادة له بصواب القضاء، وسداد الرأي، وهو قول النبي صلى الله عليه وسلّم:« و أقضاهم عليّ»[2].

ويُردف قائلا:

حكم الخليفة هارونٍ يذكّرنا أحكام أحمد بل أخلاقه جُمَعُ
مَشابِهٌ من نبيّ الله تنزعه إلى المحاسن و الأشباه تُنتزَعُ
ومن إمام الهدى المنصور يلحقه قهر الأمور وحزمٌ حين يقترع
وتشله القائمَ المهديّ مرحمةٌ منه وبحرُ نوالٍ حين يُنتجَعُ
وما أخلّ وصيّ الأوصياء به محمّد بن عليٍّ نوره الصّدعُ[3]
ذريّةٌ بعضها من بعضٍ انتُجِعت[4] فالحقّ ما نطقوا والحقّ ما شرعُوا

وفي هذا القسم من القصيدة يركّز الشاعر على تمثّل شخص عليّ في شخص النبي صلى الله عليه وسلّم، فهو يماثله في سداد حكمه، بل في كلّ شيمه، ومواقفه،

---

[1]- متفق عليه.
[2]- صحيح.
[3]- الصدع: الظاهر، الواضح.
[4]- انتجعت: قُصِدتْ من الناس، وطُلِبتْ إليها الحاجات.

ويستمرّ في توظيف التورية التي تجمع بين معنيين يُمثّل فيها العبّاسيون المعنى القريب، ويستأثر فيها العلويون بالمعنى البعيد، ويستحضر هذه المرة خلفاء بني العباس المنصور، و المهدي، فينال الحظوة عند الرشيد بِذكره أجدادَه لكنّه يقصد بهم خلفياتٍ غائبة، ونصوصًا مضمرة، فهو يُلمّح بالمنصور لعليّ الذي أضفى عليه النبي عليه السلام صفة النصر يوم خيبر دون سائر الصحابة، فقال:« لأعطين هذه الراية غدا رجلا يفتح الله على يديه يحبُّ الله ورسوله ويحبُّه الله، ورسُولِه»[1]، وبالمهديّ لمعتقَد الشيعة الذين يقولون بقيام محمد بن الحسن العسكري في آخر الزمان لينتقم من أعدائهم، وممّا يؤكد هذا الأمر وصفه له بالقائم، وهي تسمية الشيعة للمهدي، وبذلك فقد استعمل التورية كذلك في هذه الكلمة ليدلّ بها في مستواها السطحي على قيام الخليفة المهدي بأمر الخلافة، ويُضمر بها الدلالة على خروج القائم المهدي الشيعي، وهو من أولاد الحسين بن علي.

ثم يقول النمري:

يا ابن الأئمة من يعد النبيّ ويا ابن الأوصياء أقرّ الناس أم دفعُوا
إنّ الخلافة كانت إرث والدكم من دون تيمٍ وعفو الله مُتّسِعُ
لولا عديٌّ و تيمٌ لم تكن وصلتْ إلى أميّةَ تمريها[2] وترتضعُ
وما لآل عليٍّ في إمارتكم حقٌّ ومالهم في إرثكم طمعُ
العمُّ أولى من ابن العمّ فاستمعوا قولَ النصيح فإنّ الحقّ يُستمَعُ

فيطعن على مذهب الشيعة في أبي بكر، و عمرَ بحجة غصبهما للخلافة مُشيرًا إليهما بقبيلتيهما تيم، وعديّ، لينتهي إلى استعمال(ما) لنفي أحقية العلويين للخلافة في الظاهر، غير أنّ حملها على الموصولية يثبت لهم هذا الحقّ، كما أنّ حمل قوله(العمّ أولى من ابن

[1]- متفق عليه.
[2]- تمريها: تستدرها، وأصلها المسح على ضرع الشاة لاستدرار الحليب.

العم) على التقرير انتصارٌ للعباسيين ظاهرا، وتأويله بالتعجب من قولهم هذا الذي يردّدونه يُظهر الميل إلى العلويين منتهيًا بدعوة إلى استماع النصح، واتباع الحقّ.

وللنمري قصائدُ كثيرة توظّف التورية في حجب مواقفه السياسية، وتحقيق التنفيس عن الرأي مع ضمان السلامة من الهلكة، وقد أشارت إلى ذلك أكثر من دراسة[1].

وذكر سعيد العوادي هذا الاضمار الذي يخالف الظاهر، ويدرأ الحقيقة، وهو ما يُعرَف عند الشيعة بالتقيّة، والذي نقله النمري من الجانب الاعتقادي إلى الجانب اللغوي، يقول:« بل إنه لم يكتف بتقنية مذهبية، فأضاف إليها تقية أسلوبية مثلتها التورية أجل تمثيل، فاستوثقت الروابط والصلات بين التقيتين منتجة مديحا ملتبسا»[2].

أمّا القصائد التي يبدي فيه تشيّعه، ويصرّح به، ويُظهِر فيها حنقه على العباسيين، فلم تظهر إلا بعد موته، ومنها قوله:

شـــاءٌ مـــن النـــاس راتـــع هامـــل يعلّلـــون النّفـــوس بالبَاطِـــلِ[3]

تقتـــل ذرّيّـــة النّبـــيّ ويـــر جـــون جنـــان الخلـــود للقاتـــلِ

مظلومـــة، والنّبـــيّ والـــدها قريـــر أرجـــاء مقلـــة حافـــلِ

ألّا مصـــاليت يغضـــبون لهـــا بســـلّة البـــيض والقنـــا الـــذابلِ

ومنها أيضا:

آل النّبـــيّ ومـــن يحـــبّهمُ يتطـــامنون مخافـــة القتـــلِ[4]

---

[1]- يُنظر: علي بن الحسن(الشريف المرتضى)، أمالي المرتضى، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ق2، دار إحياء الكتب العربية(عيسى البابي وشركاه)، مصر، ط1، 1373هـ-1954م، ص276.

[2]- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص103.

[3]- منصور النمري، شعر منصور النمري، ص121.

[4]- المصدر نفسه، ص119.

أَمِنُــوا النّصــارى، واليهــود وهــم مــن أمّــة التّوحيــد فــي أزْلِ[1]

ومن ضروب الإيهام البديعية أسلوب الحكيم، وهو نوعان« أحدهما أن تقع صفة في كلام الغير كنايةً عن شيء أُثبِت له حكم، فتُثبت في كلامك تلك الصفة لغير ذلك الشيء من غير تعرّضٍ لثبوت ذلك الحكم له، أو انتفائه(...) والثاني حملُ لفظٍ وقع في كلام الغير على خلافِ مراده مما يحتمله بذكر متعلَّقِه»[2]، ومن نماذج هذا الضرب البديعي قول محمد بن إبراهيم الأسدي[3]:

قلــتُ ثقَّلْــتُ إذ أتيْــتُ مِــرارًا قــال ثقَّلــتَ كاهــلي بالأيَــادِي[4]

قلــتُ: طوّلــتُ، قــال لا بــل تطوّلْــ ــتَ وأبرمــتُ، قــال: حبــلَ الــودادِ

فإنّ المُخاطَب تغاضى عن اعتذار الشاعر عن تثقيل الزيارة، و عن إملال الشاعر، وإبرامه وصرف الحديثَ إلى إثقال عنقه بالمنن، وإبرام حبال الودّ، والمحبّة بينهما مُوهِما أنّه فهم كلام الشاعر على هذا المحمل.

وقد يتوسّل أسلوب الحكيم بالتورية، والمجاز المرسل لزيادة حدّة الإيهام كما في قول صلاح الدين الصفدي:

ولقــد أَتيــتُ لصــاحبي وســأَلتُه فــي قــرض دينــارٍ لأمــرٍ كَانَــا[5]

فأَجــابَني واللهِ داري مــا حَــوَتْ عينــا فقلــتُ لــهُ ولا إنســانَا

فهو يُوهِم صاحبَه أنّه أخطأ فهمَ مراده في الاعتذار عن خلوّ منزله من المال الذي يدل عليه المعنى القريب لكلمة(عين)، فحملها على الخُلوّ من عضو الإبصار، ومن نقطة

---

(1)- أزْل: ضيق، وشدّة.

(2)- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص391.

(3)- محمد بن إبراهيم الأسدي (401-500هـ، 1011- 1106م) شاعرٌ مكّي سافر إلى اليمن، والعراق، وخراسان، واتصل بالوزير أبي القاسم المغربي، ثم رحل إلى حراسان، وتوفي بغزنة.

(4)- أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب،ج7، ص141.

(5)- صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، ج1، ص263-264.

البصر فيه، وهما يندرجان في علاقة جزئية مع الإنسان تعريضًا بأنّه قصد منزلا خاليا من الناس، فلم تُقضَ حاجته.

ويوظّف البديع أبعادًا تُحدِث الوهمَ لدى المُخاطَب كالتكرار، و الاستبدال، والوحدات غير الدالة، فقد يتوهّم المتلقي أنّ الشاعر أخطأ بإعادة عنصر من عناصر الكلام، أو كرّره من أجل التوكيد كقول ابن الوردي:

تعشّقتُ أحوى لي إليه وسائلُ وإصلاحُ أحوالي لديه لَدَيْهِ[1]

أمرُّ به مُستعطِفًا ومُسلّمًا فيثقُل تسليمي عليه عليهِ

فإنّ عدم إدراك اختلاف التعلّق في أشباه الجمل يوهِم بالتكرار، أو التأكيد، ويسهل كشفُ الإيهام بالوقوف على الكلمة الأولى لإيجاد فاصلٍ زمني يدلّ على تعلّقها بما قبلها مباشرة، وورود الثانية مُتعلّقة بالكلمة في بداية العجز، أي تعلّق آخر كلمة في العجز بأول كلمة فيه.

أمّا الاستبدال فيتمّ بتغييرٍ في الكلام يُغيّر الدلالة، وهو يتحقق بالمواربة، ومنها استبدال أبي نواس لحرف العين بالهمزة لمّا آخذه الرشيد بهجاءٍ بلَغهُ عنه في جاريةٍ له، فتنصّل الشاعر من الذنب، وتفلّت من العقوبة باستبدال قلب الهجاء مدحًا، يقول:

لقد ضاع شعري على بابكم كما ضاع دُرٌّ على خَالِصهْ[2]

و تُتيح المواربة استخدام الحركات في التدليس على المعاني المرادة، وضمان السلامة من الطلب، والمؤاخذة، يقول عتبان الحروري:

---

[1]- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، ج6، ص161.

[2]- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص249.

فـإنْ يـكُ مـنكم نجـلُ مـروانَ وابنُـه ويحيــى، ومــنكم هاشــمٌ وحَبِيــبُ[1]

فمنّــا حُصــينٌ والبُطــينُ وقَعنَــب ومنّــا أميــرُ المــؤمنين شــبيبُ

فخلّصه ادعاء الفتح في كلمة(أمير) من أخذه بتهمة الخروج، وقطع البيعة عن هشام، ونسبة الخلافة إلى شبيب، ويحضر مرة ثانية استخدام اللغة في إظهار المعتقد، و إخفائه في الآن نفسه باستخدام ضروب البديع.

ويحصل الإيهام كذلك من خلال أنواع سبق الحديث عنها في الدراسة، فالجناس التام يفيد إيهام تكرار المعنى، فإن كان في القوافي زاد على ذلك بإيهامه وقوع عيب من عيوب القافية هو الإيطاء، والاستخدام يُوهم تعلّق الضمير بالكلمة المذكورة لا الكلمة المستدعية لها.

وضروب البديع التي تفيد الإيهام تعتمد في وضعها على الاشتغال على عناصر الخطاب بإشاعة نوع من الغموض في القصيدة بصفتها رسالة تواصلية بحيث تُحمَل على أكثر من وجه، أو بالاعتماد على معرفة المتكلّم بالمخاطَب، وطريقة تفاعله مع الخطاب، وهي جوانبٌ هامة في تُحقُّقِ الفائدة من تداول الخطاب، يقول خالد كاظم الحميدي: « ويتّضح أنّ مُتكلّمي العربية قد تنبّهوا إلى هذا النوع من الاستعمال الذي يعتمد تفسيره على المتلقي بما يمتلك من ذكاءٍ، وخبرةٍ، وثقافةٍ، وجعلوا المبدأ الأساس هو مبدأ التعاون، أو التآزر بين المتكلّم والمتلقّي على اكتشاف المعاني، وقوّة أثرها، ومشاركة المتلقي في إنتاجها»[2].

[1]- الحموي، خزانة الأدب، ج1، ص249.

[2]- خالد كاظم الحميدي، علم البديع رؤية معاصرة، وتقسيم مقترح، ص 180.

2- الحجاج:

ترسّم شعراء البديع في شعرهم جانبَ الإمتاع والإقناع، فجمعوا بذلك بين بلاغة الأسلوب، وبلاغة الحجاج، ومن ضروب البديع التي توسّلوا بها لذلك الحجاجُ النظري، والمبالغةُ، والمراجعةُ، وحسنُ التعليل، وتجاهلُ العارف، والتضمينُ، والاقتباسُ، يقول أبو تمّام:

ما في وقُوفِكَ ساعةً من باسِ نَقْضِي ذِمامَ الأرْبُعِ[1] الأَدْرَاسِ[2]

فلعلَّ عينكَ أن تعينَ بمائها والدَّمْعُ مِنْهُ خاذِلٌ ومُوَاسِ

إنَّ المنازلَ ساورتها فرقةٌ أَخْلَتْ مِنَ الآرامِ كُلَّ كِنَاسِ[3]

مَنْ كلِّ ضاحكةِ الترائبِ أُرهِفتْ إرْهَافَ خُوطِ البانَةِ المَيَّاسِ[4]

بدرٌ أطاعتْ فيكَ بادرة النوى ولعًا وشمسُ أُولِعتْ بشماسِ[5]

قالَتْ وقَدْ حُمَّ الفِراقُ فكأْسُه قد خُولطَ السّاقي بها، والحاسِي

لا تَنْسَيَنْ تلكَ العُهُودَ فإنَّما سُميتَ إنساناً لأنك ناسِي

هدأتْ عل تأميلِ أحمدَ همتي وأطافَ تَقْليدي بهِ، وقياسِي

أَبْلَيْتَ هذا المَجْدَ أبْعَدَ غايَة فيهِ وأكرمَ شيمةٍ ونحاسِ

إقدامَ عمروٍ في سماحةِ حاتمٍ في حلمِ أحنفَ في ذكاءِ إياسِ

لا تنكروا ضربي لهُ منْ دونهِ مَثَلاً شَرُوداً في النَّدى والبَاسِ

فاللَّهُ قد ضَرَبَ الأقلَّ لِنُورِهِ مَثَلاً مِنَ المِشْكَاةِ والنبْرَاسِ

---

[1]- الأربع: المضارب. الأدراس: الخالية.

[2]- أبو تمام، الديوان، ج1، ص358.

[3]- الآرام: الظباء يكنّي بها عن النساء. كناس: موضع ربوض الظباء.

[4]- خوط: قضيب حسن القوام. البانة: شجرة. الميّاس: المتمايل.

[5]- شماس: تمنّع.

وظّف أبو تمام في خطابه الإقناعي حججًا صناعية متباينة، فأورد منها الحجج الواقعية التي عايشها الناس، وخبروها من المواقف الحياتية، ففي تدليله على موقفه المؤيد للوقوف على الطلل، ومحاورته بالمساءلة والبكاء يؤكّد على الراحة النفسية التي تحصل بذرف الدموع، فالبكاء وسيلةٌ لإفراغ الشجون، والأحزان في هذا الموقف، و في تبيين حاجة الناس إلى البكاء يحتجّ بسريان الفراق بوصفه عمل حزن على كلّ الناس حتى من كان يُجرّع مراراته للآخرين، فهو كأسٌ يشترك في شربها الندماء والساقي.

كما يوظّف المراجعة الحوارية في استحضار حوار قديم بينه، وبين ساكنة الحي التي كانت تميس في نواحيه كالرئم قدّا، وكالبدر والشمس طلعة ونورا، فيضفي على الحيّ الدارسِ مسحةَ الحياة، والأهُول، وهو بهذا يرمي إلى إقناع المتحاملين على الأطلال بأنّ الواقفين عليها يرونه بعيون الحبِّ، والولع التي لا تراها إلا على حالٍ من العمار، والأنس، وقد قصر هذا الحوار على موقف الوداع ليزيد الموقف تأثيرًا، وإقناعًا.

وقد استعان بالقيم التي يتعاقد عليها الناس، ويتفقون على وجوب الوفاء بها جاعلا البكاء على الأطلال عهدا بينه، وبين هذه الحسناء طلبت إليه فيه أن يذكر عهودها، ولا ينسى ديارها، ومن مقتضيات الوفاء والذكرى زيارة دارها، واستحضار أيامها الخوالي، واستدرار الدمع تسليةً، وعزاءً.

ومن ذلك استخدامه للمبالغة في تصوير جمال المرأة، فهي البدر ذاته، والشمس عينها، وكأنّه يدلّل من جهةٍ على ما يفرضه هذا الحسن من عدم النسيان، ومن جهةٍ أخرى يحتج لتكرار الزيارة للرسوم والأطلال للقاء صورتها المتخيلة إذ هي تؤوب، وتعود كحركة الشمس والبدر، فلا تخلو أطلالها من حضورها ممّا يستوجب من الشاعر التعريج عليها من فينة إلى أخرى.

