حركية البديع في الخطاب الشعري

من التحسين إلى التكوين

الدكتور سعيد العوادي

أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب
كلية اللغة العربية - جامعة القرويين
المملكة المغربية

كنوز المعرفة

www.darkonoz.com

بسم الله الرحمن الرحيم

حركية البديع في الخطاب الشعري

من التحسين إلى التكوين

حركية البديع في الخطاب الشعري

من التحسين إلى التكوين

الدكتور سعيد العوادي

أستاذ البلاغة وتحليل الخطاب

كلية اللغة العربية / جامعة القرويين

المملكة المغربية

دراسات بديعية (٢)

الطبعة الأولى

1435هـ - 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: (2013/6/1821)

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ردمك : 2 - 294 - 74 - 9957 - 978 :ISBN

حقوق النشر محفوظة

جميع الحقوق الملكية والفكرية محفوظة لدار كنوز المعرفة - عمان - الأردن، ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنفيذ الكتاب كاملا أو مجزءا أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على كمبيوتر أو برمجته على اسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطيا

دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري
تلفون: 4655877 6 962+ - فاكس: 4655875 6 962+
موبايل: 5525494 79 962+ -ص. ب 712577 عمان
الموقع الإلكتروني: www.darkonoz.com
إيميل: info@darkonoz.com - dar_konoz@yahoo.com

إهداء

- إلى روح والدي : علمتني ذكراك أن كفى بالموت واعظا .
- إلـــى والدتـــي : في حنانك الفـيـاض لمست مـعـانـي التضحية ، واكتويت بقبس العطاء المستمر .
- إلى زوجـــتـي : في عـينيك قرأت كـتـابا مـشـرعـا عنوانه : الصبر اقتدار والصمت انتظار .
- إلى ابني أحمد : أبشر ، هذا أخ لك صغير فاسع أن تكون كبيرا .

شكـــروعـرفـــان

لكم أنا مدين إلى أستاذي الدكتور محمد زهير ، الذي أفاض على هذا البحث من نافذ نظراته ، وسديد توجيهاته ، وأحاطه وصاحبه بحنو الأب وأخلاق الكبار ، فيسر الطريق وساعد على التوفيق . . فما عساني إلا أن أقول فيه مع كلثوم بن عمرو العتابي :

فلو كـــان للشكر شـــخص يبين
إذا مـــا تأمـــلـه النـاظـــر
لمثّلتـه لـك حـــتى تـــراه
لـــتـــعلم أنـــي امـــرؤ شـــاكـــر

ومن البرور الواجب أن أتوجه بخالص التقدير والامتنان إلى أساتذتي النجوم الزاهرة في سموات المعرفة والنبل ، الذين أناروا وحدة التكوين والبحث في «أسئلة الإبداع في الشعر العربي» ، فاستفزوا فينا جذوة البحث الدؤوب ، ووضعوا بين أيدينا ، في رفق ، مفاتيح مغالق تجربة الإبداع في الشعر العربي . . وهم الأساتذة الفطاحل :

الدكتور علي المتقي ، والدكتور عسو عمو ، والدكتور محمد الطالبي ، والدكتور محمد زهير .

ولن يعزب عن بالي إخلاص الشكر لأولئك الجِلة الفاضلة من العلماء الذين تكبدوا عناء قراءة هذا البحث ليقوموا اعوجاجه ، ويصححوا انعراجه . وهم :

فضيلة الأستاذ الدكتور محمد زهير .

فضيلة الأستاذ الدكتور عباس ارحيلة .

فضيلة الأستاذ الدكتور علي المتقي .

فضيلة الأستاذ الدكتور عمو عسو .

وقد أسفر فحصهم العلمي عن منح البحث ميزة مشرف جدا مع تنويه اللجنة وتوصية بالطبع .

والشكر موصول إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث ، أو أحيا من الجَلَد ، أو قوى من العزيمة ولو بكلمة طيبة من أهل مترقبين ، وخلان مخلصين ، وإداريين متعاونين .

الموضوعات

تصدير
المقدمة

مدخل: الموضوع والقراءة

١- البديع : تحديدات ومسارات

١-١- إضاءات مفهومية
١-٢- مسارات البديع
١-٢-١-المسار الفني : البديع بلاغة عامة
١-٢-١-١- البديع والنص القرآني
١-٢-١-٢- البديع والنص الشعري
١-٢-٢- المسار العلمي : البديع بلاغة خاصة
١-٢-٢-١-البديع ومبدأ التحسين
١-٢-٢-٢- البديع ومبدأ التكوين

٢- القراءة : من المعيار الكمي إلى المعيار الكيفي

٢-١- محمد الواسطي والمعيار الكمي
٢-١-١-ملاحظة معرفية
٢-١-٢-ملاحظة منهجية ٢٩
٢-٢- الأسلوبية والمعيار الكيفي ٣٢
٢-٢-١- التحديد ٣٣
٢-٢-٢-التوظيف ٣٤

الفصل الأول: حركة البديع بين الاعتراض والاقتراض

تمهيد ٣٩
١-حركة البديع ومطالب الاعتراض ٤١
١-١- تعارض التفكير : الرؤية البيانية والرؤية البديعية ٤١
١-١-١- الرؤية البيانية : القصيدة جلاء عن عالم مبين ٤٣
١-١-٢- الرؤية البديعية : القصيدة قطعة من الكون البديع ٤٩

١-١-٢-١- القصيدة- الرفض ٥٥
١-١-٢-٢- القصيدة- الفكر ٥٧
١-١-٢-٣- القصيدة- الإتقان ٦٠
١-٢- تعارض التعبير : أسلوب الطبع وأسلوب الصنعة ٦٢
١-٢-١- الطبع : طبيعة راسخة وعروبة محققة ٦٢
١-٢-٢- الصنعة : عِي مجبول أم وعي مسؤول ٦٧
١-٢-٢-١-الصنعة الاستعارية ٧٥
١-٢-٢-٢-الصنعة الجناسية ٧٩
١-٢-٢-٣- الصنعة الطباقية ٨٣
٢- حركة البديع وضوابط الاقتراض ٨٨
٢-١-الاقتراض اللاهي وجيل الموطئين ٨٩
٢-١-١- بشار بن برد وغرض الغزل ٨٩
٢-١-٢- ابن هرمة وغرض الهجاء ٩٣
٢-١-٣-أبو نواس وغرض الخمرة ٩٧
٢-٢- الاقتراض الجاد وجيل المؤسسين ١٠٢
٢-٢-١- منصور النمري وغرض المديح ١٠٢
٢-٢-٢- مسلم بن الوليد وغرض الرثاء ١٠٧
٢-٢-٣- العتابي وغرض الاعتذار ١١١
٢-٢-٤- أبو تمام وغرض الحكمة ١١٤
خلاصة تركيبية ١١٩

الفصل الثاني: فاعلية التوازن

تمهيد ١٢٣
١- الجناس والكثافة ١٢٧
١-١-الكثافة الداخلية ١٣١
١-١-١-التكاثف الكلي ١٣١
١-١-٢-التكاثف الجزئي ١٣٢
١-٢- الكثافة الخارجية ١٣٤
١-٢-١-التكاثف الصامتي ١٣٥

١-٢-٢-التكاثف الصائتي ١٤٠
١-٣-وظائف الجناس ١٤٦
١-٣-١-التوليد الدلالي ١٤٦
١-٣-١-١-الإشعار بدلالة المسمى ١٤٧
١-٣-١-٢-التعبير عن التقابل والمناقضة ١٤٩
١-٣-١-٣-الإعراب عن التأكيد والتقوية ١٥١
١-٣-٢-الإيهام النفسي ١٥٤
١-٣-٢-١-سياق الكلمة ١٥٤
١-٣-٢-٢-ذات الكلمة ١٥٧
٢- التصدير والمواقع ١٦٢
٢-١-تصدير الطرفين ١٦٦
٢-٢-تصدير التقفية ١٦٨
٢-٣-تصدير الحشو ١٦٩
٢-٤-مقاصد التصدير ١٧١
٢-٤-١-التكامل والاتصال ١٧٢
٢-٤-١-١-التأكيد والتقرير ١٧٢
٢-٤-١-٢-الحكمة والمثل ١٧٤
٢-٤-١-٣-المبالغة والإغراق ١٧٦
٢-٤-٢-التخالف والانفصال ١٧٨
٢-٤-٢-١-الإيجاب والسلب ١٧٨
٢-٤-٢-٢-المضادة والمنافرة ١٨٠
٣- المماثلة والتوازي ١٨٢
٣-١-المماثلة الصيغية : الترصيع ١٨٤
٣-١-١-الترصيع العروضي ١٨٥
٣-١-٢-الترصيع الصرفي ١٩٠
٣-٢-المماثلة الصياغية : التشطير ١٨٢
٣-٢-١-التشطير التام ١٩٢
٣-٢-٢-التشطير الناقص ١٩٤
٣-٣-غايات المماثلة ١٩٦

٣-٣-١-التضايف ١٩٦
٣-٣-٢-معاني الأبنية ١٩٨
٣-٣-٣-إيراد النقيض ١٩٩
خلاصة تركيبية ٢٠٢

الفصل الثالث: توترية المفارقة

تمهيد ٢٠٤
١-المفارقة المفردة : الطباق ٢٠٦
١-١-الطباق اللوني ٢٠٩
١-١-١-من التلوين إلى الترميز ٢١٢
١-١-٢-من الترميز إلى التلوين ٢١٩
١-٢-الطباق الحركي ٢٢٣
١-٢-١-الحركة العمودية ٢٢٤
١-٢-٢-الحركة الأفقية ٢٢٧
١-٢-٣-الحركة الموضعية ٢٣٢
١-٣-الطباق النغمي ٢٣٤
١-٣-١-تنغيم الإطار ٢٣٥
١-٣-٢-تنغيم البنية ٢٤٠
٢- المفارقة المركبة : المقابلة ٢٤٦
٢-١-المقابلة الاتفاقية ٢٤٩
٢-١-١-اتفاق الإحلال ٢٥٠
٢-١-٢-اتفاق الإشادة ٢٥٢
٢-٢-المقابلة الافتراقية ٢٥٦
٢-٢-١-افتراق التقارن ٢٥٧
٢-٢-٢-افتراق المبالغة ٢٦٠
٢-٣-المقابلة المتوازية ٢٦٢
٢-٣-١-التوازي التام ٢٦٣
٢-٣-٢-التوازي الناقص ٢٦٨
خلاصة تركيبية ٢٧٢

الفصل الرابع: ديناميّة الحجاج

تمهيد ٢٧٥

١-الحجج الصناعية ٢٨٠

١-١-التصديقات العقلية : المذهب الكلامي ٢٨٢

١-١-١-حجة التعدية : القياس ٢٨٤

١-١-١-١-القياس الظهير ٢٨٥

١-١-١-٢-القياس الضمير ٢٩٦

١-١-٢-حجة الإحاطة : التكميل ٣٠٢

١-١-٢-١-التكميل الاعتراضي ٣٠٣

١-١-٢-٢-التكميل الاستدراكي ٣٠٧

١-٢-التصديقات التخييلية : المبالغة ٣١١

١-٢-١-حجة الإغواء : حسن التعليل ٣١٢

١-٢-١-١-تعليل الشيء الثابت ٣١٣

١-٢-١-٢-تعليل الشيء غير الثابت ٣١٥

١-٢-٢-حجة الحوار : المراجعة ٣١٨

١-٢-٢-١-المراجعة التمهيدية ٣١٩

١-٢-٢-٢-المراجعة الإدماجية ٣٢٢

٢-الحجج الجاهزة ٣٢٦

٢-١-المتناصات النثرية : العقد ٣٢٩

٢-١-١-حجة السلطة : الاقتباس ٣٣٠

٢-١-١-١-الاقتباس القرآني ٣٣١

٢-١-١-٢-الاقتباس الحديثي ٣٣٦

٢-١-٢-حجة التداول : التمثل ٣٣٨

٢-١-٢-١-التمثل بالأمثال ٣٣٩

٢-١-٢-٢-التمثل بالحكم وكلام الناس ٣٤٣

٢-٢-المتناصات الشعرية : التضمين ٣٤٥

٢-٢-١-حجة الإيداع : النسخ ٣٤٦

٢-٢-١-١-النسخ الدّالّي ٣٤٧

٢-٢-١-٢-النسخ الدلالي ٣٥١

٢-٢-٢-حجة الإبداع : السلخ ٣٥٤
٢-٢-٢-١-السلخ التحويلي ٣٥٥
٢-٢-٢-٢-السلخ الزيادي ٣٥٨
خلاصة تركيبية ٣٦٤

خاتمة ٣٦٦

لائحة المصادر والمراجع ٣٧٢

تصدير

باختياره البحث في شعرية البديع ، يكون الأستاذ سعيد العوادي قد راهن على المسلك الصعب في بحث قيم أسلوبية راقية ، ذات نفاذ إشعاعي أفقي وعمودي ، في بنية النص الأدبي ، حتى ليمكن القول إن إبداعية النص الشعري تتوقف على بديعيته أساسا . فالقيمة البديعية قيمة حيوية في تشييد شعرية النص الشعري ، باعتباره بناء لغويا فنيا ، تتضافر في تنسيج شعريته عناصر تخييلية وإيقاعية وأسلوبية . وللبديع في كل هذا تمظهرات وسَرَيانات . . والشعر شعر بمقوماته الجمالية أولا ، فهي ماؤه وإهابه ، والانبثاق الضوئي المساوِر لكيانه الجاذب المدهش ، الموحي بالمعنى ، والمنفتح على معان ممكنة ، يستدرج إليها بفائق صنعه . والبديع في هذا الصنع يقع في المركز من الإبداعية الشعرية ، لأنه بؤرة تقاطع التخييلي واللغوي والإيقاعي . . فهو حاضر بالفعل أو القوة ، أو بهما معا ، في كلية النص الشعري المتوقفة فرادته على ارتقاء تبديعه . .

يجلي هذا صعوبة البحث في شعرية البديع . . ويضاعف من هذه الصعوبة أن المتن الشعري ، الذي اشتغل عليه الباحث سعيد العوادي ، متن أساس لشعراء رؤوس في حركة البديع ، أو حركة البديعية في تاريخ الشعر العربي . . وهي حركة من أهم ما تميزت به ، وعيها بأن الشعر العربي فن ، قبل كل شيء . . فتركيزها على القيم الفنية ، كان حركة عميقة في أفق وعي الشعر بذاته ، أي بكونه شعرا ، لا تنفصل مساحة الفن فيه عن مساحة التدليل ، فالإبداع فيه بلاغة والبلاغة إبداع ، ومن ثمة فلا مجال في تبديع الشعر للفصل بين تبديع اللفظ وتبديع المعنى ، ولا مجال لعدّ التبديع مجرد تحسين وتطرية ، يستكمل الشعر بهما هندامه ويحلي قوامه . . فالبديع ، خلاف هذا ، مكون بنائي عضوي ، وقيمة شعرية أساسية في بلاغة النص . . وهو ما انتبه إليه الباحث وأقام بحثه على أساس منه ، مدركا أن المتن الشعري البديعي ، الذي اختاره للبحث ، تأسس في سياق أدبي وثقافي تحويلي ، قوي التجاذب ، بل الصراع بين التقاليد الشعرية العربية الموروثة ، وبين رؤى وممارسات شعرية مستحدثة ،

عملت على إبداع إضافتها الشعرية النوعية المختلفة عن الموروث ، الذي استمدت منه بطرقها الخاصة ، وأضافت إليه ، فلم تنقطع عن أصوله ، وإنما تواصلت معها برؤية مغايرة ، تستجيب للشروط الجديدة ، التي رَبَت في سياقها حركة البديع وأَمْرَعَت أثمارها المغذاة بدراية معرفية وأدبية راسخة ، واقتدار إنجازي راق ، وفهم للشعر من صلب طبيعته الإبداعية . . كما تدل على هذا أرصدة الشعراء الذين اختار الباحث أمثلة دالة من منجزهم الشعري البديعي ، لبحثها وتسليط الضوء على قيم ووظائف التبديع فيها . .

ونحن نعرف ما يستثيره كل جديد في حقل الأدب أو غيره ، من الاعتراضات والتصادمات -من المستقر الناجز المألوف- المجاوزة بكثير لما يجده من الاستجابات وميسرات القبول والتداول . . وما جابه حركة البديع في تاريخ الشعر العربي ، لم يكن ليشذ عن هذا الدَّيْدَانِ ، بل إن ما جابهها كان قوي الدلالة على ما أحدثته من رجَّة تحويلية في مفهوم الشعر وتقاليد ممارسته وتلقيه . . ومن ثمة ، ذلك التجاذب العنيف الذي أحاط النظر إليها بالكثير من الظِّنَّة واللَّبس ، وبالكثير من التجني والغبن ، وغمرها ، أحيانا كثيرة ، بما حجب قيمتها الإبداعية أو شوّش عليها ، وحال من هناك ، دون قراءتها على أساس أنها قيم شعرية مبدعة ، لها الحق في المساءلة والمراجعة والإضافة المختلفة . . وأحسب أن تداعيات كل هذا ، لم ترتفع في النظر إلى شعرية البديع حتى الآن ، فما زالت في أذهاننا أصداء تلك الصيحات والدعوات التي طالما قرنت التبديع بالطلاء الخارجي الزائف ، والزخارف القشرية الجوفاء ، والتعابث اللفظي ، وما إلى ذلك . . دون تدقيق أو تمييز بين شعرية راسخة صناع ، وتصنع لفظي متكلف طاف على السطح . . ودون تمييز كذلك ، بين سياق ثقافي أدبي مفعم حيوية ، كالسياق الذي أنتج حركة البديع في تاريخ الشعر العربي ، وآخر كامدٍ راكدٍ مُحَاكٍ غير مستوعب لعمق هذه الحركة ، ولا مدرك لمقاصدها الشعرية والثقافية . .

وهذه حالة من حالات علاقة البعض المختلة ، مع حركة شعرية استجابت في شرطها لحوافز التطور الأدبي ، وكانت مظهرا لافتا من مظاهره الدالة على نسبية القيمة الجمالية ، وقابليتها للتطور والتحول والتغير في سياقات مختلفة ، على نحو ما نهضت به هذه الحركة المبدعة في شرطها ، إذ تأصلت من الموروث لتغايره ، بما أضافت إليه ، فشقت للشعر أفقا مجددا ، واستدعت خلال ذلك وفي إثره ، أنظارا ومفاهيم بلاغية ونقدية غير معهودة . فكان ذلك هو المَرْبَع الذي ستمرع فيه البديعية ، منجزا شعريا ومؤطرات بلاغية . .

والبديعية ، التي هي مدار البحث في فصول هذا الكتاب القيم ، لا يمكن تصورها اليوم ، إلا منفتحة موصولة ممتدة في مسارات وتطورات الأدبيات والأسلوبيات والشعريات الراهنة ، وذلك في تواشج متنافذ منتج ، يمد الظاهرة المبحوثة بما يخصب النظر إليها ، ويوسع الآفاق في بحثها ومحاورتها . . وهو ما لم يكن ليغيب عن هذا البحث ، وقد راهن على قراءة وتأويل بديعية المتن الشعري الذي اختاره ، بجهازه البديعي الموروث متواشجا بمكتسبات بلاغية وأسلوبية معاصرة ، مركزا البحث على المقومات الشعرية البديعية ، وهي تبدع أساليبها الفنية الدالة ، فتنتج الدلالة من خلال القيمة الجمالية ، وتنتج الجمال متناصرا مع إنتاج الدلالة . .

ومثل هذا الرهان يضعنا أمام ضرورة قراءة المتن الشعري البديعي ، باعتباره فنا لا يتم التفاعل معه ، إلا باستبصار نافذ متذوق ، مدرك لطرق وكيفيات إنتاج أساليبه ، إدراكه لقيمته ومقاصده ، من منطلق اعتبار البديع ليس مجرَّد فضول وزوائد ، وليس مجرد محسنات تؤثث سطوح النص الشعري كالطلاء الطارئ الهش . . ولكنه عكس هذا المنظور الأفقي التبسيطي الرائج كثيرا ، بلاغة أساسية بانية . بل يمكن عدّ البديع لغة الشعر العليا ، أو مكونا مركزيا في فسيفساء هذه اللغة . لذلك لا أتصور قراءة الشعرية العربية -كأية شعرية أخرى- خارج مقوماتها الجمالية ، ومن أهمها جماليات البديع .

إن حركة البديع في الشعر العربي ، لتعد من أهم حركات التجديد المرتقية بالشعر مفهوما وإنجازا ، على أساس من طبيعته الشعرية . وهذا ما يجعل نتاج هذه الحركة مجالا خصبا لبحث لغة الشعر أسلوبيا ، وبحث تكاوينه التصويرية تخييلا ، وبحث أثر هذا الصنيع البديعي في النص وفي تلقيه وتحفيز فيض إيحاءاته وتدليلاته . . وفي مجال هذه الأبعاد المتعالقة المرتبطة عضويا تحرك بحث الأستاذ سعيد العوادي ، فتعددت موارد تمثيلاته في أطر فصول البحث ، بما يدل على اغتناء وقيمة الرصيد البديعي في الشعر العربي ، وأهمية ، بل ملحاحية إعادة قراءته وفق مقتضيات القيمة الشعرية بعيدا عن الإسقاطات والأحكام المعيارية الجاهزة ، التي تهون من شأنه ، إذ تقرنه بالتعابث والسرف ، أو تحصره في حدود الترقيش والتحلية . وبعيدا أيضا ، عن تصنيفية الطبع والصنعة ، وهي تصنيفية معيارية غير دقيقة ، إذ ليس ثمة شعر خارج الطبع وخارج الصنعة ، وإنما ثمة تمايزات في أساليب تبديع الشعر وطرائق تنسيجه ، بما يحقق فرادة الشاعر وتميز أسلوبه عن أسلوب غيره . كما ليس ثمة شعر ينتفي فيه التبديع ، وإنما ثمة حضور كثيف بارز لافت لقيم التبديع في

شعر ، قياسا إلى آخر لا تهيمن فيه هذه القيم . مما يدعونا إلى قراءات متجددة للشعرية العربية ، تتقرَّى جغرافيات هذه الشعرية ، وتعيد اكتشاف مراجعها ، من منطلق أن في كل النصوص الراقية مساحات شاغرة للإيراد والاستكشافات . . مثلما نستجلي في هذا البحث ، الذي قرأ الظاهرة البديعية -في تمثيلات دالة منها- بما يلائم طبيعتها ، أي منظورا إليها بلاغة شعرية علائقية منتجة ، وقيمة أساسية من قيم وعي الشعر بذاته . . ومن الدال هنا ، أن ثمة من أطلق تسمية علم البديع على عموم مباحث البلاغة ، باعتبار أن ليس هناك من بلاغة دون تبديع ، أو دون أسلوبية راقية ، ودون إبداع . . هذا إلى أن ليس هناك من حدود لضروب البديع وصوره وتنويعاته ومآتيه ، فهو حرث غير محدود ولا منقطع في أراضي البلاغة الفيحاء ، واستنبات متجدد لمباهج رياضها ، وتفتيق دائم لأكمام أزاهيرها . . فحَقّ البديع إذن ، أن يكون على رأس أبواب البلاغة ، لا أن يموضع في آخرها ، كما دأبت عليه بعض أنظار وكتب البلاغة التقليدية .

من ميزات هذا البحث أيضا ، فضلا عن صدوفه عن الفصل المخل بين ما اعتُبر محسنات للألفاظ ، ومحسنات للمعاني -وكأن الألفاظ لا تحيل على المعاني ، وكأن المعاني يمكن أخذها مجردة عن أسلوبيتها!- صدوفه كذلك عن التشقيقات والتفريعات المثقلة لكاهل البديع ، والمربكة لمسالكه . . فقد نحا الباحث إلى تبئير مجموعة من التشقيقات والتفريعات والصور البديعية ، فهي تبنى موسعة مستوعبة لترتيبات البحث ومقاصده . . فكان أن أقيم البحث على أربع بنيات موسَّعة ، هي المدارات المحورية لفصوله ، وعُمُده التي نهض عليها . . وكلها فصول خصيبة بما يؤكد بنيوية القيمة البديعية ، ويستدل على أنها ليست فضلة أو تحسينا طافيا ، أو عنصرا استعماليا خادما لغيره ، ولكنها قيمة شعرية لازمة في ذاتها ، ومتعدية بتعالقاتها . .

لقد اجتهد الباحث في التحصيل والاستيعاب والتركيب والتطبيق ، وسعى إلى أن يحقق بحثه إضافته ، فلا يكون مجرد ترداد لما درج عليه القول ، أو مجرد نسخة زيدت في البلد . . وقد حقق إضافته فعلا ، بما بذل من جهد ، واجتنى من ثمار . . والأمور بنتائجها ، والزرع بحصائله . . وكل امرئ وما يُسِّر له . .

الدكتور محمد زهير
أستاذ الأدب و النقد

مقدمة

الحمد لله اللطيف المحسن الرفيع ، على ما حبا به مخلوقاته طرا من عجائب الصنيع ، وأودع في صدور الحاذقين من عباده جواهر البديع ، فجلَّ قدرهم وسما شأوهم في الشكر والتقريع ، وصلى الله وسلم على من كان قوله كأفانين الربيع ، وآله وصحبه البررة الذين جاوزوا حسنا الروض المريع ، إنه مجيب الدعوة غافر الذنب البصير السميع .

أما بعد ؛

فقد تولد هذا العمل من رحم بحث سابق أنجزناه لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة في وحدة «أسئلة الإبداع في الشعر العربي» بعنوان «البديع بين تعدد الأسئلة والاشتغال النصي إلى نهاية القرن الهجري الرابع» ، والذي عملنا فيه نظريا على تعقب مجمل الأسئلة التي حاول البديع الإجابة عنها ، كما توقفنا فيه تطبيقيا عند شعرية البديع لدى أبي تمام .

وبذلك ، ترسخ في الذهن جدوى الوصل بين علم البديع والشعر ؛ فانصرف اهتمامنا صوب دراسة متن شعري عرف لدى القدماء والمحدثين على حد سواء بـ«شعراء البديع» ، والذين شكلوا حركة شعرية تنتظم في سبعة شعراء فطاحل لهم قيمة جليلة في الشعرية العربية القديمة . وهم : بشار بن برد (-١٦٧هـ) وإبراهيم ابن هرمة (-١٧٦هـ) ومنصور النمري (-١٩٢هـ) وأبو نواس (-١٩٨هـ) ومسلم بن الوليد (-٢٠٨هـ) وكلثوم بن عمرو العتابي (-٢٢٠هـ) وأبو تمام (-٢٣١هـ) .

وآثرنا أن نكشف في هذا المنجز الشعري الواسع عن تجليات البديع واشتغالاته ، متجاوزين تلك الدراسات التي عنيت باستقدام الشعر ليملأ خانات المصطلحات البديعية وتفريعاتها كما سطرها علماء البديع وهو ما يسميه امبرطو إيكو «باستعمال النص» ؛ فحاولنا عكس هذا المسلك في الدراسة ، مستفيدين من نظرات ثاقبة في الأسلوبية ، أسعفتنا أن نجعل النص هو الذي يبحث عن أدوات قراءته ومنافذته ،

فانتهى بنا هذا الإجراء إلى التركيز ، أساسا ، على الوظيفة وتشكلاتها بدل الارتكان إلى البنية وتفريعاتها .

وفي غمرة هذا الانشغال ألفينا أنفسنا ملزمين بالقيام بعمل مركب يجمع بين قراءة جديدة لعلم البديع تخرجه من حلقة التحسين إلى أفق التكوين ، مما دفعنا إلى تنظيمه خارجيا في بنيات جامعة تلم شتاته عوض تقسيمه إلى لفظي ومعنوي ، وتمحيصه داخليا من خلال تتبع المصطلحات ، ومعاينة اختلاف البلاغيين إزاءها ، ومناقشتهم فيها للخلوص إلى نظرة تستهدف الموضوعية والعلمية ما أمكن إلى ذلك سبيلا . وبين قراءة لتجليات هذا البديع في حركة شعرية ، ترمي إلى استكناه الجماليات الأسلوبية التي يضيفها توظيف هؤلاء الشعراء للظواهر البديعية . هذا ، بالإضافة إلى استفادتها في القراءتين معا ، مما راكمه علم الأسلوب الحديث ، حتى ينسلك البحث في الفضاءات الجديدة التي فتحها الدرس الأسلوبي ، دونما وصول إلى درجة تقديس المنهج . لذلك ، كثيرا ما بدت استفادتنا منه ضمنية تحركها الأطر الكبرى للبحث عوض تضخيمه بتنظيرات الأسلوبيين .

لقد أفضى بنا ، ما ذكرناه آنفا ، إلى وسم هذا الجهد المتواضع بـ«حركية البديع من التحسين إلى التكوين» ؛ نتطرق فيه إلى الاشتغالات الأسلوبية للبديع من خلال التركيز على متن شعري محدد ، يندرج ضمن أرومة الشعرية العربية ، إبان القرنين الهجريين الثاني والثالث اللذين يخترقان العهدين الأموي والعباسي .

وبتفحصنا لتحولات البحث وانتقالاته نجده قد رام الإجابة عن أسئلة عديدة ، توزعتها مفاصله ؛ إذ جاء المدخل لمناقشة أسئلة تمهيدية من قبيل : ما هي التحديدات الأولية لمصطلح البديع؟ وكيف تشكلت مساراته الكبرى؟ وبأي كيفية يمكننا الخروج من دراسة البديع من المعيار الكمي التقليدي إلى المعيار الكيفي الأسلوبي؟

فيما تطرق الفصل الأول المعنون بـ«حركة البديع بين الاعتراض والاقتراض» إلى أسئلة أخرى من مثل : ألا يمكن قراءة تاريخ الأدب العربي انطلاقا من رؤيتي البيان والبديع؟ وإذا اعتبرنا شعراءنا يصدرون عن رؤية بديعية ، فما هي عناصر هذه الرؤية؟ ثم كيف تتحقق شعريا؟ وإذا كان شعراء البديع يهدفون إلى الاعتراض والاقتراض في الآن نفسه . فكيف يعارض هؤلاء الشعراء الشعر السابق عليهم تفكير وتعبيرا ؟ ثم كيف يقترضون منه دون أن يقعوا في وهدة الاجترار والمعاودة؟ وهل هناك من دور فاعل لظواهر البديع في هذا الاقتراض؟

أما الفصل الثاني فهو البداية الفعلية للبحث في تشكلات البديع في منجز

شعرائنا ، ولذلك وسمناه بـ«فاعلية التوازن» ، متوقفين عند اشتغال الجناس والتصدير والمماثلة بهدف الإجابة عن الأسئلة الآتية : ما علاقة التوازن بالبديع؟ وكيف تنجلي الكثافة الصوتية في جناسات شعراء البديع؟ وما هي الوظائف الدلالية والنفسية لهذه الكثافة الجناسية؟ ثم كيف تشتغل المواقع في تصدير شعرائنا؟ وما هي الغايات الدلالية التي ترمي إليها؟ ثم ما هو دور التوازنات الصوتية والتركيبية في المماثلة التي يستخدمها شعراء الحركة؟ وأي أهداف دلالية ترومها هذه المماثلة؟ وأخيرا ، هل يتضافر الصوت والدلالة في بناء توازنات شعرية تحقق خصوصية وامتيازا؟

فيما انصرف الفصل الثالث المسمى «توترية المفارقة» إلى معاينة اشتغالات الطباق والمقابلة لدى هؤلاء الشعراء ، فخرج هذا الفصل من ربقة التقسيمات البلاغية الصارمة إلى ولوج المسلك الأسلوبي في التناول مما فرض التماس إجابات عملية عن أسئلة أخرى نحو : كيف وظف البديعيون أسلوب الطباق في منجزهم النصي؟ وما هي الإفادات الجمالية التي يمكن استشفافها من هذا المنجز إذا قاربنا الطباق من جوانب لونية أو حركية أو نغمية؟ وكيف تنجلي شعرية المقابلة إذا عرضنا إليها من أبعاد اتفاقية أو افتراقية أو متوازية؟

أما الفصل الرابع والأخير فقد التمس سبيلا آخر يجهر بها مسماه «دينامية الحجاج» الذي حاولنا من خلاله كشف الطاقات الجمالية والجلالية التي تضيفها التلوينات الحجاجية والإقناعية لشعرائنا ، مما قادنا إلى اقتراح إجابات لأسئلة عديدة نذكر منها : كيف يمكن الجمع بين الأسلوبية والحجاج في شبكة واحدة؟ وبأي طريقة يستعمل هؤلاء الشعراء الحجج الصناعية؟ وكيف يوفقون بين جمال الإمتاع وجلال الإقناع؟ ثم بأي كيفية يستقدمون الحجج الجاهزة؟ بل ما هي الإمكانات التي يمكن توظيفها لصهر التناص والسرقات والحجاج في أتون بوتقة واحدة؟

وبالإضافة إلى هذه الأسئلة العميقة التي تجيب عنها الفصول المختلفة لهذا البحث ، فإنها جميعا تتناسل من تساؤل إشكالي واحد ظل يراودنا من مفتتح البحث إلى منتهاه وهو : هل تعاقد جماعة من الشعراء ، يشكلون حركة شعرية قائمة الذات ، على طريقة واحدة في النظم هو تعاقد ناتج عن صدفة وحالة اعتباط أم أنه طريقة خاصة في التفكير والتعبير على حد سواء؟!