أمّا الحجج الجاهزة، فاستعان بأعلاها درجة وتأثيرا حيث وظّف آياتٍ من القرآن الكريم للاحتجاج على أنّ تشبيه الممدوح ببعض الأفراد الذين ضُربت بهم الأمثال في الصفات البشرية لا يحطّ من قدره، ولا يُدني من مرتبته، فقد شبّه الله نوره بنور بعض مخلوقاته، قال تعالى:﴿ اللَّـهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ(35)﴾[1]، وفي موضع استشهاده احتجاج نظري كذلك يقوم على القياس الناقص يمكن رصده في ما يلي:

ضربُ المثل للشيء بما هو دونه لا يحطّ منه.

الله ضرب المثل لنوره بالمصباح والمشكاة.

أنا لم أحطّ من قدر الممدوح بتمثيله بمن هم دونه.

ومن الحجج الجاهزة كذلك اقتباس المرويات الدينية إذ وظّف قول ابن عبَّاس: « إنَّما سُمِّيَ الإنسانَ؛ لأنَّه عُهِد إليه فَنَسي»[2]، وفي اختيار هذا الأثر الذي يورِد فكرة العهد دلالةٌ جديدة على رؤيته البديعية للأطلال التي تقوم على إضفاء صفة الحياة عليها، وقيام علاقته بها على عقد يقضي بالتعهد بالزيارة، والسؤال.

كما وظّف حججا أخرى أقلّ من هذه في سلطة الإقناع، وهي الأمثال التي تستمدّ قوتها الحجاجية من تداولها بين الناس، وتعتمد في صحّتها على ولادتها من تجارب الناس، وخبراتهم، فاستحضر أقوال العرب في أمثالها من قبيل(أكرم من حاتم)، و(أذكى من إياس) للتأكيد على نُبل ممدوحه، واستحقاقه لثنائه.

---

(1)- سورة النور.
(2)- صحيح، وكلام ابن عباس حجة.

ومن القصائد التي تنزع إلى الحجاج بتوظيف ضروبٍ بديعية مختلفة قولُ أبي نواس:

ومُعتـــدٍ بالـــذي تحـــوي أناملـــه مـن كـأس مُنتخِـب لـم يثنـه المَلَـلُ[1]

لكـــن تحـــاجز عنهـــا أن تُعجّـــزه بـين النـدامى فـلا عـذرٌ ولا عِلـلُ

فأبو نواس وظّف المراجعة للتدليل على أنّ شرب الخمر يحتاج إلى طاقة عقلية، ونفسية، فليست القدرة فيه مرهونةً بتوفر المال، وإنّما بقدرة الإنسان على الإبداع عند شربها، فلا يفقد عقله، ويثقل تفكيره، فيميل إلى النوم، والهذيان، ويعجز عن مواصلة مجلس الشرب، فيخرق بكلّ هذه الأمور ما تعاقد عليه الشِّربُ من عدم تأثير الخمر عليه، بل هو بعد الشرّب أكثر قدرة، وأصفى تفكيرا.

ثمّ يقول:

نبّهتـــه بعـــد مـــا حـــلّ الرّقـــادُ بـــه عقـــدًا مـــن السُّـــكر إلا أنّـــه ثَمـــلُ

فقلت: كأسَك خذها، قال مُحتجِزًا: [2] حسـبي الـذي أنـا فيـه أيّهـا الرّجـلُ

ثـمّ اسـتدار بـه سُـكرٌ فمـال بـه فقمـت أسـعى إليـه وهْـو مُنجـدلُ[3]

قـد دبّـت الخمـر سـرًّا فـي مفاصـله فمـات سُـكرًا، ولكـن حاطـه الأجـلُ

فلـــم أزل أتفـــدّاه وأرفعـــه عن وهدة[4]الأرض، والنشوان محتمِلُ

حتـى أفـاق وثـوب الليـل مُنخـرِقٌ وغـار نجـم الثريّـا، واعتلـى زحَـلُ

---

[1]- الحسن بن هانئ(أبو نواس)، الديوان ، ص115.

[2]- محتجزا: ممتنعا.

[3]- منجدلُ: مصروع، فاقد لتوازنه.

[4]- وهدة: هو، أرض منخفضة.

فأبو نواس لم تستفزّه الخمر، ولم يؤثّر على إدراكه الشربُ، فقد أدرك ضعف الرجل، وذهاب عقله، وإشرافه على الهلاك، فقام يسعى على أمره، ويُصلح من شأنه، ويصونه أن يُلحِق الضرر بنفسه، ويُحادثه حتى أفاق، وثابت إليه نفسه، أمّا الرجل، فلم يبق له من العقل إلا ما أدرك به سوء حاله، وتردِّي وضعه، فأبى الاستزادة منها، ثمّ أنّه قضى في رقدته وقتا طويلا، وهذا لا يُحمَد في مجالس السكر، والمنادمة.

ثم يُردف في تكملة هذه المحاورة الحجاجية قائلا:

فقلتُ: هل لك في الصهباء تأخذها ... من كفِّ ذاتِ هنٍ فالعيش مقتبِلُ

حيريّةٌ كشعاع الشمس صافيةٌ ... يُحيط بالكأس من لألائها شُعَلُ

فقال: هاتِ وأسمعْنا على طربٍ: ... ودّع هريرةَ إنّ الرّكبَ مرتحِلُ

فأحسَنتْ فيه لم تخرم مواقعه ... والكأسُ في يدها في جوفها خِلَلُ

ثمّ استهشّت إلى صوتٍ تُملّحه: ... إنّا مُحيّوك فاسلمْ أيّها الطلَلُ

فما تمالكتُ عيني أن تَبادَرها ... دمعي وعاودها من دلّها خبَلُ

وفي البيت دلالة على أنّ علوق القلوب بالخمر، فالرجل بعد أن ثاب إليه عقله يُقبِل على الاستزادة من الخمر، وقد أباها وهو ثمِلٌ عازبُ التفكير، ويهفو إلى إطراب السمع بالغناء لتكتمل اللذة، وتطيب الكأس، وكأنّ الشاعر يصبو إلى الإقناع بأنّ طلب الخمر دالٌّ على حضور العقل، ورفضها مرتبِط بذهابه، واختلاطه، كما أنّ في البيت تأكيدًا على أنّ الغانيةَ التي ألفت الخمر، وعاقرت شربها لا تتأثر بالسّكَر، فهي تعي ما يريد الندامى، وتحسن الغناء، فلا يلحق صوتها فتور، ولا يزري بأدائها نشاز، أو قصور رغم أنّها تمسك بالكأس التي ليس فيها إلا بقايا من الصهباء، فالخمر عند أقوياء النفس، والعقل سبيلٌ للإجادة، والإبداع، وليس كمثلها ممحّصًا لهؤلاء من أولئك.

ثمّ يعطف مُكمّلا:

فقال أحسنتِ.. ما تُدعَين ؟ قلتُ له: منكوسُــه لبِــقٌ هــذا هــو المثَــلُ

فطــار وجــدً بهــا والخمــر يأخــذها وقـال: هـاتي فأنـتِ العـيش والأمـلُ:

إنّ العيـون التـي فـي طرفهـا مـرضٌ فرجّعتـــه بلحـــنٍ وقعـــه شَـــكِلُ

فخـــرّ معتجـــزًا ممّـــا ترادفـــه منهـا وقلـت لهـا: أحسـنتِ يـا قُبَـلُ

فاستخجلتْ، فتبدّى الورد يضحك في خــدٍّ أنيــقٍ لهــا يــا حبّــذا الخجــلُ

والمراجعة مكّنت الشاعر من إبداء الرغبة المتجددة في معاقرة الخمر، وسماع الغناء حتى لمن لم يألف مجالسهما، فالرجل الذي أزرت بعقله الخمر، وبلغت منه في السوء كلّ مبلغ يتحاجز عنها، ويمتنع حتى إذا عاد إليه عقله رغب فيها وطلبها فغلبته مرة ثانية، وكذلك طرب للغناء واستحسنه في الصوت الأول والثاني، ثم لم يثبت أمام جمال الصوت، وجودة الحداء في المرة الثالثة، فأسكره شدوها كما أسكره قبل ذلك كأسها، فخرّ متثاقلا، ولم يستطع حتى امتداح إجادتها، وقد كفاه الشاعر ذلك، واستأثر بمتعة النظر إلى حمرة الخجل على خدودها جرّاء إطرائه لها، بعد أن متّع سمعه بغنائها، و أترع كأسه بخمرتها.

ومن الحجج الجاهزة المتناصاتُ الشعرية، حيث يُضمّن الشاعر شيئا من نظم غيره في شعره، فتكون تجاربَهم الشعرية حجة يتخذها للإقناع تضاهي الأمثال، والحكم في قوتها الحجاجية، وقد شكّلت المتناصات التي استعملها أبو نواس في هذه القصيدة ظاهرة أسلوبية لتكررها، وتلاؤمها مع أفكاره، فقد ضمّن في البيت الحادي عشر قول الأعشى:

ودّع هريـــرةَ إنّ الركـــبَ مرتحِـــلُ وهـل تطيـق وداعـا أيّهـا الرّجُـلُ[1]

واختيـار الأعشـى مقصـودٌ لكونـه يمثّـل رمـز الخمـر فـي الجاهليـة، لتعلّقـه بهـا، ووصفها في شعره، وهذا يلائم مجلس الخمر الذي يذكره الشاعر، كما فيه مناسبة لمجلس الغناء إذ الأعشى مشهور بتوقيع شعره اثناء إنشاده، والأمران يزيدان في الإقناعٌ بارتباط الخمر بالعروبة، والشعر، والشاعرية.

وضمّن الشاعر كذلك في البيت السابع عشر قول جرير:

إنّ العيـون التـي فـي طرفهـا حـورٌ قتلننـــا ثـــم لـــم يحيـــين قَتْلانَـــا[2]

والتضمين يُؤكّد على جمال المرأة، وأنّ سكَر الرجل لم يُسبّبه ما علّ به نفسه من الخمر فحسب، بل ثمل من جمالها، وسحر عيونها، ويتلاءم وصف الشاعر له بقوله(مات سُكرًا) مع قول جرير(لم يحيين قتلانا) في الدلالة على شدّة الوله، والثمالة.

أمّا في البيت الثالث عشر، فضمّن أبو نواس بيت القطامي[3]:

إنّـــا محيُّـــوك فاســـلم أيهـــا الطلـــلُ وإن بليـتَ، وإن طالـت بـك الطِيَّـلُ[4]

ورغـم أنّ أبـا نـوّاس ثـار علـى الوقـوف علـى الأطـلال، ورفـض التسـليم عليهـا ومساءلتها، فليس في هذا التضمين غرابة من وجوه أحدها أنّه أراد أنّه بكاء الأطلال قبيحٌ من الشعراء، لذيذ من الغواني، وإنّما زيّنه جمال المرأة، وعذوبة صوتها، وهذا ما يؤكّده قولـه(ثمّ استهشّـت إلـى صـوتٍ تُملّحـه)، كمـا أنّ للمرأة بجمالهـا وسـحر صـوتها، و لِكـأسِ الخمر التي في يدها، وللندامى حرمةٌ، وسلطةٌ على الشاعر تجعله يقبل في تلك اللحظات

---

(1)- ميمون بن قيس(الأعشى)، الديوان، شر. تع: محمد حسين، مكتبة الآداب(المطبعة النموذجية)د.ط، د.ت، ص55.

(2)- جرير بن عطية، الديوان، ص492.

(3)- القطامي عمير بن شُييم بن عمرو(ت. نحو 130هـ-747م)، شاعر غَزل فحل كان من نصارى تغلب وأسلم، عدّه ابن سلام في الطبقة الثانية من الإسلاميين.

(4)- القطامي، الديوان، ص23.

ما أوقف شعره على دحضه، وتسفيهه، وهذه السلطة تضاهي في قوتها سلطة الخليفة الذي أمره بوصف الطلول على مقته لها، فأذعن، وأجاب في قوله:

أعرْ شعرك الأطلال و المنزل القفرا فقد طالما أزرى بـه نعتُك الخَمْـرَا[1]

دعـاني إلـى نعـت الطلـول مُسـلّطٌ تضـيق ذراعـي أن أردّ لـه أمـرَا

فسـمعا أميـرَ المـؤمنين وطاعـةً وإنْ كنت قد جشّمتني مركبا وعرَا

ومن الاحتجاج البديعي عند زهير اعتماد أسلوب الحكيم حيث أضفى على الأمر المعلوم صفة الشكّ في عدّ المهجوّين من الرجال، أو النساء، فكان ذلك أبلغ في ذمّهم، والشناعة عليهم، وهذا من باب المبالغة، والجنوح إلى الإقناع بقلة شأنهم، وانحطاط قدرهم، يقول ابن رشيق عن هذا البيت:« فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال، أم نساء، وهذا أملح من أن يقول: هم نساء، وأقرب إلى التصديق»[2]، يقول زهير:

وَمـا أَدري وَسَـوفَ إِخـالُ أَدري أَقَـومٌ آلُ حِصـنٍ أَم نِسـاءُ؟[3]

كما اعتمد التقسيم، وهو يعضد الحجة الواقعية، وقد ورد في شكلٍ حواري ممَّا يبيّن النزعة الحجاجية، ويقوّيها ليكبتهم في الحجة، فليس لهم إلا الوفاء بالذمم، أو إباء السؤدد والحسب، والتشبَّه بالنساء، كما اعتمد التقسيم في تبيين مقاطع الحقّ التي لا تخرج عن اليمين، أو المنافرة، أو الجلاء، يقول:

فَـإِن قـالوا النِسـاءُ مُخَبَّـآتٍ فَحُـقَّ لِكُـلِّ مُحصَـنَةٍ هِـداءُ

وَإِمّـا أَن يَقـولَ بَنـو مَصـادٍ إِلَـيكُم إِنَّنـا قَـومٌ بِـراءُ

وَإِمّـا أَن يَقولـوا قَـد وَفَينـا بِـذِمَّتِنا فَعادَتُنـا الوَفـاءُ

---

[1]- الحسن بن هانئ(أبو نواس)، الديوان ، ص21.

[2]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص66.

[3]- زهير بن أبي سلمى، الديوان، ص17.

وَإمّا أَن يَقولوا قَد أَبَينا فَشَـــــــــــرٌّ مَـــــواطِنِ الحَسَـــــبِ الإبـــــاءُ

فَـــإنَّ الحَـــقَّ مَقطَعُـــهُ ثَـــلاثٌ يَمـــــينٌ أَو نِفـــــارٌ أَو جـــــلاءُ

3- المفارقة:

إنّ البديع المعتمد على المفارقة المتجسّدة على وجه الخصوص في الطباق، والمقابلة يخدم الدلالة في التعبير عن التجارب الحياتية المملوءة بالمتناقضات حيث يصوّر المفارقات الواقعية من خلال المفارقات اللغوية، يقول العتابي[1] مُخبِرا بما انتابه، وجاريَته من الحزن على الفراق، والعجز عن البعد، ومُتعلِّلا بقلّة جدوى الحذر من الدنيا، والإشفاق من غِيَرِها، و ذرف الدموع على ما فات منها:

مـــا غِنـــاء الحـــذار والإشـــفاق وشـــآبيب[2] دمعـــك المُهـــرَاقِ[3]

لـيس يقـوى الفـؤاد منـك علـى الصـــ ـــدِّ ولا مقلتـا طلـيح[4] المـآقِي

ويُكثّف العتابي الطباق في الأبيات لإقناع نفسه وجاريته بقيام أمور الخلق على التبدّل، فيتعاورها اللقاء، والفراق، والغنيمة والخسارة، والتقدم والتأخر، والحياة والموت، ويتجلى ذلك في المطابقة بين(متنزعات، غنمنا)، (كان، يكون)، (قدّمت، أخّرت)، وفي الطباق الذي أُضمِر أحد طرفيه في قوله(بعد ما قد ترين) الذي يدلّ على(الفراق) المُضادِّ لكلمة(تلاقِ)، وفي المقابلة المعنوية في قوله(لستِ تبقين لي ولستُ بباقِ)، يقول:

غـــــدرات الأيّـــــامِ منتزِعـــــاتٌ مـا غنمنـا مـن طـول هـذا العنـاقِ

إنْ قضـــى الله أن يكـــون تـــلاقٍ بعـد مـا قـد تـرين كـان تـلاقِ

---

(1)- العتابي: كلثوم بن عمرو بن أيوب التغلبي(ت. 220هـ-835م)، يتصل نسبه بعمرو بن كلثوم شاعر مُجيد، كاتب، حسن الترسل، تنقل بين بغداد والشام، وهرب إلى اليمن من الرشيد، وصاحبَ البرامكة وطاهر بن الحسين. من مؤلفاته،" فنون الحكم"، و" الخيل".

(2)- شآبيب: دفعات المطر، والمعنى كثرة الدمع. المهراق: السائل، المتدفق.

(3)- إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مف. مض. مش: زكي مبارك، زاد: تف. ضب. شر: محمد محي الدين عبد الحميد، ج3، دار الجيل، بيروت، ط4، د.ت، ص674.

(4)- طليح: مُجهَد، ومتعَب.