لسنا نروم الوقوف عند العقبات التي اعترضت مسير هذا البحث ، لأن البحث من دون مشاكل وعراقيل لا يعدو أن يكون مسحا رفيقا للموضوع الذي يتطرق إليه ، لكننا نجد النفس تلح علينا في الإعراب عن مشكلة واحدة على الأقل هي اتساع

المادة الشعرية لهذا العمل ، والتي تتصل بحركة شعرية من بدايتها إلى نهايتها . . وإذا كان أبو حيان التوحيدي (-٤١٤هـ) ، على جلال قدره ، قد رد على محدثه الذي دعاه إلى تفصيل القول عن اتجاهات الشعراء وجماعاتهم بقوله : «أكره أن أخطو على دحض ، وأحتسي غير محض»[١] ، فماذا يمكن لمبتدئ يسير الزاد قليل العتاد أن يقول؟! علما أن هناك شعراء لم يلتفت إليهم الدارسون بالبحث والعناية كابن هرمة ومنصور النمري والعتابي ، بل إننا لم نتوفر على ديوان هذا الأخير ، فرحنا نبحث هنا وهناك في مصادر الأدب المختلفة عما يلبي البغية ويوصل إلى المنية .

وأخيرا ، فإن من حسن حظ هذا البحث والباحث معا أن سخر الله تعالى له أستاذا مشرفا ألمعيا يتذوق الأدب ويستطيبه ، ويرهف إليه الإحساس ليستخرج كنوزه ، فضلا عن شمائل عالية وخصال غالية . . وهي صفات كان لها بالغ الأثر على مسارات البحث وشخصية الباحث على حد سواء .

وهذا جهدنا ولا ندعى العصمة من الزلل ، فالكمال لله البديع الواحد الجلل ، فإن وفقنا إلى استيفاء الغرض فيه فذاك ما كنا نبتغيه ، وإن كانت الأخرى فذاك ما وسعت النفس إليه .

---

(١) الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق : أحمد أمين وأحمد الزين ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط١ ، ١٣٤/١ .

المدخل:
الموضوع والقراءة

تفرض الأعراف الأكاديمية أن يكون المدخل جمّاعا لعدد من القضايا التي من شأنها أن تضيء أطروحة البحث والأفكار التي تتوسل بها هذه الأطروحة .

لذا ، ارتأينا أن يحتضن هذا المدخل بعض القضايا التي لها صلة صريحة أو ضمنية بمفاصل البحث ، وخصوصا الموضوع المدروس وطريقة قراءته وتناوله .

١- البديع: تحديدات ومسارات

لا يمكننا الحديث عن أشكال حضور البديع لدى شعرائنا دونما توقف عند تحديد مفهوم البديع أولا ، والمسارات التي قطعها ثانيا . وبذلك ، فإننا سنتطرق ، هنا ، إلى عنصرين رئيسين . هما :

١-١- إضاءات مفهومية:

تقدم أغلب المعاجم العربية القديمة مادة «بدع» بشكل مفصل ومتسع ، إلى حد يصعب معه تلخيص صفحاتها الكثيرة ؛ وهو العمل الذي قام به مجد الدين الفيروزآبادي (-٨١٧هـ) ، من غير أن يعيقه ذلك عن إغفال معنى من معاني المادة اللغوية . يقول : «البديع : المبتدع والمبتدَع . وحبل ابتدئ فتله ، ولم يكن حبلا ، فنُكِثَ ثم غزل ثم أعيد فتله . والزِّق الجديد . ومنه الحديث : «إن تهامة كبديع العسل» . والبديع : الرجل السمين ، جمع : بدع . وبناء عظيم للمتوكل بِسُرَّ مَن رَأَى . وماء عليه نخيل قرب وادي القرى (. . .) والبدع بالكسر : الأمر الذي يكون أولا . والغُمْر من الرجال . والبدن الممتلئ . والغاية في كل شيء ، وذلك إذا كان عالما أو شجاعا أو شريفا(. . .) والبدعة بالكسر : الحدث في الدين بعد الاكتمال ، أو ما استحدث بعد النبي (من الأهواء والأعمال (. . .) وأبدع أبدأ ، وأبدع الشاعر : أتى بالبديع»[١] .

---

(١) القاموس المحيط ، تحقيق : مكتب التراث ، مؤسسة الرسالة ، ط٢ ، ١٩٨٧ ، مادة «بدع» .

لعل أول ملحظ يوفينا به هذا الشرح اللغوي هو أن لفظة البديع تدل على الفاعل (المبتدع) ، والمفعول (المبتدَع) . لذلك ، لا نستغرب أن تجمع هذه الكلمة بين معنيين ؛ يشير أولهما إلى طائفة من الشعراء سماهم النقاد «شعراء البديع» وهم سبعة على الأصح[1] . يقول ابن رشيق القيرواني (-٤٥٦هـ) محددا شعراء حركة البديع كما أجمع عليها القدماء : «أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد ، وابن هرمة ، وهو ساقة العرب وآخر من يستشهد بشعره . ثم أتبعهما مقتديا كلثوم ابن عمرو العتابي ، ومنصور النمري ، ومسلم بن الوليد ، وأبو نواس واتبع هؤلاء حبيب الطائي ، والوليد البحتري ، وعبد الله بن المعتز»[2] .

ونرى أن البحتري وابن المعتز مدخولان على شعراء حركة البديع لأنهما لا ينسلكان في صميم تحقيق رؤية بديعية وإنما ينزعان إلى تأبيد رؤية بيانية ، رغم حضور أشكال البديع في أشعارهما ؛ فهو حضور اتباع ومجاراة ، يمكننا أن نقف عليه ، في يسر ، لدى جميع شعراء العربية قبلهم وبعدهم .

ويدل المعنى الثاني للفظة البديع على جملة من الخصائص الأسلوبية ، التي اصطلح عليها النقاد والبلاغيون بالبديع . وسنتطرق فيما بعد للمسارات التي انتهجها البديع ضمن هذا المعنى الثاني .

ولا يقف التعريف اللغوي عند هذا الملحظ الهام ، بل يمضي إلى تحديد المجالات التي دار لفظ البديع في فلكها ؛ وهو ما يمكن استجلاؤه على النحو الآتي :

- المجال المادي : انحصرت دلالة لفظة «البديع» خلال العصر الجاهلي في الأشياء المادية الملموسة كالحبل المفتول والزق الجديد والرجل السمين .
- المجال الديني : أضيفت إلى «البديع» دلالة دينية جديدة مع الفتح الإسلامي وانتشار الدين الجديد ، وتأكدت في ظهور لفظة «البدعة» التي تشير إلى كل الأهواء والضلالات المستحدثة بعد وفاة النبي عليه الصلاة والسلام .
- المجال الإبداعي : توسعت كلمة «البديع» خصوصا في الحقبة العباسية ، منفتحة

---

(١) انظر البيان والتبيين : الجاحظ ، ٥١/١ . ولن نتوقف هنا عند هؤلاء الشعراء لأننا خصصنا لهم الفصل الأول من هذا البحث .

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت-لبنان ، ط٥ ، ١٩٨١ ، ١٣١/١ .

على الحقل الفني الجمالي ، ودالة ، أساسا ، على ما يأتي به الشعراء من أساليب فنية أدت إلى تحول في الشكل وطرق الأداء .

وبانتقال لفظة «البديع» من المجال المادي فالديني ثم الإبداعي ، مع ما ينتج عن ذلك من تعدد واختلاف في المعاني ، فإنها لم تبرح دلالات الابتداء والخلق والجدة وانتهاء الغاية ؛ وهو الأمر الذي حدا بالجاحظ (-٢٥٥هـ) إلى مقارنة لفظة «البديع» مع ألفاظ تلتبس بها ، يقول : « . . .لأن الشيء من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبدع»(١) .

يدعونا النص إلى تسجيل مجموعة من الملاحظات المقتضبة حول هذه المصطلحات الأربعة ، نصوغها على الشكل الآتي :

- الغرابة : وتنتج عن مبدإ المخالفة الذي بواسطته يكسر النص أفق انتظار قارئه ، فيثير لديه إحساسا بالغرابة ؛ وهي «كل أمر عجيب قليل الوقوع ، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة»(٢) .
- الوهم : تؤدي خلخلة انتظارات القارئ من خلال الأشياء الغريبة عنه إلى خلق حالات الوهم لديه ، والتي يكون مصدرها «من خطرات القلب»(٣) .
- الطرافة : عندما يخلق الوهم صورة الشيء في ذهن المتلقي ، يستشعر هذا الأخير أنه أعطي ما لم يعط من ذي قبل ؛ وهذه هي الطرافة . يقول صاحب «اللسان» : «أطرف الرجل : أعطاه ما لم يعط أحد قبله . وأطرفت فلانا أي أعطيته شيئا لم يملك مثله فأعجبه»(٤) .
- العجيب : بعد أن تكتسب الذات شيئا جديدا طريفا ، تتولد عن هذا الكسب حالة من العجب ؛ وهي «حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة كيفية تأثيرها فيه»(٥) .

---

(١) البيان والتبيين ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر ،١/٨٩-٩٠ .

(٢) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات : زكرياء القزويني ، تقديم وتحقيق : فاروق سعد ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣ ، ص٣٨ .

(٣) لسان العرب : ابن منظور ، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٦ ، مادة وهم .

(٤) لسان العرب ، مادة طرف .

(٥) عجائب المخلوقات : زكرياء القزويني ، ص٣١ .

- البديع : فإذا كان العجيب هو حيرة تعرض للإنسان ، فإن ما يولد اللذة والانتشاء الناتج عن هذه الحيرة هو البديع أو الإبداع .

تشكل المصطلحات السابقة ، إذن ، سلما جماليا يبدأ من العام لينتهي إلى الخاص ؛ وهو البديع أو الإبداع ، الذي عده الجاحظ خلاصة اللقاء التفاعلي بين النص والقارئ . مما يدل على قيمة البديع الذي يرتقي إلى أعلى درجات السلم الواصف للجمالية[1] .

١-٢- مسارات البديع:

اتجه البديع عبر تاريخه المديد في مسارين متوازيين ، لكنهما يسعيان إلى تحقيق غاية واحدة ، تتمثل في قراءة الأبعاد الجمالية الأسلوبية للنصوص المختلفة .

وسنتوقف عند هذين المسارين المختلفين ، هادفين إلى تشخيص الملامح الكبرى التي تميز كل مسار على حدة ، رغم تداخل بعض هذه الملامح بين المسارين . إلا أن الضابط المنهجي يفرض علينا هذا التمييز .

١-٢-١- المسار الفني: البديع بلاغة عامة

ظهر البديع أول ما ظهر مشكلا مسارا فنيا ينهض على اعتباره بلاغة عامة «تضم كل صور التعبير ووجوهه اللسانية»[2] ، ولم يتوقف امتداد هذا المسار رغم المنافسة القوية للمسار العلمي فيما بعد .

وقد اندرج المسار الفني في غمار مناقشات مختلفة لعدد من القضايا ، نتوقف فيها عند قضيتين مركزيتين :

١-٢-١-١- البديع والنص القرآني:

لئن كانت الظواهر البديعية قد طفح ورودها لدى الشعراء المحدثين ، وخصوصا منهم شعراء البديع ، وكان النقاد قد لاحظوا في اشتغالها لدى هؤلاء الشعراء ضربا

---

(١) أسئلة البديع : عودة إلى النصوص البلاغية الأولى : سعيد العوادي ، دراسات بديعية١ ، المطبعة والوراقة الوطنية ، ط١ ، مراكش ، ٢٠٠٩ ، ص : ٣٢ .

(٢) البلاغة العامة والبلاغة المعممة : محمد العمري ، مجلة فكر ونقد ، عدد خاص عن البلاغة الجديدة ، الرباط ، السنة٣ ، العدد٢٥ ، يناير٢٠٠٠ ، ص٥٦ .

من التكلف والتعمل ، فإن ذلك قد دفع المشتغلين بالنص القرآني إما إلى استهجان طريقة الشعراء المحدثين في تناول البديع ، أو الارتياب من مصطلح البديع نفسه .

ففي منزعهم الأول ، الذي انتهجه الجمهور ، قرروا أن القرآن الكريم سابق على الشعر المحدث في استثمار مختلف الظواهر البديعية ، لكنه يمتاز بكونه يأتي خاليا من الكلفة والإفراط التي يتنزه عنها القول الإلهي تنزيها كبيرا . وبذلك ، لم يجد أصحاب هذا المنزع من حرج في الإتيان بالشواهد القرآنية المختلفة للتمثيل لهذا المصطلح أو أوياأأاغمسأ أأأأو ذلك ، مع التسلح بالاحتياطات المناسبة كما هو حال ابن المعتز (-٢٩٦هـ) الذي نفى وجود المذهب الكلامي في القرآن لأنه منسوب إلى التكلف[١] .

وبعد خفوت حدة الصراع بين القدماء والمحدثين ، بدأ تناول البديع في القرآن الكريم بعيدا عن أجواء الصراع ونزع الثقة من المحدثين ، فجاء أكثر من واحد من المهتمين بالبديع ، مقررا أن ما زعمه ابن المعتز من خلو القرآن الكريم من المذهب الكلامي ، إنما هو باطل لوجوده بكثرة لا تحتاج إلى تنقيب[٢] .

أما أولئك المرتابون من استعمال مصطلح البديع الذي ربما دل عندهم على معاني البدع والضلالات التي حاشا للنص القرآني أن يخوض فيها ، خصوصا أن هذا الارتياب عاصر سياقات الدفاع عن القرآن الكريم وتبيان صور إعجازه كما هو حال الرماني(-٣٨٦هـ) الذي أودع في مصنفه «النكت في إعجاز القرآن» كثيرا من المصطلحات ، التي أدرجها سابقوه ومجايلوه في البديع ، ضمن مصطلح «البلاغة» ، دون أن «يورد ، ولو لمرة واحدة ، ذكرا لمصطلح البديع أو حتى مشتقا من مشتقاته ، على الرغم من شهرته في القرن الهجري الرابع وكثرة تداوله»[٣] . ولا يدل الأمر ، كما اعتقد كثير من الدارسين ، على أن ذلك مجرد اختلاف مصطلحي تناول المفهوم نفسه . لكننا نرى أن هذا الاختلاف المصطلحي نابع عن اختلاف تصوري ؛ ويكفي أن يكون البديع ابتداعا لأهواء ، وأن تكون البلاغة إبلاغا لحقائق .

---

(١) كتاب البديع ، نشر وتعليق : أغناطيوس كراتشوفسكي ، ط٢ ، ١٩٧٩ ، ص٥٣ .

(٢) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن : ابن أبي الإصبع ، تحقيق : حفني محمد شرف ، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، الجمهورية العربية المتحدة ، ط١ ، ١٩٦٣ ، ١١٩/١ .

(٣) أسئلة البديع : عودة إلى النصوص الأولى ، سعيد العوادي ، ص١٠٤ .

أما أبو بكر الباقلاني (-٤٠٣هـ) فكان أكثر إفصاحا ، من سابقه ، عن الأسئلة التي نتجت عن الصلة بين القرآن والبديع ، فجاء كتابه إجابة صريحة عن السؤال الآتي : هل يرجع إعجاز القرآن الكريم إلى ما يتضمنه من البديع؟

وبيّن الباقلاني طريقته في الإجابة عن هذا السؤال ، فقال : «ذكر أهل الصنعة ومن صنف في هذا المعنى من صفة البديع ألفاظا نحن نذكرها ، ثم نبين ما سألوا عنه ، ليكون الكلام واردا على أمر مبين ، وباب مقرر مصور»(١) .

غير أن نقاش الباقلاني ينتهي إلى نفي أن يكون إعجاز القرآن آيلا إلى وجوه البديع بحجة أن «هذه الوجوه إذا وقع التنبيه عليها أمكن التوصل إليها بالتدريب والتعود والتصنع لها . وذلك ، كالشعر الذي إذا عرف الإنسان طريقه صح منه التعمل له وأمكنه نظمه»(٢) ، بل إنه يضيف في معرض آخر أن هذه الظواهر البديعية لا تتفق للشاعر إلا في «لمع من شعره»(٣) .

على أن أبا بكر في نقاشه «المستفيض لمسألة البديع في القرآن والشعر زج بنفسه في جملة من التعارضات من قبيل : مناقضته لنفسه في اعتبار البديع من الأمور التي يمكن استدراكها بالتدرب من جهة ، وأنه نادر ما يتفق للشاعر من جهة أخرى»(٤) .

لقد ظهر أن البديع قد أوقع المهتمين بالنص القرآني في مشاكل كثيرة ، نظرا لارتباط اسم البديع بحركة شعرية محدثة اختلف حولها خلق من النقاد والبلاغين . بيد أننا كلما ابتعدنا عن حومة هذا الخلاف ولجاجه إلا ووجدنا المفسرين والبلاغين قد عنوا عناية بالغة بالبحث في القرآن الكريم بعيدا عن الحرج والتحفظ ، حتى جاء ابن أبي الإصبع فألف كتابا مستقلا سماه «بديع القرآن» .

١-٢-١-٢- البديع والنص الشعري:

أثنى الجاحظ على البديع ثناء جميلا ، وأقصره على العرب ، فقال : «والبديع مقصور على العرب ، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان»(٥) . ورغم ما في هذا القول من عصبية واضحة للعرب ، فإنه قد دل لديه على كونه

(١) إعجاز القرآن ، تحقيق : أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ط٥ ، ص٦٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص١٠٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ص١١٢ .

(٤) أسئلة البديع : عودة إلى النصوص الأولى ، سعيد العوادي ، ص١٢٥ .

(٥) البيان والتبيين ، ١/٥٥-٥٦ .

مجموعة ظواهر شكلية ترتبط بفنية القول ، للرد على «ما يدعيه الأعاجم والأجانب من كثرة معانيهم بالقياس إلى معاني العرب القدماء»[١] .

وقد تلقف ابن المعتز من الجاحظ نظراته المتفرقة في مصنفه السابق ، فأودعها في «كتاب البديع» مستهدفا «رسم معالم بارزة لتوجه بلاغي ، تؤطره المباحث الأسلوبية الأكثر ارتباطا بمستويات «النص» ، والأكثر تعبيرا عن صوته لا عن أصوات محيطه الاجتماعي والسياسي»[٢] .

وإذا كان غرض الجاحظ أن يعلي من قيمة الأمة العربية ، فإن غاية ابن المعتز تكمن في الإعلاء من شأن المتقدمين على المحدثين داخل الأمة العربية نفسها . يقول : «غرضنا في هذا الكتاب تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع»[٣] ، كما أنه أشار بلفظ صريح إلى أن المحدثين أفرطوا وأكثروا من ظواهر البديع ، فقصروا ، من هذه الزاوية ، عن القدماء قصورا فاضحا .

غير أن جهد ابن المعتز انصرف إلى تحديد معنى البديع فأوضح أنه «اسم موضوع لفنون من الشعر ، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ، أما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو»[٤] . كما تركز اهتمامه ، كذلك ، في جمع ظواهر البديع التي كانت متفرقة في مصادر مختلفة المشارب ، فأحس ابن المعتز بذلك فقال : «وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد»[٥] .

ولكنه سلك في جمع فنون البديع مسلكا أثار نقاشا قويا بين الدارسين ، عندما فصل في كتابه بين البديع والمحاسن من غير إشارة إلى علة هذا الفصل ؛ فضم الأول خمسة مصطلحات ، والتف الثاني على ثلاثة عشر مصطلحا آخر .

وعلم ابن المعتز أن «فنون الشعر» واسعة لا يمكن استجماعها ، فدعا إلى فتح باب الإضافة والاجتهاد لمن يأتي بعده ، فقال : «ومن أضاف من هذه المحاسن أو

---

(١) في النقد الأدبي : شوقي ضيف ، مطبعة دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٦١ ، ص٦ .

(٢) التفكير النقدي عند ابن أبي الإصبع ؛ منهجه وأصوله : المصطفى البكري ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، مرقونة بجامعة محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، السنة الجامعية ٢٠٠٣-٢٠٠٤ ، ص٧١ .

(٣) كتاب البديع ، ص٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٥٨ .

(٥) المصدر نفسه ، ص٥٨ .

غيرها شيئا للبديع ، ولم يأت غير رأينا فله اختياره»[1] ، حتى ليمكننا القول إن تاريخ التصنيف في البديع هو استجابة تلقائية لدعوة ابن المعتز .

ويأتي عمل قدامة بن جعفر (-٣٣٧هـ) كما لو أنه تصحيح للمسلك المنهجي الذي سار فيه ابن المعتز ، مما حدا بقدامة إلى إدخال المادة البديعية ضمن نسق جديد لتحديد معايير الجودة والرداءة ، فانبنى عنده هذا النسق على عناصر أربعة مفردة هي : اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والقافية . وعناصر أربعة مركبة هي : ائتلاف اللفظ والمعنى ، وائتلاف اللفظ والوزن ، وائتلاف المعنى والوزن ، وائتلاف المعنى والقافية . وسمحت هذه الطريقة لقدامة بإضافة ثلاث عشرة ظاهرة بديعية أخرى لسابقيه .

وما نكاد نمضي قليلا في القرن الهجري الرابع حتى يلج البديع غمرة المقابلات بين الشعراء ، وينتصب حكما للمفاضلة ، فيعيد النقاد إحياء كلام ابن المعتز الذي أكد على الأصول القديمة للبديع ، وأن أقصى ما صنعه المحدثون هو إكثارهم منه ؛ «ففي ضوء هذه الفكرة يقابل الآمدي بين أبي تمام والبحتري ، منتهيا إلى تغليب مذهب الطبع الذي يصدر عنه شعر البحتري ، ومهجّنا مذهب البديع الذي أصبح يرادف مع الآمدي مصطلح الصنعة . ولذلك ، فعوض أن يقرأ شعر أبي تمام في ضوء معايير جديدة يتطلبها منجزه الشعري المتميز عن الشعرية العربية القديمة ، آثر أن يدرسه في الإطار القديم المتداول»[2] .

أما القاضي الجرجاني (-٣٩٢هـ) فطروقه للبديع يدخل في سياق التماس العذر للمتنبي ، عندما أبان ، من خلال بعض الظواهر البديعية ، عثرات القدماء والمحدثين ليصل إلى أن أبا الطيب المتنبي ليس بدعا منهم .

وإذا كان المتقدمون من أصحاب المسار الفني قد صادروا على أن الإقلال من البديع مدعاة للنجاح ومطية للفلاح ، فإن المتأخرين منهم حفلوا بالإكثار من البديع ، واصطلحوا على هذا الإكثار بمصطلح دال هو «الإبداع»[3] ، وجعلوه بابا بديعيا مستقلا .

---

(١) كتاب البديع ، ص٥٨ .

(٢) البديع بين تعدد الأسئلة والاشتغال النصي إلى نهاية القرن الرابع الهجري : سعيد العوادي ، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة ، مرقونة بكلية اللغة العربية ، مراكش ، السنة الجامعية ٢٠٠٣-٢٠٠٤ ، ص٦٨ .

(٣) ينظر هذا المصطلح في تحرير التحبير : ابن أبي الإصبع ، ٦١١/٣ . إذ استخرج هذا العالم الجليل من آية قرآنية واحدة وعشرين ضربا من اللطائف البديعية .

١-٢-٢- المسار العلمي: البديع بلاغة خاصة

ابتداء من القرن الهجري السابع شرع البديع في الاتجاه صوب تأسيس مسار جديد هو المسار العلمي الذي جعله علما مستقلا بذاته عن علمي المعاني والبيان ، التي تشكل جميعا ثالوث صناعة البلاغة .

ويثير البديع خلال هذه المرحلة[١] جملة من القضايا والإشكالات ، نتوقف عند أهمها ، وتخص تموقع البديع بين التحسين والتكوين .

١-٢-٢-١- البديع ومبدأ التحسين:

انسلك البديع في هذا المسار من خلال القراءة التركيبية للبلاغة العربية من لدن أبي يعقوب السكاكي (-٦٢٦هـ) في الجزء الثالث من «مفتاح العلوم» ، والتي انتهت إلى ذلك التقسيم الثلاثي المعروف لعلم البلاغة . ورغم أن الرجل لم يصرح بمصطلح «البديع» ، فإنه لوح إليه في قوله : «وإذا تقرر أن البلاغة بمرجعيها ، وأن الفصاحة بنوعيها ، مما يكسو الكلام حلة التزيين ، ويرقيه أعلى درجات التحسين ، فهاهنا وجوه مخصوصة كثيرا ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام ، فلا علينا أن نشير إلى الأعرف منها . وهي قسمان : قسم يرجع إلى المعنى ، وقسم يرجع إلى اللفظ»[٢] ، ثم أتى بعده ابن الزملكاني (-٦٥١هـ) فسماه صراحة علم البديع . يقول : «والركن الثالث في معرفة أحوال اللفظ وأسماء أصنافه في علم البديع»[٣] ، وتبعه في ذلك بدر الدين بن مالك (-٦٨٦هـ) ، فقال : «البديع هو معرفة توابع الفصاحة»[٤] ؛ فكان أول من حده وجعله تابعا للمعاني والبيان .

ثم جاءت الصياغة العلمية الأخيرة مع الخطيب القزويني(-٧٣٩هـ) الذي عرَّفه اعتمادا على قراءته للسكاكي بقوله : «هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام ، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة ، وهذه الوجوه ضربان : ضرب يرجع

---

(١) علما أن البديع ، اليوم ، يندرج ضمن هذا المسار العلمي . وبذلك فقضية التحسين والتكوين هي قضية قديمة جديدة ، ما تزال موضع نقاش راهن .

(٢) مفتاح العلوم ، ضبط وتعليق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص٤٢٣ .

(٣) التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن ، تحقيق : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مكتبة العاني ، بغداد ، ط١ ، ١٩٦٤ ، ص١٦٥ .

(٤) المصباح في المعاني والبيان والبديع ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص ١٩٢ .

على المعنى ، وضرب آخر يرجع إلى اللفظ»[1] .

والملاحظ ، أن القزويني خطا خطوة كبيرة في اتجاه تمييز علم البديع ، لكن هذا التمييز كان مشروطا بتبعيته لعلم المعاني في مبدإ مطابقة مقتضى الحال ، ولعلم البيان في مبدإ وضوح الدلالة . مما دل على أن استقلالية علم البديع لم تكن إلا على المستوى الظاهر ، فيما ظل في المستوى العميق مشدودا إلى علمي المعاني والبيان .

وقد عمد البلاغيون ، وخصوصا الشراح منهم ، إلى تفسير تعريف الخطيب ، ومنهم من حاول فهمه في ضوء القول السابق للسكاكي من أجل استيعاب سليم لهذا التعريف المكثف ، ومنهم من قال معربا عن مرجعيات تهميش علم البديع : «في قوله «تتبعها» تنبيهات : أحدها : أن الوجوه البديعية لا تحسن بدون البلاغة . وثانيها : أنه يجب تأخير علم البديع عن علم البلاغة . وثالثها : أن الحسن الذي تورثه عرضي غير داخل في حد البلاغة . ورابعها : أن هذه الوجوه إنما تكون من البديع إذا لم يقتضها الحال إذ لو اقتضاها الحال لم تكن تابعة للبلاغة»[2] .

واقتضت هذه النظرة التهميشية للبديع من جمهور البلاغيين أن تعد البلاغة لديهم مخصوصة بالمعاني والبيان فقط . وقد صرح سعد الدين التفتزاني (-٧٩٢هـ) بذلك فقال : «وانحصار علم البلاغة في علمي المعاني والبيان»[3] .

كما سيطرت نظرة الخطيب تلك على أذهان «كثير من المتأخرين ، فراحوا يخضعون أقوال من سبقوه ، ممن لم يفرقوا بين عرضي وذاتي ولم يضعوا البديع هذا الموضع المهين الشاذ ، إلى نظرته تلك حتى تتمشى معها ، لأن نظرة الخطيب في زعمهم منزهة عن الخطإ ، مصونة عن الزلل لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها»[4] .

بل إن هذه النظرة قد استبدت بكثير من الباحثين العرب المحدثين ، الذين عدوا

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتنقيح : محمد عبد المنعم خفاجي ، الشركة العالمية للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص٤٧٧ .

(٢) الأطول : إبراهيم بن محمد بن عربشاه ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ١/٣٦٦-٣٦٧ .

(٣) المطول ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص١٣٨ .

(٤) الصبغ البديعي في اللغة العربية : أحمد إبراهيم موسى ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٩ ، ص٥٠٢ .

كتاب الخطيب «دستور التأليف البلاغي»[1] ، فراحوا يعيدونها ، في أحسن الأحوال ، عبر لغة معاصرة دون مناقشة أو تحفظ ؛ فما زال «البديع دراسة للمحسنات ، والمحسنات كما تبدو من التسمية زخارف للكلام يتحقق المعنى بدونها»[2] ، وما زالت علاقة البديع بعلمي المعاني والبيان كما رسمها القزويني ؛ فإذا «عني علم المعاني بإقامة الصرح ، وعني البيان بتقديم اللبنات ومواد البناء ، فإن علم البديع يعنى بطلاء المبنى وزخرفه ؛ فهو علم طرق التحسين الشكلي»[3] . وغاب عن الأذهان أن البناء بدون طلاء وزخارف مجرد خراب يباب لا يجد فيه الجسد مسكنا ، ولا تلقى فيه النفس سكينة .

لقد ساهمت النظرة التحسينية التي رافقت علم البديع في حجب قيمته الجمالية البنائية لدى دارسي الأدب الذين أحسوا في اشتغاله النصي جمالا ما ، لكن تمكن تلك النظرة من النفوس جعلهم في أحسن الأحوال يصفون حسنه وصفا خطابيا إنشائيا لا يضيف جديدا يذكر سواء لعلم البديع أو الشعر .

١-٢-٢-٢- البديع ومبدأ التكوين:

ألمعنا آنفا إلى أن البديع لا يأتي في الشعر من أجل التحسين الذي يضاف إلى الكلام بعدما تتم عناصر جودته ، وإنما يجيء تكوينيا في النص الشعري ، ليساهم مساهمة فعالة في بناء جماليته وإحكام شعريته ، حتى ليصبح إهماله «ضربا من الإخلال بطبيعة إظهار الأشياء ، ونوعا من العقوق الفني المعيب»[4] .

وبذلك ، فلا يكون حسن ظواهر البديع في القول الفني حسنا عرضيا ، مضافا إليه من الخارج ، بل إنه يكون حسنا ذاتيا نابعا من الصميم ، لأن النص الأدبي يستجلب نحوه هذه الظواهر ، وليس العكس ، من أجل تلبية حاجات جمالية وفنية عديدة .

---

(١) البلاغة العربية ؛ تاريخها ومصادرها ومناهجها : علي عشري زايد ، مكتبة الشباب ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص١٥ .

(٢) الأصول ؛ دراسة ابستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي : تمام حسان ، دار الثقافة ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص٣٨٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٣٩٠ .

(٤) شعر عمر بن الفارض ؛ دراسة أسلوبية : رمضان صادق ، دراسات أدبية ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص٥١ .

ولا نعدم في بلاغتنا العربية وجود بعض الإشارات المشرقة التي تعاملت مع البديع من خلال مبدإ التكوين أو الحسن الذاتي ، مستنكفة عن تصور الخطيب القزويني ومن لاحقه في النهج ، نحو إشارة ابن علي الجرجاني (-٧٦٩هـ) التي تظهر في تعريفه للبديع تعريفا يعد في نظرنا من أحسن التعريفات البلاغية وأبعدها غورا وعمقا . يقول في نص طويل دال : «علم البديع علم يعرف منه وجوه تحسين الكلام ، باعتبار نسبة بعض أجزائه إلى بعض بغير الإسناد والتعلق ، مع رعاية أسباب البلاغة . وإنما قلنا باعتبار نسبة بعض أجزائه إلى بعض ، ليخرج التحسين لا بهذا الاعتبار ، كالتحسينات التي باعتبار الدلالة فإنه من علم البيان .