هـوّني مـا اسـتطعتِ وأقنـي[1] حيـاءً لســتِ تبقــين لــي ولســتُ ببــاقِ
أيّنـــا قـــدّمت حتـــوف المنايـــا فالّـــذي أخّـــرت ســـريع اللحـــاقِ
ويـــدُ الحادثـــات رهـــنٌ بمُـــرّاتٍ مـــن العـــيش مُصـــبراتِ المـــذاقِ
غُـرّ مـن ظـنّ أن يفـوت المنايـا و عُراهـــا قلائـــدُ الأعنـــاقِ

ويوسّع العتابي بنية المفارقة في المقطع الثالث من قصيدته وينوّعها، فيطابق بين (الاتفاق) و(الافتراق) في قوله:

كـــم صـــفيّين مُتّعـــا باتّفـــاق ثـــمّ صـــارا لغربـــةٍ، و افتـــراقِ

ثمّ يحاورُ الفرقدين موسّعا مساحة التضاد إلى بيتين حيث يمثّل البيت الأول اجتماعهما، ويُمثّل البيت الثاني افتراقهما، وفيه كذلك تضادّ بين(البقاء) و(الفراق)، وإيهامٌ لتضادِّ السلب على مستوى القراءة البصرية بين(ابقيا)، و(ما بقيتما)، وهذ تكثيفٌ لحركية الطباق، يقول:

قلـــتُ للفرقـــدين والليـــلُ مُلـــقٍ ثـــوبَ أكنافـــه علـــى الآفـــاقِ
ابقيـــا مـــا بقيتمـــا ســـوف يُرمـــى بـــين شخصـــيكما بســـهم الفـــراقِ

ويُغيّر الشاعر آلية المفارقة إلى استعمال المقابلة في بيتين بين(غضارة العيش)، و(صلاح الأمر)، وبين(الفاقة) و(ضيق الخناق)، وهي ثنائية تتّسم بعدم الثبات إذ المرء عرضة لتناوب للافتقار والغنى، بينما يُورِد في البيت الأخير مقابلة أخرى تقوم على الثبات في نفي البقاء عن الخلق، و نسبته إلى الخالق، يقول:

بينمـــا المـــرءُ فـــي غضـــارة عـــيشٍ وصـــلاح مـــن أمـــره واتّفـــاقِ

[1]- أقني: الزمي الحياء.

عطفـــتْ شـــدّة الزمـــان فأدّتـــه إلـــى فاقـــةٍ وضِـــيقِ خنـــاقِ

لا يـــدوم البقـــاء للخلـــق لـــــ ـــــكنَّ دوامَ البقـــاء للخـــلّاقِ

وقد استعان مسلم بن الوليد بالبديع في التعبير عن موقف الفراق الدائم المُقدّر على الإنسان المتمثّل في الموت في قصيدته التي يقول فيها:

بكـــاء، وكـــأس كيـــف يتفقـــان؟ ســـبيلاهما فـــي القلـــب مُخْتلفـــانِ[1]

دعـــاني وإفـــراطَ البكـــاء فـــأنني أرى اليـــوم فيـــه غيـــر مـــا تريـــانِ

غـدت والثـرى أولـى بهـا مـن وليِّهـا إلـــى منـــزل نـــاءٍ بعينـــك دانِ

فـلا وجـدَ حتـى تنـزف العـين ماءهـا وتعتـــرف الأحشـــاء بالخفقـــانِ

وكيـف بـدفع اليـأس والوجـد بعـدها؟ وســـهماهما فـــي القلـــب يعتلجـــانِ

وقد استعمل مسلم بن الوليد المفارقة البديعية لتصل به إلى أنّ الأشياء المتضادة التـي يبـدو اسـتحالة اجتماعهـا يمكـن أن تـتلاءم وتتحـد، ففـي البيـت الأول لا يسـتجيب الشاعر الذي فَقْد زوجته لالتماس صاحبيه في معاقرة الخمر إذ لا يتلاقى البكاء، والكأس لتضادهما، فالأول إمعانٌ في التذكر، وطلبٌ للحزن، والثاني إمعان في التناسي، وطلبٌ للمسرة، وأكّد هذا التباعدَ من خلال إيراد الطباق(يتفقان، يختلفان) مُؤكِّدًا استحالة الاتفاق من خلال ربطه بالاستفهام التعجيزي، وُمنصِّصا على حتمية الاختلاف من خلال التقرير.

أمّا البيت الثاني، فهو وإن خلا من التضاد نوعًا، فقد تضمّن مفارقةً في الرؤية بين الشـاعر، وصـاحبيه إذ هـي عنـده مشـوبةٌ بـالحزن، والإدبـار عـن الملـذّات، والتفكيـر فـي الموت، والآخرة، وهي عندهما حافلة بالأنس، والإقبال على المُتَع، والتعلّق بالحياة، كما

[1]- مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني، ص341.

أنّ في البيت ما يُوهم طباق السلب شكلًّا من خلال القراءة البصرية لثنائية(أرى، ما تريان).

ويهدم البيت الثالث التصوّر الذي أسّسه الشاعر في بيته الأول، إذ يجعله يُقرُّ بإمكان تجاور المتضادات، وتماهيها إلى درجة الانصهار، وذلك في تصويره لعالم الموت الذي رحلت إليه زوجته، فهذا المنزل الجديد في نظره قريبٌ، وبعيدٌ في الوقت ذاته، وقد بدا التضاد الداخلي في البيت الرابع في كلمة(الوجد) في دلالتها المعجمية على الحزن، والفرح، أمَّا في سياق البيت، فتدلّ على الفرح الذي يستقيم مع نفي الشاعر لحدوثه، أو شعوره به.

أمّا البيت الأخير، فيصل الشاعر إلى قمّة المفارقة اللغوية، والنفسية مع ما أقرّه في بيته الأول مُستعملا الأسلوبين ذاتهما، فقد أقرّ باجتماع ثنائية حضورها المعنوي في ذاكرته، وما يتبعه من أُنس وتلذّذ، وبين غيابها المادي، وما يتّصل به من يأسٍ من اللقاء، وحزن على الفراق.

ويفيد الطباق التماهي بين الأضداد واتّصالها بنهاية تُفضي إلى التأكيد على الانصهار التام كذلك في مقطوعة للشريف الرضي[1] يقول فيها:

رماني كالعدو يريد قتلي فغالطني، وقال: أنا الحَبِيبُ[2]
وأنكرني فعرّفني إليه لَظَى الأنْفَاسِ، وَالنّظَرُ المُرِيبُ
وقالوا: لمْ أطعتَ، وكيف أعصي أمِيرا مِنْ رَعِيّتِهِ القُلُوبُ

إذ تتمازج شخصية العدوّ مع الحبيب، ويتزاوج الإنكار، والمعرفة من طرف المُخاطَب لِيُفضي إلى موقف واحد من الشاعر يلتزم فيه الطاعة، وينأى عن المعصية.

---

[1]- محمد بن الحسين بن موسى(الشريف الرضي)(359-406هـ-970-1015م)، شاعر مُجيد من الطالبيين له ديوان شعر، ومؤلفات" المجازات النبوية"، و" مجاز القرآن ".

[2]- محمد بن الحسين(الشريف الرضي)، الديوان، مج1، شر: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1415هـ-1995م، ص172.

ويذهب أبو العتاهية إلى تأسيس المفارقة على وجهين، فأرجوزته من حيث البناء الشكلي مبنيّة على الازدواج الذي ينصّ على مفهوم الاختلاف بين البيت وما يليه، أمّا من حيث الدلالة؛ فهي تستثمر الطباق، والمقابلة بشكل مُكثّف ليُبدي أنّ شؤون الحياة كلّها شبكة من العلاقات المتضادة، وأنّ تعامل الإنسان معها ينبغي أن يكون قائما كذلك على هذه العلاقات، يقول:

لكـــــلّ إنســـــانٍ طبيعتـــــانِ خيـــرٌ، وشـــرٌّ وهمـــا ضِـــدَّانِ[1]

وكـــلُّ شـــيءٍ لاحـــقٌ بجـــوهرهْ أصـــــغرُهُ متّصـــــلٌ بـأكبـــــرهْ

وقد أتاح البديع للشاعر إبراز نظراته العميقة للحياة، ففي هذين البيتين يبرز ما يحيل عليه التضاد من تماسك، وما ينطوي عليه التنافر من تجاذبٍ، وتماثل، فالخير والشر وإن كانا ضدين إلا أنهما يصدران عن ذات واحدة، وقد يتمازجان بحيث يكون لأحدهما أثر الآخر، ويتّحدان فيتباين تقديرهما باختلاف الطبائع، والمواقع، والرؤى.

والصغير والكبير من الأشياء على تضادهما متّصلان، يحيل أحدهما على الآخر مع اختلافٍ في المواقع، فقد يكون الانتقال من الصغر نحو الكبر كما في العمر الزمني، وقد يكون الانتقال من الكبر نحو الصغر كما هو الحال إزاء الشعور بمواقف الفرح، والحزن، وقد يتعدّد من صغرٍ إلى كبرٍ، ومن كبرٍ إلى صغرٍ نظيرَ عقل الإنسان، وتفكيره بالقياس إلى مراحل عمره.

أمّا أبو تمام فيُجيد التعبير بالمفارقة عن حركية الزمن التي تفيد استمرار محنه وخطوبه، وحركية العلاقات الاجتماعية التي تتبدّل، وتتغيّر، وحركيةُ النّفس المبنيّة على التناقض، يقول:

[1]- إسماعيل بن القاسم(أبو العتاهية)، الديوان، ص494.

غـدَا الهـمُّ مُختطّـا بفـودِيَ[1] خِطّـة طريق الرّدى منها إلى النّفس مَهْيَعُ[2]

هو الزَّور يُجفَى، والمُعَاشَر يُجتوَى[3] وذو الإلــف يُقلَــى والجديــدُ يرقَّــعُ

لـه منظـرٌ فـي العـين أبـيضُ ناصـعٌ ولكنّــه فــي الــنفس أســودُ أسـفعُ[4]

ونحـن نُزجّيـه علـى الكـره، والرضـا وأنـفُ الفتـى مـن وجهـه وهـو أجـدعُ

لقــد ساســنا هــذا الزمــان سياســةً سُدى[5] لـم يسسـها قـطُّ عبـد مجـدّعُ

تــروح علينــا كــلّ يــوم وتغتــدي خطـوبٌ كـأنّ الـدهرَ مـنهنّ يُصـرَعُ

فقد راح علـى النـاس واغتـدى بصـروفه، و ساسـهم بالإهمـال، والتضـييع بمـا لـم يسُسْهمْ به أرذلهم، بين زيارة وجفاء، وعشرة وجلاء، وأُلفة وقِلى، وجدّة وقدم.

و وظّف ابن دقيق[6] الطباق للدلالة على عموم الاستغراق في الصفة، يقول:

مقبِــلٌ مُــدبرٌ بعيــدٌ قريــبُ مُحســنٌ مُــذنبٌ عــدوٌّ حَبِيــبُ[7]

عجـبٌ مـن عجائـب البـرّ والبحـ ـــر ونـوعٌ فـردٌ وشـكلٌ غريـبُ

فلا يخلو من أن يصافيه صاحبه، أو يجافيه، أو يصاحبه، أو يعاديه، أو يصله، أو يصدّ عنـه، فكأنّـه جمـع غرائـب البـرّ والبحـر، ولأجـل جمعـه لهـذه الصـفات المتباينـة، والشـيّم المتضـادة اتّسم بالبداعـة، والتفرّد، وحـاز الإعجـابَ، والاسـتغرابَ، وقد أتـى بـالبيتين علـى هيئة صاحبه يجمعان الأضداد المتنافرة، فاستحقا بتأليفها الجمالَ، والإبداعَ، وهذا احتجاجٌ

---

(1)- مُختطًّا: مُنبِتًا، وواضعًا. فود: جانب الرأس. مهيع: مُنبسِط، واسع.

(2)- أبو تمام، الديوان، ج1، ص399.

(3)- يُجتوَى: يُكرَه، ويُقلَى.

(4)- أسفع: شديد السّواد.

(5)- سُدًى: مُهمَلة.

(6)- محمد بن علي بن وهب(625-702هـ)، ولد في ينبع تنقل إلى دمشق ومصر، وتعلم على يد العلماء من مؤلفاته" اقتناص السوانح "، و" الاقتراح في علوم الاصطلاح"، وله ديوان شعر،

(7)- علي صافي حسين، ابن دقيق العيد حياته، وشعره، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص119.

للطباق ذاته بصفته سبيلا لإضفاء الغرابة، والحسن على الأشياء بجمعه بين الأشياء ومضاداتها.

4- <u>المماثلة</u>:

تقوم المماثلة على تطابق في الأصوات، أو الأشكال، أو الصيغ، بحيث تشدّ الأسماع إليها، وتمنح الخطاب توازيا في عباراته، وتماسكا بينها يُفضي إلى تقوية الدلالة، ومن الأنواع القائمة على المماثلة الجناس، والتصدير، والسجع بكلّ صوره، وتشابه الأطراف، وهي أنواع تنطوي على تكرارٍ لسمةٍ ما تتحقق بها المماثلة، يقول خالد كاظم الحميدي:« يضم هذا القسم من البديع المباحث البديعية التي تتصف بصفة مشتركة، وهي الصفة التكرارية، التي لا يتوقّف حدود استعمالها عند مستوى معيّن، بل تتوزّع في مستويات بنائية مختلفة، فنجده متضمِنا لتكرار الصوت، والمفردة، والجملة، وقد يكون هذا التكرار كلّيا، أو جزئيا بمدلول لغوي واحد، أو مدلولات إيحائية مختلفة»[1].

فعلى المستوى الصوتي يضفي تكرّر الصوت كثافة إيقاعية على الأبيات، ويخدم الدلالة من خلال صفات الصوت نفسه، ثمّ من خلال تماثل الكلمات التي يندرج في تكوينها، يقول كعب بن زهير:

إنّ عِرسي قد آذنتني أخيرَا ... لم تُعرِّجْ ولم تُؤامِرْ أَمِيرَا[2]

ما صلاح الزوجين عاشا جميعًا ... بعد أن يصرم الكبيرُ الكبيرَا

فاصبري مثل صبري فإنّي ... ما أخال الكريمَ إلا صبورَا

أيَّ حينٍ وقد دببتُ ودبَّتْ ... ولَبِسْنا من بَعْدِ دَهْرٍ دُهُورَا

ما أرانا نقولُ إلا رجيعًا ... ومُعادًا من قولنا مكرورَا

---

[1]- خالد كاظم الحميدي، علم البديع رؤية معاصرة، وتقسيم مقترح، ص65.

[2]- كعب بن زهير، الديوان، ص44.

عـــــذلتني فقلـــــتُ لا تعـــــذليني قـــد أغـــادي المعـــذَّل المخمـــورَا
ذا صـــــباحٍ فلـــــم أوافِ لديـــــهِ غيـــرَ عَذَّالـــةٍ تَهِـــرُّ[1] هَرِيـــرَا
كمطيـــفِ الـــدوّار حتـــى إذا مـــا ســـاطِعُ الفَجْـــرِ نَبَّـــه العُصـــفورَا
رابَـــه نَبْـــأةُ[2] وأضْـــمَرَ منْهـــا فـــي الصِّـــماخين والفـــؤادِ ضَـــميرَا

هيمن التكرار على هذه القصيدة، ففي مستوى الأصوات يُلاحَظ تكرّرٌ دائم لصوت الراء الذي يحمل هو ذاته صفة التكرير في النطق، وهي صفة غير محمودة، وهذا يتلاءم مع ضجر الشاعر من التكرار الذي ربطه بمواقف مُقيتة مثل عدم التعريج، وترك المؤامرة والاستشارة، وكالصرم والكبر في البيت الثاني، والصبر المقتضي لوجود المكروه في البيت الثالث، ثم الرتابة في البيت الخامس، ثم بالصراخ والنباح، والعنت والتعب، والريبة وهواجس النفس في بقية الأبيات، وكأنّه يُماثل بطبيعة هذا الحرف المذمومة، طبائع الأشياء المُضجرة المُكرّرة، و التي تقتضي منا الصبر، والتحمّل.

وحملت الكلمات في البيت الخامس معنى(الإعادة)، فما نقوله ما هو إلا ترديد لأصوات السابقين نعيده، ونكرّره، وتجلى معنى الإعادة كذلك في كلمتي(مُعاد، مكرور)، كما أنّ كلمة رجيع تضمّنت حرف الراء الذي تضمّنته كلمة مكرور مرتين.

ويعضد الشاعر بتكرار الكلمات آليةَ التكرّر التي تتوخّاها القصيدة، فلا يكاد يخلو بيتٌ منه(تُؤامر، أميرا)،(الكبير، الكبيرا)،(تهرّ، هريرا)،(أضمر، ضميرا)، وقد يتعدّى التكرار إلى أكثر من كلمتين كما في حديثه عن الصبر، والعذل مُحاكيا بالتكرار ما يتّصفان به من الدّوام حيث تكرّرت كلمة(الصبر) ثلاث مرات(اصبري، صبري، صبورا)، وتكرّرت كلمة(العذل) ثلاثا كذلك(عذلتني، تعذليني، المُعذَّل).

---

(1)- تهرُّ: الهرير نباح الكلاب، والمقصود تلوم وتعذل.
(2)- نبأةٌ: صوتٌ خفي. الصماخين: الأذنين.

ومن ضروب البديع المؤدية للماثلة الجناسُ الذي قد يُستخدَم مُكثّفا في بيت واحد، ولكنّه يتفاعل مع أنواع بديعية أخرى، يبقى جرسه الموسيقي، وقوة دلالته موصولين بهذه الأنواع، متموّجين في القصيدة، يقول عبد الغني بن إسماعيل النابلسي[1]:

يـــا قـــدّه مـــا أرشـــقكْ يـــا خـــدّه مـــا أَشْـــرقكْ[2]
وأنـــتَ يـــا نـــاظرَه جـــلّ الـــذي قـــد خلقـــكْ
ترســـلُ نحـــوي أســـهمًا هـــل كـــان قلبـــي درقـــكْ
يـــا أيّهـــا العـــاذل فـــي هـــواه مـــاذا أطرقـــكْ؟
بالغـــتَ فـــي لومـــك لـــي أكثـــرَت مـــاذا أحنقـــكْ؟
تحـــوم حـــول حســـنه مـــا تخشـــى أن يُحرّقـــكْ
بـــالله قـــف يـــا أملـــي إنّ فـــؤادي علقـــكْ
ويـــكَ أيـــا مَعطفـــه ســـبحان مـــن قـــد مشـــقكْ
فكـــم أنـــادي الـــدمع يـــا دمعـــي أقـــفْ مغرورَقـــكْ
و أُنـــذِرُ القلـــبَ الهـــوى يـــا قلـــبُ هـــذا ســـرقكْ
صـــبري قضـــى ومـــا قضـــى فيـــك المُنَـــى مـــن عشـــقكْ
دع عنـــك ذا الهجـــر وجُـــدْ بحـــقّ مـــن قـــد خلقـــكْ

فقد كثّف الشاعر الجناس في البيت الأول مُقتصرا عليه، فتجانس(القدّ) مع (الخدّ)، وتشاكلت(الرشاقة) مع (الإشراق)، لكنّ صدى هذا الجناس يتردّد في كلّ أبيات القصيدة

---

[1]- عبد الغني النابلسي: عبد الغني بن إسماعيل بن عبد الغني(1050-1143هـ، 1641-1731م) شاعرٌ، عالمٌ بالدين والأدب/ مُكثر من التصنيف، متصوّفٌ، وُلد ونشأ في دمشق، ورحل إلى بغداد، وتنقل بين سوريا وفلسطين ولبنان ومصر والحجاز، واستقر في دمشق، وبها توفي. له مصنفات كثيرة منها " إيضاح الدلالات في سماع الآلات"، و" نفحات الأزهار على نسمات الأسحار".

[2]- محمد أمين بن فضل الله المحبّي، نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، ج2، تح: عبد الفتّاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية(عيسى البابي وشركاه)، مصر، ط1، 1387هـ-1968م، ص143.

لأنّ دلالات الكلمات المتجانسة مبثوثة في ثناياها ممّا يُؤكّد مبدأي التكوين والتحسين اللذين يُحققهما هذا النوع البديعي، وأنّه عنصرٌ يساهم في إقامة لُحمة النص لا مجرّد صبغٍ، وزينة، فمن دلالات رشاقة الموصوفة سَدادُ سهام الأحداق، وسرقتها للقلوب، وعلوقها للأفئدة، وقتلها للمحبين بالهجر، والتمنّع، والدّلال، وانتظار المأمول، فمن يدنو منها لا يلبث أن ينجذب إليها، ومن يرنو إلى جمالها يعلق بحبالها، فتسرق قلبه، وتسلب لبّه، وتُنفِذ صبره، وتُريق دمعه.

وقد ربطت كلماتٌ أخرى بين الأبيات وبين الجناس الأول(قد، خد) بما يُشاكل بنيتهما الصوتية مثل حرف التوكيد(قد) في أعجاز الأبيات الثاني، والثامن، والثاني عشر، إضافة إلى الأفعال، والأسماء التي تماثلهما معا ببنيتها الحرفية المطابقة، أو المقاربة، وباحتوائها على أحد حروفهما مثل(جُدْ، قفْ، دعْ، أقفْ، جلّ، حق).

ومن الدلالات المستتبعة لصفة(الإشراق) إطراق العاذل لأنّ إشراق النور، وتوهّجه مدعاةٌ للإطراق فلا طاقة له على تمعّن جمالها، ويتبع ذلك إشرافه على الاحتراق بسناها، وفي هذا استحضارٌ للفراش الذي يحترق في ذائب الشمع أوقعه فيه الافتتان بنوره، ومبالغة الحوم حوله.

وممّا يعضد دلالة الإشراق أيضا ما ذكره الشاعر من الأمل المنشود، والمُنى المنتظرة، وهي كلمات تربط الأبيات بالجناس المُكثّف في البيت الأول.

فأمّا المآتيم، فجمالها، وقوة دلالتها يرتبطان باقتدار الشاعر، وتمكّنه، وإلا صار رصفًا صوتيا كثيفًا مُستثقَلا تطبعه الركاكة، ومن فرائده قول الحريري:

زُيّنـــت زينـــب بِقـــدّ يُقـــدُّ وتـــلاه ويـــلاه نهـــد يَهُـــدُّ[1]

جنـدُها جيـدُها وظـرفٌ وطَـرفٌ نـــاعسٌ تـــاعسٌ بحـــدٍّ يَحُـــدُّ

قـدرُها قـد زهـا وباهـتْ وتاهـت واعتـــدت واغتـــدت بخـــدٍّ يخـــدُّ

فـــارقتَني فـــأرّقتني وشـــطّت وســـطَتْ ثـــم نَـــمَّ وجْـــدٌ وجِـــدُّ

فـــدنتْ فُـــدّيتْ وحنّـــت وحيّـــت مُغضَـــبا مغضِـــيا يَـــودُّ يُـــوَدُّ

وإذا كانت وظيفة التحسين ظاهرة في التماثل الصوتي، والميل إلى التجنيس لإكساب التناغم الصوتي المشترك في كلّ الأبيات واضحا، فإنّ التكرار أفاد من حيث الدلالة التعبير عن تعلّقه بها، ومكابدته لهواها، فدعاه هذا الوله إلا أن يشتقّ مماثلا لاسمها(زينب، زُيّنت)، ومشابها لقدّها(قدّ، يقدّ)، ومُعادلا لتباريحه(ويلاه، تلاه)، ومُقابلا لرجائه(يَوَدّ، يُوَدُّ)، الذي جعله خاتمة القصيدة، ويُقال مثل ذاك عن الخدّ، والجيد، والطرف.

إنّ اقتدار الحريري، وتمكّنه أضفى سبكًا على القصيدة، فلا يُلاحَظ فيها تفكّكٌ، أو إحلالٌ لألفاظ في غير مواضعها كما شاع عند بعض الشعراء الذين احتذوا طريقة البديع، فأساؤا له ولأنفسهم لجعلهم البديع قوالبَ وأشكالا لا صناعة مُحكمة تُقوّي الدلالة، وتُكوّن النص.

ولم تَعد المآتيم تحقّق الإيهام الذي كان وظيفة معادلة لبُعدها الصوتي حيث أنّها تعتمد على خفاء الدلالة بتوظيف الجناس الذي يصعب إدراك ترتيب كلماته، ونضد معانيها قبل وضع النقط، ولا ريب أنّ ذلك يدلّس على المراد، ويُعفي الشاعر من المساءلة، والتعقّب، ويُتيح له حرية في التعبير عن الرأي والتجربة بحرية وأمان، يقول

[1]- أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح مقامات الحريري، ج5،(المقامة السادسة و الأربعون: الحلبية)، ص228.

الرافعي:« وأخصّ صفات هذا النوع أنك إذا أصبته عاطلًا من النقط مغفلًا من الضبط غمي عليك وجه قراءته فلا تتبين من ذلك شيئًا»[1].

يقول الحريري في الجناس كذلك:

وأحْـوَى[2] حَـوى رِقّــي برِقّــةِ ثغْـرِهِ وغــادَرَني إلْــفَ السُّــهادِ بغَــدْرِهِ[3]

تصــدّى لقتْلــي بالصّــدودِ وإنّنــي لَفــي أسـرِهِ مُـذْ حـازَ قلبـي بأسْـرِهِ

وأســتَعْذِبُ التّعْــذيبَ منــهُ وكلّمــا أجَـدَّ [4] عـذابي جَـدّ بـي حُـبّ بِـرّهِ

وأعجَـبُ مـا فيــهِ التّبــاهي بعُجْبِــهِ وأكْبِــرُهُ عــنْ أنْ أفــوهَ بكِبــرِهِ

وإنــي علــى تصْـريفِ أمـري وأمـرِهِ أرى المُـرّ حُلـوًا فـي انقِيـادي لأمـرِهِ

ولا مِريـةَ فـي الصـدى الصـوتي الـذي منحـه الجنـاس، والـذي يتـردّد فـي كـلّ أبيـات القصـيدة متمـاثلا كلمتـين كلمتـين حتـى يصـل فـي البيـت الأول إلـى ثلاثـة أزواج(أحـوى، حـوى)، (رقّـي، رقّـة)،(غادر، غـدر) دون أن يُخِـلّ بـالمعنى، وقـد أدّى اقتـدار الشـاعر إلـى إبعاده عن التكلف، والنأي به عن الإسفاف، والتفكّك.

واعتماد الجناس بهذا الشكل الذي لم يؤثر على القصيدة، فلم يهجّن معانيها، ولم يملْ بها إلى الشكلية المحضة، بل جعل الدلالة قويةً بأن ضمّن هذا التماثل الخارجي تضادّا باطنيا، فقد تجانس الرّق والرّقة، والأول يتطلّب القوة، والثاني يستدعي اللين، وأفاد السياق غلبة الثاني، وتجانس التصدي المُوجِب للمثول، مع الصدود المُحيل على الإعراض، وأقادَ السياق المُدبر من المُقبل، ووقع مثلُ هذا التجانس بين لذّة الاستعذاب،

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب،ج3، ص324.

[2]- أحوى: أي به حمرة ضاربة إلى السواد.

[3]- أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح مقامات الحريري، ج3،(المقامة الثالثة والعشرون: الشعرية)، ص114-115.

[4]- أجدَّ: زاد.

وألم التعذيب، وبين الإكبار الناشئ عن التواضع، و الكِبْر القائم على الصلف، وفي استحلاء المرّ.

وقد أثار كثيرٌ من الدّارسين القدماء تضمّنَ المماثلة للتّضاد، يقول ابن رشيق في باب ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة:« من ذلك أن يقع في الكلام شيءٌ مما يُستعمَل للضدّين: كقولهم جلَلٌ بمعنى صغير، وجلَلٌ بمعنى عظيم؛ فإنَّ باطنه مطابقةٌ، وإنْ كان ظاهره تجنيسًا»[1]، و تتردّد هذه النظرة كذلك عند المُحدثين، يقول العوّادي:« كثير ما عمد شعراء البديع إلى التوسل بالمجانسة من أجل التعبير عن المقابلة عندما يرومون المماثلة الصوتية والتضاد المعنوي في آن، كما لو أنهم يقومون بتفاعلات لغوية تبرز للمتلقي أسرار اللغة ونفائس المعجم التي تحتاج فقط إلى من يكشف عن أغوارها ويبرز تركيبتها»[2].

وتتجلى المماثلة كذلك في الترصيع بما يُتيحه من توازن في بنية البيت الواحد، ومن تماثل بينه وبين الأبيات التي تقوم على النوع نفسه، يقول مسلم بن الوليد:

استمطرَ العينَ أنْ أحبابه احتملوا لو كان ردَّ البكاءُ الحيَّ إذ رَحَلُوا[3]

استفسد الدهرُ أقوامًا فأصلحهم مُحمَّلٌ نكباتِ الدهر مُحتمِلُ

كأنّه قمرٌ أو ضيغمٌ هصرُ أو حيّة ذكر أو عارضٌ هطِلُ

لا يضحك الدهرَ إلا حين تسأله وليس يعبس إلا حين لا يُسَلُ

في عسكر تُشرق الأرضُ الفضاءُ به كالليل أنجمُه القضبانُ والأسلُ[4]

لم يُخرج النكثُ قومًا عن ديارهمُ إلا رمتهم بك الأيام والدّولُ

---

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص12.
[2]- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص141.
[3]- مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني، ص249.
[4]- الأسل: الرماح.

هبطتَ أرض فلسطينٍ وقد سمُحتْ فالخوف منتشِرٌ والسيف معتمِلُ
سلّ المنونُ عليهم من مناصله مثلَ العقيق ترامى دونه الشّعلُ
مِن بعد ما عظُمَت في الدين شوكتها واستذأبتْ شاتها واستأسد الوَعِلُ
فالملك ممتنِعٌ والشرُّ مُنتّزِعٌ والخير مُتّسعٌ والأمر مُعتدلُ

وظّف الشاعر الترصيع ليصلَ إلى تكثيفِ أكبر قدرٍ من الصفات المتماثلة التي يُتيح لها الترصيع صيغا متماثلة كذلك لتأكيدها، فهو في وصفه للممدوح يُسبِل عليه صفاتِ السؤدد في أجزاء ترصيعية متتالية أكسبت البيت مظهرًا سمعيا متوازنا، ومتماثلا فهو القمر في إشراقه، والأسد في سطوته، والحيّة الذكر في سمّها، والمطر الهاطل في وبله، وغيثه، فأثبتَ له خصال اللين، و الخير في القمر، والمطر؛ وأثبت له شيّم القوة، والبسالة في الأسد، والحيّة.

وهذه الصفاتٌ تتماثل مع الدلالة العامة للقصيدة التي تُبيّنُ غلبة الخير، واستقامة الأمر بعد ظهور الشرّ، و استطارته، وهو أمرٌ يُناسبه كذلك اقتصار المطلع على الترصيع الذي يُمثّل بنية التماثل بين المصراعين، وتَوسُّعُ النهاية إلى الترصيع الذي يمكن اعتباره من حيث عدد البُنى تصريعا مزدوجًا.

أمّا البيت الأخير، فيُبيّن الترصيع فيه منعة المُلك، وانكفاف الشر، واتّساع الخير، واعتدال الأمر، وهي مظاهرٌ تقتصر على جانب الخير متناسبةً مع نهاية القصيدة.

واستعان الشاعر بآلياتٍ أخرى للتماثل كتكرار صيغة استفعل في قوله(استمطر، استفسد، استذأب، استأسد)، وصيغة مُفتعِل(مُحتمِل، مُنتشِر، معتمِل، ممتنِع، مُتّزِع، مُتّسع، مُعتدِل)، والتثنية التي تقارب التوشيع في قوله(القضبان والأسل، الأيام والدّول)، وتكرار الجمل الاسمية(فالخوف منتشِرٌ، السيف معتمِلُ، الملك ممتنِعٌ، الشرُّ مُتّزِعٌ، الخير مُتّسعٌ، الأمر مُعتدلُ).

ووظّف منصور النمري المُماثلة في رثائه ليزيد بن مزيد للتأكيد على عظم المصاب، واستمرار حالة الحزن حيث تتجلّى فاعلية التكرار، والتصدير في تأكيد الدلالة، ومحاكاة الحال، والإشعار بتجدّد الشعور، و ارتباط أوّله ، يقول:

أعينـــيّ جُـــودا بالـــدّموع وأســـعدا بعَبـــرةِ محـــزونٍ بكـــى لِبُكائيَـــا[1]

ســـمعتُ بكـــاء النائحـــات بســـحرةٍ فهـــيّجن أحزانًـــا غلـــبن عزائيَـــا

ألا عـــذر الله العيـــونَ البواكيـــا وقد عاينتْ يومًا من الدّهر شاجيَا؟

لعمري لـئن سُـرَّ الأعـادي وأظهـروا شـماتًا، لقـد مـرّوا بربعـك خاليَـا

وخلّفـــت ليثـــي غـــابتين كلاهمـــا سيلقى الأعـادي مـن يديـه الـدّواهيَا

سـقيت السَّـواري والغـوادي وقـد أرى خيالـك يسـري ثـمّ يصـبح غاديَـا

نُعـزّي بـك الإسـلامَ إنّـك دونـه إذا نكـل الحـامون كنـت محاميَـا

مُشـمِّر أذيـالٍ تحـوط حريمَـه وتحمـي لـه أطرافَـه والقواصـيَا

وكنـت شـهابًا للخليفـة ثاقبًـا وكوكبـةً ترمـي العـدا والمناويَـا

وكنـتَ سـنانًا نافـذًا فـي يمينـه وسـيفًا لـه عضـبًا يقـدُّ الهواديـا[2]

وكنـتَ إذا نـادى لأمـرِ عظيمـةٍ ولـم يـكُ مَـن يكفـي أصـابك كافيَـا

علـى مثـل مـا لاقـى يزيـد بـن مزيـدٍ عليـه المنايـا فـالق إن كنـت لاقيَـا

فـإن تـكُ أفنتـه اللّيـالي فأوشـكت فـإنَّ لـه ذكـرًا سـيفني اللّياليَـا

حلفـتُ لقـد أبقـى يزيـد لرهطـه معـالي لا تنفـكُّ تبنـي معاليَـا

---

[1]- منصور النمري، شعر منصور النمري، ص145.

[2]- الهوادي: الأوائل، المتقدمون في شقّ عصا الطاعة.

شكّل ردُّ العجز على الصدر ظاهرة في القصيدة، فردّ كلماتٍ من الأعجاز(عاينتْ، لاقيا، يسري، غاديا، سيفنى، الليالي) على كلماتٍ من الصدور(العيون، لاقى، أفنته، الليالي) وهذا الردّ لا يقتصر على إضفاء البعد الصوتي الذي يحققه التماثل، بل يخدم الدلالة في تأكيد ما يرومه الشاعر من شعورٍ بجلل الخطب، وشدة الحزن، وما يتصف به المرّثي من قوة الشكيمة، وبقاء الذكر، وكأنّ أعجاز الأبيات وصدورها صورةٌ لموته وحياته في تصدير كبير تُرَدُّ فيه مناقبه بالذكر، على مآثره بالفعل، يقول سعيد العوادي: « يتغيّا التصديرُ كثيرًا في شعر البديعيين تكاملَ طرفيه في تأدية دلالة متماسكة يكون فيها عنصرا تركيبيا فاعلا»[1].