وإنما قلنا : بغير الإسناد والتعلق ، لتخرج التحسينات التي باعتبارها ، فإنه من علم المعاني . وإنما قلنا : مع رعاية أسباب البلاغة ، لأنه مع عدمها لا تكون الصناعة كاملة(. . .) وإن قلتَ : كما يخلو الكلام الفصيح البليغ من صنعة البديع ، كذلك يخلو الكلام الذي فيه صناعة البديع عن الفصاحة والبلاغة ، فيستحق الصانع المدح باعتبار صنعة البديع ، والذم باعتبار فوات صناعة الفصاحة والبلاغة ، لا يجب ذكر مراعاة أسباب الفصاحة والبلاغة في التعريف ، كما لا يجب ذكر صناعة النساجة في تعريف صناعة النقاشة . قلت : هذا بالنسبة إلى نوع الكلام ، وأما بالنسبة إلى شخصه فلا يمكن الامتياز اللهم إلا في الذهن(. . .) ولذلك قلنا في تعريفه : مع رعاية أسباب البلاغة ؛ فبلاغة الكلام تجري مجرى الجنس لعلم البديع ، والمحسنات المذكورة تجري مجرى الفصل ، وحينئذ الكلام الذي فيه صناعة البديع أقصى مراتب الكلام في الكمال ، فإذا عرفنا الكلام الكامل غاية الكمال ، قلنا : إنه كلام بليغ محسن ببعض التحسينات المذكورة»[1] .

يتبين ، إذن ، أن التفاتات ابن علي الجرجاني لعلم البديع تتسم بعمق الاستبصار وعدم اتباع مسلك السابقين ، عندما أبان عن مكامن وجوه الحسن الذاتي في هذا العلم ، فاعتبرها آيلة إلى التناسب . وأسس على هذا التصور الجديد نقده للإمام عبد القاهر الجرجاني (-٤٧١هـ) قائلا : «فقال الشيخ عبد القاهر : وأصل الحسن في جميع المحسنات اللفظية هو أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني إذا أرسلت على سجيتها وتركت وما تريد ، طلبت لأنفسها الألفاظ ، ولم تكتس إلا ما يليق بها ، فإن كان

---

(١) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق : عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص٢٥٨ .

خلاف ذلك كان كما قال أبو الطيب :

إذا لم تشاهد غير حسن شياتها
وأعضائها فالحسن عنك مغيب

وفيه نظر ؛ لأن وجه حسن الكلام غير وجه تحسينه للمعاني ، ومطلوبه هو الأول وما ذكره هو وجه التحسين ، فإن الشيء إذا كان حسنا ، يجب أن يكون جميع ما يتعلق به أيضا حسنا ، وإلا لكان كالحسن الضائع ، وكان يجب أن يطابق دعواه ما احتج به عليها ، فإذن الحق أن يقول : وجه حسن جميع ما تقدم من المحسنات اللفظية هو وجه حسن الشعر ، وهو التناسب ، فإن الجنس ميال إلى الجنس والطبع ميال إلى إيقاع المناسبة بين الأشياء ونفاره عن المتنافرات ، فإن التناسب من الاعتدال ، والنفس الكاملة مفطورة على محبته»[1] . لكن أبا علي الجرجاني لم يتوقف عند هذا الحد ، بل أوجب في البديع رعاية أسباب البلاغة علما أن البلاغة بعلومها الثلاثة تتعاضد جميعا بهدف بناء نص جمالي مكتمل .

أما بهاء الدين السبكي (-٧٧٣هـ) فقد اتجه إلى مناقشة تعريف علم البديع عند القزويني . يقول : «والحق الذي لا ينازع فيه منصف أن البديع لا يشترط فيه التطبيق ولا وضوح الدلالة ، وأن كل واحد من تطبيق الكلام على مقتضى الحال ، ومن الإيراد بطرق مختلفة ، ومن وجوه التحسين قد يوجد دون الآخرين . وأدل برهان على ذلك أنك لا تجدهم في شيء من أمثلة البيان يتعرضون إلى بيان اشتمال شيء منها على التطبيق ، ولا تجدهم في شيء من أمثلة البيان يتعرضون لاشتماله على التطبيق والإيراد ، بل تجد كثيرا منها خاليا عن التشبيه والاستعارة والكناية التي هي طرق علم البيان ؛ هذا هو الإنصاف ، وإن كان مخالفا لكلام الأكثرين»[2] .

يظهر أن السبكي قد نظر إلى البديع نظرة خاصة تخالف كلام الأكثرين كما يقول ؛ ومفاد هذه النظرة أن تحسين البديع غير آت من علاقته الضرورية بعلمي المعاني والبيان ، بل تحسينه منبثق عن مجالات علم البديع نفسها مما يشير إلى أن حسنه ذاتي لا عرضي .

ونعتقد أن تصور السبكي بقدر ما أحسن النظر إلى البديع وأولاه قيمة كبيرة ، نجده ، في الآن عينه ، قد جعل البلاغة جزرا متباعدة ، مما أوقعه في إشكالية أخرى

---

(١) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، ص ص٣٠٤- ٣٠٥ .

(٢) عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص ص٢٢٤-٢٢٥ .

تجعله ينظر إلى علوم البلاغة بمنظار يفصل بعضها عن بعض ، عوض أن يتناولها من رؤية كلية متماسكة تبحث عن العلائق والتواشجات ولو أنه طعم فكرته لما توصل إليه ابن علي الجرجاني لكانت نظرته إلى البديع متقدمة جدا .

وللأسف ، أن ما ذكره ابن علي وعمقه السبكي لم يجد من يلتفت إليه من البلاغين اللاحقين والباحثين المحدثين ، بله أن يمده بعناصر تطوره وتغنيه . وفي اعتقادنا أنه لو وجد من يدفع بتلك النظرات النافذة إلى الأمام لتغيرت نظرتنا للبديع خاصة ، وللبلاغة على وجه عام .

ونحب أن تكون خطوتنا في هذا البحث متجهة صوب أحد الجوانب المكملة للنظرات السابقة ، والمتعلقة ، أساسا ، بالجانب التطبيقي لأننا لاحظنا أن تلك الإفادات التي لمسناها عند ابن علي الجرجاني وبهاء الدين السبكي لم تعد أن تكون إفادات نظرية لا تجد سندها التطبيقي في دراسة مصطلحات البديع التي بقي تناولها يسير في ركاب الرؤية السالفة ، كما أننا لا نريد توصيف الغاية الفنية للبديع بالتحسين بل التكوين ؛ لأن التحسين تنضح منه معاني المساحيق الفنية والطلاء الخارجي ، في حين أن التكوين يدل على أن ظواهر البديع هي مكونات لا يقوم الخطاب داخليا بدونها .

ولا نود أن يفهم هذا الكلام على أننا أول من طرق باب الخروج من التحسين إلى التكوين ، لأننا قد سبقنا بدراسات بعضها قد أشار إلى الموضوع إشارات نظرية فحسب ، مثل دراسة أحمد إبراهيم موسى الموسومة بـ«الصبغ البديعي في اللغة العربية» ، والتي ناقش فيها الباحث هذا الجانب باستفاضة ، وأعرب في مناسبات عديدة عن ثورته على مبدإ التحسين ، لكنه ظل ، في الواقع ، يحن بين الفينة والأخرى إلى المبدإ الذي ثار عليه ، حتى سمى الظواهر البديعية أصباغا كما يترجم عن ذلك عنوان كتابه .

أما عبد القادر حسين محقق كتاب «الإشارات والتنبيهات» السالف الذكر ، فلم تحركه النظرات المخلخلة لأبي علي الجرجاني إلا نحو صياغة كلام نظري يكذبه التطبيق ؛ ففي كلامه دفاع قوي عن البديع الذي لم يعتبره «ترفا في الأسلوب الأدبي أو حلية تكون بمثابة الفضول التي يستغنى عنها ، حتى يكون مكانه في المؤخرة من عناصر العمل الفني ، ولا هو يأتي بعد استيفاء البلاغة لعلمي المعاني والبيان ، بل منزلته لا تقل شأنا عليهما»[1] . لكننا إذا انتقلنا إلى التطبيق وجدناه يقسم البديع

---

(١) فن البديع ، دار الشروق ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص١١ .

إلى لفظي ومعنوي ، وينظر إلى الشواهد التي يقف عندها نظرة تحسين .

وقد تبعت هذه الدراسات بحوث خرجت عن نطاق الكلام الخطابي الإنشائي المنصف للبديع إلى ممارسات تطبيقية عملية كدراسة محمد عبد المطلب التي تناول فيها شعر الحداثة من مدخل البديع ، وعنونها بـ«بناء الأسلوب في شعر الحداثة» والتي وُفِّق فيها الباحث أيما توفيق إلى تجلية تكوينية البديع في الشعر الحداثي وأعقبته دراسة أخرى حاولت النظر إلى البديع من زاوية علم النص وهي دراسة جميل عبد المجيد المعنونة بـ«البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية» التي تناولت ظواهر البديع من خلال مفهومي السبك والحبك .

وإذا كنا نروم في هذا البحث محاولة تطوير النظرات النافذة لبهاء الدين السبكي وابن علي الجرجاني ، فإننا وجدنا ضالتنا في علم الأسلوبية .

٢- القراءة: من المعيار الكمي إلى المعيار الكيفي

نستهدف في هذا العنصر تجلية خصائص المعيار الكمي الذي طبع دراسة محمد الواسطي ، والتي تعد أنموذجا كافيا للدراسات الكمية التي تعاقبت على دراسة بديع شعرائنا ، لمجاوزتها إلى بناء قراءة تقوم على المعيار الكيفي كما صاغته الأسلوبية في اتجاهاتها المختلفة .

٢-١- محمد الواسطي والمعيار الكمي:

تعد أطروحة محمد الواسطي الموسومة بـ«ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين : دراسة بلاغية نقدية» من الدراسات الجامعية التي قاربت ظاهرة البديع من خلال نصوص أربعة شعراء مرموقين ، متجاوزة كل الدراسات السابقة التي تكتفي بالوقوف عند هذا الشاعر أو ذاك . فضلاً عن ملامستها لعدد من السمات الجمالية لبعض شعراء البديع ، والتي استفادت منها دراستنا في سياق مغاير .

وقد أحس الباحث بهذه الأهمية فراح ينتقد القدماء الذين «لم يحفلوا كثيرا بتجديد المحدثين لأنهم رأوه مجرد بدعة ، كما أنهم لم يتبعوا ما رأوه جديدا في شعر الشعراء الذين استفاض عندهم التجديد»[1] . ولم يكن الدارسون المحدثون بأحسن حال من القدماء ، وإنما ضاعفوا من إهمال «قيمة هذه الظاهرة وإغفال جمالها

(١) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ؛ دراسة بلاغية نقدية ،دار نشر المعرفة ،الرباط ،ط١ ، ٢٠٠١ ،ص٣٠ .

وغموض الصورة عنها وعدم اكتمالها»[1] . وهو الأمر الذي حدا بالباحث إلى إخلاص رسالته لظاهرة البديع عند أربعة شعراء معروفين هم : بشار بن برد وأبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو تمام .

وبذلك ، توزعت رسالة الباحث إلى أبواب ثلاثة ، حدد في الباب الأول مفهومي الحداثة والبديع ، وأفرد الباب الثاني لدراسة ما سماه بعلاقات البديع[2] ، ورصد في الباب الثالث خصائص مذهب البديع .

يثير هذا البحث كثيرا من الملاحظات ، نوجزها في ملاحظتين اثنتين :

٢-١-١- ملاحظة معرفية:

نعلن في البدء أن دراسة محمد الواسطي لم تصل إلى غايتها المعرفية المرجوة ؛ وتعليل ذلك أنها لم تستوعب شعراء البديع جميعا وإنما اكتفت بأربعة وهم : بشار وأبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو تمام . ورغم القيمة السامقة لهؤلاء الشعراء ورسوخ قدمهم في الصناعة البديعية فإنهم لا يغطون مذهب البديع ، سيما وأن الواسطي يقول : «وهدف هذا البحث هو رصد مذهب البديع من السفح إلى القمة لمعرفة مدى نموه وتطوره»[3] .

لقد بقي هذا الهدف ، إذن ، مطمحا بعيدا عن بحث محمد الواسطي الذي نقدر أنه لا يتناول البديع من خلال مذهب البديع المتكامل ، ولكنه يدرسه من خلال الشعراء المحدثين ، وربما لهذا السبب استدرك ذلك في عنوان البحث «ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين» الذي يفصح عما نذهب إليه .

والملاحظ ، أن الواسطي يعلم أن الجاحظ قد سلك ابن هرمة والعتابي ومنصور النمري ضمن مذهب البديع إلا أنه اعتبر إجراء الجاحظ من باب التوسع[4] ، لأن شعر هؤلاء الثلاثة ، في منظوره ، أقرب إلى الشعر القديم منه إلى المحدث ، يقول : «فإن إبداعهم -يقصد هؤلاء الشعراء- للشعر القديم أقرب منه إلى المحدث ، بحيث لا يكون

---

(١) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، ص٣ .

(٢) ويعد تمام حسان أول من استعمل هذه التسمية ، انظر كتاب «الأصول» ، ص٥٠٢ .

(٣) ظاهرة البديع ، ص٣ .

(٤) وهل توسع ابن رشيق الخبير باتجاهات الشعر حين أدرج هؤلاء الثلاثة ضمن مذهب البديع ، ينظر : العمدة ١/١٣١ .

مـذهبـا جـديدا ، ولـذلك لـم أجـعلهم ضـمن مـذهب البـديع ورجـاله»[1] . ولنا أن نتساءل : هل هذا الرأي وليد قراءة فاحصة أم أنه اكتفى بترديد ما يتعاوره الباحثون المحدثون دون تمحيص أو تدقيق ؟!

وربما غاب عن الباحث أن ميلاد المذاهب الجديدة في تاريخ الإبداع الشعري لا يحدث طفرة واحدة من دون مقدمات ممهدة أو موطئات مبشرة ، أو كما يقول مصطفى الشكعة : «وأما النقلة الأدبية المفاجئة فهي مستحيلة الحدوث لأنها ضد طبيعة الأشياء»[2] . لكن الرؤية الإسقاطية والمرآوية التي رسخها فينا تاريخ الأدب ، والداعية إلى ربط التحول السياسي بالتجديدات الفنية هي التي أثرت في تصور الباحث الذي يعبر في ارتياح «وفي خضم هذا التحول -يقصد التحول السياسي- قامت ثورة أدبية كبيرة نادى فيها كثير من الشعراء بضرورة تجديد الشعر العربي ، وجعله مرآة صافية تعكس الحضارة الناعمة ، ولسانا صادقا يعبر عن المدنية الجديدة الرقيقة»[3] .

والواقع ، أن حركة البديع قد تشكلت خلال الفترتين الأموية والعباسية ، فتأصلت في الأولى وترعرعت في الثانية ، لأننا حين «نتحدث عن الشعر العربي الذي عاش في فترتي بني أمية وبني العباس فإننا نجده يحبو نحو التداخل المنظم ويسير سيرا بين الوئيد والنشط»[4] .

وبذلك ، فإن الجاحظ حين قام بإدراج ابن هرمة والعتابي ومنصور النمري ضمن حركة البديع لم يكن يريد الاتساع في القول ، وإنما كان يرصد بعين المراقب المدقق والناقد الحصيف واقعا شعريا فرض طريقته في الإبداع الشعري في فترة مابين القرنين الهجريين الثاني والثالث .

٢-١-٢- ملاحظة منهجية:

أحس الواسطي بضرورة مقاربة بديع الشعراء المحدثين انطلاقا من رؤية منهجية جديدة ، فأكد قائلا : «إن هدفي الأساسي من البحث هو محاولة التعمق في قراءة «البديع» عند الشعراء المحدثين قراءة علمية متأنية في ضوء منهج جديد ، من أجل سد ما فيه من ثغرات ، والوصول به إلى فهم أدق وأعمق (. . .) وبناء على هذا

---

(١) ظاهرة البديع ، ص٣ .

(٢) الشعر والشعراء في العصر العباسي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٠ ، ص١٨ .

(٣) ظاهرة البديع ، ص١ .

(٤) الشعر والشعراء في العصر العباسي : مصطفى الشكعة ، ص١٨ .

الهدف تمثلت المنهج وحصرت الموضوع»[1] .

غير أننا لا نعرف خلفية هذا المنهج الذي يقصده الباحث على نحو دقيق ، خصوصا أننا إزاء عمل أكاديمي يشترط في إنجازه قدر كبير من الوضوح والدقة . . وعندما نفتش في أعطاف البحث عن مقصوده بـ«منهج جديد» نجده يعني به مجرد تجميع لعدد من الظواهر البديعية ضمن علاقات جامعة . يقول : «والملاحظ أن كل فصل من فصول الباب الثاني -وهو أساس الرسالة وصميمها- عبارة عن علاقة تحتوي مجموعة من أساليب فن القول ، وهو في اعتقادي منهج جديد على الرغم من العلاقات المذكورة كانت معروفة»[2] .

يظهر هذا النص تعارضا صارخا بين أن يكون اعتماد العلاقات منهجا جديدا غير مسبوق ، وأن تكون تلك العلاقات معروفة من ذي قبل خصوصا عند أبي القاسم السجلماسي في «المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع» ، غير أنني لا أتهيب من التصريح أن بحث محمد الواسطي بقي بعيدا عن اعتماد حقيقي على مرجعية منهجية جديدة في تناول البديع ، لأن دراسته لم تكد تفارق سياق القراءة الكمية للقدماء ، إذ إن أي دراسة في نظرنا ، تشتغل بالبديع من خلال المبدإ الكمي فإنها تنتهي إلى أن مناط تجديد البديعين لم يكن إلا في التكثير من تلك الظواهر الفنية التي وجدت عند القدماء بنسب قليلة . وهو ما ينسحب ، كذلك ، على أطروحة الواسطي التي تقرر في اطمئنان : «وبكلمة أخرى فإن المسألة -يقصد الاختلاف بين القدماء والمحدثين- ترجع في الأساس إلى القلة والكثرة ، بمعنى أن البديع كان لدى القدماء نادرا ووسيلة فنية ، وكان موجودا بدون اسم يختص به . أما لدى المحدثين فأصبح كثيرا وغاية جمالية وصار له مصطلح يطلق عليه»[3] .

ومن باب إحقاق الحق نقول إن هذا البحث قد اكتفى بجمع ما تفرق من أشعار الدواوين الأربعة[4] ، ليملأ بها خانات الظواهر البلاغية الموجودة سلفا ، فكانت النصوص الشعرية تجلب جلبا لتفرغ في التفريعات البلاغية كما انتهى إليها أهل

(١) ظاهرة البديع ، ص٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٤١ .

(٤) وبذلك ، فقد قدم هذا البحث للدارسين مادة شعرية واسعة ، تماما كما تقدمها كتب البديع والبلاغة ، يمكنهم الاستفادة منها في المقاربة والتحليل . وفعلاً فقد أخذنا منه عدداً من الأبيات الشعرية فحللناها تحليلاً يليق بطاقتها الأسلوبية .

البلاغة ، علما أن هذا العمل هو ما قام به البلاغيون في مجموع تصنيفاتهم على مدار قرون عديدة ، فلا حاجة إلى إعادته واجتراره بالصورة نفسها ، لأن الدرس البلاغي اليوم يدعونا ، في إلحاح ، إلى تجديده من الداخل[1] ، بالانفتاح على المناهج البلاغية الجديدة التي أثبتت كفايتها المنهاجية في تحليل النصوص كالأسلوبية والحجاج والتداوليات .

وبذلك ، كانت هذه الدراسة تفرض الظواهر البديعية وتفريعاتها المعروفة على النصوص الشعرية فرضا دونما مراعاة لخصوصية هذه النصوص أو حساسيتها ، لأنه يجب أن يختار النص أدوات قراءته من هذه الظواهر حسب نوعه وخصوصيته . وقد أصاب أستاذنا الدكتور علي المتقي في قوله : «فإن المنهج ، أيا كان ، يبقى في مجال تحليل النص الأدبي وسيلة وليس غاية ، فهو الذي يكيف لخدمة النص وليس العكس كما نجد في الكثير من أبحاثنا الجامعية»[2] .

بل إن الأدهى من ذلك أن مفهوم البديع مازال لدى الباحث يحوم ضمن المرحلة الجنينية الأولى ، وكأن الدرس البديعي لم يتقدم خطوة نحو جعل البديع علما مستقلا بذاته . لذلك ، فلا غرابة أن نجده يخصص فصلا كاملا من الباب الثالث للتشبيه والاستعارة يمتد في مائة صفحة أي ما يعادل ثلث البحث . وفي اعتقادنا أن هذا الفصل هو أكثر الفصول تحليلا وعناية بجمالية الشعر من غيره من الفصول المتصلة رأسا بعلم البديع ، رغم أنه لا يخالفها في طريقة التناول التقليدي ، وربما كان الأحرى بهذا البحث أن يعنون بـ : «الظواهر البلاغية عند الشعراء المحدثين» .

وبناء على ما سبق ، يظهر أن البحث في شعراء البديع مازال يحتاج إلى دراسة متأنية تروم اكتناه الخصائص الجمالية للأسلوب البديعي لدى هؤلاء الشعراء ، مضيفة إليهم شعراء آخرين ليكتمل صرح حركة البديع في الشعر ، وتكون الغاية ، فعلا ، مقاربة خصائص البديع في اتجاه شعري من السفح إلى القمة . مستهدفة الإنصات المرهف ، فلا تكترث بالظواهر البديعية في حد ذاتها بقدر ما يهمها اشتغالها داخل تلك الأشعار لكي يكون منحى الدراسة غوريا عموديا ، ولئن تقاطع البحث مع هذه الدراسة في بعض مادتها وظواهرها البديعية ، فإنه رام مقاربة

(١) يبدو أن عمل البلاغيين النسقيين كابن البناء والسجلماسي اقتصر فقط على جمع المصطلحات في أنساق خارجية ، فيما بقيت هذه المصطلحات الداخلية لا تحمل أي جديد يذكر .

(٢) القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير والممارسة النصية ، أطروحة جامعية لنيل دكتوراه الدولة في الأدب ، مرقونة بكلية اللغة العربية بمراكش ، السنة الجامعية ١٩٩٧-١٩٩٨ ، ص٢١ .

تشغيلاتها الوظيفية ؛ وهو ما كان هامشياً فيالدراسة السابقة . وربما وصل البحث إلى مشارف اعتبار تعاقد شعراء البديع على طريقة واحدة في بناء الشعر إنما يؤول ، أساسا ، إلى رؤية فكرية متجذرة قد تكون ظواهر البديع الأسلوبية أحد أشكالها التي تشبه «الذروة العالية لجبل ضخم من الثلج يسبح معظمه هادئا متئدا في أعماق المحيط»(١) .

٢-٢- الأسلوبية والمعيار الكيفي:

لا نروم من هذه الوقفة المقتضبة تتبع اتجاهات الدرس الأسلوبي ، واستعراض الإشكاليات التي طرحها هذا الدرس إبان نشأته وما يزال يطرحها فهناك دراسات عديدة عربية وأجنبية تكفينا المؤونة في ذلك ، وتمنعنا من إثقال كاهل هذا البحث . ولكننا نستهدف تحديدها ، وتبين نظرتها الكيفية إلى البلاغة عامة والبديع خاصة ، وإلى قراءة النص الشعري للوقوف عند أوجه استفادتنا منها في دراستنا لتجليات البديع في الشعرية العربية الذي ندرجه ضمنها .

فقد شهد النصف الثاني من القرن الماضي في أوربا حركة نشيطة ، تولد عنها انبجاس المعارف المستحدثة وميلاد المناهج الجديدة رغبة في الوصول إلى فهم عميق للإنسان ، واستيعاب دقيق لكل النشاطات التي تصدر عن هذا الكائن المحير . . وقد أدت هذه الرغبة الجامحة إلى تعاظم مبدإ التقارض المعرفي الذي يدعو المعارف أن تعيش نوعا من الصلات المتشابكة ، على نحو «أزاح الحدود والفواصل بينها ، وسلط الأضواء على مناطق التقاطع التي لا يمكن لعلم واحد من العلوم أن يستقل بالنظر فيها ، وأبرز من الإشكاليات المعرفية ما يفوق ذرع المتتبع الحريص»(٢) . وتنامى هذا التداخل واتسع مداره بين الدراسات الأسلوبية وباقي العلوم المرتبطة بالظاهرة الأدبية ، مما حتم على الباحثين «إفراد مقدمات أو فصول مطولة للتمييز بين العلم الذي يكتبون فيه ، وغيره من العلوم الأخرى التي تتقاطع معه»(٣) .

---

(١) الشعر العربي بين الجمود والتطور : عبد العزيز الكفراوي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ص١١ .

(٢) هل ثمة آفاق للأسلوبية المعاصرة؟ : سعد مصلوح ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد٣و٤ ، يونيو ١٩٩٤ ، ص٧ .

(٣) البلاغة والأسلوبية : سعيد العوادي ، مجلة جذور ، الجزء ٢٣ ، المجلد ١٠ ،العدد ٢٣ ، مارس٢٠٠٦ ، ص٨ .

٢-٢-١- التحديـد:

سبقت الإشارة إلى أن الأسلوبية تتقاطع مع فروع معرفية عديدة، إذ لا يمكننا ضبط حدودها ما لم نفصلها عن تلك المعارف العلمية الأخرى؛ فالبحث الأسلوبي «وثيق الصلة بالنظرية اللغوية، يفيد من تحولاتها المعرفية، غير أنه يختلف عن علم اللغة من حيث تركيزه النظر على تحليل اللغة الأدبية، ويربط الأسلوبية بالنقد الأدبي أكثر من وشيجة؛ فهي تمده بمجموعة من القوائم العلمية تساعده في الإجابة عن مجموعة من الأسئلة المرتبطة بالنصوص الأدبية»[١].

إن استجماعنا للخصوصيات المميزة للأسلوبية يجعلنا نحددها على الشكل الآتي: إنها طريقة في البحث عما يميز أسلوب نص أدبي عن غيره، جانحة في سبيل تحقيق هدفها إلى الاستناد لمرجعية انفتاحية، والتوسل بمنحى وصفي، يؤهلانها أن تكون أداة فعالة في تحقيق مجالات غايات معرفية أخرى تشاطرها الاهتمام نفسه.

ونقصد بأنها «طريقة في البحث» أي أنها وسيلة منهجية بالأساس، ونعني «بمرجعية انفتاحية» أنها تنفتح على معارف أخرى كاللسانيات والبلاغة، فيما تدل عبارة «منحى وصفي» على أنها تصف مميزات الواقعة اللغوية دون أن تكون معيارية كما هو حال النقد الأدبي والبلاغة، ثم نهدف بقولنا: «تحقيق غايات في مجالات معرفية أخرى» إلى أن التطور الذي عرفته الأبحاث الأسلوبية شجع النقد الأدبي والشعرية على التوسل بها لتحقيق أهدافهما واهتماماتهما الموصولة بدراسة الأدب.

غير أننا واعون بأن أغلب الباحثين العرب في المجال الأسلوبي قد التزموا باتجاه واحد من اتجاهات الأسلوبية الغربية، مما قاد بحوثهم إلى نوع من «الإرهاب المنهجي» على النصوص الذي لا تنتج معه المعرفة النقدية المتوخاة، وهو ما استقصاه محمد ناصر العجيمي من خلال مدونة واسعة انتهت به إلى محدودية الدرس الأسلوبي العربي في مستوى النفاذ إلى الإشكالات الدقيقة[٢]. في حين أن الغربيين أنفسهم غلبت عليهم استراتيجيات التطعيم والانفتاح والإغناء. ونمثل لهذا الصنيع بتامين التي قالت: (تنطلق نظرتنا إلى الأسلوبية من موقع انتقائي نأخذ بمقتضاه من البلاغة

---

(١) البلاغة والأسلوبية، ص ص١١-١٢.

(٢) ينظر النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، نشر كلية الآداب بسوسة ودار محمد علي الحامي، تونس، ط١، ١٩٩٨، ص٦٠٤.

ومن الأسلوبية التقليدية ، كما نأخذ من ألسنية النص والدراسات المعنية بالتلفظ)[1] .

٢-٢-٢- التوظيف:

إذا كان المنهج لا يعدو أن يكون وسيلة إلى تأدية غاية ما ، لا غاية في حد ذاته ، فإن الدارس يجب أن يتسم بالمرونة اللازمة أثناء تطبيق هذه الوسيلة أو تلك ، حتى لا يقع في شرك «المنهاجوية» ، التي تفضي في المحصلة إلى «اغتراب النص والمنهج والناقد والمتلقي»[2] .

وبناء على ما سلف ، فإننا نأخذ من الأسلوبية ما ترتضيه المادة التي نحن بصدد دراستها ؛ ولعل أهم ما يمكننا أخذه منها نظرتنا المتقدمة إلى البلاغة عموما وعلم البديع خصوصا ، مما له اتصال وثيق بما توقفنا عنده في تكوينية البديع ، ونقصد بذلك قدرتها المنهاجية على تنظيم ظواهر البديع ، وهدفها الجمالي في الكشف عن أسلوبية هذه الظواهر في النصوص الشعرية . وقد أشار إلى ذلك صلاح فضل عند حديثه عما يمكن أن تفعله الأسلوبية بالنسبة للأشكال البديعية ، مركزاً ذلك في أمرين : «أولهما : رد تكاثرها التصنيفي ونماذجها العديدة إلى الأبنية الرئيسية الممثلة لها(. . .) وثانيهما : استخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها مع استبعاد فكرة البديع ومصطلحه باعتباره زينة تضاف للكلام لأنها أبنية يتركب منها ذلك الكلام ذاته»[3] .

وبذلك ، فإن لوذنا بالأسلوبية حتم علينا إرجاع مصطلحات البديع المتكاثرة إلى ثلاث بنيات ناظمة[4] ، هي : التوازن والمفارقة والحجاج ، للخروج من ربقة تقسيم البديع إلى لفظي ومعنوي ، والذي جنى على الدرس البديعي جناية كبيرة لأنه صادر على فكرة خاطئة ، شوهت العمل الأدبي حينما فصلت فيه بين اللفظ والمعنى مما لا انفصام بينهما . وإذا عدنا إلى الأسلوبية ألفينا «مباشرتها للخطاب ، موضوع

---

(1) La stylistique, Edition colin, Paris, 1992, p: 6 .

(٢) ظواهر نصية : نجيب العوفي ، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ، ١٩٩٢ ، ص١٧ .

(٣) بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ١٦٤ ، غشت ١٩٩٢ ، ص٩٧ .

(٤) سبق ابن البناء الأسلوبيين إلى الدعوة إلى لملمة البديع ضمن كليات ، ينظر : الروض المريع في صناعة البديع ، تحقيق : رضوان بنشقرون ، ط٥ ، ١٩٨٥ ، ص١٧٣ .

دراستها ، لا يعتمد الفصل بين الشكل والمضمون ، بل هي تجمع بينهما معتبرة إياهما وجهين لعملة واحدة»[١] .

ونضيف في هذا المضمار أن تنظيم البديع في بنيات جامعة لا يتوقف عند مجرد التجميع واللملمة فحسب رغم أهمية ذلك ، بل يجب أن يتعداه إلى الانتظام في سياق رؤية جديدة تستلهم المستجدات التي عرفتها النظرية الأدبية المعاصرة ، لكي لا يكون التنظيم منهجيا فقط ، ولكن من أجل إعادة قراءة علم البديع قراءة جديدة معاصرة ، ومن الأكيد أن «التقدم العلمي وتوسع الرؤية واختلاف مواقعها يطلبان دائما إعادة التنسيق من أجل التلاؤم مع التصورات الجديدة قصد التفعيل والتشغيل . فحين وضع الأنساق تعرض المصطلحات القديمة لعملية تعريف جديدة لا محيد عنها يزاد في مجالها أو ينقص حسب مؤهلاتها اللسانية والمفهومية»[٢] .

أما فيما يخص صلة الظواهر البديعية بالنصوص الشعرية ، فإننا استفدنا من علم الأسلوب أن السمات الأسلوبية لا تتحقق إلا بالاطراد لأن «من أهم خصائص السمة الأسلوبية المميزة شموليتها واطرادها في نتاج ذلك الشاعر من جهة ، وتميزه بها عن سواه من جهة أخرى ، فإن فقدت الظاهرة الأسلوبية اختصاص الشاعر وتفرده بها فإنها عندئذ لا تخرج عن كونها سمة عامة من سمات اللغة التي ينظم فيها الشعر ، فتشكل قاسما مشتركا بينه وبين الشعراء الآخرين ، وإن فقدت الظاهرة اطرادها وشموليتها لم يصح الاعتداد بها كظاهرة أسلوبية مميزة لأدب الشاعر ، وتظل قيمتها محصورة في نطاق السياق الذي وردت فيه»[٣] . ولما كانت تلك الظواهر البديعية مطردة لدى حركة شعرية يعد البديع شكلا مهيمنا على طريقتها في النظم ، حق لها أن تعد سمة أسلوبية بامتياز .

ولا يدل الكلام السابق على عودة إلى المعيار الكمي الذي سبق أن رفضناه بحدة ، ولكنه يشير فقط إلى ضرورة اطراد بعض الخصائص الفنية ، دون الاكتفاء بهذا المستوى الذي يعد توطئة لازمة نحو دراسة كيفيات اشتغال تلك الظواهر البديعية داخل النصوص الشعرية دراسة تند عن المعيارية التي تحتكم إلى منطق

---

(١) النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية : محمد الناصر العجيمي ، ص١٧١ .

(٢) مصطلح الدرس الأدبي والنسق المعرفي : محمد العمري ، مجلة فكر ونقد ، السنة٢ ، العدد ٢٠ ، يونيو ١٩٩٩ ، ص٩٨ .

(٣) شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد : سعيد مصلح السريحي ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ١٢ ، السعودية ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص٢٥٩ .

الصواب والخطإ بناء على تصور قبلي منجز سلفا ، بل تتسم بطابع وصفي تجريبي يستهدف الإنصات إلى نبض اللغة الشعرية ، ثم نقل ذلك إلى لغة نقدية واصفة ، إذ «لا تقول الأسلوبية هذا جيد وهذا رديء ، وإنما تقول : هكذا أجد صلة اللغة بالنص ، وهكذا أجد تنظيمها وسياقاتها وبنياتها وأساليبها»[1] .

كما أن هذا النزوع الوصفي يؤدي بالأسلوبية إلى التعامل مع النصوص لا الشواهد المجتزأة ، دون أن يعني ذلك ضربا من ضروب الهدم لما أنجزناه في بحثنا ؛ إذ تناولنا في عمومه الأبيات الشعرية المقتطفة ، بيد أننا خوفا من حرج الإطالة المملة اخترنا التوقف عند الأبيات التي تشخص فيها الظواهر الأسلوبية التي نحن بصدد دراستها ، مع استحضار السياقات النصية التي وردت فيها . ويدل على ذلك تنبيهنا ، بين الفينة والأخرى ، على تفاعلاتها مع باقي الأبيات الأخرى كلما كانت هناك فائدة أسلوبية تدعو إلى ذلك . مما يفيد أن تعاملنا مع الأبيات المجتزأة لا يعدو أن يكون على مستوى الظاهر فحسب ، لأننا لا يمكن أن نمثل لكل ظاهرة بقصيدة كاملة تدل عليها مما يصبح معه هذا البحث مفرطا في الطول ومتسعا في الحجم .

إن الانتقال في القراءة من المعيار الكمي البلاغي إلى المعيار الكيفي الأسلوبي من شأنه أن يغير نظرتنا إلى المادة المدروسة جملة وتفصيلا ، لأنه يمس ، في الواقع ، زاوية النظر التي تراهن على تخطي البنية وتفريعها قصد بلوغ الوظيفة وتشكيلاتها .

وبذلك ، فإن توقفنا عند تحديدات البديع ومساراته ، وعروجنا من المعيار الكمي إلى المعيار الكيفي ، إنما هو بمثابة توطئة مقتضبة تساهم في فهم القضايا التي يطرحها هذا البحث فهما سليما .

---

(١) البلاغة والأسلوبية ؛ مقدمات عامة : يوسف أبو العدوس ، الأهلية للنشر والتوزيع ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٩ ، ص١٧١ .

الفصل الأول:
حركة البديع بين الاعتراض والاقتراض

تمهيد :

لا يكتمل فعل الإبداع الحق إلا بتضافر الاعتراض والاقتراض ، وانصهارهما في أتون بوثقة واحدة .

وبذلك ، وعى شعراء حركة البديع بأهمية الوصل الموفق بين الاعتراض والاقتراض من أجل بناء منجز شعري ؛ يتخذ الاعتراض مسلكا لإظهار إضافته الخاصة التي تلزمه بها مسؤوليته الإبداعية من جهة ، وتتطلبها التغييرات المرحلية في الأذواق والميولات من جهة أخرى ، مما أسفر عن تعارض مزدوج يمس بنية التفكير وأسلوب التعبير على حد سواء .

ولا خلاف ، أن الاعتراض لا يفهم لدى الطرف الآخر باعتباره سنة كونية تهدف إلى محاولة الوصول إلى التجديد المبتغى ، بقدر ما يعني لديه نوعا من أنواع الهدم الثائر لصرح فني اكتسح المجال التداولي ، فاكتسب ، بذلك ، شرعية أضافت إليه صفة «القداسة» .

ولا نستغرب ، إذا قابل أصحاب هذا التصور شعراء البديع بمواجهة عنيفة وتحد صارم فألحقوه تارة بالمجون ، وربطوه أخرى بالتكلف .

وإذا كان الاعتراض يستضمر رغبة ملحة في إظهار التميز الفني وإبداء الفرادة الإبداعية ، فإن التوسل بالاقتراض يروم إشعار المناوئين بأن التجديد الذي يطمحون إليه ليس تجديدا عابثا لا تربطه بالماضي التليد رابطة ، وإنما هو تجديد واع يعود إلى الماضي دون أن يستقر فيه ، وينهل من حياض السابقين من غير أن يغرق فيها .

وبذلك ، تتغيا العودة إلى نصوص الأسلاف فهما لها ، ثم إعادة قراءتها قراءة أخرى تبحث فيها عن الفراغات التي يجب ملؤها والعلاقات التي يستدعي تغييرها . فيكون التراث ، إذن ، عنصرا محفزا على الإضافة والتجديد ، وليس عاملا مساعدا على الإعادة والتقليد .

والملاحظ ، أن مبادئ الملء ومرتكزات التغيير التي أضافتها حركة البديع للمنجز

السابق عليهم انبنت ، أساسا ، على استثمار ظواهر البديع المختلفة ، والتي غدت معهم تتخذ مرتبة سامية ضمن السلم الجمالي ، بعدما كانت تنزوي في درك متدن في الشعرية السالفة .

ولا غرابة ، أن تغيير مواقع القيم الجمالية ليس بالأمر الهين كما قد يظن ، وإنما هو يفضي ، ضرورة ، إلى تشييد تحولات فنية كبرى تغير نظرتنا إلى الأشياء ، وتفتح مجال الشعر مشرعا على آفاق رحيبة لا نهائية .

وبذلك ، فإن نزوع شعراء البديع إلى الربط الوثيق بين الاعتراض والاقتراض يجب أن يعطي لكل المجددين اللاحقين درسا كبيرا في معنى التجديد الرصين ، وما يتأسس عليه من مقومات بانية .

وسوف يتطرق هذا الفصل ، في توسع ، إلى مطالب الاعتراض وضوابط الاقتراض التي ركز عليها المنحى التجديدي لدى شعراء حركة البديع .

١- حركة البديع ومطالب الاعتراض:

تسجل لنا المصادر والمراجع العربية الأهمية القصوى لحركة البديع ضمن خارطة الحركات التجديدية التي عرفها الشعر العربي إبان القرنين الهجريين الثاني والثالث ؛ فقد عملت هذه الحركة أحيانا على التشكيك في المبادئ النقدية المتوارثة ، وأمعنت أحيانا أخرى في محاولة الإطاحة بالأصول الشعرية القديمة ، مما دعا اللغويين والنقاد إلى التصدي الصارم والمواجهة العنيفة لكل تلك الانعطافات والانزياحات التي تروم ، في منظورهم ، التمرد الصريح على ميراث طويل من الإبداع الشعري ، شكله عدد من الشعراء الكبار ، وجذره التداول في الأذواق والأذهان إلى أن تركز أصلا حضاريا يعد الخروج عنه «بدعة» من القول الشعري ، ومروقا عن الانتماء الحضاري . في حين بدا لشعراء البديع أن تجديدهم في الشعر مطلب لازم تفرضه مسؤولية الشعراء الفنية والحضارية ، وتدعو إليه التحولات التي مست النواحي الاجتماعية والثقافية ؛ فما اعتبره أولائك بدعة ، عدّه هؤلاء ابتداعا ، وما لاحظه أولئك مروقا ، فهمه هؤلاء ارتقاء .

وقد أفضى هذا المآل إلى تعارض مزدوج بين الفريقين يمكننا النظر إليه انطلاقا من بنية التفكير وأسلوب التعبير رغبة في إبراز أوجه التعارض بينهما من ناحية ، والوقوف عند الآفاق التي فتحتها حركة البديع من ناحية أخرى .

١-١- تعارض التفكير: الرؤية البيانية والرؤية البديعية

نشدد في البدء على أن الشعر العربي إذا تؤمل من خلال تصور علائقي يربط بين الشعر ورؤية العالم[١] كانت المحصلة النهائية هي صدوره عن رؤى

---

(٧٣) نستحضر في هذا السياق قول عبد الرحمن شكري الدال : «إن وظيفة الشاعر في الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره ، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق (. . .) وكل شاعر عبقري خليق بأن يدعى متنبئا» . دراسات في الشعر العربي – مجموعة بحوث– جمع وتقديم : محمد رجب البيومي ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٣٧ .

جمالية[1] متماسكة تنزع نحو التعميم ، ويعتقدها مجموعة من الشعراء في شكل تصورات ومواقف قد تظهر صراحة أو تلمع ضمنا .

وتأسيسا على ذلك ، يفضي بنا إمعان النظر في مدونة الشعر العربي أفقيا وعموديا ، وعبر مساره الطويل إلى أن هذا الشعر ينقسم إلى رؤيتين محوريتين[2] : رؤية بيانية تصدر عنها الكثرة الكاثرة من الشعر العربي قديمه وحديثه ، ورؤية بديعية تشكلت في أثناء انعطافتين من تاريخ الشعر العربي ؛ انبلجت الأولى في القرنين الهجريين الثاني والثالث باعتبارها حركة شعرية ، فيما استغرقت الثانية عصرا بأكمله يمتد في سبعة قرون يسميه كثير من الدارسين «عصر الانحطاط» ، وندعوه نحن بالمرحلة الوسيطية .

وبين الرؤيتين تصادم رجراج وتعارض صارخ . لذلك ، رفضت رؤية البيان المتحصلة تراثا وثقافة رؤية البديع ، فوصفت الانعطافة الأولى بـ«سوء التكلف وشدة التعمل»[3] ، وأرجعت شعريتها إلى «عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»[4] ، في حين اندمج عدد من الباحثين المحدثين ضمن الرؤية البيانية ، وعوا أو لم يعوا ، فأصدروا أحكاما تحتاج إلى تدقيق النظر فيما يخص الانعطافة الثانية ؛ أقصد أنهم ركزوا لواء يحمل عبارة «الانحسار»[5] أو «الانحطاط الكامل»[6] على عصر بأكمله .

غير أننا سنهتم ، هنا ، فقط بإبراز القسمات الكبرى لرؤية البيان ، وتفصيل القول في رؤية البديع مع التركيز الحصري على الانعطافة الأولى بهدف الوقوف عند أوجه التصادم والتعارض القائمة بين الرؤيتين .

---

(١) نستعمل مصطلح الرؤية بالمعنى الذي انتهى إليه لوسيان غولدمان ؛ أي أنها جملة مواقف وقيم لا يعتقدها فرد واحد بقدر ما تعبر عنها مجموعة من الأفراد . ولمزيد اطلاع على هذا المصطلح ينظر كتاب غولدمان «الإله الخفي» ، ص١٦ .

(٢) ينسجم تصورنا مع ما يفهم من دعوة مصطفى ناصف المستاءة . يقول :«لسنا إذن نعني أنفسنا بكشف مواقف إنسانية متميزة ، وقل أن يتصور أدب الأديب أو أدب فترة معينة على أنه موقف إنساني خاص» ، دراسة الأدب العربي ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص٨٢ .

(٣) الموازنة بين أبي تمام والبحتري : الآمدي ، تحقيق : أحمد صقر ، ١٩٦١ . ص٢٣ .

(٤) كتاب البديع : ابن المعتز ، تحقيق :أغناطيوس كراتشوفسكي ، ط٢ ، ١٩٧٩ ، ص١ .

(٥) دراسات في الأدب العربي الحديث : محمد مصطفى هدارة ، دار العلوم العربية ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص١١ .

(٦) دراسات في تاريخ الأدب العربي : كراتشوفسكي ، ١٩٦٥ ، ص٢٣ .

١-١-١- الرؤية البيانية: القصيدة جلاء عن عالم مبين

توشك هذه الرؤية أن تغطي مجمل مدونة الشعر العربي لتجذرها في التراث الشعري ، واتكائها على بنية ثقافية صاغها اللغويون والفقهاء والنقاد ، فأصبحت نظاما تصوريا شاملا يأخذ مرجعيته من الثقافة والذوق المتحصل عنها . وتنهض رؤية البيان على أن العالم بيان واضح وإفصاح جلي عن خالق الوجود ، مما يدفع المخلوق إلى «التفكير في الكون للوصول إلى معرفة خالقه باستعمال صور مجسدة لمعانيها قادرة على محاورة الإنسان لإقناعه بذلك»[١] . وهو المعنى الذي يعبر عنه مشروع الجاحظ في«البيان والتبيين» ، إذ إن مفهوم البيان وإن كان معروفا متداولا عند الجميع قبل «عصر الجاحظ بدليل وروده مرات عديدة في القرآن ، فإنه اتخذ مع الجاحظ منعرجا جديدا بتأثير من الظروف الخاصة التي أحاطت به . وهذه الظروف منها ما كان قديما يرجع بلا شك إلى الأجيال السالفة ، لكنها تمخضت لتعطي نتائجها في عصر الجاحظ ، بعد أن انصهرت وتبلورت في شكل شعارات وعناوين ثقافية توجه الأفكار وتحدد المواقف»[٢] .

وبذلك ، كشف الجاحظ عن المغزى العميق الذي ينزوي وراء الفهم البلاغي لمدلول البيان ، كما أنه قد تحصل لدى إدريس بلمليح من خلال فحصه الدقيق «للرؤية البيانية» عند الجاحظ أن مفهوم العالم لديه يشكل «مجموع إشارات وعلامات ذات أدوات مختلفة ، تعبر بها عن نفسها ، لكن العالم الخارجي الذي يتأمله الإنسان وينظر إليه نظرة الفلسفية مختص بأداة متميزة عن الأدوات الأخرى التي يعبر بها الإنسان . . . هذه الأدلة هي النصبة أو الحال التي يصح اعتبارها وسيلة بيانية للجماد الذي لم يمنح اللفظ أو الإشارة»[٣] ، ويؤكد ذلك الجاحظ بقوله : « . . .ثم جعل للمُسْتَدِلِّ سببٌ يدل به على المستدل عليه ووجوه ما نتج له الاستدلال ، وسموا ذلك بيانا ، وجعل البيان على أربعة أقسام : لفظ وخط وعقد وإشارة ، وجُعِل البيان الدليل الذي لا يَستَدِلُّ (النصبة) تمكينَهُ المستدلَّ من نفسه»[٤] .

يفيد النص السابق أنه كما للإنسان بيان يقوم على اللفظ والخط والعقد

---

(١) بلاغة الحجاج عند الألوسي في تفسيره «روح المعاني» : رشيد أعرضي ، أطروحة دكتوراه ، مرقونة بجامعة القاضي عياض ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مراكش ، ٢٠٠٢-٢٠٠٣ ، ص ٦٠ .

(٢) النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب : محمد الصغير بناني ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص٦ .

(٣) الرؤية البيانية عند الجاحظ ، دار الثقافة ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص٧٥ .

(٤) الحيوان ، تحقيق وشرح :عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ١/٣٣- ٣٤ .

والإشارة ، فكذلك للجماد والحيوان بيانه الخاص ، فيكون «الجماد الأبكم الأخرس ، من هذا الوجه قد شارك في بيان الإنسان الحي الناطق»[1] .

تدل الرؤية البيانية ، من خلال أبرز أعلامها ، على تصور شمولي إطلاقي تصدر عنه المخلوقات جميعا ، إذ تنزع نحو تفسير العالم بيانيا باعتباره صورة منفسحة تبين عن خالق الكون ، بما يدل على أن العالم الذي يُرى هو تعبير عن الخالق الذي لا يُرى ، مما يجعل «كلمة «بيان» أكثر الكلمات تعبيرا عن خصائص الرؤية التي تقدمها المنظومة اللغوية أو الحقل العربي «الأصل» عن العالم . . .لأنها أصبحت تدل على نظام معرفي معين أخذ الوعي به كرؤية ومفاهيم وطريقة في التفكير ، يتبلور ويتعمق مع الأيام داخل الثقافة العربية الإسلامية»[2] .

وبذلك ، تتماسك الأنظمة الفنية والدينية على الرغم من اختلاف مجالاتها ، وتتقوى الصلة بينها لأنها تدافع عن رؤية واحدة للعالم ؛ بحيث لا نستغرب والحال هاته ، أن يجمع مفهوم البيان / البلاغة[3] بين المعنيين الديني والجمالي ، بل إنه يجعل الأصل دينيا والفرع جماليا على عكس ما تفيدنا به المصنفات البلاغية ؛ فقد سئل عمرو بن عبيد : ما البلاغة ؟ فقال : «ما بلغك الجنة ، وعدل بك عن النار ، وبصرك مواقع رشدك وعواقب غيك ، قال السائل : ليس هذا أريد . . . فقال : يا هذا ، فكأنك تريد تخير اللفظ في حسن إفهام ، فقال : نعم ، قال : إنك إن أردت حجة الله عز وجل في عقول المكلفين ، وتخفيف المؤونة على السامعين ، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان ، المقبولة في الإفهام ، رغبة في سرعة إجابتهم ، ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة كنت قد أوتيت الحكمة وفصل الخطاب ، واستوجبت من الله جزيل الثناء»[4] .

---

(١) الحيوان ، ٣٥/١ .

(٢) بنية العقل العربي : محمد عابد الجابري ، -نقد العقل العربي ٢- المركز الثقافي العربي ، البيضاء ، ط٣ ، ١٩٩٣ ، ص١٦ .

(٣) يستشف من كلمة بلاغة دلالة البلوغ أو العروج إلى عالم سماوي قدسي ، وهو مايربطها بمدلول البيان ، لذلك يقول حمادي صمود : «تكافؤ مصطلحي البيان والبلاغة في الدلالة» . التفكير البلاغي عند العرب ؛ أسسه وتطوره إلى القرن السادس . منشورات الجامعة التونسية ، السلسلة السادسة ، الفلسفة والآداب ، مجلد ع ٢١ ، ١٩٨١ ، ص١٦٨ .

(٤) زهر الآداب وثمر الألباب : أبو اسحق الحصري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، نشر الحلبي وشركاؤه ، ط٢ ، ١٩٦٩ ، ١٠٢/١ .

يستجمع هذا النص الدال مجموعة من الأفكار التي ترتبط بمنشغلنا ؛ فالسائل يريد جوابا عن حقيقة البلاغة التي ترادف في التصور العام مصطلح البيان ، غير أن عمرو بن عبيد ، المتشبع بعلم الكلام ، يروم تنبيه السائل أكثر ما مرة ، دون أن يعي السائل مقاصده ، إلى أن البلاغة/ البيان تتأطر فكريا ضمن تصور متكامل للعالم ذي مرجعية دينية ، تتوسل بالكتاب والسنة ، فتكون البلاغة تبصرة بمواقع الرشد وعواقب الغي ، بما يعدل بصاحبها عن النار ويبلغه الجنة . بل إن الدلالة اللسانية للبلاغة تندغم في دلالة دينية كبرى تتشربها ، فتفضي بصاحبها إلى أن يستوجب الثناء الجزيل من الله لأنه ينزع عن هدي رباني وحجة إلهية من شأنهما أن يهباه الحكمة وفصل الخطاب .

ولو شئنا أن نبحث عن البنية العميقة للرؤية البيانية من خلال هذا النص لألفيناها تكاد تقتصر على مبدإ الوضوح أو الإفهام لأن المعاني التي يرام إيصالها إلى «قلوب» المريدين[1] يجب أن تكون «مقبولة في الإفهام» لا تشوبها شائبة .

وبذلك ، تتضح لدينا الأسباب المضمرة لدفاع الشعرية العربية عن ميزة الوضوح في الخطاب الشعري ، وإلحاق الغموض بالتكلف والتعقيد اللذين ينحيان الشاعر عن دائرة الطبع ويدخلانه في دائرة الصنعة التي تنضح بمعاني الافتعال والإجهاد .

ولعلنا نخلص من خلال التحليل السابق إلى أن رؤية البيان لا تشكلها القراءة الدينية فحسب ، وإنما يعبر عنها الخطاب الشعري الذي يأتي منافحا ، كأحسن ما تكون المنافحة ، من خلال طريقة إنشائه وتأليفه بما يفيد «أن كل شيء في الوجود قصيدة من قصائد الله ، والشاعر أبلغ قصائده»[2] . لأن الله علمه «البيان» كي يبين عن رصانة خلق الله ، وجلال عظمته التي استطاعت أن تخلق هذا العالم بما فيه من اختلاف وتعدد . وكل ذلك يدعو الشاعر أن يكون صادقا أمينا فيما ينقل ، وواضحا مفصحا بما يعبر من غير تلجلج أو انحباس .

ولكم يتقوى هذا الفهم إذا تأملنا العلاقة القائمة في التراث العربي بين التصور الديني والإنجاز النقدي والبلاغي ، والذي يترتب عليه تقاطع مركزي يجليه مبدأ الوسطية[3] ، إذ لا أحد يجادل في كون الدين الإسلامي دين توسط واعتدال كما

(١) ينظر التعريف اللساني للبلاغة عند عدد من البلاغيين القدماء وهو إيصال المعنى إلى قلب السامع .

(٢) دراسات في الشعر العربي : محمد رجب البيومي ،ص٢٣٧ .

(٣) ينظر بعض القضايا المركزية التي لها صلة بهذا المبدإ في «الوسطية في الإسلام» : محمد أبو القاسم ، سلسلة التوعية الصحيحة٥ ، دار وليلي للطباعة والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٣ .

تشير إلى ذلك نصوص القرآن الكريم والأحاديث الشريفة ؛ أي أنه يقف ، حين التأمل ، بين موقعين غير مرغوب فيهما : موقع أدنى يشمل دائرة الاستهتار بالتعاليم الإسلامية وعدم القيام بالفروض الدينية أحسن قيام ، وموقع أعلى يهم دائرة الغلو والاستكثار المبالغ فيه الذي يخرج عن الحد بما يعني أن الدين الإسلامي يقع في منطقة «لا إفراط ولا تفريط» .

وقد انتقل مبدأ الوسطية والاعتدال من الحقل الديني إلى الحقل النقدي ؛ بأن تركز لدى النقاد أن «لكل شيء حدا إذا تجاوزه المتجاوز سمي مفرطا ، وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه»[١] ، بحيث إذا تكلف الشاعر «الفخامة وسلك طريق الصنعة أضر بنفسه وأتعب سامع شعره»[٢] ، وإذا ابتذل شعر الشاعر أصبح «مستهجنا ملفوظا ومذموما مردودا»[٣] . وبذلك ، قرر النقاد[٤] أن أحسن الشعر ما «لم يستعمل فيه الغليظ من الكلام ، فيكون جلفا بغيضا ، ولا السوقي من الألفاظ ، فيكون مهلهلا دونا»[٥] .

إن وقوع الأسلوب الجيد في رتبة وسطى بين السوقي المهلهل والغليظ الجلف يؤكد أن المعاني المرتبطة بهذا الأسلوب هي معاني الوضوح التي تأتي في موضع بين المعاني القاصرة والمعاني الغامضة[٦] . وبذلك ، ثبت لدى النقاد أن «العبارة المنسقة الجارية على أصول اللغة ، والتي استعملت فيها المفردات استعمالا دقيقا ، واقتصد فيها في استخدام المحسنات تبين عن المعنى إبانة قوية ، ويتضح بها المعنى اتضاحا كاملا»[٧] .

---

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتري : الآمدي ، ص٢٢٧ .

(٢) العمدة : ابن رشيق القيرواني ، ١٢٥/١ .

(٣) كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا-بيروت ، ص٥٩ .

(٤) وقد توسع القلقشندي في شرح السوقي المبتذل والغريب الوحشي ، ينظر : تفصيل ذلك في : صبح الأعشى في صناعة الإنشا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٢٠ ، ٢١٣/٢-٢٢٣ .

(٥) كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري ، ص٦٠ .

(٦) يرجع إلى الأسباب الداعية إلى الغموض ضمن : الروض المريع في صناعة البديع : ابن البناء المراكشي ، ص٨٤ .

(٧) أسس النقد الأدبي عند العرب : أحمد أحمد بدوي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ص٤٤٥ .

ونستفيد من تحليلنا السابق قياسا منطقيا مفاده أن مبدأ الوسطية في التصور الديني قد وجد ظله في التصور النقدي من حيث علاقته الواضحة بالأسلوب الوسط الذي ينتهي بنا إلى صفة ترادفه وتدل عليه هي صفة الوضوح التي تعد مركز مفهوم البيان ، لأن مناط هذا الأخير هو «الإحضار لما يظهر به تميز الشيء في الإدراك»[١] .

وبذلك ، انتقل هذا المعنى إلى مصطلح البلاغة فقيل : «البلاغة القوة على البيان»[٢] ، وقيل : هي «إبلاغ المتكلم حاجته بحسن إفهام السامع ، ولذلك سميت بلاغة»[٣] .

نخلص إلى أن ، ثمة ، علاقة قياسية بين مفهومي الوسطية والبيان ، بما يفيد وجود تجاوب علائقي بين التصورين الديني والنقدي . ولأمر ما قالوا : «الروح عماد الجسم ، والعلم عماد الروح ، والبيان عماد العلم»[٤] ، فأحكموا التعالق الدال بين الروح (العنصر المعنوي) والعلم (العنصر الفكري) والبيان (العنصر اللغوي)[٥] ؛ فعدوا البيان أعلى الرتب ، وإليه تؤول باقي المفاهيم ، مما يرجحه في نظرنا لأن يكون رؤية تجمع الأشتات والمتفرقات ، كما يرسخ الاعتقاد لدينا بأن البيان رؤية جمالية للكون تكتسي طابعا سرمديا لا نهائيا ، لاستنادها إلى تصور ديني متماسك حتى قال ابن الأثير (-٦٣٧هـ) : «شيئان لا نهاية لهما : البيان والجمال»[٦] ، ولا يفترق ، هنا ، البيان عن الجمال ؛ فالبيان جمال والجمال بيان لا فرق بينهما .

ينتهي بنا التحليل ، إذن ، إلى أن البيان رؤية جمالية للعالم يصدر عنها عدد من

---

(١) النكت في إعجاز القرآن : أبو الحسن الرماني ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق : محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، ذخائر العرب ١٦ ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٥٦ ، ص١٠٦ .

(٢) العمدة : ابن رشيق ، ٢٣٣/١ .

(٣) المصدر نفسه ، ٢٣٣/١ .

(٤) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب : ضياء الدين بن الأثير ، دراسة وتحقيق : عبد الواحد شعلان ، الزهراء للإعلام العربي ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص٣٥ .

(٥) وهذه العناصر هي ما يجعل الإنسان يختلف عن الحيوان . وهي ما يلخصه أبو حيان التوحيدي بقوله : «الإنسان موزون بكفتي العقل والطبيعة» ، المقابسات ، تحقيق : حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية ، مصر ، ط١ ، ١٩٢٩ ، ص٢٥٠ .

(٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ابن الأثير ، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٩ ، ٤٣/١ .

المفكرين والفقهاء والنقاد والمبدعين ، وتستند في أصلها إلى النص الديني ، وبه تجذر حضورها الفاعل في بنية الثقافة للمجتمع العربي الإسلامي ، وتتمظهر فنيا في مفاهيم : الوضوح والاستقامة والصدق والألفة ، كما تقدم نفسها في صورة احتذائية لأن أي خروج عن هذه المفاهيم في الكتابة الشعرية هو خروج عن طريقة العرب ، بما يعني أنه دخول في طريقة أخرى ، مهما تعددت توصيفاتها تبقى غير عربية .

١-١-٢- الرؤية البديعية: القصيدة قطعة من الكون البديع

سبق أن نبهنا إلى أن الشعر المحدث في منحاه التجديدي قد حاول الخروج عن «طريقة العرب» ليتأطر في طريقة مخالفة سماها النقاد المتابعون «طريقة المحدثين» ؛ فكان البون شاسعا بين الطريقتين على مستوى أسلوب النظم الشعري ، بل اختلف أسلوب هذا النظم داخل «طريقة المحدثين» نفسها إشارة إلى أن التجديد الفني لا يمكن أن يكون على سمت واحد ، ولكنه يختلف بتعدد رغبات التجديد التي لها علاقة وطيدة بمدى فهم المحدث للقديم ، وإنعامه النظر في الفراغات التي يمكن ملؤها ، والعلاقات التي تدعو إلى تغييرها ، كما أن لها اتصالا حميما بالجو الثقافي الذي تعيشه بما يفرضه من تحولات ذوقية وصدامات حضارية .

ولما كان ، بداهة ، تلقي المحدثين للقديم متغايرا ، وكان ، بالمقابل ، تفاعلهم مع شرطهم التاريخي متنوعا ، استتبع ذلك تعددا في وجهات النظر بخصوص الفعل التجديدي ؛ فمنهم من آثر محاذاة القدماء ، فكان التجديد لديهم مسا رفيقا لعناصر القديم ؛ فكأنهم يبسطون ذلك القديم في طراز آخر مما يؤهل عملهم لأن يكون أقرب إلى التنويع منه إلى التجديد الصريح ، في حين شدد آخرون على أن التجديد فعل ثوري يزحزح القيم الجمالية الماضوية ، وأن للجديد «لذة»[1] تدفع صاحبها إلى الانغماس الكلي لتلبية «وطر الذات» بما يضمر أنها لذاذة البحث عن قيم جديدة وآفاق مغايرة .

وقد اختار شعراء البديع الوجهة الثانية ، وانخرطوا جميعا ، بأدوار مختلفة ، في ترصيص صرح ثورة أدبية بالفهم الذي تقدمه لنا الدراسات الأدبية الحديثة ؛ لأن في كل «ثورة أدبية تعتري الأشكال والمضامين هزات وخلخلة في الأنظمة الجمالية

---

(١) طبقات الشعراء : ابن المعتز ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، ذخائر العرب ٢٠ ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٥٦ ، ص٨٦ .

والفنية السائدة . وهذه الاختلالات تكون وراءها عوامل حضارية وفكرية عميقة تؤهل الوعي الجمعي لتقبل النظام الجمالي الجديد الذي يزحف على الأشكال القديمة أو يحاورها قصد إدماجها في بنياته أو عزلها في مسار خاص بها . وكل شذوذ يبدأ كذلك ، لكنه سرعان ما يجد من يعضده ويؤازره ، فيستوي فيكون قاعدة جديدة لها منطقها الخاص في تصور العالم واللغة والإنسان»[1] .

وبذلك ، تعاقد شعراء البديع على منطق تصوري خاص يتعالى عما تقرره الدراسات الأدبية التي تذهب إلى أن حركة البديع تختزل ، فحسب ، في طريقة خاصة في الإبداع الشعري تنبني على الصور الشعرية البعيدة والتوازنات الصوتية الكثيفة . . . والواقع أن مثل هذه الدراسات لا تزيد شيئا عما راكمه القدماء ، كما أنها تعنى بالجانب التعبيري فقط ، من غير أن تلتفت إلى الرؤية التصورية التي يصدر عنها شعراء البديع ، والتي ، لابد ، حين استبصارها أن تغير من زاوية نظرنا ، وأن تدفعنا بالمقابل إلى إعادة قراءة الجانب التعبيري نفسه لأولئك الشعراء ، لأن العلاقة بين التعبير والتفكير أكثر انشدادا وأشد توثقا ؛ فهما وجهان لعملة واحدة تميز شعراء البديع عن غيرهم من الحركات الشعرية الأخرى .

إن الأسلوب البديعي بوصفه تحولا «خارجيا لحركة ذهنية داخلية ، يعتمد على مجموعة من المواصفات البلاغية التي تجسد هذه الحركة الذهنية ، وبما أن المستوى الذهني غير خاضع لسيطرة الناقد أو المحلل فقد أهمله معظم البلاغيين ، وانصرف جهدهم إلى المستوى السطحي تفسيرا وتأويلا»[2] . غير أن جانبا كبيرا من المستوى الذهني في تصورنا ، كان متعلقا برؤية للوجود مخالفة لرؤية القدماء ، تؤول في عمقها إلى تصور يؤمن بالتقاط جماليات الكون ، بل إنه يصل إلى مشارف الإطلال على العالم من خلال منظور ينفض عن الأشياء سذاجتها الظاهرة ليتأمل أعماقها البعيدة ؛ فإذا كانت رؤية البيان تفهم الشعر على أنه إفصاح واضح عن منازع الذات وشرطها الحضاري والتاريخي ، قياسا إلى كون العالم بيانا عن خالق الكون ، فإن رؤية البديع

---

(١) سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة : محمد أديوان ، المكتبة الأدبية المدارس ، البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص٧٠ .

(٢) البلاغة العربية ؛ قراءة أخرى ، محمد عبد المطلب -أدبيات- ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، ١٩٩٧ ، ص١١٧ .