وممّا يقارب التصدير ردّ دلالةِ كلماتٍ من العجز على مرادفاتها في الصدر، ومن ذلك دلالة الكلمات(تحمي، كوكبة، سيف) مرتَّبةً على الكلمات(تحوط، شهاب، سنان).

وفي القصيدة كذلك تكرارٌ أفقي، وتكرارٌ عمودي حيث تتكرّر الدلالة على البكاء في البيت الأول(بكى لبكائيا) على المستوى الأفقي، ويتعالقان على المستوى العمودي مع كلمة(بكاء) في البيت الثاني، وكلمة(البواكيا) في البيت الثالث، ومثل ذلك يُقال أفقيا عن(يكفِي، كافيا) في البيت الحادي عشر، و(الـقَ، لاقيا) في البيت الثاني عشر، و (معالي، معاليا) في البيت الرابع عشر، ويقالُ عموديا عن(الأعادي، الأعادي) في البيتين الرابع، والخامس.

والقصيدة بكلّ صيغها التكرارية المباينة تُحاكي تبايُن الأحاسيس، والهواجس التي تخالج الشاعر من تمجيد للمرثي، وإعجاب به، وحزن، على فقده، واحتقار لأعدائه والشامتين بموته، وتعلّلٍ عن فراقه بما تركه من عقِبٍ، وما أبقاه من ذكر.

[1]- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص161.

ويتبيّن من هذه القصائد دور البديع القائم على المماثلة في إغناء الإيقاع، وتقوية الدلالة خاصةً أنّه يُتيح ضروبا أخرى غير هذه تحقّق التوازن، والمماثلة، يقول سعيد العوادي:« وإذا أمكنَ اعتبار المماثلة جنسًا عاليا ينبني إيقاعيا على دينامية التوازن القائم على التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي، فإنّنا يمكن أن نضع تحته عددًا من المصطلحات البديعية كالموازنة، والتشطير، والتطريز، وحُسن النسق، والتسبيغ، والتصريع»[1].

لقد عبّر شعراء البديع عن رؤيتهم للحياة من خلال توظيف نسق شعري غير مألوف عماده توظيف ظواهر جمالية لم يكن الاهتمام بها في العصور السابقة بالغا مع الانتحاء بها إلى المسلك الدلالي، والانتقال من الوضوح إلى الغموض، والتخفيف من سيطرة المكوّن العروضي الخارجي لأنّ أهمّ ما في القصيدة هو الدلالة، والتعبير عن المواقف، والتجارب التي يعيشها الشعراء، والهموم، والهواجس التي تؤرّقهم، وهو الاتجاه الذي سار فيه المجدّدون في العصر الحديث، والمعاصر، يقول إيليا أبو ماضي:

لســـــت منّـــــي إن حسبْـــــــ ـــــتَ الشـــعر ألفاظـــا، و وَزْنَـــا[2]

خالفـــــــت دربُـــــك دربِـــــي وانقضـــــى مـــــا كـــــان منّـــــا

ويقول محمود درويش في قصيدته "سوناتا"3":

أحبُّ من الشِّعر عفويَّة النَّثر والصورة الخافيَّهْ[3]

بلا قمر للبلاغة: حين تسيرين حافيةً تترك القافية

جماعَ الكلام، وينكسِرُ الوزنُ في ذروةِ التجربهْ

---

(1)- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري، ص161.

(2)- إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبي ماضي، جم. حق. شر: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط1، 2010م، ص444.

(3)- محمود درويش، الأعمال الجديدة(سرير الغريبة)، د2، رياض الرّيس، بيروت، ط1، 2009م، ص49.

قليلٌ من اللَّيل قربكِ يكفي لأخرج من بابلي

الى جوهري– آخري. لا حديقة لي داخلي

وكُلّكِ أنتِ. وما فاضَ منكِ "أنا" الحرَّةُ الطَّيبهْ

إنّ القصيدة صورةٌ لذات الشاعر التي لا تحبُّ القيود، وتأبى تكبيل الحريّة، وتتمرّد حتى على الوزن، والقافية مُنطلقةً إلى مرونة النثر، وعفويته، فالقصيدة تجربة شعرية غامضة لا يحدّها الأسار، وإن كان الجسد مقيّدا فالذات الشاعرة ينبغي أن تكون حرّة منطلقة لتستطيع التعبير عنه، والمنافحة في سبيله.

كما ركّز محمود درويش على ظلال المعاني، وعلى الخروج على النّمطية بحيث تختلف كل قصيدة جديدة عنده عن سابقتها، يقول في قصيدة " الظلّ":

الظلُّ، لا ذَكرٌ ولا أنثى[1]

رماديٌّ، ولو أشعلْتُ فيه النارَ...

يتبعُني، ويكبرُ ثُمَّ يصغرُ

كنت أمشي. كان يمشي

كنت أجلسُ. كان يجلسُ

كنت أركضُ. كان يركضُ

قلتُ: أخدعُهُ وأخلعُ معطفي الكُحْليَّ

قلَّدني، وألقي عنده معطفَهُ الرماديَّ...

استدَرْتُ الى الطريق الجانبيةِ

[1]- محمود درويش، الأعمال الجديدة(لا تعتذر عمَّا فعلت)، د1، رياض الرّيس، بيروت، ط1، 2009م، ص87.

فاستدار الى الطريق الجانبية

قلتُ: أخدعُهُ وأخرجُ من غروب مدينتي

فرأيتُهُ يمشي أمامي

في غروب مدينةٍ أخرى...

فقلت: أعود مُتّكئًا على عكازتين

فعاد متكئًا على عكازتين

فقلت: أحمله على كتفيَّ،

فاستعصى...

فقلتُ: إذنْ، سأتبعُهُ لأخدعهُ

سأتبعُ بِبَّغاء الشَّكل سخريةً

أقلِّدُ ما يُقلِّدني

لكي يقع الشبيهُ على الشبيه

فلا أراهُ، ولا يراني.

وقد انبنت القصيدة على خفاء الدلالة، ورمزيتها، فهي تعالج مفارقات النفس التي لا يكاد الإنسان يفهمُ دقائقها، وقد وضع لها الشاعر معادلا ماديا هو الظلّ الذي يحاكيها في المقاييس، فهما معا تابعان للإنسان لا يفارقانه، وإن توهّم صاحبهما اختفاءهما أحيانا، أو تناسى وجودهما، لكنّ أحكاما كثيرة لا تجري عليهما فلا تعنيهما الذكورة، والأنوثة، ولا يشعران بالألم مع أنهما يحاكيان حركة الجسد، وإذا كان الإنسان عرضة للهرم بمرّ الأيام، وتعاقب الزمن، فالظلّ يصغر ويكبر مرات ومرات، يصغر زوالا، ويستطيل في أطراف

النهار، و يتغير شكله، وحركته بفعل الأضواء من حوله، والنفس مثله تكبر في مواقف الشدة وتصغر بحسب الإقدام والشجاعة، وتتسم بعض أفعاله بالخروج عن صرامة العمر، وحدود الزمن كاللعب، والمناغاة.

وينتهي الشاعر في الأخير إلى ضرورة تجسيد شخصية الظلِّ بما تحمله من دلالات الحضور، والغياب الدائمين المتزامنين، وكذلك موت الشعور، والمرونة في العيش، وفي التعامل مع الآخرين، وحين يغدو مجرد ظلّ تصبح الحياة أكثر سهولة، وأقلّ تعقيدا.

إن الوعي بضرورة ملاءمة الشعر لعصر مختلف هو ما حدا بشعراء البديع إلى استعمال البديع وفق طرقهم لتكييف الشعر بوضعٍ يحيد به عن رتابة التكرار في أنظمة الشعر، وقوالبه، ومضامينه، وتلك الحتمية نفسها دفعت بعض الشعراء المعاصرين – بغضّ النظر عن معيار صوابهم، أو خطأهم– إلى التفكير في الخروج عن كلّ أنواع التقعيد في ممارساتهم العملية، والشعرية ممّا يبيّن تماثل النظرة للشعر، والحياة، يقول الماغوط في قصيدته " قدود صينية":

لقد مللت الالتزام بآداب المائدة[1]

وآداب الجلوس

وآداب المحادثة

وقواعد المرور

وقواعد اللغة ..

كم أتمنى نصب الفاعل، ورفع المفعول، وتذكير المؤنث، وتأنيث المذكر، وتعريف النكرة،

[1]- محمد الماغوط، ديوان سيَّاف الزهور، دار المدى، دمشق، ط1، 2001م، ص314.

وإنكار المعرفة ..

لقد مللت الصواب، واشتقت .. للخطأ

جنح الماغوط إلى خطاب غامض يستند إلى الرغبة في تذوق لذة الخروج عن القيود الاجتماعية، و استشعارِ متعة تجاوز القواعد اللغوية التي تحدُّ من حرية الإنسان، والشاعر، وقد بدأ في تمرّده على المعايير الاجتماعية، ثمّ تلاها بالمعايير اللغوية لأنّ المنظومة اللغوية واقعة تحت ضغط الأعراف، والقيم الاجتماعية.

ويتجلَّى غموضه في غرابة الطرح، و تداخل الشعور بالضغط مع الاحساس بالرغبة في الثورة على معيار الصحة، وهو شعورٌ ناتجٌ عن الرغبة في التجديد حتى وإن كان عدولا عن الصواب إلى الخطأ.

خـاتـمـــــة

تحيل كلمة(إشكال) على معنى القضية المطروحة للنقاش، وعلى معاني البيان، والالتباس، وهي دلالات تتلاءم مع ما يعتور موضوعات البديع، والإيقاع من جدل، و اختلاف، وعدم جلاء في الرؤى، والمفاهيم.

ارتبطت كلمة الإيقاع بالموسيقى، واللّحن، فكان قائما على النّغمات التي تنطلق من الزّمان، مقابلا للإيقاع العروضي الذي يقوم على الحركات، والسّكنات، ومقاديرها في الزّمن، وقد عُرِف بهذا المعنى في التّراث العربي عند اللّغويين، والفلاسفة.

توسّع معنى الإيقاع في العصر الحديث، وإنْ ظلّ غامضًا لاختلاف زوايا النّظر إليه، وعدم وضع حدٍّ دقيق له يتّفق الدّارسون، والنّقاد عليه، غير أنّه في توسّعه صار شاملا للعروض، والقافية، وكذلك لمستويات إيقاعية جديدة، وبدائلَ طرحها الدارسون كالنبر، والمقاطع، وقد ظلّت هذه الدّراسات مفتقرة إلى عروض الخليل، مُنطلقة منه غير مناسبة إيقاعيّا للعروض العربي.

و يتبدّى الإيقاع في مستويات عميقة تتمثَّل في الأصوات، والأسباب، والأوتاد، والفواصل، والمقاطع إلا أنّه لا يظهر إلا في مستويات أكبر هي الأجزاء، والوحدات الإيقاعيّة، والبحور، كما يظهر في القيم الإيقاعية التي تتيحها القوافي من خلال تكرر لوازمها، ووقع مدودها، وتماهيها مع أنواع بلاغية تنضوي تحت البديع.

أمّا البديع فيدلّ في مفهومه اللغوي على دلالة الجدّة، والطرافة، وعلى معنى العجب، والغرابة الذي يرتبط بالجديد المُستحدث، وعلى الاختراع على غير مثال.

أمّا في الاصطلاح، فقد بقي مفهومه المحدّد له منذ عصر التقعيد البلاغي بأنّه العلم الذي يُعرَف به وجوه تحسين الكلام، ويُوجَز القول عن البديع فيما يلي:

– كان وجود البديع سابقا للتنظير، وضروبه مبثوثة في أشعار العرب، و لم تكن منضوية تحت علم جامع، فولع بها المولَّدون، وتأنّقوا في تضمينها في أشعارهم، ونسبَها الناس إليهم، مما حدا بابن المعتز(ت296هـ) إلى تصنيف كتابه(البديع) ضمّنه مباحث بديعية كالتجنيس، والمذهب الكلامي، والتصدير، و الاستعارة، وهو ما دلّ على تكامل مباحث البلاغة، وانتفاء الحدود بين علومها، كما ذكر محاسنَ للكلام منها الالتفات، والاعتراض، والرجوع، وتجاهل العارف، وتابَعه قدامة بن جعفر(ت337هـ) في مصنّفَه (نقد الشعر)، وتناول فيه فنونا من البديع اقتبسها مَنْ جاء بعده من البلاغيين، فكانوا عيالا عليه.

– اعتبرت دراساتُ إعجاز القرآن الكريم البديع بمفهومه العام من وجوه الإعجاز من خلال ما صنّفه الرمّاني(ت386هـ) في كتاب "*النكت في الإعجاز*" والباقلاني(ت403ه) في كتابه "*إعجاز القرآن*".

– كان البديع قضية نقدية مُثارةً في المقايسة بين الشعراء كما عند الآمدي(ت371هـ) في كتابه "*الموازنة بين أبي تمام والبحتري*"، والقاضي الجرجاني(ت392ه) في كتابه "*الوساطة بين المتنبي وخصومه*".

– توالى التأليف البلاغي بعد ابن المعتز، وقدامة، وجنحت أنواع البديع إلى التزايد مع بقائها بمفهومها العام الذي يساوي مفهوم البلاغة، ومن البلاغيين أبي هلال العسكري(ت395هـ)، وابن رشيق(ت463هـ) كتابه "*العمدة*"، وابن سنان الخفاجي(ت464ه) كتابه "*المنزع البديع*"، عبد القاهر الجرجاني(ت471ه) في مصنفيه" *دلائل الإعجاز*"، و *أسرار البلاغة*"و أسامة بن منقذ(ت584ه) في كتابه" البديع في نقد الشعر، وساهمت الدراسة القرآنية في تخصيص حركية البديع بالتمهيد لتقسيم البلاغة عند

الزمخشري(ت467هـ) في تفسيره "*الكشّاف*"، و التمهيد لحركة التلخيصات البلاغية التي هيّأ لظهورها الفخر الرازي(ت544هـ) في كتابه "*نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز*".

– بدأ التقعيد الفعلي، والفصل بين علوم البلاغة وتحديدها بالبيان، والمعاني، وتذييلهما بعلم البديع مع السكاكي حيث ألّف السكّاكي(ت626هـ) في كتابه "*المفتاح*" رغم ورود البديع بمفهوم البلاغة عند بعض معاصريه، ولاحقيه كابن الأثير(ت637هـ) كتابه "*المثل السائر*"، وابن أبي الإصبع(654هـ) في كتابه"*تحرير التحبير*" مع وجود من احتذى تقسيمه كابن قيم الجوزية(ت751هـ) في مصنّفه" *الفوائد المشوق*"، وابن الناظم في "*المصباح*"، و حمزة العلوي(ت705هـ) في "*الطراز*"، ثمّ جسّدها القزويني(ت739هـ) في كتابه"*الإيضاح*" ثم "*التلخيص*" الذي طالته الشروح كشرح السبكي(ت373هـ) في كتابه "*عروس الأفراح*، و الإسفراييني(حوالي950هـ) في كتابه "*مواهب الفتّاح*".

– شاع منذ القرن السابع الهجري فنُّ البديعيات الذي جمع بين الإبداع، والتقعيد بدءًا بالإربلي(ت670هـ)، وصولا إلى عصر النهضة الأدبية لاسيما البديعيات المشفوعة بالشروح مثل بديعية الحموي(ت837هـ) التي أعقبها بشرح جامع سمّاه "خزانة الأدب"، وقد اختلف النّقاد في قيمة البديعيات الفنية، فنسبها البعض إلى التكلف، وفساد الذوق، وعدّها البعض من أسباب ارتقاء الإبداع الأدبي، غير أنَّ الموقف النقدي تحامل عليها، فنُقدِت كما لو أنّها إبداعٌ أدبيّ خالص، فهي قد صُنِّفت لغاية تعليمية هي الإحاطة بضروب البديع من جانبين نظري، وعمليّ، ورغم ذلك فلم تجاني الجمال الفنّي في تطبيقاتها، ولم تشبها التقريرية التي تُميّز المنظومات العلمية عادة.

– يُعدُّ التجديد مُحددًا إيقاعيا للكمِّ المصطلحي البديعي نقصا أو زيادة، و استحسانا أو استهجانا، وينبع إشكاله في التناقض القائم بين الدعوة إليه، وبين رفض بعض صوره

كاختراع أنواع بديعية جديدة؛ وبين ذمّ البلاغة القديمة بتأثرها بالفلسفة والمنطق، وبين الدعوة إلى إضافة المقدِّمات النفسية، والفنون الغربية إليها.

– عرف التجديد البلاغي صورةً جزئيةً شملت الاصطلاح، والتأليف، وصناعة المعاجم، والتعليمية، وصورةً كليّةً مسّت موضوعات البلاغة ومنهجها، وكانت أكثر تأثيرا، وأكثر تمثّلا من المناهج الحديثة وأشهرها دعوة أمين الخولي في كتابه(فنّ القول)، وأهمّ ما يميّزها فيما يتعلّق بالبديع ما يلي:

– دعا إلى دراسة البديع على أساس الكلمة، والجملة، والفقرة، والنص الأدبي.

– رفض التقسيم الثلاثي، أو الثنائي لعلوم البلاغة، ورفض عرضية البديع، واعتباره مكوّنا أساسيّا في النص.

– وضع بعض أنواع البديع ضمن أبحاث الكلمة ومنه الجناس، والسجع، والترصيع، وأخرى ضمن صوّر التعبير، والنوع الثاني أجود من الأول.