تتوغل نحو اعتبار الشعر لوحة بديعة[1] تعكس صور العالم اللطيفة ، وتوازناته العجيبة ، وتضاداته المفارقة . . التي تحيل في المحصلة على «بديع» السموات والأرض .

وبذلك ، تكون الرؤية البديعية قد أقامت أسسها التصورية على جوانب مغيبة في الرؤية البيانية لأن الأهم في «الفكر البياني هو إثبات قدرة الله المطلقة وعلمه الشامل المحيط ، ثم تطورت هذه الفكرة إلى نظرية أصبحت عندهم هي الطريق المفضل للاستدلال على حدوث العالم ومن ثمة على وجود الله . ولكن سلوك هذا الطريق لم يكن دون تضحيات ضمنية على الأقل ، بجوانب أخرى في التصور الإسلامي القرآني للكون من جانب النظام والانسجام»[2] .

إنها ، إذن ، تسعى إلى تجاوز رؤية البيان من حيث كونها تحصيل حاصل ، مادام وكدها النهائي هو الاحتجاج بأن الله هو خالق الوجود ، وتلح ، بالمقابل ، على أن الأساس هو البحث عن أسرار هذا الوجود ، كما أن معرفة سر خالق الخلق أعمق معنى من مجرد معرفة الخالق[3] لأن الأولى معرفة جدلية عقلية ، في حين أن الثانية معرفة اعتقادية نقلية . وإلى ذلك أشار جابر عصفور ، فقال : «إن «المحدث»[4] يرتبط بإحداث شيء على غير مثال ، فيقود إلى «إحداث» البدعة على مستوى الشرع ، وبالتالي إلى مخالفة أهل البدع والأهواء لأهل السنة في الاعتقاد مما يقودنا إلى مستوى ثان ، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل في الفكر»[5] . كما تتمظهر هذه الرؤية المفارقة أسلوبيا في الخطاب الشعري لحركة البديع الذي يغتني بالصور الشعرية المتداخلة ، ويثرى بالتوازنات الصوتية الممتعة ، ويتغذى بالمفارقات المبهجة ، فتغدو القصيدة قطعة من الكون البديع يحيل عليها وتحيل عليه .

---

(١) منذ القرن الهجري الثاني بدأت تباشير هذه الرؤية العميقة للكون تظهر لدى بعض الشعراء ممن راموا التوغل في اختراق الأجواء الكونية والنفسية كابن رسته في مقطوعته عن الكون ورغبة اختراقه والتي ألقاها بين يدي المأمون ، ولابن الشبل البغدادي قصيدة في الموضوع نفسه .

(٢) بنية العقل العربي : محمد عابد الجابري ، ص٢٤٠ .

(٣) يؤكد ابن رشد ما نذهب إليه ، يقول : « . . فإن الموجودات إنما تدل على الصانع بمعرفة صنعتها ، وأنه كلما كانت المعرفة بصنعتها أتم كانت المعرفة بالصانع أتم» فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال ، طبعة دار الآفاق الجديدة ، بيروت-لبنان ، ١٩٧٨ ، ص١٣ .

(٤) يشير هنا أساسا إلى شعراء البديع .

(٥) قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص١٠٥ .

لقد كانت حركة البديع رد فعل تجاه رؤية البيان التي تؤول في عمقها إلى نظرة معيارية ، تفرض فروضا وتقنينات يعد الابتعاد عنها خروجا عن العربية ، وتحديا سافرا لبنية الثقافة المتصلة بها . إلا أنه لم يكن حصر المجال وتضييقه لدى البيانيين إلا محفزا لاستجابات متعارضة لدى المحدثين ؛ بدأت مغالية أشد ما يكون الغلو ، إذ انبرى الشعوبيون لرفض مفهوم «البيان» بل والعمل على اجتثاثه من الأصول ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا ، لتنحيته واستعاضته ببدائل أخرى . وسجل لنا الجاحظ معارضة الشعوبيين للبيان فقال : «ولو كانت كتب الزنادقة كتب حِكم وكتب فلسفة وكتب مقاييس وسنن وتبين وتبيين . . لكانوا ممن قد يجوز أن يظن بهم تعظيم البيان والرغبة في التَّبَيُّن . ولكنهم ذهبوا فيها مذهب الديانة وعلى طريق تعظيم الملة»[1] ، ثم إن محمدا الصغير بناني تتبع المواقف المختلفة للشعوبيين في مصنف «البيان والتبيين» ، فلخصها في أربع قضايا[2] . هي : البيان حرام ، والبيان مراء ، والبيان إطالة ، والحث على الصمت .

ولا نفهم من هذه القضايا الأربع وما ينشطر عنها من تفريعات مجرد كون الشعوبيين يرومون دس الدسائس للأمة العربية ، ولكننا نعتقد أنها قضايا تتضمن في إهابها ثورة عارمة وتمردا مغاليا ضد مفهوم «البيان» الذي أراد به أصحابه تضييق الخناق على كل جديد ، وتهميش كل ثقافة أعجمية غير عربية ، إلا أن استجابة الشعوبيين ، بحكم أن رغبتهم في الاندماج الحضاري قد صادفت إحباطا شديدا ، كانت على غاية من العنف . لذا ، لم تكن حلا فاعلا متعقلا لأن العنف لا يمكنه أن يجني إلا العنف .

ويبدو ، أن ألطف مسلك لمعارضة البيانيين هو ما اقترحته حركة البديع من بدائل يعد الإضمار فيها أكثر من التصريح ، حتى إنها تتطلب من الباحث إنعام نظره وفكره من أجل الوقوف عندها ، بحيث تدلنا معارضة شعراء البديع لأسلافهم أنها لم تكن مجرد تغيير في شكل القصيدة أو أسلوبها فحسب ، وإنما كانت قبل ذلك «محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والإنسان . والرغبة في تغيير الشكل أو معارضة التصورات القائمة لا يمكن أن تبدأ فعلها إلا بعد تخلق الإحساس بعدم الرضا عما هو كائن أو ثابت على مستويات متعددة ؛ فمثل هذا الإحساس يفجر الوعي بضرورة

---

(١) الحيوان ، ٥٦/١ .

(٢) النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب ، ص ص ١٨٨-١٩٥ .

التغيير ويقود إلى الحداثة . . ولولا هذا الإحساس وما تخلق عنه من وعي متغير ، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم ، ولما أحدث شعرهم ما أحدث من تعارض حاد بين قديم وحديث»[1] .

بعدما تأكد لدينا التعارض النوعي بين الرؤية البيانية والرؤية البديعية ، نروم الإلماع إلى أنه لما كانت الرؤية الأولى مدعومة بخطاب نقدي وبلاغي واسع ، فقد نزعت حركة البديع ، بفضل إيمانها الراسخ بحداثة رؤيتها ، إلى أن تعلن نفسها «حركة عنيدة تصر على موقفها الشعري الجديد ، رغم المعارضة الشديدة من أصحاب النفوذ الواسع في الأدب والنقد»[2] . مما جعل شعر هذه الحركة عبارة عن «نص مهمل بدون خطاب نقدي يحتضنه احتضان تفحص موضوعي لا احتضان استهجان وإقصاء من دنيا الشعر»[3] . وهو الأمر الذي قاد البديعيين إلى إنتاج نصوص تجمع بين الشعر والنقد مشكلة خطابا نصطلح عليه بـ«الخطاب الشعري المتداخل» الذي يوائم بلطافة وحذق بين النص الموصوف (الإبداع) والنص الواصف (النقد) . وبذلك ، ألح شاعر البديع على توجيه الأنظار إلى قصيدته التي أصبحت مجالا للدفاع عن صوته المخالف «إزاء سطوة نقد معاد بأن يمارس بعض دور الناقد ، فيحدد ويصف ، كما أنه مضطر إلى أن يبرر شعره ، ويكشف عن جوانب حداثته»[4] ، بما يجعل هذا الخطاب بمثابة «بيان أدبي» لأول انعطافة شعرية في تاريخ الشعر العربي لأن «البيانات الأكثر ثورية تشكل دائما تأسيسات أدبية جديدة . إنها تقوم بتغيير العالم لنا ، ولكنها تأوينا دائما في عالم متخيل»[5] .

غير أن هذا النقد الثاوي في القصائد الشعرية لم يحفل به الخطاب النقد العربي القديم ، مما يرشحه للدخول في «النقد المقموع» في الثقافة العربية والذي مازلنا نحتاج فيه إلى دراسات معمقة لاستجلاء طبيعته الملتبسة .

---

(١) قراءة التراث النقدي : جابر عصفور ، ص١٠٨ .

(٢) في تشكل الخطاب النقدي ؛ مقاربات منهجية معاصرة : عبد القادر الرباعي ، الأهلية للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص٢٣ .

(٣) جمالية الألفة ؛ النص ومتقبله في التراث النقدي : شكري المبخوت ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة) ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص١٢٢ .

(٤) قراءة التراث النقدي : جابر عصفور ، ص ص ١١٣-١١٤ .

(٥) غاستون باشلار ؛ عقلانية حالمة : مجموعة من المؤلفين ، ترجمة وتقديم : سعيد بوخليط ، سلسلة : باشلاريات ١ ، منشورات جريدة الآفاق المغربية ، ع٥ ، ط١ ،مراكش ٢٠٠٢ ، ص٤٠ .

وكيف ما كان الحال فقد تحقق التأسيس «الحداثي» لدى طائفة الشعراء البديعيين حينما تعاقدوا على قصيدة ثلاثية الأبعاد ، نقرب عناصرها بإيجاز كما يأتي :

١-١-٢-١ القصيدة - الرفض:

آثر شعراء البديع تصوير رؤيتهم المتعارضة من خلال متنهم الشعري ، فألفيناهم يقدمون بين يدي قارئهم إحساسا ثائرا ووعيا رافضا للأوضاع الثقافية التي ترزح تحتها مرحلتهم ، والتي كان خطاب الشعر من أبرز أشكالها .

فقد عبر شعراؤنا عن الحالة المتردية التي وصل إليها الفعل الإبداعي ، مشددين على بوار سوقه وكساد بضاعته ، أو كما يعبر مسلم[١] :

وَيُبْكِكَ شَاعِرٌ لَمْ يُبْقِ دَهْرُ
لَهُ نَشَباً وَقَدْ كَسَدَ القَصِيدُ

فيما يرجع أبو تمام سبب هذا الكساد إلى موت الإبداع الشعري الحق . يصرح راثيا هذا الوضع[٢] :

أَلاَ إنَّ نَفْسَ الشِّعْرِ مَاتَتْ وَإنْ يَكُنْ
عَدَاهَا حِمَامُ المَوْتِ فَهْيَ تُنَازِعُ
سَأَبْكِي القَوَافِي بِالقَوَافِي فَإنَّهَا
عَلَيْهَا وَلَمْ تَظْلَمْ بِذَاكَ جَوَازِعُ

لقد كان هذا الإحساس بداية رفض قوي لكي يتقدم الشعراء البديعيون من أجل رد الاعتبار للشعر الذي كان يحظى عند الأقدمين بالرفعة والاقتدار ، فكان لابد ، والحال هاته ، أن يستعيدوا الأنموذج الأصلي والأصيل للمبدع الحق ، مما جعل «استعادة النموذج الأصلي للشاعر وسيلة دفاع وشعار مقاومة وعلامة وجود»[٣] .

---

(١) شرح ديوان صريع الغواني ، تحقيق : سامي الدهان ، ذخائر العرب ٢٦ ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ١٩٥٧ ، ص١٤٨ .

(٢) شرح ديوان أبي تمام : الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام-ذخائر العرب ٥- دار المعارف ، مصر ، ط٥ ، ١٩٥١ ، ٤/٥٧٣-٥٧٤ .

(٣) غواية التراث : جابر عصفور ، كتاب العربي ٦٢ ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص٢٠ .

وفي هذا السياق ، شددوا على ضرورة أن يعب الشاعر من مختلف مشارب الثقافة لأن في انفتاحه على المعارف المختلفة ارتقاء بمنجزه وتقديرا لشأنه . وبذلك ، يهاجم العتابي أولئك الذين يحطون من شأن ثقافة الشاعر . يقول[١] :

يَا قَاتَلَ اللهُ أقْوَاماً إذَا ثَقِفُوا
ذَا اللُّبِّ يَنْظُرُ فِي الآدَابِ وَالحِكَمِ
قَالُوا وَلَيْسَ بِهِمْ إلاَّ نَفَاسَتُهُ
أَنَافِعٌ ذَا مِنَ الإقْتَارِ وَالعَدَمِ
وَلَيْسَ يَدْرُونَ أنَّ الحَظَّ مَا حُرِمُوا
لحَاهُمُ اللهُ مِنْ عِلْمٍ وَمِنْ فَهَمِ

وهو ما لا يخرج عن قول منصور النمري[٢] :

لكَنَّنِي عَنْ طِلاَبِ الدِّينِ مُجْتَبِلٌ
وَالعِلْمُ مِثْلُ الغِنَى وَالجَهْلُ كَالعَدَمِ
يُحَاوِلُونَ دُخُولِي فِي سَوَادِهِمُ
لَقَدْ أَطَافُوا بِصَدْعٍ غَيْرِ مُلْتَئِمِ

والذي يماثل بين العلم والغنى ، إذ يرى ألا فارق بينهما ، كما أنه يحمل الهم نفسه الذي عبر عنه أستاذه العتابي ، مشيرا إلى أنه لا يرضى معايشة سواد قومه ودهمائهم .

وإذا كان منصور يتنكف عن الاندماج في نسق مجايليه ممن يصدرون عن وعي تقليدي لم تغيره التحولات الثقافية للمجتمع الذي يحتضنهم ، فإن أبا نواس يتوغل في هذا الرفض ، حينما يشير إلى أن قصيدته لا يضيرها أن تنتمي إلى نظيمة الشعر القديم . يقول[٣] :

وَمَا ضَرَّهَا أنْ لاَ تُعَدَّ لجَرْوَل
وَلاَ المُزَنِيِّ كَعْبٌ وَلاَ زَيَّادِ

ولأن هذه القصيدة تخالف جمالية العمود الشعري ، فإنها ليست رديئة مبتذلة بقدر ما هي في غاية الجودة والإحسان لأنها ترتبط بشاعر يعي دوره الحضاري .

---

(١) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١ ، ١١٧/٣ .

(٢) شعر منصور النمري ، جمع وتحقيق : الطيب العشاش ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دار المعارف للطباعة ، دمشق ، ١٩٨١ ، ص١٣٤ .

(٣) ديوان أبي نواس ، تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت-لبنان ، ١٩٥٣ ، ص٤٧٣ .

يقول بشار[1] :

لَعَـــمْـــرِي لَقَـــدْ هَذَّبْتُ قَـــوْلِي وَلَـمْ أَدَعْ
مَـقَـالاً لِـمُـغْـتَـابٍ وَدَعْـوَى لِمَنْ لحَـا
وَمَنْ كَـــانَ ذَا فَـــهْـمٍ بَلِيـــدٍ وَعَـــقْلُه
بِهِ عِلَّةٌ عَـــابَ الكَلَامَ المُنَقَّـــحَـــا

أما ابن هرمة فقد دافع عن وظيفته الشعرية ، إذ أكد على ارتباطه الصميم بخطاب الشعر لكونه صناعة كلامية ، لها قيمتها الحضارية الاستثنائية ، وليست صناعة حرفية ، منبها إلى اتصال الأولى باللسان رمز الثقافة العربية ، وتعلق الثانية باليد رمز الأعمال اليدوية . يقول[2] :

إِنِي امْـــرُؤٌ لاَ أَصُـــوغُ الحَلْيَ تَعْـــمَلُهُ
كَـــفَّـــايَ لَكِنْ لِسَـــانِي صَـــائِغُ الكَلِمِ

لقد كان هذا الرفض المتعدد الوجوه أحد الأسباب المباشرة التي أنهت حياة هؤلاء الشعراء «نهاية مأساوية ، فيها اتهام بالزندقة والإلحاد ، والفسق والفجور ، والحمق والخلاعة ، والمروق على السلطة الدينية الدنيوية ، وكان في مقدمة من اكتوى بهذه النهاية المأساوية بشار أستاذ المحدثين»[3] .

١-١-٢-٢ القصيدة - الفكر:

لئن أنكر البحتري ، رائد البيانيين ، على الشعر أن ينفسح مجاله للمنطق والفكر ، فقال[4] :

كَلَّفْـــتُـــمُـــونَا حُـــدُود مَنْطِقِكُمْ
فَـــالشِّـــعْـــرُ يَكْفِي عَنْ صِـــدْقِـــهِ كَـــذِبه

---

(١) ديوان بشار بن برد ، جمع وشرح : محمد الطاهر بن عاشور ، نشر الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ماي ، ١٩٧٦ ، ٦٤/٢ .

(٢) شعر إبراهيم بن هرمة ، تحقيق : محمد نفاع وحسين عطوان ، منشورات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٦٩ ، ص٢١١ .

(٣) بناء الأسلوب في شعر الحداثة ؛ التكوين البديعي : محمد عبد المطلب ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص١٠٠ .

(٤) ديوان البحتري ، تحقيق : حسن كامل السيرفي ، ذخائر العرب ٤٤ ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ٢٠٩/١ .

وَلَمْ يَكُنْ ذُو القُرُوحِ يَلْهَجُ بالـ
ـمَنْطِقِ مَا نَوْعُهُ وَمَا سَبَبُه

مؤكدا على أن «الكذب» هو مهيع الشعر، وأن طبيعة الإبداع الشعري «لمح تكفي إشارته» ؛ وفي هذا ما يدل على «نفي المعرفة عن الشاعر، وجذب الشعر إلى نقيض الوعي المحدث، حيث مراح النفوس الوحشية، والجهل بالحياة، والسذاجة التي تحولت إلى علامة من علامات القيمة»[1] . وهو ما لم يتقبله الوعي المحدث لشعرائنا، فهرعوا إلى الاستفادة من ثقافة مرحلتهم، منبهين في قصائدهم على أهمية استلهام المعارف، فقال أبو تمام[2] :

لَوْ كَانَ يُفْنِي الشِّعْرَ أَفْنَاهُ مَا قَرَتْ
حِيَاضُكَ مِنْهُ فِي العُصُورِ الذَّوَاهِبِ
وَلَكِنهُ صَوْبُ العُقُولِ إِذَا انْجَلَتْ
سَحَائِبُ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بِسَحَائِبِ

وقد أكد رائد البديعيين على أن الشعر لا يمسه الفناء ما دام صوبا للعقول التي من شأنها أن تجدده، وأن تجعل منه خطابا لا ينضب معينه، حتى قال ابن هرمة : «إنما الشعر عقل المرء يظهره»[3] . وقد كان التمامي واعيا تمام الوعي بأن الشعر ليس معرضا فكريا بحتا، ولكنه ينفتح على مجال الأفكار بأقدار تتقبلها شرائط الشعر . وبذلك، نجده يؤكد على الفكر المهذب . يقول[4] :

خُذْهَا ابْنَةَ الفِكْرِ المُهَذَّبِ فِي الدُّجَى
وَاللَّيْلُ أَسْوَدُ رُقْعَةُ الجِلْبَابِ

إن القصيدة التي تقدم بين يدي الممدوح هي قصيدة تستضمر جهدا فنيا يفي بمسؤولية المبدع الذي يوائم بين جهد تهذيب فكره ليتحمله خطابه بلطف، وبين إجهاد نفسه بالسهر والأرق . يقول مسلم[5] :

وَقَافِيَةٍ أَحْيَيْتُ فِي أَخَوَاتِهَا
وَفِيهَا نُجُومَ اللَّيْلِ وَالنَّاسُ نُوَّمُ

---

(١) غواية التراث : جابر عصفور، ص١٤٩ .
(٢) شرح ديوان أبي تمام، ٢١٤/١ .
(٣) ديوان المعاني : أبو هلال العسكري، ص٧٥ .
(٤) شرح ديوان أبي تمام، ١٥٠/٣-١٥١ .
(٥) شرح ديوان صريع الغواني، ص١٨٢ .

بَعَـــثْتُ لَهَـــا قَلْبـــاً ذَكَـــيـــاً وَفِطْنَةً
وَقَـــوْلَ لِسَـــانَ صَـــادِقٍ لَيْسَ يُفْـــحَمُ

أما بشار فقد سبق النقاد النفسانيين إلى إرجاع ذكائه وغزارة فطنته إلى عماه ، فقال[1] :

عَـــمِـــيتُ جَنِيناً وَالذَّكَـــاءُ مِنَ العَـــمَى
فَـجِـئْتُ عَـجِـيبَ الظَّنِّ لِلْعِلْمِ مَـعْـقِـلاَ
وَغَـاضَ ضِـيَـاءُ العَـيْنِ لِلقَلْبِ فَـاغْـتَـدَى
بِقَلْبٍ إِذَا مَـــا ضَـــيَّعَ النَّاسُ حَـــصَّـــلاَ

فيما عبر أبو نواس عن هموم فكرية تذكرنا بكبار المتفلسفين ، إذ يصدح قائلا[2] :

وَفَـــــوْقَ رَأْسِي غُـــــبَـــــارُ
وَتَـحْـتَ رِجْـلِـي بِـحَـــــــارُ
وحَـــــشْـــــوُ صَـــــدْرِي شَـــــرَارُ
فَـــــأَيْـنَ أَيْـنَ الـفِـــــــرَارُ؟

لقد قاد احتفاء شعرائنا بالفكر إلى أن يخلد أبو تمام قصيدته عن القلم[3] رمز العقل والثقافة الفكرية ، وأن يجنح العتابي إلى توصيف صداقته للكتب[4] ، فقال[5] :

لَنَا نُدَمَـــاءُ مَـــا يُمَلُّ حَـــدِيثُـــهُم
أَمِـينُونَ مَـأْمُـونُونَ غَـيْـبـاً وَمَـشْـهَـدَا
يُفِـيـدُونَنَا مِنْ عِلْمِـهِم عِلْمَ مَـا مَـضَى
وَرَأْياً وَتَـأْدِيـبـاً وَأَمْـــراً مُـــسَـــدَّدَا

(١) ديوان بشار بن برد ، ١٥٨/٤ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص٣٩٤ .

(٣) نعني قصيدته التي مطلعها : لك القلم الأعلى الذي بشباته تصاب من الأمر الكلى والمفاصل
وينظر حديثا مطولا عن رمزية القلم في «غواية التراث» : جابر عصفور ، ص ص ١٥٣-١٨٥ .

(٤) ساهمت هذه الصداقة الحميمة التي تجاوزت كتب العرب إلى مصنفات الفرس في نبوغ العتابي حتى أن يحيى البرمكي كان يقول لأولاده : «إن قدرتم أن تكتبوا أنفاس كلثوم بن عمرو العتابي فضلا عن رسائله وشعره فلن تروا أبدا مثله» . الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١١٣/١٣ .

(٥) الفهرست : ابن النديم ، ضبطه وشرحه وعلق عليه وقدم له : يوسف علي الطويل ، وضع فهارسه : أحمد شم الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٢١ .

هكذا ، راح شعراؤنا بحكم رؤيتهم المخالفة يقبلون على مصادر العلم والمعرفة بنهم كبير ، فاتصلوا بالمعتزلة[1] أبرز الحركات العقلية في مرحلتهم من حيث إنهم أغنوا الأدب من ناحية «المعاني وقوة العقل وسعة الذهن وتوليد الأفكار العقلية . . وغاصوا على المعاني غوصا ، ونقلوا الأدب من لفظ رشيق إلى معنى عميق»[2] .

١-١-٢-٣- القصيدة - الإتقان:

أحس شعراء البديع بضرورة الاعتناء بمنجزهم ليأتي متلائما مع رغبتهم الرافضة ، وانفتاحهم الفكري . وذلك ، من خلال إيلائهم الوقت الكافي الذي يجعل الذات تنكفئ على مادتها بمسؤولية وإخلاص كبيرين ، دون أن يضيرها بعد ذلك ما تتجشمه من معاناة تماثل إلى حد بعيد تلك الشمعة التي تحترق من أجل أن ينعم الآخرون بالنور ، أو كما يعبر بشار[3] :

يَخْـــرُجْنَ مَنْ فِـــيـــه لِلنَّدِيِّ كَـــمَـــا
يَخْـــرُجُ ضَـــوْءُ السِّـــرَاجِ مِنْ لَـهَـــبِـــهْ

ومهما أراد أبو تمام إقناعنا بأن الشعر يأتيه طوعا ، فإنه يلمح إلى رغبته الأكيدة في البلوغ به إلى درجة سامقة ، من غير اكتراث بالإجهاد الذي يمكن أن يترتب عن هذه الغاية . يقول[4] :

ســأجــهــد حــتى أُبْلِغَ الشِّــعْــرَ شَــأْوَهُ
وَإِنْ كَـــانَ لِي طَوْعـــاً وَلَسْتُ بِجَـــاهِدِ

وهي معاناة تستضمر وعيا بالغا بإخراج الشعر متقنا محكك الحَواشي لا تشوبه شائبة كما يقول بشار[5] :

وشِـــعْـــرٍ كَنُورِ الرَّوْضِ لاَءَمْتُ بَيْنَهُ
بِقَـــوْلٍ إِذَا مَـــا أَحْـــزَنَ الشِّـــعْـــرُ أَسْـــهَـــلاَ

---

(١) ينظر تفصيل ذلك في : التيار الاعتزالي وظاهرة التجديد في الشعر العباسي : أحمد أبو زيد ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، ع١٢ ، ١٩٨٦ ، ص ص٧١-٧٢ .

(٢) ضحى الإسلام : أحمد أمين ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٧ ، ١٩٣٦ ، ٥١/١ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ١٨٤/١ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٧٧/٢

(٥) ديوان بشار بن برد ، ١٥٨/٤ .

غير أنه يجب أن تفهم السهولة في هذا السياق بمعنى ترقيق الشعر وتأنيقه كما يستشف من قول ابن هرمة[1] :

يَا آبِيَ المَدْحِ مِنْ قَوْلٍ يُحَبِّرُهُ
ذُونِيقَةٍ فِي حَوَاشِي شِعْرِهُ أَنِقُ

إن تأنيق قصيدة المدح وتحبيرها يعد مؤشرا ضمنيا على احتفاء بالغ بالممدوح ؛ وهو ما يكشف عنه مسلم بقوله[2] :

فَلَمَّا أَتَتْنِي مُسْتَقِيماً قَرِيضُهَا
مُثَقَّفَةَ البُنْيَانِ والأُسُّ مُحْكَمُ
حَبَوْتُ بِهَا «زَيْداً» فَزَيَّنْتُ ذِكْرَهُ
كَمَا زَيَّنَ السِّلْكَ الجُمَانُ المُنَظَّمُ

ثم إن تزيين القصيدة لا يعني بأي حال إضافة التحسينات البديعية[3] إليها بعد اكتمال جودتها كما لو كانت طلاء خارجيا ، وإنما هو عمل فني موصول ، أساسا ، برغبة البحث عن آفاق إبداعية جديدة . يقول أبو نواس[4] :

جَوَّلْتُ آفَاقَ الكَلاَمِ فَمَا
أَبْصَرْتُنِي قَصَّرْتُ عَنْ مَعْنَى

وبهذا الإجراء تغدو القصيدة البديعية مجالا للتداول والانتشار في الزمان والمكان . يقول ابن هرمة[5] :

بِقَوْلٍ لاَ يَزَالُ لَهُ رُوَاءٌ
بِأَفْوَاهِ الرُّوَاةِ عَلَى النَّشِيدِ
لأَرْجِعَ رَاضِياً وَأَقُولَ حَقّاً
وَيَغْبُرُ بَاقِي الأَبَدِ الأَبَيدِ

ساهم الإتقان البديعي ، بلا شك ، في لحم عرى المضامين التي اقتحمت مجالي

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٥٤ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٨٢ .

(٣) إن الفهم السليم يقتضي من الدارس أن يعتبر الشعر الحق هو ما يعمد إلى تحسين ظواهر البديع وليس العكس تماما كما قال بشار :

إن المليحة من تزين حليها لا من غدت بحليها تتزين . ٢٤٥/٤ .

(٤) ديوان أبي نواس ، ص٢٦٦ .

(٥) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١١٢ .

الرفض والفكر ، فأحالتها إلى سبيكة تقبلها الأذهان والفهوم ، كما تروق لها الأذواق والطباع ؛ وهو ما من شأنه أن يدفع بالدارس الفطن إلى قراءة القصيدة البديعية «قراءة لا تقتصر على استخراج وجوه البديع وأنواع المجازات واجتثاثها عن الإطار الفكري اجتثاثا يجعلها وسائل عقيمة»[1] .

١-٢- تعارض التعبير: أسلوب الطبع وأسلوب الصنعة

ألمعنا آنفا إلى العلاقة المتوثقة بين بنيتي التفكير والتعبير سواء أكانت عند البيانيين أم البديعيين ، حتى إن البنيتين تصلان إلى حد الالتباس إذ يفضي كل منهما إلى الآخر بطريقة منطقية استدلالية .

فإذا كان البيانيون ينزعون ، على المستوى الذهني ، إلى التأكيد على أن المخلوق بيان عن الخالق ، فإن هذا البيان الذي اشترطوا فيه الوضوح والكشف كان ، لابد ، أن يترجم على المستوى اللساني إلى طريقة تعبيرية مشاكلة له ، فكانت هي أسلوب الطبع الذي ارتكز أساسا على العفوية والانسياب . ولما اعترض البديعيون على رؤية البيان صدروا عن رؤية مخالفة تدعو ، فكريا ، إلى تجاوز نقلية البيانيين ، ملحة على أن المعرفة الحقيقية للخالق تكمن في استغوار عالمه الفسيح ، والتغلغل في إدراك أسراره اللطيفة ؛ وقد تمثل هذا الجهد العقلي من خلال أسلوب الصنعة الذي يروم به أصحابه المراجعة والتنقيح والاستبصار .

١-٢-١- الطبع: طبيعة راسخة وعروبة محققة

اهتم نقادنا القدامى بالطبع اهتماما لافتا ، وجعلوه على رأس صنافة الجودة المعتمدة في إلحاق الخطابات الشعرية بالإجادة والإحسان . ونظرا لمركزية[2] هذا العنصر في أقانيم الشعرية العربية القديمة سارع بعض النقاد إلى تضمينه في تعريفهم للشعر ، إذ جعله القاضي الجرجاني شرطا أوليا ضمن شروط أخرى تشاركه . يقول : «أنا أقول -أيدك الله- إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ؛ فمن اجتمعت له

---

(١) التفكير البلاغي عند العرب : حمادي صمود ، ص٦٢٠ .

(٢) يلح ابن رشيق على هذه الأهمية في قوله : «فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا عليه المدار» العمدة ١٢٩/١ . ويقول أبو حيان التوحيدي : «الطبع هو العمود» الإمتاع والمؤانسة ، ٦٥/١ .

هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان»[١] .

واضح ، أن المراد بالطبع من خلال النص هو الاستعداد الفطري أو الملكة الغرزية التي تنشأ في أعماق الإنسان المتطلع إلى أن يكون شاعرا . وقد قُدم هذا الفهم للطبع بمثابة إبدال جذري للتصور الخرافي الذي سيطر على النقاد والشعراء[٢] على حد سواء حين أوصلوا حقيقة الإبداع الشعري بقوى غامضة كالجن والشياطين ، واعتبروها مسؤولة عن إلهام الشعراء بالقول . غير أن كثيرا من النقاد لم يرضهم[٣] هذا التفسير الذي يقرن الإبداع بظواهر خارجية ، فالتمسوا تفسيرا آخر أقرب إلى الموضوعية يلح على إرجاع الإبداع الشعري إلى دواخل الذات المبدعة ، فكان أن عبر عنه مصطلح الطبع .

وقد أشار إلى شيء من ذلك توفيق الزيدي مؤكدا أن النقاد استمدوا «شرعية البحث في الطبع كشكل جديد لمحاصرة بواعث الإبداع . . فإن محاصرة مفهوم الطبع ستكون على مستوى خصائص الفرد إذ هو ميزة ذاتية خاصة يمكن أن نعبر عنها بالغريزة الفطرية لقول الشعر أو غيره»[٤] .

والملاحظ ، أن التحول الذي طرأ على تناول ظاهرة الإبداع من تفسير خارجي إلى تفسير داخلي لم يغير شيئا من سمة الغموض الذي اكتنف التفسير الأول من خلال تلك القوى الخفية ، وأصبح التفسير الثاني يلابس مصطلح الطبع الذي تعددت تأويلات النقاد القدامى له ؛ فبعضهم «فهم مدلول الطبع على أنه مرادف للبديهية ، وفهمه آخرون على أنه مرادف للارتجال[٥] ، وفهمه غير هؤلاء على أنه

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه : القاضي الجرجاني ، شرح وتحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، دار القلم ، بيروت-لبنان ، ١٩٦٦ ، ص١٥ .