– اعتبر البديع المنضوي تحت صور التعبير أجود، وأقوى تصويرا من البديع المندرج ضمن أبحاث الكلمة، وأهمل من البديع الأنواعَ المتكلفة المصنوعة.

وقد حظيت دعوة الخولي باهتمام دارسي البلاغة في عصره، وبعده، فتابع دعوته أحمد الشايب في(الأسلوب)، وتجاوبت معها الدراسات البنيوية، والأسلوبية الحديثة، التي دعت إلى الاهتمام بالبديع، ودراسة ظواهره بالتوسع في الشاهد، وتجاوز نظرة التحسين كما في (التكوين البديعي) محمد عبد المطلب، وسعد مصلوح، وصلاح فضل، و عبد القادر الرباعي، وجميل عيد المجيد.

– الالتباس الناشئ عن تعدد أنواع البديع، أو كثرة مصطلحات النوع الواحد منه، أو تداخلها، أو ما يتوالد منها، أو يتفرع عنها من ضروب، وأنواع يجعل من تذوق جماله في الإبداع الشعري عملا مُجهدا، لذا ينبغي تداول المصطلح الأقرب للدلالة، والأبعد عن التداخل طلبا للدقة في التناول، والوضوح في تبيين الأثر الإيقاعي.

– يكمن الإشكال في إلحاق التكلف، والرتابة بالبديع خاصة إذا تواترت ظواهره، وضروبه في الخطاب الشعري، وبالمقابل تشترط الدراسات اللغوية، والمناهج الحديثة ضرورة هذا التواتر ليكتسب النوع صفة الظاهرة، لذا يجب التمييز بين البديع المستند إلى المقدرة، والشاعرية، والبديع الصادر عن ضعف في الموهبة، وتعسّف في النظم، كما يجب اعتماد الفواصل الإيقاعية للحدِّ من النغم الرتيب الناشئ عن الاطّراد المُنتظم، وتكرُّر النَّسق.

– سادت نظرة التحسين العرضي للبديع، منذ عصر التقعيد البلاغي الذي أرساه السكاكي، والقزويني، ورسّخها أصحاب الشروح، وقال بها معظم البلاغيين، وندّ عنها بعضهم كالسبكي، والعلوي لكنّ نظرتهم بقيت محصورة في وظيفة التحسين، وقد بيّنت الدراسات البلاغية الحديثة فاعلية البديع في التماسك النصي، وفي إغناء موسيقى الإطار(الوزن، والقافية)، و زيادة فاعلية الجانب البياني، وإيقاع المعنى.

وقد مكَّنتْ الدراسات الحديثة من تجاوز نظرة التَّحسين– مع إمكان اعتبارها من وظائفه– للوصول إلى نظرة التَّكوين التي تنظر إلى ضروبه باعتبارها أجزاء أساسية في النصِّ الأدبي لها فاعليتها الإيقاعية، إلى استبعاد دراسة البديع، ونادت باستبعاد دراسة البديع وفق قسميه المعنوي، واللفظي إلى دراسته وفق كليات ناظمة كالإيهام، والحجاج، والمفارقة، والمماثلة لتسهيل رصد وظائفه، وبيان فاعليته الإيقاعية.

وداخل هذه الكلّيات الوظيفية الكبرى يمكن رصد وظائفَ أخرى يُحدّدها السياق كاستغراق عموم النوع في الطباق، وتماسك أجزاء البيت في التصدير، والدلالة على سرعة التعاقب في الترصيع، وتكريس التأكيد، والتضاد في الجناس.

قائمـــــــة المصـــــادر و المراجـــــع

الكتب:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4، 1972م.

2- إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، مف. مض. مش: زكي مبارك، زاد: تف. ضب. شر: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، د.ت.

3- أبو بكر بن علي بن عبد الله(الحموي)، خزانة الأدب، ش: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، لبنان، ط1، 1987م.

4- إحسان عبّاس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1404هـ-1983م.

5- أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح مقامات الحريري(المقامة الثالثة والعشرون الشعرية)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1413هـ-1992م.

6- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ط، 1969م.

7- أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط، د.ت.

8- أحمد بن فارس، الصاحبي، تح: عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1993م.

9- أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1404هـ-1983م.

10- أحمد بن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نش: أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.

11- أحمد بن يوسف(أبو جغر الغرناطي)، طراز الحلة وشفاء الغلة، تح: رجاء السيد الجوهري، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1410هـ-1990م.

12- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1998م.

13- أحمد كشك، الزحاف والعلة، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2005م.

14- أحمد مطلوب:

- البحث البلاغي عند العرب، دار الجاحظ، بغداد، د.ط، 1982م.
- فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1975م.

15- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993م.

16- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد أحمد بدوي، و حامد عبد المجيد، ومر: إبراهيم مصطفى، مطبعة مصطفى البابي، مصر، د.ط، د.ت.

17- ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط1، 1983م.

18- أمين الخولي، فنّ القول، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1996م.

19- بدر الدين بن مالك(ابن الناظم)، المصباح، حق. رش. وف: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، مصر.

20- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، جدة، و دار الرفاعي، الرياض، ط3، 1988م.

21- جبر ضومط، الخواطر الحسان في المعاني والبيان، مطبعة التأليف(الهلال)، مصر، 1896م.

22- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998م.

23- الحسن بن بشر بن يحيى(الآمدي)، الموازنة بين شعر أبي تمام والحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت.

24- الحسن بن عبد الله العسكري(أبو هلال)، الصناعتين، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، و علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952م.

25- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1989م.

26- رجاء عيد، التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط، د.ت.

27- سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية- آفاق جديدة -، جامعة الكويت، ط1، 2003م.

28- سعيد العوادي، حركية البديع في الخطاب الشعري(تصدير الكتاب لمحمد زهير)، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2014م.

29- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م.

30- شوقي ضيف:

- البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، د.ت.
- الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، د.ت.

31- صـفاء خلوصـي، فـن التقطيـع الشـعري، والقافيـة، ج2، دار المعـارف، بغـداد، 1963م.

32- صلاح الدين الصفدي:

- جنان الجناس في علم البديع، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1299هـ.
- نصرة الثائر على المثل السائر، تح: محمد علي سلطاني، مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ت.
- الـوافي بالوفيـات، طـا: يحـي الصـفدي، تـح. اعـت: أحمـد الأرنـاؤوط، و تركـي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1420هـ-2000م.

33- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1992م.

34- طـه وادي، الشـعر والشـعراء المجهولـون فـي القرن التاسـع عشـر، الشركة المصـرية العالمية للنشر، ط1، 2003م.

35- عبد الخالق العفّ، التشكيل الجمالي في الشِّعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، غزة، ط1، 2000م.

36- عبد الرحمن بن أبي بكر(السيوطي):

- الإتقان في علوم القرآن، تح: مركز الدراسات القرآنية، السعودية، د.ط، د.ت.
- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: ابو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية(عيسى البابي الحلبي وشركاه)، مصر، ط1، 1384هـ-1964م.
- شـرح عقـود الجُمـان، تـح: إبـراهيم الحمـداني و أمـين لقمـان الجبّـار، دار الكتـب العلمية، بيروت، ط1، 2011م.

37- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم، دمشق؛ الدار الشامية، بيروت، ط1، 1996م.

38- عبد الرحيم بن عبد الرحمن(العبّاسي)، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، ج2، تح: محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، ط1، 2010م.

39- عبد العظيم بن عبدالواحد(ابن أبي الإصبع)، تحرير التحبير، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د.ط، د.ت.

40- عبد القادر حسين، فنّ البديع، دار الشروق، بيروت، ط1، 1983م.

41- عبد القادر الرباعي، في تشكّل الخطاب النقدي، الأهلية، الأردن، ط1، 1998م.

42- عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة، قر. عل: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، 1991م.
- دلائل الإعجاز، قر. عل : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت.

43- عبد الله بن المعتز، البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتاب الثقافية، بيروت، ط1، 2012م.

44- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الاسلامية وزارة الإعلام، الكويت، ط3، 1409هـ-1989م.

45- عبد الله بن محمد السجلماسي:

- سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م.
- المنزع البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م.

46- عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، يتيمة الدهر، شر. تح: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1403هـ-1983م.

47- عبده عبد العزيز قلقيلة:

- البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992م.
- معجم البلاغة العربية نقد ونقض، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1991م.

48- عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 2002م.

49- عز الدين إسماعيل:

- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، د.ت.

50- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للنشر، والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م.

51- علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1983م.

52- علي بن أحمد(ابن معصوم المدني)، أنوار الربيع، تح. و. تر: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969م.

53- علي بن الحسين(أبو الفرج الأصفهاني)، الأغاني، تح: إحسان عبّاس وآخرون، دار صادر، بيروت، ط3، 1429هـ-2008م.

54- علي بن الحسن(الشريف المرتضى)، أمالي المرتضى، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية(عيسى البابي وشركاه)، مصر، ط1، 1373هـ-1954م.

55- علي بن عبد العزيز الجرجاني(القاضي)، الوساطة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، و علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، د.ط، 1966م.

56- علي بن عيسى الرمّاني- الخطابي- الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله و محمد زغلول عبد السلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.

57- علي صافي حسين، ابن دقيق العيد حياته، وشعره، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

58- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993م.

59- عمرو بن بحر(الجاحظ):

- البيان و التبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م.
- الحيوان، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1385هـ-1965م.

60- فاروق شوشة، مختارات من شعر العقاد، المركز المصري العربي، مصر، ط1، 1996م.

61- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح. تع: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

62- كريم الوائلي، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، دار كعيبة، صعدة- دار الجيل الجديد، صنعاء، د.ط، 2009م.

63- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974م.

64- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب، د.ط، د.ت.

65- مارون عبّود، رواد النهضة الحديثة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2015م.

66- محمد إبراهيم حور، صفي الدين الحلي حياته، وآثاره، وشعره، المؤسسة العربية للدراسات، الأردن، ط1، 2000م.

67- محمد أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، شرو تح: عباس عبد الستار، مر: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م.

68- محمد أمين بن فضل المحبّي، نفحة الريحانة و رشحة طلاء الحانة، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية(عيسى البابي الحلبي وشركاه)، مصر، ط1، 1389هـ-1969م.

69- محمد بركات حمدي أبو علي:

- البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، الأردن، ط1، 1992م.
- فصول في البلاغة، دار الفكر، عمان، ط1، 1983م.

70- محمد بن أبي بكر(ابن قيم الجوزية)، الفوائد المشوق إلى علوم القرآن، وعلم البيان، مطبعة السعادة، مصر، ط1،1327هـ.

71- محمد بن إسحاق بن يحيى، الموشّى، تح: كمال مصطفي، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط2، 1372هـ-1953م.

72- محمد بن حسن بن علي النواجي، الشفاء في بديع الاكتفاء، تح. مر: محمود حسن أبو ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1، 1403هـ.

73- محمد بن داود الأصبهاني، الزهرة، تح: إبراهيم السّامرائي، مكتبة المنار، الأردن، ط2، 1985م.

74- محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

75- محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

76- محمد بن عبد الرحمن بن عمر القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

77- محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكنب، مصر، ط1، 1957م.

78- محمد بن محمد العمري(رشيد الدين الوطواط)، حدائق السحر، تر: إبراهيم أمين الشواربي، المركز القومي للترجمة، ط2، 2009م.

79- محمد بن محمد بن نفيس(عماد الدين الأصفهاني)، خريدة القصر، و جريدة العصر، ق: شعراء الشام، عن. بتح: شكري فيصل، و(آخرون)، المطبعة الهاشمية، دمشق، د.ط، 1378هـ- 1959م(و مطابع أخرى).

80- محمد بن يزيد(المُبرِّد)، الكامل في اللغة والأدب، تح: عبد الحميد هنداوي، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، د.ط، د.ت.

81- محمد رضوان، أروع ما كتب نزار قبّاني، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، د.ط، 2005م.

82- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة(التكوين البديعي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م.

83- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، إش: داليا إبراهيم، نهضة مصر، القاهرة،

ط6، 2005م.

84- محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط1، 1988م.

85- محمود بن عمر الزمخشري:

- أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.
- الكشّاف، تح: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2009م.

86- المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تح: نهى عارف الحسيني، مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، د.ت.

87- مصطفى حركات:

- كتاب العروض، موفم للنشر، الجزائر، 1986م.
- نظريتي في تقطيع الشعر، دار الآفاق، الجزائر، د.ط، د.ت.

88- منير سلطان، البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1992م.

89- نصر الله بن محمد(بن الأثير)، المثل السائر، قد. عل: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة.

90- ياقوت الحموي، معجم الأدباء(إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م.

91- يحيى بن حمزة العلوي، الطراز، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002م.

92- يوسف بن محمد السكّاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م.

المعاجم:

1- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، د.ط، 1979م.

2- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م.

3- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، د.ط، 1983م.

4- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م.

5- جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ط، د. ت.

6- الخليل بن أحمد، العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

7- عبد العزيز النجار وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة المعارف الدولية، ط4، 2004م.

8- عز الدين علي السيد، التكرار بين المثير والتأثير، عالم الكتب، ط2، 1407هـ-1986م.

9- علي بن إسماعيل بن سيدة، المحكم و المحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000م.

10- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة، والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

11- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1986م.

12- محمد بن أحمد بن الأزهري، تهذيب اللغة، تح، يعقوب عبد النبي، مر: محمد علي النجار، الدار المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

13- محمد بن الحسن بن دريد، جمهرة اللغة، حق، قد: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987م.

14- محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، إش: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005م.

15- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تح: عبد الكريم العزباوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983م.

الدواوين:

1- أبو المثلَّم، ديوان الهذليين، تح: أحمد الزين، محمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1385هـ-1965م.

2- أحمد بن الحسين بن الحسن(أبو الطيب المتنبي)، شرح الديوان، وض: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 1407هـ-1986م.

3- أحمد بن الحسين بن يحيى(بديع الزمان الهمذاني)، الديوان، تح. درا: يسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1424هـ-2003م.

4- أحمد بن عبد الله(أبو العلاء المعري):

- ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، د.ط، 1957م.
- شرح اللزوميات، تح: منير المدني، وآخرون، إش. مر: حسين نصَّار، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د.ط، 1992م.

5- أحمد بن محمد الأرجاني، الديوان، تق. ض. شر: قدري مايو، دار الجيل، بيروت، ط1، 1418هـ-1998م.

6- أحمد بن محمد الصنوبري، الديوان ، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م.

7- أرطأء بن زفر(ابن سهية)، الديوان، جم. حق. شر. قد: شريف علاونة، دار المناهج، الأردن، ط1، 1427هـ-2006م.

8- إسماعيل بن القاسم(أبو العتاهية)، الديوان، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1986م.

9- إيليا أبو ماضي، ديوان إيليا أبي ماضي، جم. حق. شر: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط1، 2010م.

10- بشار بن برد، الديوان، شر. تك: محمد الطاهر بن عاشور، راج. صح: محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف، والنشر، والترجمة بمجمع اللغة العربية، القاهرة، د.ط، 1386هـ-1966م.

11- تُماضر بنت عمرو(الخنساء)، الديوان، شر: أبو العبّاس ثعلب، تح: أنور أبو سويلم، دار عمّار، الأردن، ط1، 1409هـ-1988م.

12- ثابت بن جابر(تأبط شرط)، اعت: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1424هـ-2003م.

13- جرول بن أوس، الديوان، اعت. شر: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1426هـ-2005م.

14- جرير بن عبد المسيح(المتلمس الضبعي)،الديوان، عن. تح. شر. تع: حسن كامل الصرفي، معهد المخطوطات العربية، د.ط، 1970م.

15- جرير بن عطية، الديوان، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1406هـ-1986م.

16- جنوب الهذلية، ديوان الهذليين، تح: احمد الزين، محمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1385هـ-1965م.

17- الحارث بن سعيد(أبو فراس)، الديوان، رو: أبي عبد الله الحسين بن خالويه، دار بيروت للطباعة، بيروت، د.ط، 1979م.

18- الحارث بن عباد، الديوان، جم. حق: أنس عبد الهادي، هيئة أبوظبي للثقافة، أبوظبي، ط1، 2008م.

19- حبيب بن أوس(أبو تمام):

- ديوان أبي تمام، شر: الخطيب التبريزي، قد. و. هـ. ف: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط2، 1414هـ-1994م.
- ديوان الحماسة، شر. عل: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ-1998م.

20- الحسن بن هانئ(أبو نواس)، الديوان، تح. ضب، شر: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

21- حندج بن حجر(امرؤ القيس)، الديوان، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004م.

22- دعبل، الديوان، شر: حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1414هـ-1994م.

23- زهير بن أبي سلمى، الديوان، تح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.

24- زهير بن محمد بن علي(البهاء)، الديوان، شر. تح: محمد طاهر الجبلاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت.

25- زياد الأعجم، سعر زياد الأعجم، جم. تح. در: يوسف حسين بكّار، دار المسيرة، ط1، 1402هـ-1983م.

26- سعد بن محمد بن سعد(حيص بيص)، الديوان، منشورات وزارة الإعلام، العراق، د.ط، 1974م.

27- السّموأل بن عادياء، الديوان، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1982م.

28- صلاءة بن عمرو(الأفوه الأودي)، الديوان، شر. تح: محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م.

29- طرفة بن العبد، الديوان، شر. قد: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1423هـ-2002م.

30- عامر بن الطفيل، الديوان، تح: هدى جنهويتشي، دار البشير، و مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1418هـ-1997م.

31- عباس محمود العقاد، ديوان العقاد، مطبعة المقتطف، مصر، د.ط، 1346هـ-1928م.

32- عبد العزيز بن سرايا(صفي الدين الحلّي)، الديوان، تح: د. الشويحي، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

33- عبد الله بن محمد(الأحوص)، الديوان، جم. تح: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1410هـ-1990م.

34- عبد الله بن المعتز، الديوان، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

35- عدي بن ربيعة(المهلهل)، الديوان، شر. تق: طلال حرب، الدار العالمية، بيروت، ط.د، د.ت.

36- عديّ بن الرّقاع، الدّيوان، جم. شر. در: حسن محمد نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1410هـ-1990م.

37- علي بن سودون، ديوان نزهة النفوس ومضحك العبوس، تح: محمود سالم محمد، دار سعد الدين، دمشق، ط1، 2001م.

38- علي بن العباس(ابن الرومي)، تح: حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 1424هـ-2003م.

39- علي بن محمد البستي(أبو الفتح)، الديوان، تح: درّية الخطيب و لطفي الصقّال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1410هـ-1989م.

40- علي الدرويش، ديوان الإشعار بحميد الأشعار، جم: مصطفى سلامة النجاري، الطبعة الحجرية، مصر، د.ط، 1284هـ-1867م.

41- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، قد. و.هـ. ف: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1416هـ-1996م.

42- عمرو بن كلثوم، الديوان، تح: إيميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م.

43- عنترة بن شدّاد، شرحُ الديوان، عن. بتص: أمين سعيد، المطبعة العربية، مصر، د.ط، د.ت.

44- غيلان بن عقبة(ذو الرُّمة)، الديوان، قد. شر: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ-1995م.

45- قيس بن عبد الله(النابغة الجعدي)، الديوان، جم. تح. شر: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م.

46- قيس بن عمرو(النجاشي الحارثي)، صه . تح: صالح البكاري وآخرون، مؤسسة المواهب، بيروت، ط1، 1419هـ-1999م.

47- كُثَيِّر، الديوان، جم. شر: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، 1391هـ-1973م.

48- ليلى بنت عبد الله(الأخيلية)، الديوان، تح. شر: واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط2، 1424هـ-2003م.

49- محمد بن إدريس(الشافعي)، الديوان، اعت: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط3، 1426هـ-2005م.

50- محمد بن حازم الباهلي، الديوان، صه: محمد خير البقاعي، دار قتيبة للطباعة، دمشق، د.ط، 1401هـ-1981م.

51- محمد بن سليمان(الشاب الظريف)، الديوان، تح: شاكر هادي شكر، عالم الكتب، مصر، ط1، 1985م.

52- محمد بن عبد الملك الزيات، شر. تح: جميل سعيد، المجمع الثقافي، أبوظبي، د.ط، 1410هـ-1990م.

53- محمد بن محمد(بن نباتة)، الديوان، المطبعة اللبنانية، بيروت، د.ط،1304هـ.

54- محمد بن هانئ الأندلسي، الديوان، دار بيروت، بيروت، د.ط، 1400هـ-1980م.

55- محمد الماغوط، ديوان سيَّاف الزهور، دار المدى، دمشق، ط1، 2001م.

56- محمود بن الحسين كُشاجم، الديوان، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة المدني، القاهرة، ط1، 1997م.

57- محمود درويش:

- الأعمال الأولى، د2، رياض الريس، بيروت، ط1، 2009م.
- الأعمال الجديدة(كزهر اللّوز أو أبعد)، د2، رياض الرّيس، بيروت، ط1، 2009م.

58- محمود صفوت الساعاتي، الديوان، جم، مصطفى رشيد، مطبعة المعارف، مصر، د.ط، 1326هـ-1911م.

59- مروان بن أبي حفصة، شعر مروان بن أبي حفصة، جم، حق، قد: حسين عطوان، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت.

60- المغيرة بن عبد الله(الأقيشر الأسدي)، الديوان، صه: محمد علي دقّة، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.

61- منصور النّمري، شعر منصور النمري، جم. حق: الطيب العشّاش، دار المعارف للطباعة، دمشق،1401هـ-1981م.

62- ميمون بن قيس(الأعشى)، الديوان، شر. تع: محمد حسين، مكتبة الآداب(المطبعة النموذجية)د.ط، د.ت.

63- همام بن غالب(الفرزدق)، الديوان، شر. ضب. قد: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1407هـ-1987م.

64- الوليد بن عبيد(البحتري)، الديوان، عن. تح. شر. تع: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت.

الكتب المترجمة:

1- ريتشاردز، مبادئ النقد الادبي العلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، مر: لويس عوض وسهير القلماوى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط1، 2005م.

2- إليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منَيمنَة، بيروت، و مؤسسة فرانكلين، بيروت، د.ط، د.ت.

الرسائل الجامعية:

1- سعيد المطرفي، دور البلاغة العربية في دراسة النص الأدبي وتقويمه(رسالة ماجستير)، إش: عبد العظيم المطعني، جامعة أم القرى، السعودية، 1417هـ.

2- صالح سعيد الزهراني، الغموض في البلاغة العربية(رسالة ماجستير)، إش: منصور محمد علي، جامعة أم القرى، السعودية، 1989م.

3- عبد الفتاح لكرد، محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الإيقاعية في ديوان البحتري(رسالة لنيل دبلوم دراسات عليا)، إش: عزّة حسن، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1990-1991م.

4- ماجدة فاخر، إشكالية المصطلح البلاغي(رسالة ماجستير)، إش: حسن يحيى الخفاجي، الجامعة المستنصرية.

5- منير محمد خليل ندا، التجديد في علوم البلاغة في العصر الحديث(رسالة دكتوراه)، جامعة الملك عبد العزيز، مكة، د.ت.

الدوريات:

1- عبد الكريم الحياري، الأسس النظرية للمنهج التعليمي في بلاغة ابن سنان الخفاجي(مقال)، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، الأردن، العدد65، السنة27، 1424هـ-2003م.

2- فاضل عبود التميمي، مجلة كلية: التربية، جامعة ديالى، العراق، 2007م.

3- محمد بن علي الصامل، المصطلح البلاغي: كثرته، وتعدّده، واشتراكه، صياغته (مقال)، مجلة جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ع30، جمادى الأولى1425هـ.

فهـــــرس الآيـــــات و الأحـــــــاديث

فهرس الآيات:

الآية	السورة	الصفحة
﴿ ومكروا ومكر الله و الله خير الماكرين(54)﴾	آل عمران	35
﴿ ثم انصرفوا صرف الله قلوبهم بأنهم قوم لا يفقهون(127)﴾	التوبة	35
﴿ وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَوْلَا أَجَلٌ مُسَمًّى لَجَاءَهُمُ الْعَذَابُ وَلَيَأْتِيَنَّهُمْ بَغْتَةً وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ(53) يَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَإِنَّ جَهَنَّمَ لَمُحِيطَةٌ بِالْكَافِرِينَ(54)﴾	العنكبوت	59
﴿ لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ(22)﴾﴿ لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ(22)﴾	الأنبياء	146
﴿ إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ(13) وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ(14)﴾	الانفطار	168
﴿ فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ(13) وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ(14)﴾	الغاشية	172
﴿ مَا لَكُمْ لَا تَرْجُونَ لِلَّهِ وَقَارًا(13) وَقَدْ خَلَقَكُمْ أَطْوَارًا(14)﴾	نوح	173
﴿ وَمَا أَدْرَاكَ مَا الطَّارِقُ(2) النَّجْمُ الثَّاقِبُ(3) إِنْ كُلُّ نَفْسٍ لَمَّا عَلَيْهَا حَافِظٌ(4)﴾	الطارق	174
﴿ وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ(117) وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ(118)﴾	الصافات	174
﴿لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ(103)﴾	الأنعام	176
﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾	هود	189
﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ(44)﴾	هود	264
﴿ إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ (76)﴾	القصص	290
﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ(35)﴾	النور	311

فهرس الأحاديث:

الحديث	درجته	الصفحة
« إنما الأعمال بالنيات وإنما لكلِّ امرئ ما نوى فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله ومن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة يتزوجها فهجرته إلى ما هاجر إليه»	متفق عليه	286
« أنت منّي بمنزلة هارون من موسى»	متفق عليه	302
و أقضاهم عليّ	صحيح	303
« لأعطين هذه الراية غدا رجلا يفتح الله على يديه يحبُّ الله ورسوله ويحبُّه الله، ورسُولِه»	متفق عليه	304
« إنَّما سُمِّيَ الإنسانَ؛ لأنَّه عُهِد إليه فَنَسي»(أثر عن ابن عبّاس)	صحيح	311

فهرس القوافي و عناوين القصائد المرسلة

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
الهمزة		
الأعداء	أحمد البربير	207
جلاءُ	زهير بن أبي سلمى	31
دواءِ	أبو العتاهية	102
سَوَا	بشار	162
شفائي	صفي الدين الحلي	208
ضياء	العسكري	138
ضياءُ	العسكري	84
عناء	الصفدي	253
الغناء	العسكري	139
نساءُ	زهير	132
نِساءُ	زهير	316
هاء	أحمد بن محمد الصخري	214
هواء	ابن سودون	204
الباء		
تهذيبها	المدني	102
اجتلابا	جرير	129
الجناب	علي الدرويش	214
حُبّه	ابن جابر الأندلسي	274
الحبيب	ابن دقيق	322
حبيب	الشريف الرضي	320
حبيب	عتبان الحروري	308
الخرِبِ	أبو تمام	152
الخطوبا	البحتري	146
الذَنبا	الحطيئة	145
ذهب	ذو الرمة	170
الذئاب	المتنبي	116
رتب	المقرئ	234
العتاب	ابن الزيات	230
عجاب	ابن الرومي	137
عرب	الشافعي	218
غضيب	علي الدرويش	213
غلبوا	الشاب الظريف	103
قواضبِ	أبو تمام	102
الكباب	علي الدرويش	202
الكتائب	النابغة الذبياني	147
اللعب	أبو تمام	249
للضبِّ	أبو نواس	160
مجيب	البحتري	289
مذهب	النابغة الذبياني	146

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
مرتغِب	أبو تمام	167
هابا	الخنساء	250
هبوبا	المتنبي	179
	التاء	
أبياتها	ابن نباتة	299
حتًّا	ابن نباتة	294
الزيت	بشار	197
نفحاتها	لا يُعرَف له قائل	170
ولّت	المقرئ	194
	الحاء	
أقاح	البحتري	158
راح	الصفدي	253
صاح	أبو نصر	238
الضاحي	البحتري	159
	الدال	
الأسد	أرطأة بن سهية	292
أسداد	الفارعة بنت شداد المرية	251
أمردا	الخنساء	251
الأيادي	إبراهيم الأسدي	306
برود	البحتري	139

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
تتجدد	أبوتمام	218
خالدُ	المتنبي	154
خالدُ	المتنبي	121
زَندي	أبو تمام	173
زندِي	أبو تمام	168
عضد	المتلمس الضبعي	244
عودي	أبو نصر	240
مِدادَها	عدي بي الرقاع	126
المُنجدِ	الأرجاني	138
المُنجدِ	الأرجاني	139
ورد	شهاب الدين المصري	199
وردا	نصر الواسطي	237
الولد	حنيف بن عبد الرحمن	136
يهدّ	الحريري	327
يولَد	ابن الرومي	285
	الذال	
الملاذا	الفارقي	194
	الراء	
آخرُ	لا يُعرَف له قائل	213
الأكدار	الحريري	89

القافيــة	الشـــــاعر	الصفحة
أميرا	كعب بن زهير	323
البقر	المعري	298
تغورُ	بشار	140
الجزور	المهلهل	227
خسروا	لا يُعرَف له قائل	233
خَصر	امرؤ القيس	175
الخمرا	أبو نواس	316
الدار	الخنساء	243
دارا	علي الدرويش	200
الشَّعرِ	أبو العلاء	103
ضرّارُ	الخنساء	167
عــَرارُها	كثير	151
عقار	الصفدي	253
غدره	الحريري	328
غزير	المطرزي	169
المحاجر	الحريري	201
المرر	سلم الخاسر	223
المطر	أحمد بن أبي طاهر	136
المطَرُ	أحمد بن أبي طاهر	241
المغبر	هند بن زهير	295
مكرورا	كعب بن زهير	219
المنابر	حيص بيص	291
وخزا	الخنساء	251
السين		
الأدراس	أبو تمام	288
الأدراس	أبو تمام	309
التجنيس	لا يُعرَف له قائل	203
الدّهس	مسلم بن الوليد	293
عنتريس	الأفوه	144
العيس	عبد الله بن مالك القرطبي	203
قياس	الصفدي	253
إيناس	دعبل	288
الورس	سلم الخاسر	158
راش	الصفدي	254
طواشي	الصفدي	253
فراشا	أسعد بن المهذب	286
الصاد		
خالصة	أبو نواس	307
الطاء		
لواط	الصفدي	253

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
نشاط	الصفدي	253
	العين	
الإيقاعِ	كشاجم	14
بديع	شرف الدين العصامي	207
سريعِ	الأقيشر	95
تطلُع	أبو تمام	157
متورعَــا	لا يُعرف له قائل	169
مهيع	أبو تمام	322
الودائع	لبيد	221
ينتفع	النمري	302
	الفاء	
الأسياف	ابن معصوم المدني	207
أعترفْ	أبو فراس	103
الجليفِ	ابن هانئ	121
وقَّفوا	جميل بن معمر	126
يتعطّف	صفي الدين الحلي	201
	القاف	
آفاق	تأبط شرا	250
الباقي	عبد الله بن العباس بن	118
البَاقِي	عبد الله بن العباس بن	287

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
تليقوا	علي الدرويش	206
صَدَقا	ابن المعتز	112
المعشوق	ناصر الدين بن النقيب	213
مفرَّقِ	أبو تمام	165
المهراق	العتابي	317
يفوق	عروة بن الورد	290
	الكاف	
أشرقك	عبد الغني بن إسماعيل	325
يُبرِكُ	المعري	285
بكى	دعبل	112
للباكي	الحميدي	48
يبكوا	المعري	285
	اللام	
أجزلوا	بن أبي حفصة	171
أفضل	امرؤ القيس	168
أفول	النميري	143
إقبالُ	المعرّي	161
أمَلِ	مسلم بن الوليد	248
الأوّلِ	أبو تمام	145
الأوَّلِ	البحتري	156

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
الباطل	النمري	305
بالٍ	امرؤ القيس	172
البالي	امرؤ القيس	30
أمثَلِ	امرؤ القيس	172
رحيل	ابنة عمّ النعمان بن بشير	229
تولى	عباس محمود العقاد	279
جزيل	علي الدرويش	209
الجمال	على الدرويش	281
جنادلُ	النابغة	143
حالي	الإربلي	45
حالي	الحارث بن عباد	228
الحجَل	المتنبي	123
حول	نصر الواسطي	237
خجل	المتنبي	172
ذليل	السموأل	31
ذوابل	أبو تمام	167
ذوابِلُ	أبو تمام	149
ذوابِلُ	أبو تمام	174
الرجل	الأعشى	315
رحلوا	مسلم بن الوليد	329

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
طويل	ابن سودون	204
الطِيَل	القطامي	315
عضـــالا	جنوب الكلب	92
علِ	امرؤ القيس	30
علِ	امرؤ القيس	143
الغليل	الأصمعي	196
فعّالِ	امرؤ القيس	160
القتل	النمري	305
قتلى	البهاء الدين زهير	284
المُسبَل	أبو تمام	293
الملل	أبو نواس	312
منهل	النجاشي	163
مَيْلَهُ	امرؤ القيس	171
رحلوا	مسلم بن الوليد	249
أفضل	امرؤ القيس	168
أفضل	امرؤ القيس	171
الوبل	بديع الزمان	150
الوبلُ	بديع الزمان	151
الميم		
الإكرامُ	البحتري	138

القافيــة	الشـــــاعر	الصفحة
ألمي	النابلسي	49
أما	عمر بن أبي ربيعة	283
الدِّيم	النابلسي	49
دم	الساعاتي	49
البِشام	جرير	179
فمي	البربير	49
بينِهم	صفي الدين الحلي	273
تحتكم	البحتري	223
تدوم	الأرجاني	209
تلتقم	أبو العنبس	223
تَهمِي	طرفة	130
تهمي	طرفة	179
توهّم	عنترة بن شدد	219
حمامه	إلياس فرحات	280
الدِّما	بشار	179
دمي	المدني	48
سالِم	ذو الرمة	133
السلامُ	الأحوص	144
سلمِ	صفي الدين الحلي	45
سنامُ	زياد الأعجم	101
سنامًا	عامر بن الطفيل	95
سنم	أبو صخر الهذلي	246
العجمِ	الأثري	46
العلمِ	الموصلي	46
العلم	ابن حجة	47
العلم	السيوطي	47
علمِ	الأثري	47
العلَم	الفرزدق	244
العمائم	صفوت الساعاتي	206
عمِي	الخوري	50
فهمي	صفوت الساعاتي	211
قدمُ	لا يُعرَف له قائل	235
العلم	الباعونية	47
العلم	عبد الحميد قدس	49
كرم	الأثري	46
الكلم	ابن جابر	46
الكلم	طاهر الجزائري	50
المتبسّمِ	عنترة بن شداد	154
المسلم	ابن المعتز	291
مغرمِ	الفرزدق	118