(٢) ذكر الشعراء ذلك في أشعارهم حتى توسع أبو النجم ، فافتخر بأن شيطانه ذكر وشيطان غير ه أنثى ، يقول : وإني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

(٣) أنكر الجاحظ مسألة شياطين الشعر واعتبرها ناتجا من نتائج البيئة المتوحشة . ينظر ردوده المهمة في الحيوان : ٣٠٢/١-٣٠٣-٣٠٤ .

(٤) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ، منشورات عيون ، البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٧ ، ص٦٧ .

(٥) ميز ابن رشيق بين البديهة والارتجال ، فربط الأولى بالتفكر والتروي ، وألحق الثاني بالانهمار والتدفق ، ينظر العمدة ، ١٨٩/١ .

اليسر في إخراج المعني ، والتعبير عن المعاني تعبيرا للعفوية فيه نصيب كبير»[١] .

وبما أن الشعر العربي القديم قد شدد على إيضاح العبارة وتجلية الفكرة ، فإن النقاد البيانيين وجدوا فيه تعبيرا ميسرا لمفهوم الطبع الذي ينسجم ورؤيتهم الداعية إلى التماس الوضوح مبنى ومعنى ، وصرف النظر عن «الزخارف» اللفظية و«المحسنات» الأسلوبية ، وكل ما من شأنه أن يوقف الانهمار الشعري أو يشوش على أنظمة التواصل والتلقي ؛ لأن الشاعر لا ينبغي له أن «يصدم قارئه أو يفاجئه ، ويفرض عليه القيام بمجهود أكبر . فهو يستجيب لتطلع ، ويجد نفسه يعارض حدود فهم . فبعض التأليفات المتقنة والصور المبالغة تضلل انتباها لم يعد يتوفر على قرائن»[٢] . ويجلي ذلك أن المطبوع من الشعراء لدى ابن قتيبة (-٢٧٦هـ) هو من «أراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته»[٣] . وهو ما يدل ، أيضا ، على أن المطبوع هو الذي يستشف من بداية كلامه (الصدر-الفاتحة) ما يروم الوصول إليه في النهاية (العجز-القافية) ، كما لو أن ، هناك ، تعاقدا قبليا بين الشاعر والسامع ؛ فالشاعر يعرف الحدود التي ينظم في مجالها وسياقها ، والسامع يتطلع دوما إلى قصيدة تحاكي النماذج العليا التي يحتفظ بها في ذاكرته الشعرية ، فكلما افتتح الشاعر قولا علم السامع بغيته بإيعاز ، طبعا ، من تلك الرسوم التي يكشفها محفوظه .

لاشك أن دفاع النقاد عن الطبع من خلال هذا الفهم فيه إعلاء ضمني للثقافة الشفهية[٤] التي تنزع إلى الوضوح وعدم التشويش على آفاق الانتظار ، إذ إن النزعة الشفهية قد ركزت في ذهن الباث ضرورة انسجام خطابه إما مع بنياته الداخلية نفسها أو مع خطابات أخرى شبيهة . ويبقى المطمح المرجو في كل ذلك هو البلوغ إلى فهم السامع ، ودفع ما يشين هذه الغاية من أنواع الشرود وأنماط الالتباس المتحصل عن الإشباع الأسلوبي .

وبذلك ، وجد البيانيون في مصطلح الطبع أداة أساسية ومدماكا قويا للدفاع عن

---

(١) الفن والصنعة في مذهب أبي تمام : محمود الربداوي ، المكتب الإسلامي ، ١٩٧١ ، ص٢٠٦ .

(٢) الشعرية العربية : جمال الدين بن الشيخ ، ترجمة : مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص١٢٥ .

(٣) الشعر والشعراء ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص٢٦ .

(٤) تحدث عن خصائصها مونرو وزيفتلر ، يرجع إلى «الشفاهية والكتابية» ، والتر أونج ، ترجمة : حسن البنا عزالدين ، مراجعة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، فبراير ١٩٩٤ .

تصورهم من ناحية الأسلوب ؛ وقد لاحظ ابن الشيخ في هذا السياق أن «الحديث عن الطبع يكثر في الوقت الذي انتهى فيه النزوع نحو استعمال فنون البديع»[1] ، بما يفيد أن النقاد استثمروا الطبع[2] باعتباره رد فعل تجاه مصطلح الصنعة الذي وصف به أسلوب البديعيين مما أفصح عن «هجوم شديد على مفهوم معين للشعر»[3] ، كما أضيف ، تبعا لذلك ، لمصطلح الطبع الذي كان يدل على الاستعداد الفطري أو الطبيعة الراسخة دلالة ثانية تربطهما بالإنسان العربي الصميم ؛ إذ أصبح هذا المصطلح معادلا ، في سياق التصادم ، للعروبة المحققة . ويظهر كذلك بجلاء في قول الجاحظ الذائع الذكر : «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام . وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكرة ولا استعانة»[4] ؛ وهو ما يعني أن العرب يملكون ، وحدهم ، الاقتدار ، كما لو كان في الأمر إلهام سماوي[5] ، على تدفق اللغة وانهمارها من غير احتباس أو اقتسار بما يفضي عند المحصلة إلى إدراج كل من يستطيع ذلك ضمن مهيع العروبة الخالصة التي لا شوب فيها ، فيضمن لهم التبجيل وعلو الكعب ، أما غيرهم من الأمم الأخرى فما داموا لا يستطيعون إلى الطبع سبيلا ، فهم ، إذن ، لا يطاولون العرب مرتبة ومكانة .

لقد استثمر مصطلح الطبع في حومة الصراع بين العرب والأعاجم ، وانتقل بعد ذلك ليشغل في صراع آخر تولد عن الأول ، ودارت رحاه بين العرب الخلص (البيانيين) وغيرهم من المولدين (البديعيين) ، فتعلق به النقاد للتدليل على أن البيانيين يصدرون عن الطبع ، فيما هو يخون البديعيين الذين يجدون عزاءهم في «التصنع» و«الإجهاد» ، ثم لا يقدرون ، تبعا لذلك ، على ملاحقة البيانيين بله العروج إلى درجتهم .

يتحصل لدينا من خلال ما مضى أن انتقال الممارسة النقدية من التناول الخرافي الغيبي إلى التناول النصي النفساني قد أفضى ضرورة ، في سياق بنية التعبير الدالة

---

(١) الشعرية العربية ، ص١٢٥ .

(٢) صحيح أن بعض النقاد كالقاضي الجرجاني دعوا إلى شحذ الطبع بالصنعة فتحدثوا عن «الطبع المهذب» ، ولكن ذلك لم يعير شيئا من حيث المبدأ النقدي .

(٣) الشعرية العربية : جمال الدين بن الشيخ ، ص١٢٧ .

(٤) البيان والتبيين ، ٢٨/٣ .

(٥) يستشف ذلك من قول ابن خلف الكاتب : « . .لأن الطبع حظ يخص الله تعالى به المطبوع دون المتطبع» مواد البيان ، تحقيق : حسن عبد اللطيف ، منشورات جامعة الفاتح ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص٣٩٩ .

على الرؤية البيانية ، إلى تشكل مصطلح الطبع الذي أرجع الفعل الإبداعي إلى الاستعداد الفطري الذي ولد مع الإنسان العربي المبدع ، فيتمظهر في أسلوبه الذي يلزم الوضوح والإبانة ، ثم أضيف إلى هذه الدلالة الأولية معنى آخر يصل بالطبع إلى أن يصبح سمة خاصة لطراز الكتابة البيانية ، ومن ثمة ، يغدو من حيث بنية التعبير عنصرا مركزيا من عناصر الدفاع عن الرؤية البيانية ، منتصبا بذلك خصما عنيدا لمصطلح الصنعة .

١-٢-٢- الصنعة: عي مجبول أم وعي مسؤول

إذا كنا قد انتهينا في حديثنا عن «الطبع» بأنه رد فعل إزاء «الصنعة» ، فإن ذلك يفترض أن الصنعة لها مدلول يخالف الطبع ؛ وهو ما يعني أن الصنعة تخالف التدفق اللغوي للكلام بأن تصبح ، على النقيض ، اعتياصا عن بلوغ المرام ، وانحباسا في الإبلاغ ، وإجهادا في الصياغة .

وقد انبجس هذا المعنى عما فهمه النقاد من قولة الجاحظ الشهيرة : «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي (. . .) فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[١] ، والتي وجد لها صدى قوي في مصنفاتهم حتى قال مصطفى ناصف «نستطيع أن نقول إن النقد العربي كله لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ»[٢] لأن هذا النقد أولى أهمية قصوى للفظ والصياغة على حساب المعنى والفكرة إذ «أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى»[٣] بما يفيد أن مدار العملية الإبداعية لدى العرب على الجانب الشكلي أكثر من الجانب المعنوي ، ويتضح ذلك جليا من خلال ربطهم بين الصناعة الشعرية ومختلف الصناعات الحرفية التي تعنى بشكلها كالنسج والصياغة .

وقد ركزوا ، بالاستتباع ، على تحسين اللفظ وتجويده ولم يشترطوا مثله في المعنى ، فصدروا عن مبدإ صاغه أبو هلال العسكري (-٣٩٥هـ) بقوله : «إذا أردت أن تصنع

---

(١) الحيوان ، ٣/١٣١-١٣٢ .

(٢) نظرية المعنى في النقد الأدبي : مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت-لبنان ، ص٣٩ .

(٣) العمدة : ابن رشيق ، ١/١٢٧ .

كلاما فأخطر معانيه ببالك وتنوق له كرائم اللفظ»[1] ، مما يدل على أن العناية تكون منصبة أساسا على اللفظ لأن إخطار المعاني بالذهن عمل لا يصل إلى الجهد الذي يتطلبه اللفظ الذي يروم الشاعر منه أن يكون حسنا كريما من جهة ، ودالا على المعنى بدقة من جهة أخرى .

وبذلك ، ألحقوا الاعتناء بالمعاني والتلطف لاستنباطها بالتكلف والتصنع الذي يخالف العفوية المطلوبة في الإبداع الجيد لدى القدماء ؛ فهم وإن أحاطوا شعر الاحتجاج بالجودة إلا أنهم غمزوا شعر زهير وطائفته ممن اصطلحوا عليهم بمسمى دال هو «عبيد الشعر»[2] الذي يرادف عندهم مصطلح التكلف . يقول ابن قتيبة : «فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة . وكان الأصمعي يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين»[3] .

ومن المثير أن يكون التثقيف والتنقيح ، باعتبارهما عملين يرتقيان بفعل الإبداع ، دليلا ماديا لدى الناقد على التكلف والتصنع ، بل الأدهى من ذلك أن القول الشعري لا يكاد ينفلت من وصمة التكلف عندهم مهما تسامى في مراتب الإجادة ؛ لأن «المتكلف من الشعر وإن كان جيدا محكما ، فليس به خفاء على ذوي العلم لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة إليه وزيادة ما بالمعاني غنى عنه»[4] .

ومن الدال أن نشير هنا ، إلى أن ابن أبي الحديد (-٦٥٥هـ) كان أكثر دقة وموضوعية حين ميز بين التكلف المذموم والتكلف المحمود ، معتبرا أن الكلفة لا تنفصل عن صناعة الشعر . يقول : « . . فأما المتكلف المستحسن فأي عيب فيه ! ألا ترى أن الشعر نفسه لابد فيه من تكلف إقامة الوزن ، وليس لطاعن أن يطعن فيه بذلك!»[5] .

---

(١) كتاب الصناعتين ، ص١٣٧ .

(٢) نستشف من هذه التسمية أن المرغوب فيه لدى القدماء هو أن يكون الشعر عبدا منقادا للشاعر وليس العكس وهو ما ينسجم والتصور النقدي في عمومه .

(٣) الشعر والشعراء ، ص٢٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٥ .

(٥) شرح نهج البلاغة ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت-لبنان ، ط٢ ، ١٩٦٥ ، ١٢٩/١ .

وسيضاعف هذا التكلف درجات عندما يرتبط بشعر حركة البديع الذي وصل بين المضامين الدقيقة والصياغة المعضودة بالتوازنات الصوتية والعلاقات التضادية والتفاعلية وغيرها مما كان يحسب على هامش[1] الإنتاج الإبداعي للنصوص لأن العرب «لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[2] . ولما جعل شعراء البديع من الصنعة وكدهم ، فقد استخلص النقاد من ذلك أن «الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ؛ فإن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل»[3] .

غير أننا نتناول الصنعة من زاوية مغايرة لتلك التي نظر منها نقادنا القدماء ، فنعتبرها إحساسا واعيا بمسؤولية الشاعر[4] تجاه دوره في الفعل الإبداعي الذي يصور البعد الروحي لأمته ، بما يتطلب منه ذلك من إنعام للنظر وإجالة للفكر والقيام بجهد يليق بحجم تلك المسؤولية ، ويوضح ما نذهب إليه إجابة بشار ، أحد الموطئين لحركة البديع ، عن سؤال صاحبه : بم فقت أهل عمرك ، وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال : «لأني لم أقبل كل ما تورده على قريحتي ، ويناجيني به طبعي ، ويبعثه فكري . ونظرت إلى مغارس الفطن ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات ، فسرت إليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكمت سبرها ، وانتقيت حرها ، وكشفت عن حقائقها ، واحترزت من متكلفها ، ولا والله ما ملك قيادي قط الإعجاب بشيء مما آتي به»[5] .

يصبح الطبع[6] من هذا المنظور مادة أولية تكتنز الرذل والحسن ، فتحتاج بذلك

---

(١) لم يدر في خلد نقادنا أن الإبداع له علاقة حميمة بسلمية العناصر المهيمنة ؛ فما يكون عنصرا هامشيا في مرحلة يصبح مركزيا في مرحلة أخرى والعكس صحيح .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه : القاضي الجرجاني ، ص٣٣ .

(٣) الموازنة بين أبي تمام وخصومه : الآمدي ، ص٢٣ .

(٤) استنادا إلى هذا المنظور لا أتفق مع محمد خليف الذي يؤكد أن البديعيين لا ينظمون شعرهم «لأنفسهم وإنما يضعونه ليعجب ممدوحيهم ومن يلتف حولهم» حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص٢٩٥ .

(٥) زهر الآداب وثمار الألباب : ابن علي الحصري ، ١/١١٠ .

(٦) انتقد شوقي ضيف مفهوم الطبع معتبرا أن كل شعر إنما هو متأثر بجهد قليل أو كثير فبنى كتابه «الفن ومذاهبه في الشعر العربي» وفق هذا الاعتبار .

من الشاعر إلى نوع من التثبت والتروي ؛ أي أنها تفتقر إلى صنعة تقود الذات المبدعة إلى التوغل والتعمق من خلال فهم جديد ووعي آخر ينهض على اعتبار الشعر مجالا لكشف الحقائق وإبراز المكنونات ، فضلا عن كونه أفقا رحيبا للتجدد والمجاوزة ، وبهذا الفهم يند الشعر عن التكلف بمعناه البياني .

ليست الصنعة ، إذن ، غرضا ذاتيا يعكس حب التكلف ، والولع بالتحسين والتزويق ، بل هي نوع من تغيير زاوية النظر ، وجهد واع لإتقان الأداة الشعرية احتفاء بقيمة الشاعر وتواضعا لمهابة الشعر . يقول جورج مور في سياق دفاعه عن شعراء الصنعة : «إن كانت الصنعة غرضا في نفسها فإنها لا قيمة لها ، وهناك كثيرون يعلنون احتقارهم للرجل الذي يقضي شهرا في صياغة فقرة لأنهم عاجزون عن مثل صبره ، وأمثال هؤلاء النقاد يقولون : إن الصنعة المحكمة غرور وتنقيح ؛ فهم يصيحون : هل يحسب زيد من الناس أنه قد بلغ من خطر الشأن أن يختار كلمة من كلماته كما لو كان مصير العالم متوقفا عليها ؟ وهناك جواب سهل على ذلك : إن الصناعة المحكمة عمل من أعمال المتواضعين لا من أعمال المتكبرين ؛ فالرجل المتكبر الغارق في أمور الدنيا يركن إلى نفسه ، ويؤمن بحكمته ، ويستسلم لذكائه . فهو يخط ما يتفق أن يكون في رأسه كما يرتجل خطيب الشارع من فوق برميله . أما الفنان فهو يعلم أنه ليس بنفسه شيئا ؛ إنما هو أداة ، ويشعر أنه أداة وواجبه إتقان أداته»[1] .

إن هذا الواجب الذي ينتصب الشاعر المسؤول دفاعا عنه ، يميل به نحو إعمال فكره ، والتلطف للمعاني والأساليب ، وتشغيل «وجهة النظر الجوالة»[2] التي تنظر إلى النص جيئة وذهابا ، ولن يضيره شيء مهما أجهد ذاته ورشح جبينه لأنه يطمئن في قرارة نفسه إلى أن ما يقوم به إنما هو من عمل العظماء . . ولربما يكون شعراؤنا قد انتبهوا إلى صنيع مدرسة الحوليات[3] ، التي يتزعمها زهير ، وقاسوا حرصهم على البديع بتأني أولئك في إنتاج أشعارهم ، كما لو أن شعراء البديع يريدون ربط صلات

---

(١) الكاتب وعالمه : مورجان نقلا عن : «في تشكل الخطاب النقدي» ، عبد القادر الرباعي ، منشورات الأهلية ، ط١ ، ١٩٩٨ ، عمان ، ص ص٣٩-٤٠ .

(٢) ينتمي هذا المفهوم إلى منظومة المفاهيم المؤسسة لجمالية التلقي ، ويكاد يلتبس بمفهوم» السياج الفيلولوجي» الذي نحته ليوسبتزر باتكاء على مفهوم آخر هو «الدائرة الهيرمونيطيقية»مع كدامر وغيره .

(٣) لقد انتبه نقادنا إلى هذا الأمر فقالوا في مسلم بن الوليد «هو زهير المولدين : كان يبطئ في صنعته ويجيدها» ، طبقات الشعراء : ابن المعتز ، ١٩١/١ .

دقيقة بمدرسة الحوليات التي تشكلت في قلب الفترة الجاهلية ؛ وهو ما يدعونا إلى الاعتقاد بأن شعر البديع إنما هو امتداد نوعي وعود على بدء لأن «الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي»[١] .

وبذلك ، تكون الصنعة الشعرية احترافا جادا وواعيا لصناعة الفن الشعري ، وليست عملا من أعمال المكابدة الفارغة ، أو تزويقا من التزاويق المجانية للأسلوب ، بل هي كما قال مصطفى هدارة : «والصنعة الشعرية لا تعني تكلف الشاعر وتصنعه ، ومحاولته جاهدا زخرفة مادة الشعر الخام بألوان وأشكال حيثما اتفق ، كلا فالتصوير والتخيل اللذان يضفيهما الشاعر على مادة الشعر ليس شيئا منفصلا عن تلك المادة نفسها»[٢] . وهو ما يدعو الدارس إلى تجاوز النظر في الصنعة من زاوية التحسين الذي يلحق الكلام بعد انتهاء جودته إلحاقا ، إلى زاوية التكوين الذي يرى في ذلك تشكيلا بنائيا يتفاعل فيه الأسلوب والمضمون .

ولاشك ، أن هذا الكلام يفضي بنا إلى إعادة النظر في تصورنا للبديع الذي يعد ، في نظر الكثيرين ، مركز الصنعة الشعرية ، إذ إن النقاد حينما يتحدثون عن التكلف إنما يعنون أساسا الصنعة البديعية التي يرون الإكثار منها مجلبة للمشقة ، ومبلغة إلى الإساءة . يقول الآمدي (-٣٧١هـ) «فإن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع[٣] جميع فنونه ؛ فإن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل»[٤] .

والواقع ، أن نقادنا قد ربطوا الإساءة بالإكثار من البديع ، والإحسان بالإقلال منه لأنه في «الشعر نبذ تستحسن ، ونكت تستظرف ، والبديع إن كثر وتكلف مجته الطباع ، وإنما مع القلة في الندرة ، فإذا كثر دل على الكلفة»[٥] . . فقد كان معيار تصورهم ، إذن ، كميا إذ تقاس الجودة لديهم بالدرجة والعدد ، لأنهم نظروا في الشعر

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : شوقي ضيف ، مكتبة الدراسات الأدبية ٢٠ ، دار المعارف ، مصر ، ط١٠ ، ص٢٢ .

(٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، مكتبة الدراسات الأدبية ٢٩ ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٦٩ ، ص٥٦٦ .

(٣) من اللطائف الدالة أن لفظ الإبداع سيصبح ، فيما بعد ، مصطلحا بديعيا يؤشر على الإكثار من ظواهر البديع .

(٤) الموازنة بين أبي تمام والبحتري : الآمدي ، ص٢٣ .

(٥) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب : ابن الأثير ، ص٣١ .

القديم فوجدوه لا يحفل كثيرا بالبديع ، فحمدوا له ذلك خصوصا عندما أحسوا في هذا الأسلوب ، الذي يأتي في أعطاف الشعر ، حسنا باهرا وروعة تأخذ الألباب و«تحير الناس»[1] . ولكنهم بذلك وقعوا في إرباك يومئ إليه الصولي (-٣٣٥هـ) من خلال صفيه أبي تمام . يقول : «وقد كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة ، فيعتد بذلك لهم من أجل الإحسان ، وأبو تمام أخذ نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره»[2] ، فمن التناقض الظاهر ألا يعتد له ذلك في الدرجة السامقة من الإحسان ، وعوض أن يستحسنوا ذلك منه ألحقوه بالتكلف والتعمل .

إن صنعة البديعيين لا تتحدد من خلال كميتها في النصوص ، ولكن تتجلى عبر كيفيتها في الاشتغال وفاعليتها في المجموع . وبذلك ، يتضح استنادا إلى هذا المنظور أنها ليست مجرد أسلوب خارجي للتحسين والزخرفة ، وإنما تتبدى جزءا تكوينيا يتناغم مع باقي الأجزاء الأخرى للنص الذي لا يقوم إلا بها كما أنها لا تقوم إلا به . فتصبح ، بذلك ، ممارسة «فعلية بنيوية في بناء النصوص الأدبية والشعرية»[3] تدعو شعراء البديع إلى أن «يستوعب فنهم مقدرات واسعة من الحذق والمهارة»[4] . ويتقوى التلازم بين النص والصيغ البديعية عندما نستحضر التصور «الحداثي» الذي تنهض عليه جماعة البديع ، والذي يجمع بين المبادئ الشعرية المغايرة والمضامين المستحدثة فيلتحم التفكير بالتعبير أشد ما يكون الالتحام لأن التفكير العميق لا يحمله إلا الأسلوب الباذخ . ومن هنا يفهم ما اعتبره النقاد تكلفا وحذلقة من زاوية ، بأنه «صور تلقائية من صور التعبير»[5] من زاوية أخرى .

ثم إنه ليس من الوجاهة في شيء أن نربط ظهور الصنعة الشعرية في مرحلة من

---

(١) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ٣١٥/١٨ .

(٢) أخبار أبي تمام : أبو بكر الصولي ، تحقيق وتعليق : محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت ، ص٣٨ .

(٣) الشعرية بين المشابهة والرمزية ؛ دراسة في مستويات الخطاب الشعري : أحمد الطريسي أعراب ، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع ، الرباط ، ١٩٩١ ، ص٤ .

(٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : شوقي ضيف ، ص٢٢ .

(٥) المجمل في فلسفة الفن : كروتشه ، ترجمة : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، مصر ، ١٩٤٧ ، ص١٤٨ .

المراحل التاريخية بمجرد التغييرات الحضارية المرافقة[1] لها ، لأن هذا التفسير يحتم اندماج جميع شعراء المرحلة في شعر الصنعة . هذا إذا سلمنا بأن كل الشعراء ينخرطون ، فعلا ، في الصيرورة الحضارية ؛ وهو ما لم يطرد في حقبة القرنين الثاني والثالث . غير أن التفسير الذي نرتضيه لظهور الصنعة في ذينك القرنين هو تعاقد جماعة من الشعراء على رؤيا بديعية للكون ، احتواها ، بالضرورة ، تعبير مشاكل ينهض على ظواهر البديع . ويلمح مصطفى ناصف إلى ما يمكن أن يقوي تصورنا ، فيقول : «خليق بنا أن نتذكر أن هذا الشعر يعبر عن قيم أهمت أصحابه ، وشغلتهم وتمكنت من نفوسهم»[2] .

آمن البديعيون من خلال تركيزهم على أسلوب الصنعة باستثمار مختلف الإمكانيات اللغوية للارتقاء بنصوصهم الشعرية ، كما ألمحوا بذلك ، إلى تنمية الحساسية الجمالية لمتلقيهم ؛ وهو ما يمدنا بمرجعية نفهم بها سؤال[3] أبي تمام العميق :«لماذا لا تفهم ما يقال؟»[4] ، وتوضح لنا سبب تركيز العتابي في إجابته عن سؤال ما البلاغة؟ بأن « . . .لا يؤتى القائل من سوء إفهام السامع»[5] . إذ أراد شعراؤنا أن يكون متلقوهم من طينة تُعمل «الفهم» و«العقل» عوض «الحفظ» و«الذاكرة» لأن صنعتهم تستدعي «الحذق الذي يلطف ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة ، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة»[6] . فيصبح البديع منتجا لجمال خلاق يتعلق بالأعماق والجواهر ويند عن السطوح والقشور ، فيكون ما يحققه «جمالا عسيرا يحتاج تأملا عميقا لا جمالا سهلا يصل

---

(١) نشير في هذا السياق إلى «الفن ومذاهبه» ، ص١٧٠ . و«المرشد إلى فهم أشعار العرب» ، عبد الله الطيب ، دار الفكر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ ، ٦٠١/٢ . كما ينظر : النقد الذي وجهه إليهما محمد العمري ، بما ينسجم مع تصورنا ، خصوصا في : اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ، منشورات دراسات سال ، البيضاء ، ط١ ، ١١٩٠ ، ص ص ١٣-١٤ .

(٢) دراسة الأدب العربي ، ص ص٤٢-٤٣ .

(٣) ويؤكد ذلك إجابة أبي تمام بسؤال عن سؤال .

(٤) أخبار أبي تمام : أبو بكر الصولي ، ص٧٢ .

(٥) الكامل في اللغة والأدب : المبرد ، تحقيق : محمد أحمد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ١٢٧/٤ .

(٦) أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ، شرح وتعليق وتحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف ، دار الجيل ، بيروت -لبنان ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص ١٥٠ .

المعنى به إلى عقلك قبل أن تصل الكلمات إلى أذنك»[1] لأن الوسائل التي يستجمعها البديع «وسائل أساسية لتعديل السلوك والمعنى لا وسائل هامشية جيء بها للتزيين المادي ، كما أن العلاقات التي تحكم أشياءه داخل القصيدة هي علاقات روحية تربط الخارج بالداخل والصورة بالإيقاع لتعميق أسباب التجربة والمعنى الكوني العام»[2] . حينما يتضافر البديع وتلك العلاقات الخفية يغدو ، هو الآخر ، مصطبغا بسماتها المعقدة ، فينقدح في ذهن قارئه ، الذي يفصل بينهما ، أن في الأمر تصنعا وكلفة .

وحتى نخرج من التجريد إلى التحديد سنحاول ، على سبيل الإلماع ، إيراد بعض الأبيات[3] التي خطأها لفيف من النقاد من جهة التكلف والصنعة ، لتحليلها من جهة أخرى تنبني على ما أسلفنا ذكره ، وتفيد من الخلاصات الأسلوبية المعاصرة لأنه يمكن اعتبار «المساهمات الأسلوبية محاولة لإخضاع هذا الشاذ المنحرف لمنطق يحافظ على تماسكه وانسجامه»[4] عامدين إلى تنميط تلك الأبيات بحسب ما يأتي :

١-٢-٢-١- الصنعة الاستعارية:

إن تأمل ما كتبه النقاد بخصوص الاستعارة التي يؤول الاشتغال بها إلى المكون المجازي بصفة عامة ، ليؤكد للدارس أنها كانت تزج بهم في مآزق شائكة ألزمتهم في كثير من الأحيان ب«تكييف الوضع اللغوي للنسق الديني حتى يتجاوز محظور التشبيه ومحظور القدرة الإلهية»[5] ، مما أفضى إلى تبلور نزعة متناقضة إلى حد المفارقة ؛ فهم يقرون بفعالية الاستعارة من جهة ، لأن «عليها المعول في التوسع

---

(١) في تشكل الخطاب النقدي : عبد القادر الرباعي ، ص٥١ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٧ .

(٣) سنركز هنا على شعراء البديع المعروفين . ونحب أن ننوه في هذا السياق بأننا منهمكين في تأليف كتاب يتناول هذه القضية الطريفة .

(٤) القصيدة المغربية المعاصرة ؛ بنية الشهادة والاستشهاد : عبد الله راجع ، منشورات عيون البيضاء .ط١ ، ١٩٨٧ ، ٥١/١ .

(٥) البلاغة والسلطة في المغرب : عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ،-سلسلة الأعمال الأدبية- البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٢ ،ص٩٢ .

والتصرف ، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»[1] ، ويربطون من جهة ثانية تلك «الفاعلية بشروط مجحفة تعطل عملية الخلق الشعري ، وتحد من قدرة الخيال لدى الشاعر»[2] .

ولا شك أن تلك الشروط هي التي جعلت هؤلاء النقاد يدرجون كثيرا من الاستعارات ، خصوصا المكنية ، ضمن دائرة التكلف ، ومن ذلك قول أبي تمام[3] :

لاَ تَسْقِني مَاءَ المَلاَمِ فَإِنَّنِي
صَبٌّ قَدِ اسْتَعْذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي

فقد علق عليه الآمدي أنه «قد عيب»[4] ، لكننا حينما نتأمل مناقشات النقاد لهذا البيت نجدهم يفصلون بين أجزاء التركيب ؛ إذ نظر إلى التركيب السابق على أنه «هاء» أضيف إلى «الملام» ، وأخذ في البحث في كل من اللفظين منفصلا عن الآخر»[5] فضلا عن تحديدهم لدلالة الماء في مجرد «كل ما يحسن منظره وموقعه ويعظم قدره ومحله ، فنقول : ماء الوجه وماء الثياب وماء الحياة وماء النعيم وماء السيف»[6] .

غير أننا لو توسمنا بيت أبي تمام من زاوية أخرى ، وتناولناه ضمن القصيدة في كليتها لوجدنا سمة التدفق والانهمار طاغية على أبياتها ، فكان ، لا بد ، والشاعر في أتون تجربته الشعرية ، أن يستحضر الملام في طابع تدفقي فقال : «ماء الملام» فضلا عن أن تجربته قادته إلى استعذاب دمعه الذي أصبح ماء بفضل غزارته ؛ فهو معذب في صبابته[7] ، مستعذب لبكائه الذي يجد فيه السلوى والعزاء ، مفضيا به عذابه واستعذابه إلى رفض ماء الملام الذي من شأنه أن يضاف إلى حاله المأزومة . ثم إن الجامع بين المائين : «ماء البكاء» و«ماء الملام» هو المرارة في كل ، غير أن الأول مرغوب لأنه من فعل الذات ، والثاني مرفوض لأنه من فعل اللائم ، الذي لا يعاني تجربة القائل ولا يكابد مكابدته .

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه : القاضي الجرجاني ، ص ٤٢٨ .

(٢) التفكير البلاغي عند العرب : حمادي صمود ، ص٥٧٥ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٢٢/١ .

(٤) الموازنة بين أبي تمام والبحتري : الآمدي ، ٢١٦/١ .

(٥) شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد : سعيد مصلح السريحي ، ص٢٠٥ .

(٦) جامع العبارات في تحقيق الاستعارات : أحمد مصطفى الطرودي ، دراسة وتحقيق : محمد رمضان الجربي ، الدار الجماهيرية للنشر والإعلان ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص٧٧٥ .

(٧) نستشف كذلك من لفظة «صب» معنى الانصباب الذي ينسجم مع ما نرمي إليه .

الواقع ، أن هذه الاستعارات في غاية التعقد[1] والتداخل لأنها من نوع الاستعارة الخاصية الغريبة ، والتي «إنما يتراءى لك التشبيه هنا شبحا خفيا بعد إعمال الفكر»[2] لأنها لا تقوم على المشابهة الحرفية ، وإنما «تقوم على تفاعل طرفي الاستعارة وتعاونهما وتفاعلهما مع السياق ، ومع المتلقي بما يثيرانه في ذهنه من تداعيات فكرية ؛ إنها الاستعارات التي تحقق انزياحات كبرى عن الممارسة اللغوية المألوفة التي تتجاوز المقدرة اللغوية الثاوية في ذهن المتكلم إلى مقدرة تداولية تمكنه من ربط كلامه بالسياق بطريقة فعالة»[3] .

ولا نغالي إذا قلنا إن استعارات الشاعر المكنية كانت أكثر عرضة للانتقاد العنيف[4] من باقي استعارات البديعيين لأنها تنبني على التفاعل وطمس الفروق . وبذلك ، نؤكد ، مع محمد القاسمي ، أن كثيرا من «استعاراته المكنية ينبغي أن تعالج من خلال رؤية شعرية جديدة تقدر طبيعة الفعالية الخاصة التي يمارسها الخيال الشعري في عملية الخلق الفني ، وقدرة العمليات الاستعارية على بث الحياة في الأشياء الجامدة»[5] .

وقد انتقد[6] بيت أبي نواس[7] :

رَسْمُ الكَرَى بَيْنَ الجُفُونِ مَحِيلُ
عَفَّى عَلَيْهِ بُكَاً عَلَيْكَ طَوِيلُ

لا غرو ، أن إلحاق الرسم بالكرى هو الذي دفع النقاد إلى وضع هذا البيت في خانة الاستعارات القبيحة لأنهم اعتقدوا ألا علاقة جامعة بينهما ، في حين أننا عندما نتأمل قول النواسي مليا نجد أن استعارة «رسم الكرى» على غاية كبيرة من

---

(١) من المثير أن ابن الأثير قد أربكه هذا البيت فأدرجه ضمن باب التشبيه . ينظر : المثل السائر ، ١٥٥/٢ .

(٢) روضة الفصاحة : زين الدين الرازي ، دراسة وتحقيق : أحمد النادي شعلة ، دار الطباعة ، المحمدية ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص ٩٣ .

(٣) المصادر النقدية والبلاغية العربية إبان الغزو المغولي ؛ مناهجها وقضاياها : عسو عمو ، أطروحة دكتوراه الدولة ، مرقونة بجامعة محمد الخامس ، الرباط ، السنة الجامعية ١٩٩٧-١٩٩٨ ، ٤١٩/٢ .

(٤) بل إن هذا يدل على رفض لشعرية أبي تمام خصوصا عندما نستحضر أن الاستعارة المكنية تمثل لديه نسبة ٥٩,٤٨٪ من مجموع الصور في الديوان .

(٥) الصورة الشعرية ؛ دراسة في شعر أبي تمام ، مكتبة أنقوط ، فاس ، أكتوبر ، ٢٠٠٥ ، ص٣٣ .

(٦) كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري ، ص٣

(٧) ديوان أبي نواس ، ص٢٥٥ .

الإحسان والإبداع خصوصا عندما نصلها بمكون جمالي ثري في منجز الشاعر؛ ويتمثل في الاستفادة المضمرة من المضامين الطللية . وذلك ، بإحلالها في أغراض شعرية أخرى . ففي ضوء هذا المكون يبدو أن الشاعر مزج مزجا عجيبا بين الطلل والغزل ؛ فجعل الكرى (النوم) رسما (ما بقي من الآثار) ، فأفاد أن النوم لم يعد يداعب جفنيه ، لأن بكاءه الطويل عفى على آثاره ورسومه . وقد يكون هذا التداخل اللطيف في استعارة أبي نواس هو ما جعل بعض النقاد يشذ عن التلقي العام ، ويستدل به على تجديد النواسي ، يقول العتابي معجبا بهذا البيت : «لقد سلك صاحب هذه الرقعة واديا ما سلكه أحد قبله لله دره»[1] . ويشير ابن الأعرابي (-٢٣١هـ) معترفا : «ما زلت أرى للشعر غاية ونهاية حتى سمعت قول أبى نواس»[2] .

كما عاب النقاد قول بشار[3] :

وجذت رقاب الوصل أسياف هجرنا

وقدت لرجل البين نعلين من خدي

وعلق عليه ابن رشيق (-٤٥٦هـ) بقوله : «فما أهجن «رجل البين» وما أقبح استعارتها ! ولو كانت الفصاحة بأسرها فيها ، وكذلك رقاب الوصل»[4] . إلا أننا ننظر إلى البيت من وجهة أخرى تراهن على المجال التصوري الذي يتحرك فيه الشاعر ، فنلاحظ ، من ثمة ، أن بشارا يربط بين هجر محبوبته والمجال الحربي للكشف عن تجربته الجمالية وتوليد المضامين الجديدة لأنه «يكمن جوهر الاستعارة في كونها تتيح فهم شيء ما وتجربته ومعاناته انطلاقا من شيء آخر»[5] .

يبدو أن بشارا استشعر بفضل رهافة حسه وبعد نظره في الهجران شيئا مما يخص قساوة الحرب ، جعله يرى ذلك الهجر في صورة جحفل من فرسان أجلاف ، قطعوا رقاب الوصل الضعيفة لتتأكد الجفوة ، وقدوا ، بالمقابل ، لرجل البين نعلا لتمعن في البعد والفرقة .

---

(١) من مقدمة حمزة الأصفهاني ضمن «ديوان أبي نواس» : تحقيق : إيفالد فاغنر ، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ٢٢/١ .

(٢) المصدر نفسه ، ٢٢/١ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، وفي الديوان جَدَّتْ وهو تصحيف .

(٤) العمدة ، ٢٧٠/١ .

(٥) الاستعارات التي نحيا بها : جورج لايكوف ومارك جونسن ، ترجمة : عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، سلسلة المعرفة اللسانية ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٢٣ .

ينتهي بنا التحليل السابق إلى أن كثيرا من النقاد اكتفوا بوسم استعارات شعرائنا بالكلفة والخروج عن الصواب لأنها لم توافق معاييرهم ، المسطرة سلفا ، فيما يبدو لنا أن في ذلك نوعا من التشديد على التوليد باعتباره «حركة تجديد دائمة تنبذ اللفظ المعهود والمعنى المتداول لتبدع اللفظ الجديد ، أو تولد معاني اللفظ المعهود . حركة تحطم الذاكرة اللغوية ليتجدد التعبير ، وتحطم الذاكرة الثقافية لتتجدد الثقافة»[١] .

١-٢- ٢-٢- الصنعة الجناسية:

وضع النقاد للجناس حدودا لا يجب أن يتجاوزها حتى لا يقع في منطقة الرداءة والتكلف ، خصوصا إذا انبنت صناعته على «تكرار كثير غير فاصل»[٢] . أو بقيت دلالة اللفظين المتجانسين واحدة غير متباينة .

وبحسب ذلك انتقدوا بعنف بيت مسلم[٣] :

سُلَّتْ فَسُلَّتْ ثُمَّ سُلَّ سَلِيلُهَا
فَأَتَى سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَسْلُولاَ

فاعتبروه ثارة من «جنون الشعراء»[٤] ، وجعلوه أخرى من «أبواب الفراغ وقلة الفائدة»[٥] ، وتلقاه ابن سنان الخفاجي بغرابة . فقال : «ولولا أن هذا البيت مروي لمسلم وموجود في ديوانه لكنت أقطع على أن قائله أبعد الناس ذهنا ، وأقلهم فهما ، وممن لا يعد في عقلاء العامة فضلا عن عقلاء الخاصة ، لكني أخال خطرة من الوسواس أو شعبة من البرسام عرضت له وقت نظم هذا البيت ، فليته عاد إلى صحة مزاجه وسلامة طبعه جحده فلم يعرف به ، ونفاه فلم ينسب إليه»[٦] .

غير أن مسلما مع جلال قدره لم ينف عن نفسه هذا البيت بل ظل متمسكا به ،

---

(١) اللسانيات واللغة العربية : عبد القادر الفاسي الفهري ، دار توبقال للنشر ، المعرفة اللسانية أبحاث ونماذج ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص ١٩٣ .

(٢) ظاهرة البديع لدى الشعراء المحدثين : محمد الواسطي ، ص١٧٧ .

(٣) شرح ديوان صريع الغواني ، ص ٥٧ .

(٤) الموازنة بين أبي تمام والبحتري : الآمدي ، ٢٧٠/١ .

(٥) العمدة : ابن رشيق ، ٣٢٩/١ .

(٦) سر الفصاحة ، تصحيح وتعليق : عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة محمد علي صبحي وأولاده ، مصر ، ١٩٥٣ ، ص ص١١٦-١١٧ .

بما يدل على أن ، ثمة ، شيئا يستحق العناية والتدبر ، سيما وأننا كثيرا ما نحكم على بعض الشعر مكتفين بمباشرتنا الأولى له دون أن نلزم أنفسنا عناء التحقق من تلك الأحكام الأولية ؛ فبيت مسلم يتحدث عن صفة الخمر ويفيد أنها «سلت من كرمها عنبا ، ثم سلت من عنبها خمرا ، ثم سلت الخمر من دنها»[١] ، فأراد صريع ألا يكتفي بنقل هذه الدلالة المبدئية فحسب ، وإنما أمعن في أن يضع بين أعيننا إحساسه بهذا المشهد السلس المتسلسل ، كما لو أنه يعمد إلى «إنتاج معنى إيحائي من جسد اللفظ»[٢] . ثم إن هذا البيت إن خالف الأصول السمعية ،فهو قد وافق المعايير البصرية ، علاوة على أن قراءتنا له داخل سياقه من القصيدة يكشف أن الموضوعة المتسلطة على الشاعر هي موضوعة السلاسة ، وهو ما نلمسه ، تمثيلا ، في البيت الموالي له[٣] :

بَعَثَتْ إلى سِرِّ الضَّمِيرِ فَجَاءَهَا
سَلِساً عَلَى هَذَرِ اللِّسَانِ مَقُولاَ

فكأن البيت الذي عابه النقاد إنما هو بيت مولد للتوازن[٤] يجدر به أن يكون في بداية القصيدة لا في أثناءها ، تماما كما تفرد ابن حجة (-٨٣٧هـ) بالقول فيه : «ولا بأس به في مطالع القصائد»[٥] مشيرا ، بلا ريب ، إلى تعالق البيت بباقي أبيات القصيدة صوتيا و دلاليا ، وهذا وحده كاف لإزالة معرة الرداءة عنه . وفي هذا السياق يؤكد سمويل ليفن : «أن تحقق صيغ مماثلة صوتيا أو دلاليا في مواقع هي متماثلة في نفس الآن تركيبيا واصطلاحيا يشكل الشرط الكافي لا الضروري للشعر . وتتعلق جودة ورداءة هاتين البنيتين الأخيرتين المكثفتين بهذا الشكل بالفعل المصاحب

---

(١) نضرة الإغريض في نصرة القريض : المظفر العلوي ، تحقيق : نهى عارف الحسن ، مطبعة طبرين ، دمشق ، ١٩٨٦ ، ص ٥٠ .

(٢) تحليل خطاب الشعري ؛ البنية الصوتية للشعرية : محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٠ ص٢٢٢ .

(٣) شرح ديوان صريع الغواني ، ص ٥٧ .

(٤) هو البيت الذي يخضع الأبيات الأخرى المكونة للقصيدة لتبعية صوتية ؛ وهذا التعريف قسناه على تعريف دوفو كيير الذي استشهد به محمد العمري بخصوص الكلمة المولدة للتوازن . ينظر : تحليل الخطاب الشعري ، ص ١٩٠ .

(٥) خزانة الأدب وغاية الأرب : ابن حجة الحموي ، شرح : عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ٥٥/١ .

والتفاعل لباقي العوامل الفاعلة في القصيدة»[1] .

وعيب على أبي تمام كثير من الجناسات كقوله[2] :

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالتَوَتْ
فِيهِ الظُّنُونُ أَمَذْهَب أَمْ مُذْهَبُ

فعلق عليه الآمدي بقوله : «وهذا من كلام المبرسمين»[3] ، كما عزا عبد القاهر الجرجاني (-٤٧١هـ) أسباب قبحه إلى أنه «لم يزدك «بمذهب» «ومذهب» على أن أسمعك حروفا مكررة تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة»[4] .

لكن تأمل هذا البيت من زاوية نظر مغايرة يفضي إلى التأكيد على أن «مَذهبا» و«مُذهبا» ليستا كلمتين مكررتين لا طائل منهما ، وإنما تلمع فائدتهما الجليلة إذا ربطنا بينهما ودلالة البيت على الأقل ؛ فالشاعر يرمي إلى وصف الممدوح باستيلاء السماحة عليه ، حتى جلب ذلك اختلافا في الآراء والظنون بين قول يعتقد في سماحة الممدوح «مذهب» أخلاق تفرد به عن أقرانه ، وقول يظن أن ذلك «مُذهب» وجنون لا يقدم عليه العقلاء ، لأن فيه تجاوزا للمقدار المعلوم والحد المعقول . فيكون الجناس ، بذلك ، في درجة راقية من الإبداع ، فضلا عن تجاوبه النغمي مع بداية البيت «ذهبت بمذهبه» التي تجعل جناس البيت ، كما قال إبراهيم سلامة : «طبيعيا غير مجتذب»[5] .

وعيب قول أبي نواس[6] :

ذَكَرَ الصَّبُوحَ بِسَحْرَةٍ فَارْتَاحَا
وَأَمَلَّهُ دِيكُ الصَّبَاحِ صِيَاحَا

فتعلل من عابه بأن ، ثمة ، تناقضا يظهره استنكاره «فكيف يكون ارتياح وملل؟»[7] ، ولكن العائب لم يدر في خلده أن ذلك الذي أمله صياح الديك ليس

---

(١) البنيات اللسانية في الشعر ، ترجمة : محمد الولي وخالد التوازني ، منشورات الحوار الأكاديمي ، دار الخطابي ، ١٩٨٩ ، ص٥٧ .

(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ١٢٩/١ .

(٣) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ٢٦٩/١ .

(٤) أسرار البلاغة ، ص ص ٢٥-٢٦ .

(٥) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٩٥٢ ، ص٣٧٥ .

(٦) ديوان أبي نواس ، ص١ .

(٧) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : أبو عبيد المرزباني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص٣٣٧ .

من جهة كونه يبشره بالصبوح ولكن النواسي يرمي إلى غاية أبعد ؛ وهي أنه بات يعاقر الخمرة حتى إنه إذا أراد النوم أفاقه الديك بصياحه وهو لما يغمض له جفن بعد ، فكان طبعيا أن يكون صوت الديك مملا ، ثم إن في ذلك إيماءة خفية إلى أن الديك ربما اعتاد على الإكثار من الصياح لكي يلبي رغبة صاحبه في الصبوح . فيكون في ذلك مبالغة لطيفة تدل على شدة وله الشاعر بالخمرة .

يبدو من تحليلنا السابق ، أن تلك الجناسات جميعا إنما تتناغم والمعنى ، سواء أكان صريحا أم مضمرا ، الذي يرومه الشعراء ؛ وهو الشرط الرئيس الذي نبه إليه الجرجاني في صياغة الجناس البديع . يقول : «إن المتكلم لم يقد المعنى نحو التجنيس والسجع ، بل قاده المعنى إليهما ، وعثر به عليهما ، حتى إنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه ولا سجع لدخل في عقوق المعنى»[1] .

١-٢-٢-٣- الصنعة الطباقية:

أعجب النقاد بالطباق فألحقوه بمحاسن الشعر لأنه «كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبا»[2] ، غير أنهم لم يرتضوا ، من جهة أخرى ، أن يناقض الشاعر نفسه في معنيين «لا يمكن أن يوجدا معا في موضوع واحد من جهة واحدة في وقت واحد»[3] كأن يعرض «الشاعر معنى يظهر الإيمان به والركون إليه ، ثم يأتي بمعنى آخر يخالفه في الروح والاتجاه»[4] .

ومن ذلك أنهم عابوا نتفة أبي نواس في الخمر[5] :

كأن بقايا ما عفا من حبابها
تفاريق شيب في سواد عذار
تردت به ثم انفرى عن أديمها
تفرى ليل عن بياض نهار

---

(١) أسرار البلاغة ، ص٣٠ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت-لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٦ ، ص٤٥ .

(٣) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : أبو محمد القاسم السجلماسي ، تقديم وتحقيق : علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص٢٨٩ .

(٤) أسس النقد الأدبي عند العرب : أحمد بدوي ، ص٤١٨ .

(٥) ديوان أبي نواس ، ص٤٣٥ .

ورموها بالتناقض لأن الشاعر شبه حباب الخمر في حال ذيوعه بشيب تفرق في عذار أسود ، ثم انشق عنها ذلك الحباب كما ينشق سواد الليل عن بياض النهار ، فأصبح الحباب أسود بعدما كان أبيض ، وغدا العذار أبيض بعد أن كان أسود . وبذلك ، وسم البيتان بالتناقض من هذه الجهة .

والواقع ، أن أبا نواس محال أن يقع في مثل هذا التناقض الصارخ ، وهو الذي اعترف له العلماء الأفذاذ بقوة ذكائه ؛ فقد قال الصفدي (-٧٦٤هـ) في معرض رده على تخطيئ ابن الأثير للشاعر : «أبو نواس أجل قدرا من أن يأتي بهذه العبارة لغير معنى طائل ، وهو له في مثل هذا مقاصد جليلة يراعيها ومذاهب يسلكها ألا ترى إلى ما حكي عنه من أنه ذكر عند الرشيد لقوله :

فاسقني البكر التي اعتجرت
بخمار الشيب في الرحم

فقال الرشيد لمن حضر : ما معناه . . . وكان الاصمعي حاضرا فقال : يا أمير المؤمنين إن أبا علي أجل خطرا ، وإن معانيه لخفية فاسألوه عن ذلك . فأحضر للرشيد وسئل . . . فقال الأصمعي : ألم أقل لكم إن أبا نواس أدق نظرا مما قلتم»[(١)] .

ونحن ، بدورنا ، لا نشك في أن يكون الشاعر يرمي إلى غاية أبعد غير تلك التي سجلها النقاد لأن إنعام النظر في النتفة السابقة يؤكد لدينا الاعتقاد بأن ما لاحظه النقاد من تعارض لا يستقيم ودلالة البيت لأن الشاعر يهمه إبراز درجة فعل التفري والانشقاق دون أن يصلها بالشيب أو الخمر ، فيكون الليل والنهار مجرد مثال دال فحسب لما يرومه من هذه الزاوية . كما لو أنه أجاب معترضا اعترضه أثناء كلامه مستفسرا عن غاية هذا التفري وكيفيته .

وبذلك ، يظهر لنا أن أبا نواس أدق مسلكا وأبعد غاية . ولله در حازم القرطاجني (-٦٨٤هـ) الذي كان أكثر تفهما لإبداع الحسن بن هانئ فقال معلقا عن بيته السابق : «وقد يحتمل قول أبي نواس وجوها من التأويل لا يمكن معها تناقض»[(٢)] ، وأحسب مقاربتنا السالفة وجها منها .

ومن ذلك أيضا قول مسلم[(٣)] :

---

(١) الغيث المسجم في شرح لامية العجم ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ١٩٧٥ ، ١٨٥/١ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص١٤٢ .

(٣) شرح ديوان صريع الغواني ، ص ٢٣٠ .

عَـاصَى الشَّـبَـابَ فَـرَاحَ غَـيْـرَ مُـفَنَّد
وَأَقَـــــامَ بَـيْـنَ عَـــــزِيمَـة وَتَـجَـلُّـد

فقد غمزه أحدهم في حضرته فقال : «ذكرت أنه راحٍ ، والرواح لا يكون إلا بالانتقال من مكان إلى مكان ، ثم قلت : وأقام بين عزيمة وتجلد ، فجعلته منتقلا مقيما»[1] . غير أن هذا الانتقاد لم ينظر إلى البيت في كليته وإنما اكتفى ببعض معناه ؛ والمعنى الكلي الذي بموجبه ينتفي ذلك التناقض الأولي هو أن الشاعر يصف ممدوحه بالتقى والوقار ، حتى إنه نحت لنفسه مسلكا لا يعترضه فيه لائم ، فأقام فيه بين عزيمة وتجلد ، مما يدل على أن الرواح والإقامة هنا معنويان ، فيكون البيت بحسب ذلك ، في نهاية الجودة والحسن .

كما اعترض النقاد على بيت بشار[2] :

وَإِذَا أَدْنَـيْـتَ مِـنْـهَـــــا بَـصَـــــلاً
غَـلَـبَ المِسْـكُ عَـلَـى رِيـحِ الـبَـــــصَـلْ

لقد كان هذا البيت وأمثاله مطية لأن يقول النقاد في بشار : «إنه ينظم الشذرة ، ثم يجعل إلى جانبها بعرة»[3] ، إلا أن بيت بشار يمكن تناوله ضمن دعابات الشاعر ومفاجآته ؛ وهو على كل حال يخترع فيه طباقا يستثمر فيه حاسته الشمية التي تقبل أريج المسك وترفض رائحة البصل .

ولا يخرج عن مجال التجريح النقدي قول أبي تمام[4] :

يوم أفـــاض جـــوى أغـــاض تعـــزيا
خـــاص الهـــوى بحـــري حـــجـــاه المزبد

فمن مفارقات انتقاد أبي هلال العسكري لهذا البيت أنه يلحقه بالطباقات المعيبة من جهة ، فيما يركز نقده ، من جهة أخرى ، على استهجائه للاستعارة في «حجاه المزبد» . يقول : «فجعل ، «الحجى» في هذا البيت»مزبدا» ولا أعرف قائلا يقول : إن العقل يزبد»[5] ؛ وهو ما يفيد في نظرنا أن البيت لفه غموض في المعنى ، مس من هذه الجهة الطباق في البيت .

---

(١) الموشح : المرزباني ، ص٣٥٠ .
(٢) ديوان بشار ، ١٥١/٤ .
(٣) الموشح : المرزباني ، ص٣١٥ .
(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٤٦/٢ .
(٥) كتاب الصناعتين ، ص٣٢٠ .

غير أننا حين نتفهم الإبداع الاستعاري لأبي تمام ، ونزيح ، من ثمة ، غموض البيت ينقدح المعنى مفصحا عن أن ذلك اليوم قد ضمر فيه الهوى ، وكثر فيه العزاء ، فاندغم الهوى في العزاء ، كما لو أن الهوى اقتحم أو خاض أعماق بحر مزبد . ولا يدل «حجاه» في هذا السياق على العقل كما لاحظ أبو هلال ، بقدر ما يشير إلى الفقاعات التي تظهر على السطح .

الملاحظ أن أغلب الانتقادات التي توجهت إلى طباق شعرائنا تندرج أساسا في سياق التناقض وهو ما خالفه تحليلنا السابق ، وعارضه قبل ذلك قدامة بقوله الدال : «ومما يجب تقديمه أيضا أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا أيضا غير منكر عليه ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها»[1] .

يبدو أن قراءة بعض النقاد لنصوص شعراء البديع كانت ترضى بالحكم الأولي مما جعلهم يلحقونها بالتكلف والخطإ لأنه «قل من طلب عيبا إلا وجده»[2] ، فيما هي كانت تستبطن إبداعا متميزا إذا ما نحن أدركنا أن «الحسن والقبح ليس من ذات الظاهرة فما يستحسن في سياق قد لا يستحسن في سياق آخر»[3] .

والحق ، أن حازما القرطاجني كان أكثر النقاد وعيا بما نذهب إليه ، إذ يقول في نص هام : «وكلما أمكن حمل بعض كلام هذه الحلبة المجلية من الشعراء على وجه الصحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال لأنهم من ثبت ثقوب أذهانهم وذكاء أفكارهم واستبحارهم في علوم اللسان وبلوغهم من المعرفة به الغاية القصوى . . . فإنهم قل من يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم ، فليسوا يقولون شيئا إلا وله وجه ، فلذلك يجب تأول كلامهم على الصحة ، والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح على وجه»[4] .

يظهر ، إذن ، أن جنوح شعراء البديع إلى أسلوب الصنعة لم يكن يدل ، البتة ، على عِي مجبول أو إجهاد من غير طائل في قول الشعر كما اعتقد عدد من النقاد ممن ترادفت لديهم الصنعة بالتكلف ، وإنما يشير ، بجراءة ، إلى وعي مسؤول يفرض التأني

---

(١) نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٨ ، ص١٨ .

(٢) الموشح : المرزباني ، ص٣٥٨ .

(٣) التفكير البلاغي عند العرب : حمادي صمود ، ص ٣٥٨ .

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ص١٤٣-١٤٤ .

حتى يتأتى جيد الشعر ، وتحمل أكيد للدور الذي يمكن أن يقوم به الفعل الإبداعي كأن يصرح بالمعاظلة والالتواء الأسلوبيين ، ويضمر ، في الآن نفسه ، خبيئة أسلوبية أو مضمونية تعكس ذكاء أذهان أصحابها ولطف حسهم وحسن صنيعهم .

٢- حركة البديع وضوابط الاقتراض:

ليس فعل التجديد الحق صنيعا عابثا أو قطيعة ثائرة تنسلخ عن نصوص الماضي ، وإنما هو فعل جاد يخرج من رحم القديم ليبحث عن آفاق جديدة في الفضاء الواسع للإبداع . وقد ساهم هذا الفهم لدى شعرائنا المجددين في نزوعهم بين الفينة والأخرى إلى التقليد تمثلا لا تماثلا ؛ ولا غرابة في ذلك فالتقليد عند المجدد لا يعرقل عملية التجديد بقدر ما يدعمها ويقويها ويمنحها بذرة التكوين ، فيكون بمثابة الشرارة التي تشتعل بها عملية الإضافة إذ الإبداع الحق . ثم إن الإضافة إلى القديم لا تستقيم إلا بفهمه ، واستيعاب عناصره الصغرى والكبرى ، لأن فهم عناصر القديم لا يتحقق بالحفظ والمدارسة فحسب ، وإنما يتأكد بالممارسة ومباشرة الكتابة لتحصيل الفهم العميق .

فضلا عن أن الوقوف ، ممارسة وتطبيقا ، على بنيات القديم يسهل ، لا محالة ، عملية التجديد كما لو كان قدر المجدد هو أن يبني ويفكك في آن واحد عبر رحلة بحث وتفتيش عن فراغات يمكن رتقها أو مواضع تشجع على استبدالها أو علاقات يتم تغييرها .

ويتبين لنا أن شعراءنا يرتبطون في منزعهم التقليدي بالأغراض والمضامين السابقة عليهم ، إلا أنهم يفتحونها على البديع للإيفاء بمقاصد مغايرة توهم في الظاهر برغبة جامحة في التقليد والانصهار ، فيما هي تفتق في العمق مساقات تجديدية طريفة ، توقف الدارس الحصيف على أن المجدد الحقيقي لا يفهم عملية الاقتراض بمعنى الاستنساخ المطابق أو المعاودة الفجة ، وإنما يفهمها من خلال ضوابط تنافذ القديم وتتوغل فيه بحثا عن ملامح تجديدية .

وبذلك ، يمكننا الوقوف عند هذه المساقات انطلاقا من عنصرين كبيرين . هما :

٢-١- الاقتراض اللاهي وجيل الموطئين:

نهتم في هذا العنصر بميل بشار وابن هرمة وأبي نواس ، ممن يشكلون فاتحة حركة البديع ، إلى التواصل من خلال أساليب البديع مع الأغراض والمضامين اللاهية التي

كان يطرقها الشعراء السابقون ، والتي تختلف أشكالها بتباين مقاصد الشعراء من خلال ما يأتي :

٢-١-١- بشار بن برد وغرض الغزل:

على الرغم من كون بشار أثار حفيظة النقاد عندما «تعهر» في شعره واستفاض في نحو ذلك ، إلا أنهم قدموه على أقرانه ، فاجتمعت كلمتهم على أنه أستاذ للمحدثين لا يسلم مجايلوه أو لاحقوه من التلمذة على يديه . يقول ابن عمار : «بشار أستاذ المحدثين الذين عنه أخذوا ، ومن بحره اغترفوا ، وأثره اقتفوا»(١) .

ولم يكن ليعترف له النقاد بتلك الأستاذية لولا أنه أجاد في صناعة الشعر ، وأحسن تلقف كل المحاولات التجديدية السابقة عليه مع وعي ظاهر بتعميق فعل التجديد والبلوغ به إلى أفق بعيد ؛ فقد سئل الأصمعي عن بشار ومروان بن أبي حفصة أيهما أشعر؟ فقال : بشار ، ثم سئل عن السبب في ذلك فأكد : «أن مروان سلك طريقا كثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه ، وشركه فيه من كان في عصره ، وبشار سلك طريقا لم يسلك ، وأحسن فيه وتفرد به . وهو أكثر تصرفا في فنون شعر ، وأغزر وأوسع بديعا ، ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل»(٢) .

وبالفعل فقد تصرف بشار في فنون الشعر ما شاء له التصرف ، وسلك طريقا فأبدع فيه وإن مهده شعراء قبله ، لاحما تجديده بظواهر بديعية كثيرة رققت أسلوبه ، وشحنته بسمات اللطافة والسلاسة فتعلق الناس بشعره حفظا ومدارسة .

وبرزت هذه الملامح جميعا شاخصة بجلاء ووضوح بينين في غرض الغزل الذي عد فيه بشار من أقدر «شعراء عصره على إنشاء الغزل والتفنن في تفتيق أكمامه وتوليد معانيه»(٣) موهما(٤) بأن الأحداث التي ينقلها في هذا الغرض إنما هي حقيقية وواقعية لا مجال لإنكارها أو الشك فيها ، مؤسسا بذلك طريقة تقوم على

---

(١) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : المرزباني ، ص٢٩٠ .

(٢) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١٤١/٣ .

(٣) الشعر والشعراء في العصر العباسي : مصطفى الشكعة ، ص١٥٨ .

(٤) إن إكثار بشار من هذا الإيهام على مستويات متعددة قد أدى إلى تصديق قوله ، وفي هذا النطاق نستحضر قولة بلاشير «إن النادرة تكتسب بحكم الإعادة صفة الشهادة» ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة : إبراهيم الكيلاني ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٤ ، ١١٢/٣ .

«طلب التصديق بأن ما يذكره الشاعر في هذا اللون من شعره قد كان فعلا وكان على النحو الذي يذكره به . وحتى يقتنع الجمهور بأن الشاعر يتحدث عن تجربة واختبار استعمل بشار ، بكثير من المهارة ، جملة من الاختيارات الفنية أدى تضافرها إلى إيقاع التصديق بما كان يحث على التصديق به»[1] . وهو ما جر عليه ويلات النقد حتى منع تداول شعره مما دفع أبا عبيدة (-٢٠٩هـ) إلى القول إنه بمثل «هذا الشعر تميل القلوب ويلين الصعب»[2] . بل إن تشبثه بالتجديد على هذا السمت هو ما كان دافعا مباشرا إلى هلاكه ضربا بالسياط بأمر من الخليفة المهدي .

وإذا عدنا إلى منجزه الشعري ألفينا الرجل قد انفتح في غزلياته على الأسلوب القصصي[3] الذي أصبحت ملامحه شاحبة في فترته إذ تعود ندرة «القصص في غزل القرن الثاني وندرة الأسلوب القصصي تبعا لذلك إلى أسباب من أهمها : قصر قصائد الغزل وتحولها إلى مقطوعات في الغالب»[4] .

غير أن هذا لا يعني ، في منظورنا ، أن بشارا استفاد ، فقط ، من التجربة القصصية لشعراء سابقين عليه كعمر بن أبي ربيعة ، وإنما تأثر كذلك بثراء العصر الذي عاشه بـ«أنواع عديدة من القصة وبوفرة القصاص الذين كان يأنس بهم الخلفاء والقواد والحكام والعامة»[5] . فاستطاع أن يفيد من النثر القصصي ناقلا تقنياته ، بنفاذ بصيرة ، إلى غرضه الغزلي الذي أصبح بوحي من ذلك مجالا فسيحا لتقاطع متألق بين المحكي والشعري ، فكان وكده من كل ذلك ، كما سلف الذكر ، الإيهام بصدق الأحداث ، فبرزت في متنه الغزلي تقنيات قصصية مهمة ، نذكر منها :

٢-١-٢-١- تقنية الحوار:

عمد بشار إلى استثمار هذه التقنية في غزله ، مضفيا نوعا من التماسك العضوي بين عناصر قصائده ، فضلا عن أن الحوار «في القصة عنصر ضروري لضمان

---

(١) تدور على غير أسمائها : حسين الواد ، سلسلة معالم الحداثة ، دار الجنوب للنشر ، تانسيفت-مراكش ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٩٦ .

(٢) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١٧٨/٣ .

(٣) وهو مكون من مكونات البديع سنقف عنده في موضعه من هذا البحث .

(٤) اتجاهات الغزل في القرن الثاني : يوسف حسين بكار ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص٣٨٧ .

(٥) قصص العشاق النثرية في العصر الأموي : عبد الحميد إبراهيم ، ط١ ، ١٩٧٢ ، ص٤٢٥ .