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
المغنم	عنترة بن شداد	121
مقيم	لا يُعرَف له قائل	200
مُنعَّم	عبد الغالب بن الحصين	193
نائم	المتنبي	123
نشرهم	الموصلي	119
نكرِمُ	ابن طاهر	156
هشامِ	حسان بن ثابت	155
الوسام	على الدرويش	281
	النون	
أبنائهنَّ	لا يُعرَف له قائل	122
أحياني	محمد الحموي	48
إنّا	صفي الدين الحلي	209
أُنبُتين	لا يُعرَف له قائل	212
أودعاني	أبو الفتح البستي	98
بدني	لا يُعرَف له قائل	205
البيـانِ	ابن المعتز	14
تجافينا	ابن زيدون	221
ترويني	العقاد	230
الجاهلينا	عمرو بن كلثوم	30
الحسان	على الدرويش	281

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
الخَتَن	محمد بن حزم	154
رشاني	بهاء الدين القاضي	102
السكن	الصنوبري	247
ضدّان	أبو العتاهية	321
عينا	أبو نصر	238
فنونُ	الحموي	162
قتلانا	جرير	315
قرونه	ابن الزمكدم	85
كانا	صلاح الدين الصفدي	306
مختلفان	مسلم بن الوليد	319
منن	لا يُعرَف له قائل	235
واني	امرؤ القيس	142
وَانِي	أبو المثلم	251
وزنا	أبو ماضي	333
الوطنْ	لا يُعرَف له قائل	119
	الهاء	
أمَارة	علي أبو نصر	211
شفاها	ليلى الأخيلية	175
الفقيه	صفي الدين الحلي	292
عبد الله	أبو تمام	101

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
لديه	ابن الوردي	307
لها	كثير	180
ماه	أبو نواس	282
نهي	أبو اليمن الكندي	141
وثيقة	أحمد البربير	207

القافيــة	الشـــــــاعر	الصفحة
الياء		
باقيا	النابغة الجعدي	147
بكائيا	منصور النمري	331
شراريا	رافع	110
قوي	السيوطي	141

عنوان القصيدة	الشاعر	الصفحة
طباق في رثاء إدوارد سعيد	محمود درويش	210
الأغاني	سعدي يوسف	277
قتلوك في الوادي	محمود درويش	278
خماسية الروح	سعدي يوسف	282
هل المرأة أصلها قصيدة؟	نزار قباني	301
سوناتا "3"	محمود درويش	333
الظلّ	محمود درويش	334
قدود صينية	الماغوط	336

فهرس المواد اللغوية المشروحة

المادة اللغوية	الصفحة	المادة اللغوية	الصفحة	المادة اللغوية	الصفحة
آبي	251	رمتهِ	244	جآذر	299
الأجدُ	244	البِشامُ	177	جثْجاث	151
أجَدَّ	328	بوّ	243	الجدا	138
أحْوَى	328	تامكًا	95	الجداءَ	138
الأَدْرَاسِ	309	تجـــارُ	152	جذْلٌ	246
الآرامِ	309	تحاموني	110	جرانً	84
الأرْبُعِ	309	تَحْجُلُ	171	جِرْيال	171
أردان	152	التحليةَ	65	جزّاز	167
أزْلِ	306	التخليةَ	65	الجسرة	244
أسفعُ	322	التَّخييل	15	جسوة	65
الأسلُ	329	التَّرِبِ	152	جلاجلٍ	133
أقني	318	تشظَّتْ	143	الجليفِ	121
أقوال إيقاعيَّة	17	تفترّ	175	جنادلُ	143
انتُجِعت	303	تُكري	161	جوّابُ	167
أوَدٍ	248	تلوكه	121	حاجر	201
أولق	85	تمريها	304	حَالِقِ	246
البانَة	309	تهرُّ	324	حامي	251
برَجٍ	170	شزْرًا	118	حِبَر	139
البرقعيدي	85	ثمدي	168	الحـــَزن	151
تَهمِي	130	ثنيانِ	251	شَمَمِ	246
		منهنه	141	واني	142

المادة اللغوية	الصفحة	المادة اللغوية	الصفحة	المادة اللغوية	الصفحة
تولّهِ	141	أوانس	149	قنا	149
الحشف	30	ثِنْيَاهُ	293	شهلاء	194
حِقفِ	293	رَدِمِ	246	الصّدعُ	303
الحقيقة	251	رَعْبَلَة	246	الصرفة	36
الخسْفِ	244	الرِّكابَ	285	صروم	229
خَصِر	175	رهجٍ	248	الصماخين	324
خطَرات	170	رَوْقه	125	الخُرّدِ	139
خطيّة	170	زمام	28	الضاحي	159
الخفرِ	299	سبّة	31	ضَرَائِبُهَا	246
خَوْدٌ	246	السبنتي	243	ضرج	247
خُوطِ	309	سُدى	322	ضيغمٌ	249
دارية	170	سفاسق	171	طليح	317
دُجُنة	289	سلابات	17	طِمرَّة	155
دُرْمٌ	246	سنامًا	95	الطَوْلِ	293
دعج	170	سَنِمِ	246	الظبّات	31
الدِّعْص	246	شآبيب	317	عارضٌ	249
ديباجةً	293	الشَّبـمِ	246	عبْلٌ	246
ديباجتيه	218	الوشيج	118	عتاق الطير	171
دِيمةٌ	130	هَزِجُ	156	عثَّر	112
ذات الضال	298	شطاط	202	عجاجةً	143
ذوابِلُ	149	ذَوَائِبُهَا	246	عجول	243

المادة اللغوية	الصفحة	المادة اللغوية	الصفحة	المادة اللغوية	الصفحة
ذَيْلَهُ	171	الشَّكلانيون	21	عذار	202
رَابـئٍ	246	شماسِ	309	جلمودِ	30
صوبُ	130	تُزْجِي	125	مرْهَبَةٍ	246
عرار	151	قُلْبٌ	193	مُروّقة	247
عُزَّةٍ	110	كاهلٌ	101	مستراد	146
عزّيســـةٍ	92	كحلاءُ	170	مُسْتَلْئِمٍ	171
عضب	171	الكُدْري	123	مُصْفَقَةً	246
عطـــّارةٌ	152	كزّ	142	مُضلعةٍ	251
العظيمة	251	النظام الخليلي	22	معتاق	251
العُفر	298	كِنَاسِ	309	مغرمِ	118
عَمَمِ	246	لَفَّـاءُ	246	مُفْعَمُ	193
العُنّابُ	30	مُبَتَّلةٌ	246	مُفيتًا	92
عنتريس	144	المُبقِلِ	293	مُنجدلُ	312
عيرانة	144	مُتَزِعٌ	249	مُنخرِقٍ	152
غرّاءُ	293	مُتَقَفَّرُ	295	المندلِ	152
غُروب	175	المحاجر	201	مُمرِعةٍ	251
غنِج	247	مُتردِّم	219	مَنْصِبٍ	246
فتور	175	المحاكاة	15	مهاة	298
فَراشَا	286	مُحتجِزًا	312	مُهج	248
فلـج	247	محْضٌ	246	المُهرَاقِ	317
فودِ	322	مُختطّا	322	مهيع	322
قاصيةٍ	167	مخْضُودةُ	246		

المادة اللغوية	الصفحة	المادة اللغوية	الصفحة	المادة اللغوية	الصفحة
قان	281	مُخلقٌ	218	موهــنًا	152
قِرنه	250	المَرادِ	293	المَيَّاسِ	309
قطيعُ	175	ميل	171	وصِبًا	136
نابٍ	251	نفحات	170	وطفاءُ	289
ناصيةٍ	167	نفيل	214	الوعساء	133
نبأةٌ	324	النّقا	133	وهدة	312
النَّبر	22	الوديقة	251	يُجتوَى	322
نسَّال	251	الورس	158	يقعسُ	295
نصَّ	285	الوسيقة	251	النُوى	24
نضح	171	وشيٌ	139	النقّاب	40
نفارٌ	31	أَغنَّ	125	وجناءَ حرفٍ	92

فهـــــــرس التراجـــــــم

المُترجَم له	الصفحة	المُترجَم له	الصفحة
ابن الزيات	230	الأندلسي	45
ابن المُعتزِّ	14	البستي	98
ابن دقيق	322	بهاء الدين القاضي	101
ابن رشد	18	البهاء زهير	284
ابن سودون	204	جبر ضومط	76
ابن سينا	17	جنوب الهذلية	92
ابن معصوم المدني	207	حنيف بن عبد الرحمن	136
ابن مماتي	286	حيص بيص	291
ابن نباتة	294	دعبل	112
ابن هانئ الأندلسي	121	رافع بن هريم	109
أبو العتاهية	102	محمد بن عبد الرحمن الحموي	48
أبو العلاء المعري	103	ريتشاردز	21
أبو العنبس	223	زياد الأعجم	101
أبو المثلَّم	251	سلم الخاسر	158
أبو فراس الحمداني	103	السموأل بن عادياء	31
أبو نصر الفارقي	194	الشاب الظريف	103
أبو حفص المُطوّعي	102	شرف الدين العصامي	207
الأثاري	46	شرف الدين بن المقرئ	194
أحمد البربير	49	للشريف الرضي	320
أحمد الحميدي	48	شهاب الدين المصري	199
أحمد الشايب	64	صفوت الساعاتي	49
أحمد بن أبي طاهر	136	طاهر بن صالح الجزائري	50
أحمد بن محمد الصخري	213	عامر بن الطفيل	95
إخوانُ الصَّفَا	16	عائشة الباعونية	47
الإربلي	45	عبد الحميد بن محمد قدس	49
الأُرَّجاني	138	عبد الغالب بن أبي حصين	193
أرطأة بن سُهيّة	292	عبد الغني النابلسي	48
الأفوه الأودي	144	عبد الغني بن إسماعيل النابلسي	325
الأقيشر الأسدي	95	عبد الله بن مالك القرطبي	203
إليزابيث درو	21	عبد لله بن العباس بن الفضل	118
أمين الخولي	64	عبيد الله بن عبد الله بن طاهر	156

المُترجَم له	الصفحة
عديُّ بن الرّقاع	125
علي أبو النصر	211
علي الدرويش	200
العماد الأصفهاني	193
غويار	21
الفاخوري أرسانيوس	50
الفارابي	16
الفارعة بنت شدّاد	251
فايل	21
كُشاجم	14

المُترجَم له	الصفحة
الكِندُّي	15
ليلى الأخيلية	251
مروان بن أبي حفصة	171
المطرّزي	169
معبد	156
الموصلي	46
ناصر الدين بن النقيب	213
أبو اليمن الكندي	141
ابن الزمكدم	85
الخنساء	167

فهـــرس الموضوعـــــــات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ

الباب الأول: إشكالات التأسيس و التطور 8

الفصل الأول: الإيقاع البديعي بين الوضع والتجديد.....10

المبحث الأول: الإطار المفاهيمي لمصطلح: البديع، الإيقاع.....11

1- الإيقاع:.....13

2- البديع: 28

المبحث الثاني: الإيقاع البديعي وتجديد الدرس البلاغي.....53

1- التجديد الجزئي:.....56

2- التجديد الكلّي:.....64

الفصل الثاني: الإيقاع البديعي و التباس المصطلح.....87

المبحث الأول: الإيقاع البديعي وتعدد المصطلح.....88

1- التشريع: 89

2- الإرصاد:.....91

3- التصدير:.....95

4- الجناس:.....97

5- السجع: 105

6- لزوم ما لا يلزم: 109

7- الطباق:.....111

8- المذهب الكلامي:.....113

9- المبالغة : 115

10- اللّف و النّشر:..... 117
11- تأكيد المدح بما يشبه الذم: 119
12- الاستتباع : 120
13- مراعاة النظير:..... 122
14- الاستعانة:..... 125
15- الاعتراض:..... 130
16- تجاهل العارف: 132
المبحث الثاني: الإيقاع البديعي وتداخل المصطلح. 135
1- التوشيع: 135
2- لزوم ما لا يلزم : 140
3- الطباق :..... 143
4- الاحتجاج النظري:..... 144
5- تأكيد المدح بما يشبه الذم:..... 147
6- الاستتباع:..... 153
7- الاستطراد: 155
8- تجاهل العارف: 157
9- التورية:..... 160
10- السجع:..... 163
11- تشابه الأطراف:..... 175
12- الاعتراض:..... 177

الباب الثاني: إشكالات القيمة والوظيفة 182

الفصل الأول: مظاهر الاختلال الإيقاعي البديعي 184

المبحث الأول: الإيقاع البديعي والتكلف 185

المبحث الثاني: الإيقاع البديعي والرتابة. 216

الفصل الثاني: القيمة النقدية للإيقاع البديعي 260

المبحث الأول: التحليل الإيقاعي البديعي بين عرضية التحسين وفعالية التكوين. 261

1- الفاعلية الإيقاعية العروضية للبديع: 272

2- الفاعلية الإيقاعية القافوية للبديع: 281

3- الفاعلية الإيقاعية البيانية للبديع: 286

4- الفاعلية الإيقاعية المعنوية للبديع: 292

المبحث الثاني: تطبيقات تحليلية في الإيقاع البديعي 296

1- الإيهام: 298

2- الحجاج: 309

3- المفارقة: 317

4- المماثلة: 323

خاتمـــــــة 339

قائمة المصادر و المراجع 346

فهرس الآيــات و الأحـــاديث 367

فهرس القوافي و عناوين القصائد المرسلة 369

فهرس المواد المشروحة 380

فهرس التراجم 385

فهرس الموضوعات 388

تم بحمد الله

ملخص بالعربية:

الكلمات المفتاحية: إشكالات– الإيقاع– الشعر العربي.

سعى البحث إلى الكشف عن الإشكالات التي تعترض الدراسة الإيقاعية البديعية في الشعر العربي، فتناول مفهوم الإيقاع، وعناصره بدءًا من الدراسات اللغوية، والفلسفية إلى مقاربته في الدراسات اللغوية الحديثة، ثم مفهوم البديع ومراحل تقعيده، مع تحديد كنه الإشكال الذي يربط البديع بالإيقاع، وتعرض لتطور الدرس البديعي من حيث تأليف مصنّفاته، ومعاجمه، وتعليميته، وكذلك دعوات التجديد الجزئي، والكلّي التي طالت البديع، وما ترتب عنها من إشكالات في الرقي به منهجا وموضوعا، أو الحدّ من فاعليته، وأثره الإيقاعي وبيّن الإشكالات التي تحول دون دراسة دقيقة لفاعليته الإيقاعية.

وتم عرض كيفيات التعامل مع إشكالات التعدد، والتداخل في المصطلح البديعي للوصول إلى بيان فاعليته الإيقاعية، كما أبرز إشكال مظاهر الاختلال الإيقاعي البديعي المتمثل في التكلف والرتابة، وعدم وضوح معاييرهما إضافة لتأثيرهما السلبي على إيقاعية الشعر، وبيان انتقال وظيفة البديع من عرضية التحسين إلى أفق التكوين التي تجلّت من خلال دراسة أسلوبية لقصائد بديعية.

Résumé en français:

Mots-clefs: problématiques- rythme (cadence)- rhétorique- poésie arabe.

La thèse a abordé les problématiques qui se rattachent aux études rythmiques et stylistiques dans la poésie arabe, où on a abordé la définition de la cadence et ses composantes à partir des études linguistiques et philosophiques jusqu'aux ses approches dans les études linguistiques modernes; puis on a abordé la définition de la stylistique et les étapes de sa théorisation en indiquant la signification de la problématique sous-jacente à la relation de la stylistique avec la cadence. On a traité l'évolution de la rhétorique en abordant l'écriture de ses traités, ses dictionnaires et sa didactique; les initiatives de renouveau partiel et total qui l'ont affectée et ce qui en résultent de problématiques pour promouvoir sa méthodologie et ses thèmes ou pour délimiter son efficacité et son effet sur le rythme et on a, en outre, dénombré les problématiques qui empêchent d'atteindre une étude minutieuse de son efficacité rythmique.

On a aussi parlé des manières de se comporter face aux problématiques de la diversité, l'imbrication des notions de la rhétorique pour arriver enfin à prouver son efficacité rythmique. On a mis en relief les problématiques des cas de dysfonctionnement rythmique et stylistique représentés dans le maniérisme, la monotonie et l'absence de clarté dans les critères, en sus de son influence négative sur la cadence poétique. On a clôturé l'étude par démontrer que la fonction de la rhétorique, au lieu de se limiter à l'aspect esthétique, devient une partie intégrante du discours poétique, et cela à travers une étude stylistique de certains poèmes.

.

Summary in English:

Keywords: problems of research-rhythm- rhetoric- Arabic poetry.

The thesis is intended to broach a set of issues linked with rhythmic and stylistic studies in the Arabic poetry, where we talk about the definition of cadence (rhythm) and its components starting from linguistic and philosophical studies and ending in its approaches in the modern linguistics, then we broach the definition of stylistics and the different phases of its theorization pointing out the signification of the underlying issue relative to the relation between stylistics and rhythm. We also talk about the rhetoric evolution without forgetting the writing in its treatises, dictionaries and didactics; initiatives of its partial or total revival which occurred throughout, and the issues raised from it in order to promote its methodology and themes or in order to delimit its efficiency or its effect on rhythm. We mention besides the issues making difficult to reach a meticulous and thorough study.

We also talk about the ways of acting in front of issues of diversity, interpenetration of rhetoric notions to tackle finally its rhythmical efficiency. We bring out the issues of rhythmical stylistic malfunctioning cases that are obvious in the mannerism, monotony and absence of clarity of criteria, in addition to its negative influence on the poetical cadence (rhythm). We end the study by revealing that rhetoric function, instead of being limited to the aesthetic aspect, is to become an integral part of poetical discourse, through a stylistic study of some poems.