حركتها وحيويتها»[1] ، كما أنه يدعم باقتدار توجه الشاعر نحو إضفاء الصدق على تلك المغامرات ، فمن ذلك قوله[2] :

وَقَـــائِلَةٍ : إنْ مِنْتَ فِي طَلَبِ الصِّـــبَـــا
فَـــلاَبُدَّ أَنْ تُحْـــصَى عَلَيْكَ ذُنُوبُ
فَـــرُمْ تَوْبَةً قَـــبْلَ المَمَـــاتِ فَـــإِنَّنِي
أَخَـــــافُ عَـلَيْكَ اللَّـهَ حِينَ تَـؤُوبُ
فَـــقُلْتُ لَهَـــا : لَـمْ أَجْنِ فِي الحُبِّ بَيْنَنَا
أثَـامًـــــا عَلَى نَفْسٍ فَـــــمِمَ أَتُوبُ؟
أَرَانَا قَـــرِيبًـــا فِي الجِـــوَارِ وَنَلْتَـــقِي
مِـــــرَارًا وَلاَ نَخْلُو وَذَاكَ عَـــجِـــيبُ

فهنا يساهم الحوار المتعاقب في الاعتقاد بأن الشاعر قد كان عفيفا طاهرا في حب عذري يسمو عن اللذة الجسدية ، ولكنه في معارض كثيرة من شعره يجنح إلى الإيهام بفسقه ومجونه ، كقوله[3] :

وَقَـالَتْ لِتـرْبَيْـهَـا قِـفَـا دُونَ حَـاجَـةٍ
لَنَا عِنْدَ أَمْـثَـالِ المَهَـا خَـفِـرَاتِ
فَـــإِنكُمَـــا إِنْ تُعْـــرِفَـــا تُزْرِيَا بِنَا
وَبَـعْـضُ الـهَـــــوَى يُرْتَـادُ بِـالخَـلَـوَاتِ
فَلَّمَـا التَـقَـيْنَا ضِـقْتُ ذَرْعًـا بِمَـا أَرَى
وَأَلقَى عَلَيْـهَـا مَـعْـشَـقِي شُـبُـهَـاتِي
فَـقُلْتُ لِنَفْـسِي : الشَّـمْسُ جَلَّتْ لِنَاظِرٍ
أَمِ البَـــدْرُ يُجْلَى فِي قِنَاعٍ فَـــتَـــاةِ

فقد عمد الشاعر ، بذلك ، إمعانا في الإيهام إلى الجمع بين الحوار الخارجي (الديالوج) والحوار الداخلي (المونولوج) للتأكيد على أن ما كان بينهما كان حقا وواقعا لا تخيلا واستيهاما .

---

(١) القصة في الأدب العربي القديم : عبد الملك مرتاض ، دار مكتبة الشركة الجزائرية ، ط١ ، ١٩٦٨ ، ص٧٨ .

(٢) ديوان بشار بن برد ، ١/٢٠٦-٢٠٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ٢/٣٢-٣٣

٢-١-٢-٢- تقنية الوصف:

يساهم الوصف مساهمة غنية في الإيفاء بالغاية التي وضعها بشار نصب عينيه ليجدد في غرض الغزل ، فأربى على كل الحاذقين فيه من الشعراء السابقين المعروفين ، عامدا إلى توصيف الفضاء العام للتلاقي والتقريب الدقيق لكل ما تتحلى به نساؤه من زينة بما يمثل «قرائن مادية أو أدلة ثبوت تشهد بأن المتكلم لا يعينه منها الإيحاء بالجمال بقدر ما يعنيه الإقناع بأن ما جرى قد جرى فعلا وحقا»[١] ، متوسلا في سبيل تحقيق هذه الغاية بالأساليب البديعية كما في قوله[٢] :

بَيْنَا كَذَا إِذْ بَرَقَتْ بَرْقَةً
بَيْنَ رِدَاءِ الخَزِّ وَالمِجْسَدِ
بَيْضَاءُ حُسْنًا أُشْرِبَتْ صُفْرَةً
تَهْتَزُّ فِي غُصْنِ الصِّبَا الأَغْيَدِ
تَحْسُدُهَا الجَارَاتُ مِنْ حُسْنِهَا
وَمِثْلُ عُبَّادَةَ فَلْيُحْسَدِ
يَحْسُدْنَ مِنْهَا قَصَبًا مَائِلًا
لِلقَلْبِ وَالخَلْخَالِ وَالمِعْضَدِ
وَالدُّرُّ وَاليَاقُوتُ يَحْسُدْنَهَا
مُنَاطَةً فِي الأَوْضَحِ الأَجْيَدِ
وَمَضْحَكًا مِنْهَا كَمَا أَوْمَضَتْ
صَيْفِيَّةُ المُزْنِ وَلَمْ تُرْعَدِ
وَأَنَّهَا حَوْرَاءُ مَكْحُولَةً
غَانِيَةٌ تَغْنَى عَنِ الإِثْمِدِ

والواضح ، أن الشاعر يستهل هذا المقطع الوصفي بجناس «برقت-برقة» يدل به على جاذبية زينة محبوبته ، فيما تتولى الأبيات اللاحقة الوقوف عند عناصر تلك الزينة اللامعة البراقة متعضدة بصيغ تكرارية «تحسدها- فليحسد- يحسدن- يحسدنها» و«حسنا-حسنها / غانية-تغني» ، نستشف منها تأكيد الشاعر على أن ما لحق محبوبته من حسد إنما هو راجع إلى كونها غانية باهرة الحسن .

لقد عمد الشاعر من خلال الحوار والوصف وغيرهما من تقنيات القص ، التي

(١) تدور على غير أسمائها : حسين الواد ، ص ١٠١ .

(٢) ديوان بشار بن برد ، ٢/١٢٨-١٢٩ .

تُكون بنية مركزية من بنيات البديع ، إلى إضفاء نوع من المصداقية والواقعية على متخيله الشعري ، فأدى اختياره إلى تبلور نتيجتين متعارضتين : الأولى هي تجديده الفني في غرض الغزل حين جرد[1] «امرأة النسيب» من أنموذجيتها ومثاليتها المتعالية التي تعاورها الشعراء ، مضفيا عليها صفة تاريخية واقعية جعلته ينفتح على التراث القصصي شعره ونثره ، والثانية هي أن ما اعتبره الشاعر تجديدا فنيا عده متلقوه تجاسرا أخلاقيا ودعوة صريحة إلى انحلال المجتمع وتفسخ قيم الحشمة والوقار .

٢-١-٢- ابن هرمة وغرض الهجاء:

لم يلتفت الدارسون المحدثون إلى هذا الشاعر إلا فيما ندر[2] ، لذلك لم يخصصوا له دراسات مستقلة وضافية تعنى ببحث إبداعه الشعري عدا دراسة رجاء السيد الجوهري الموسومة بـ«فنان البديع» والتي أشارت الباحثة فيها إلى هذا الإغفال مع أن ديوانه موجود متيسر ، مما قادها إلى أن تفرد دراسة لهذا الشاعر تعنى بالتعريف به أكثر من تحليل نصوصه الشعرية .

أما القدماء فقد نبهوا إلى جلال قدره بين أقرانه[3] من الشعراء ، إذ أكد البغدادي (-٤٦٣هـ) أنه «شاعر مفلق ، فصيح مسهب ، مجيد حسن القول ، سائر الشعر»[4] . بل لقد كان إحسانه في القول وتداول شعره بين الناس سبيلا إلى أن يتوسل به الأصمعي (-٢١٦هـ) لطلب النوال وقبول مسألته ؛ ويحكي المرزباني (-٣٨٤هـ) بسنده عن التوزي أنه قال : «دخلنا على الأصمعي عند إسماعيل ابن جعفر ليلة في حاجة ، فأنشده أبيات ابن هرمة :

أَتَيْنَاكَ نُزْجِي حَـــاجَـــةً وَوَسِـــيلَةً
إِلَيْكَ وَقَـــدْ تُحْظَى لَدَيْكَ الوَسَـــائِلُ

---

(١) ينظر تفصيلا ضافيا لهذه الفكرة في«تدور على غير أسمائها» ، ص١٠١ وبعدها .

(٢) خصص له مصطفى الشكعة بعض الصفحات في كتابه «الشعر والشعراء في العصر العباسي» ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٠ ، من ص٨١ إلى ص ٨٥ . إلا أنه يكاد يعيد ما ذكره الأصفهاني من أخبار عن الشاعر في «الأغاني» .

(٣) لقد عني القدماء بنقل أخباره في مصنفات خاصة سموها ب«أخبار ابن هرمة» أمثال الزهير بن بكار وإسحق الموصلي و أبي بكر الصولي .

(٤) تاريخ بغداد :الخطيب البغدادي ، المكتبة السلفية ، المدينة المنورة ، ١٢٧/٦ .

وَنَذْكُرُ وُدًّا شَدَّهُ اللهُ بَيْنَنَا
عَلَى الدَّهْرِ لَمْ تَدْبِبْ إِلَيْهِ الغَوَائِلُ
فَأُقْسِمُ مَا أَكْبَى زِنَادَكَ قَادِحٌ
وَلاَ أَكْذَبَتْ فِيكَ الرَّجَاءَ القَوَابِلُ
وَلاَ أَرْجَعَتْ ذَا حَاجَةٍ عَنْكَ عِلَّةٌ
وَلاَ عَاقَ خَيْراً عَاجِلاً مِنْكَ آجِلُ
وَلاَ لاَمَ فِيكَ البَاذِلُ الوَجْهَ نَفْسَهُ
وَلاَ احْتَكَمَتْ فِي الجُودِ مِنْكَ المَبَاخِلُ

ولم يزد على هذه الأبيات فقضى حاجته وأجاب مسألته»[1] .

وقد سئل أبو العتاهية (-٢١١هـ) عن الشعر، فقال : «الشعر ينبغي أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين أو مثل شعر بشار وابن هرمة ، فإن لم يكن كذلك ، فالصواب لقائله أن تكون ألفاظه مما لا يخفى على جمهور الناس مثل شعري»[2] .

ولا شك أن كلامه يدل على أن لابن هرمة طريقة طريفة خاصة في القول تسلكه في طبقة شاعر مجيد كبشار ، وتجعلها تختلف عن طريقة الفطاحل المتقدمين . كما يمكن أن نستشف ، فضلا عن ذلك ، إشارة ضمنية إلى منازع ثلاثة . هي : منزع الجزالة (الفحول) ومنزع البديع[3] (شعر بشار وابن هرمة) ومنزع السهولة (شعر أبي العتاهية) .

وقد أحس هدارة في شعر ابن هرمة ميلا إلى الصنعة رغم قلة شعره . يقول : «أما ابن هرمة وصنعته الشعرية فنحن لا نستطيع أن نحكم عليها حكما صحيحا لأن شعره الذي وصل إلينا قليل بل أقل من القليل[4] ، غير أننا نلمح فيه هذا النزوع نحو الصنعة والتفنن فيها سواء أكانت لفظية أم معنوية»[5] .

غير أننا حينما نتأمل ديوان الشاعر نستطيع أن نحكم حكما سليما على تكاثف

---

(١) أمالي المرتضى : الشريف المرتضى ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتاب العربي ، بيروت - لبنان ، ط٢ ، ١٩٦٧ ، ٤٦٢/١ .

(٢) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ٧٢/٤ .

(٣) ربما هذا التقسيم يشير إلى أن البديع يقع بين درجتي الجزالة والسهولة . وربما يدل من هذه الجهة على وضعه الملتبس شعريا والذي أنتج تعددا في القراءة والتناول .

(٤) رغم أهمية فكرة هدارة إلا أنها ليست ناتجة عن اطلاع على ديوان الشاعر .

(٥) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ، ص ٥٧٧ .

صنعته في غرض الهجاء الذي لم يكن يبغي من ورائه السب والشتم كما نجد ذلك عند أغلب شعراء مرحلته ، وإنما كان يقصد به الإضحاك والظرافة . تقول ، في هذا السياق ، رجاء الجوهري : «وكان هجاء ابن هرمة من ذلك النوع الفني الذي يصور لنا المهجو في صورة كاريكاتيرية تضخم العيوب ، وتبرزها في سخرية ضاحكة وخفة روح ظريفة ليس فيها سباب ولا شتائم ولا ألفاظ قبيحة مزرية يندى لها الجبين»[1] .

والواضح ، أن أساليب البديع قد كان لها دور فاعل في ميل هذه المضامين اللاهية إلى الحد من غلواء غرض الهجاء الذي يأتي متوائما في الإفصاح عنها مع الأسلوب البدوي الجزل .

وانظر إليه يصف حال بخيل وهو يتجاهل سائله ، فيقول :[2]

نَكِّسَ لَمَّا أَتَيْتَ سَائِلَهُ
واعْتَلَّ تَنْكِيسَ نَاظِمِ الخَرَزِ

إذ الملاحظ أن الذي أفضى بالبيت إلى السخرية والإضحاك إنما ينبئ عنه توظيف الجناس الاشتقاقي «نكس- تنكيس» ؛ فالكلمة الأولى تساهم في توصيف تغاضي البخيل عن السائل ، فيما تبرز الكلمة الثانية درجة هذا التنكيس الذي يوصل فعل البخيل بناظم الخرز الذي لا يشعر بمن حوله ، وهذا بلا شك يعمق السخرية ويؤجج الضحك ، مما حدا بمحققي الديوان إلى اعتبار «ابن هرمة نواة لابن الرومي -إن لم يكن أستاذا- في فنه التصويري الساخر»[3] .

ومثاله أيضا[4] :

فَاهْدِرْ مَكَانَكَ مَطْوِياً عَلَى حَنَقٍ
هَدْرَ المُعَنَّى عَلَى أَذْوَادِهِ السَّدِمِ

إذ يصور غاية غضب مهجوه وحنقه بالفحل الهائج المقيد ، والذي يعمد في الجناس «أهدر-هدر» إلى تحقيق هذا المعنى الطافح ظرافة ولطفا .

ومنه كذلك قوله[5] :

---

(١) فنان البديع ؛ الشاعر إبراهيم بن هرمة ، سلسلة كتب البلاغة والأدب والنقد ، نشر منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٩٨ ، ص ١٢٦ .

(٢) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ١٣٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٣٧ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٢١١ .

(٥) المصدر نفسه ، ص ص١٠٢-١٠٣ .

فَـــلاَ عَـــفَـــا اللهُ عَنْ مَـــرْوَانَ مَظْلَمَـــةً
وَلاَ أُمَـــيَّـــةَ بِئْسَ المَجْلِسَ البَـــادِي
كَـــانُوا كَـــعَـــاد فَـــأَمْـــسَى اللهُ أَهْلَكَهُمْ
بِمِـــثْلِ مَـــا أَهْلَكَ الغَـــاوِينَ مِنْ عَـــادِ
فَلَـنْ يُـكَـذِّبَـنِـي مِـنْ هَـاشِـم أَحَـــــدٌ
فِـــيـمَـــا أَقُـــولُ وَلَوْ أَكْـــثَـــرَتْ نُقَّـــادِي

نلاحظ أن هذه الأبيات الثلاثة تنبني على المفارقة المفضية إلى السخرية والتي يؤججها التصدير أساسا ؛ وبيان ذلك أن قول الشاعر في البيت الأول «بئس المجلس البادي» قد يومئ للمتلقي بأن الشاعر سيتحدث لاحقا ومباشرة عن مأساة قوم من البادين ، في حين نقف مشدوهين على أن صدر البيت الثاني «كانوا كعاد فأمسى الله أهلكهم» يفيدنا كما لو أن الشاعر يستحضر قوم عاد ، هنا ، في رفاهيتهم الحياتية مقابل هلاك قوم بني أمية . لكن ذلك لن يدوم طويلا حتى نسترجع تطلعنا الأول الذي يفصح عنه عجز البيت الثاني «بمثل ما أهلك الغاوين من عاد» ، والذي يساهم ، في علاقته بالشطر الأول ، في خلق مفارقة أخرى ينبئ عنها أساسا التصدير «عاد- عاد» إذ إن الكلمة الأولى تحيل على الحياة ، فيما تؤول الثانية إلى الهلاك .

توسل ابن هرمة ، إذن ، بالبديع لإفراغ غرض الهجاء من مضمون الشتائم والسباب الذي طغى عليه في فترته ، وإلحاقه بدلالة تجنح نحو اللطافة والإضحاك اللذين ارتبطا ، دون ريب ، بشخصيته التي ظلت تميل إلى المزاح والظرافة ؛ وهو ما تبرزه ، بشكل أو بآخر ، وصية احتضاره المتضمنة في بيته الذائع[1] :

أَسْـــأَلُ اللـهَ سَكْرَةً قَـــبْلَ مَـــوْتِي
وَصِـــيَـــاحَ الصِّـــبْـــيَـــانِ يَا سَكْرانُ !

٢-١-٣- أبو نواس وغرض الخمرة:

يعد أبو نواس حلقة مهمة من حلقات التجديد الشعري العربي ، لأنه استطاع أن يستوعب القديم وينفتح على الجديد بفضل نباهته الشعرية ، فقد «قال أبو حاتم : كانت المعاني مدفونة حتى أثارها أبو نواس ، وقال المكي : مازالت المعاني مكنوزة في

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٢١٨ .

الأرض حتى جاء أبو نواس فاستخرجها»[1] .

ويدل القولان على أن أبا نواس يمتلك قدرة نادرة على الاستنباط والاستخراج ، بما يفيد أنه يعلم أن التجديد الشعري الحق يبدأ ، أساسا ، من منطقة تصفح القديم لينطلق بعد ذلك إلى مجال البحث عن آفاق تجديدية لم ينتبه إليها السابقون ، فيكون النواسي مرتبطا بالقديم من جهة ، ومفترقا عنه من جهة أخرى ، تماما كما لاحظ أدونيس معبرا : «فللشاعر ميزة مزدوجة : عالق بالتاريخ ملتصق به حتى الانصهار ، منفصل عنه بعيد حتى الغربة»[2] .

ومن الأغراض الشعرية التي يظهر فيها هذا الازدواج طافحا غرض الخمرة الذي كاد يتوقف على أبي نواس بحكم افتنانه فيه وافتنانه به حتى وصل النقاد والدارسون بين هذا الغرض الشعري وما أثر عن الشاعر من مجون حياتي وصلا يفسر بعضهما ببعض . وقد دفع ذلك ، بلا شك ، إلى توكيد ارتباط غرض الخمرة بالشاعر تأكيدا انتقل به ابن دريد إلى نطاق حلمي ، إذ يذكر لبعض رفاقه أنه «رأى فيما يرى النائم أن قائلا يقول : لم لا تقول في الخمر شيئا؟ فقال : وهل ترك أبو نواس مقالا؟!»[3] .

وإذا كنا نجزم مع مصطفى ناصف بأن شعر «أبي نواس عن الخمر يجب أن يتناول بوصفه معرفة جمالية للخمر»[4] ، فإننا نطمئن ، كذلك ، إلى أنه يشكل لونا من ألوان اللهو والتعابث الغالب على النفوس ، لأنه إذا «استولى اللهو على النفوس عشقت الجمال ، ومتى عشقت الجمال مالت إلى فهمه وانغمست في إدراك أسرار الطبيعة ومافيها من روعة وإبداع ، فإذا كانت النفوس قد تهذبت بالعلوم والفنون أدركت جمال الكون إدراكا عميقا -كما يقولون- وبحثت عن خفاياه بحث الفيلسوف عن الحقائق وكان الشاعر فيلسوفا فنيا وشاعرا فيلسوفا ،يظهر الفلسفة في ثوب شعري ، ويظهر الشعر في ثوب فلسفي»[5] .

---

(١) أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه : ابن منظور المصري ، صححه : عمر أبو النصر ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص٥٨ .

(٢) مقدمة للشعر العربي : أدونيس ، دار العودة ، بيروت-لبنان ، ط٣ ، ١٩٧٩ ، ص٤٨ .

(٣) رسائل أبي العلاء ، تقديم وشرح : خليل الخوري ، منشورات دار القاموس الحديث ، بيروت ، ص١٠٨ .

(٤) دراسة الأدب العربي ، ص١٥٥ .

(٥) بلاغة العرب في الأندلس : أحمد ضيف ، سلسلة الدراسات الأدبية ، دار المعارف للطباعة والنشر ، سوسة ، تونس . ط٢ ، ١٩٩٨ ، ص٢١٣ .

وبذلك ، مال أبو نواس إلى الخمرة باعتبارها غرضا لاهيا لمحاولة رسم ملامحها جماليا ، مستندا في تجديده إلى الانفتاح[1] على بعض الموضوعات أو الأغراض المعروفة خصوصا الطلل والخمرة ، إذ يعمد الشاعر إلى مزج الأغراض والموضوعات الشعرية دون أن يقع في مطب التناسخ أو الإقحام ، وإنما يتوسل في سبيل تحقيق هذا التداخل إلى فطنته الشعرية التي تدفعه إلى الاستفادة من مضامين مخالفة تفتق لديه شهوة التجديد ؛ وهو تفتيق قائم ، بالأساس ، على صناعة بديعية خفية أو ظاهرة تستجيب لمطالب الشاعر الإبداعية .

٢-١-٣-١- تعالق الخمرة بالطلل:

يأتي هذا التعالق الذي تنبجس منه المضامين المستحدثة في سياق معاكس ومضاد ، لأن الحسن بن هانئ يسعى إلى قلب المضامين الطللية الكثيرة ، مستندا ، في العمق ، إلى بنية التضاد البديعية ، ليعمل على إدماجها في سياق تغريضي مخالف ، له بنياته الخاصة به إلى أن يجعل «الخمر رمزا جديدا يعيد بعض معاني الطلل القديم»[2] ، بما يؤكد أن تجديد الشاعر في هذا الغرض إنما كان يخرج من صلب الدلالات الطللية القديمة التي تكون بمثابة شرارة تفجر دينامية الشعر الخمري ، فمن ذلك أنه يعكس معنى ارتباط الطلل بالقدم والبلى الذي تعاوره الشعراء ، فيربط الخمرة بالشموخ والصلابة اللذين يجعلانها قوية ضاحكة عكس الطلل البالي المحفز على البكاء . يقول أبو نواس[3] :

دَعِ الوُقُوفَ عَلَى رَسْمِ الأَطْلاَلِ
ودِمْنَةَ كَسَحِيقِ اليَمْنَةِ البَالِي
وعُجْ بِنَا نَصْطَبِحْ صَفْرَاءَ وَاقِدَةً
فِي حُمْرَةِ النَّارِ أَوْ فِي رِقَّةِ الآلِ
لَمْ يُذْهِبِ الدَّهْرُ عَنْهَا حَدَّ سَوْرَتِهَا
وَلَمْ يَنَلْهَا الأَذَى فِي دَهْرِهَا الحَالِي
تَفَتَّرُ فِي أَوْجُهِ النَّدْمَانِ ضَاحِكَةً
كَمِثْلِ دُرٍّ وَهِيَ مِنْ كَفِّ لآلِ

(١) يتعلق الأمر بالتناص بعده بنية بديعية كما سنتحدث عن ذلك في مكانه من هذه الدراسة .

(٢) دراسة الأدب العربي : مصطفى ناصف ،ص١٥٦ .

(٣) ديوان أبي نواس ، ص٦٨٠ .

وقد توسل الشاعر من خلال هذا المنزع العكسي بمتضادات خفية يكشفها ذهن المتلقي المتشبع بالمرجعية التعريضية للقصيدة العربية ، فحينما يفتتح النواسي أبياته بـ«دع الوقوف» نستشعر أنه يرفض الوقوف ويستعيض عنه بالتنقل كما يمكن أن تدل عليه لفظة «عج» . ويصف الخمرة بالقوة لأنه لم ينلها الأذى فيما يدل على أنه ينظر إلى الطلل من جهة الضعف والهشاشة وهو ما تلمح إليه كلمة «البالي» .

كما يعمد النواسي بالطريقة نفسها ، إلى قلب الأمكنة ودلالاتها الرمزية . يقول :[1]

لاَ تَبْكِ رَسْمًا بِجَانِبِ السَّنَدِ
وَلاَ تَجُدْ بِالدُّمُوعِ لِلجَرَدِ
وَلاَ تُعَرِّجْ عَلَى مُعَطَّلَةٍ
وَلاَ أُثَافٍ خَلَتْ وَلاَ وَتِدِ
ومِلْ بِنَا إلى مَجْلِسٍ عَلَى شَرَفٍ
بِالكَرْخِ بَيْنَ الحَدِيقِ مُعْتَمَدِ

فمكان الطلل بدوي أعرابي يكتنز دلالات الخراب والاندثار ، فيما يرفل المكان الخمري في جو حضري عامر بالأنس والاغتباط .

وإذا كان شعر الطلل قد أصبح يرمز في الأشعار إلى التفكير المهموم في المصير الإنساني ، فإن أبا نواس قلب هذا المضمون في تناوله للخمرة ، ووجهه من إثارة الهم إلى طرده . يقول[2] :

انْسَ رَسْمَ الدِّيَارِ ثُمَّ الطُّلُولاَ
واهْجُرِ الرَّبْعَ دَارِسًا وَمَحِيلاَ
هَلْ رَأَيْتَ الدِّيَارَ رَدَّتْ جَوَابًا
وَأَجَابَتْ لِذِي سُؤَالٍ سُؤُولاَ
وَاشْرَبَنْهَا كَأَنَّهَا عَيْنُ دِيكٍ
يَطْرُدُ الهَمَّ طَعْمُهَا وَالغَلِيلاَ
هِيَ إِذْ مَا تَغَلْغَلَتْ فِي عُرُوقِي
عَجَّلَ الهَمَّ عَنْ فُؤَادِي الرَّحِيلاَ

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص١٧٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٦٧٣ .

٢-١-٣-٢- تعالق الخمرة بالغزل:

يشاء الحسن بن هانئ خلق تقاطعات وانفتاحات أخرى من خلال الغرض الخمري الذي أبدع فيه وأطاب ، فبدا لنا ، عبر تأمل نصوصه الشعرية ، أنه يروم التعالق مع غرض الغزل ، إذ عمد الشاعر إلى صهر بعض بنياته بحذق وسلاسة في بوثقة شعره الخمري ، فأسفر هذا الصنيع عن ميلاد الخمرة المرأة التي شخصت في شعر الحسن بتجليات تخصها ، فيما يشير إلى نوع من الشعور «بوحدة الحياة النفسية وهو من أهم الكشوفات الشعرية في الشعر العربي آنذاك»[١] كأن تحجب الخمرة عن عين خطابها تسعين حولا دون أن تبدو على محياها تجاعيد الشيخوخة . يقول[٢] :

ثم اصْطَبِحْ مِنْ أَمِيرَةٍ حُجِبَتْ
عَنْ كُلِّ عَيْنٍ بِالصَّوْتِ وَالرَّصَدِ
لَمْ يَرَهَا خَاطِبٌ فَيَمْنَعَهَا
وَلاَ دَعَاهُ لَهَا أَخُو فَنَدِ
مَحْجُوبَةٌ فِي مَقِيلِ حَوْبَتِهَا
تِسْعِينَ عَامًا مَحْسُوبَةَ العَدَدِ
لَمْ تَعْرِفِ الشَّمْسَ أَنَّهَا خُلِقَتْ
وَلاَ اخْتِلاَفَ الحَرُورِ وَالصَّرَدِ
بَيْنَ مَسِيلٍ يَحُفُّهَا خَضِلٍ
وَبَيْنَ آسٍ بِالرَّيِّ مُنْفَرِدِ

ويمعن النواسي في إيهامنا بحقيقة هذه الخمرة – المرأة من خلال التركيز على أسلوب القص النازع بشكل أساس إلى مكون الحوار الذي من شأنه أن ينمي الفعل الشعري ، وهو صنيع يصفه حسن درويش بالطرافة . يقول : «ومن طرائف الخمريات أيضا أو بالأحرى من طرائف النواسي في خمرياته أنه يتعامل مع الخمر وكأنها فتاة»[٣] قد تسأل عن لوازم زواجها من مهر ومسكن . يقول[٤] :

---

(١) مقدمة للشعر العربي : أدونيس ، ص٥٤ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص١٧٢-١٧٣ .

(٣) أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر : حسن درويش ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص٣١٦ .

(٤) ديوان أبي نواس ، ص٩١ .

قَـالَتْ :فَـمَنْ خَـاطِبِي هَذَا؟فَـقُلْتُ أنَا
قَـالَتْ : فَـبَـعْلِي ، قُلْتُ : المَاءَ إنْ عَـذُبَا
قَـالَتْ : لِقَـاحِي فَـقُلْتُ : الثَّلْجُ أُبْرِدُهُ
قَالَتْ : فَبَيْتِي فَمَا أَسْتَحْسِنُ الخَشَبَا

ثم ينتهي هذا الحوار الممتع بأن تسوق هذه العروس المتفردة شروطا على خاطبها ؛ وهي شروط يسندها الطباق كما تقول[1] :

وَلاَ تُمْكِنَنِّي مِنَ العَرْبِيدَ يَشْرَبُنِي
وَلاَ اللَّئِيمَ إنْ شَمَّنِي قَطَبَا
وَلاَ المَجُوسَ ، فَإنَّ النَّارَ رَبَّهُمُ
وَلاَ اليَهُودَ وَلاَ مَنْ يَعْبُدُ الصُّلُبَا
وَلاَ السَّفَالَ الذِّي لاَ يَسْتَفِيقُ وَلاَ
غَرَّ الشَّبَابِ ،وَلاَ مَنْ يَجْهَلُ الأَدَبَا
وَلاَ الأَرَاذِلَ ، إلاَّ مَنْ يُوَقِّرُنِي
مِنَ السُّقَاةِ ، وَلَكِنِ اسْقِنِي العَرَبَا

فقد طابق الشاعر ، باقتدار ، بين العرب وغيرهم مسبلا ، بطريقة مضمرة وخلافية ، أوصافا حضارية على الأمة العربية .

لاشك ، أن الشاعر في التعالقين معا ينزع في العمق إلى الأسلوب البديعي الذي يدعم عملية التجديد التي يرتضيها ؛ ففي التعالق الأول يتكئ على بنية التضاد ، وفي التعالق الثاني يستثمر تقنية الحوار لإيهامنا ، تماما كبشار ، بالخمرة – المرأة ، متجاوزا في التعالقين من سبقه من الشعراء الخمريين .

٢-٢- الاقتراض الجاد وجيل المؤسسين:

ونناقش في هذا العنصر توظيف مؤسسي الحركة البديعية ، وهم النمري ومسلم والعتابي وأبو تمام ، لأساليب البديع في الأغراض والمضامين الجادة التي تعاورها الشعراء السالفون من أجل الإيفاء بمقاصد تتنوع بتنوع رغبات الشعراء .

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص٩٢ .

٢-٢-١- منصور النمري وغرض المديح:

لا يمكن أن نجد لدى المحدثين دراسة مسعفة في الكشف عن شاعرية منصور النمري لأن أغلب دراسات الباحثين إنما اهتمت بالشعراء المعروفين المشهورين ، فيما تداول النقاد القدماء شعره ، وفطنوا إلى مواطن جودته ، ملاحظين أنه «غريب البنا ، قريب المعنى ، سهل كلامه ، صعب مرامه ، سليم المتون ، كريم العيون»(١) . وهو ، بذلك ، يتشبه بأسلوب أستاذه العتابي . يقول عنه أبو الفرج الأصفهاني : «تلميذ كلثوم بن عمرو العتابي وراويته ، وعنه أخذ ، ومن بحره استقى ، وبمذهبه تشبه»(٢) .

وتحكي المصادر أن منصورا ارتبط بالرشيد ارتباطا غدا معه شاعره الأول غير منازع ، فكان ، بذلك ، من «أكثر الشعراء إثارة للرشيد ، بل هو أكثرهم في ذلك على الأرجح ، فما رأينا شاعرا لعب بعواطف الرشيد وأثار حفيظته واستحوذ على رضاه مثيلا للنمري»(٣) . وقد استطاع ذلك منصور لأنه صدر في شعره عن مضامين تستغور ذات ممدوحه التي تعيش إحساسا متناقضا بين الحنق على آل علي لأنهم منافسون سياسيون ، والميل الخفي إليهم لرابطة القرابة التي تجمعهما . وبذلك ، تفهم كثير من تعليقات الرشيد على أشعار منصور ؛ فحين انعرج الشاعر عن هذا المسعى عنف به الخليفة صائحا : «يا ابن اللخناء : أتظن أنك تتقرب إلي بهجاء قوم أبوهم أبي ، ونسبهم نسبي ، وأصلهم وفرعهم أصلي وفرعي؟»(٤) . ولما توفق في مسعاه ابتهج الرشيد وعجب له ، فقال : «ويحك ، ما هذا؟ شيء كان في نفسي منذ عشرين سنة لم أقدر على إظهاره فأظهرته»(٥) .

غير أن الشاعر جذب رغبة الرشيد المتناقضة لصالحه ، فتسور بها محملا خطابه رغبة أخرى تخص تشيعه لآل علي ، خاصة أنه «كان يضمر غير ما يظهر»(٦) . ولذلك ، وجدناه كما عبر الكفراوي : «أبدى أمرا وأخفى ضده ، فكان مع العباسيين بلسانه ومع العلويين بقلبه وروحه ، ولا شك أنه استغل في هذا الموقف المتناقض

---

(١) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١٢/ .

(٢) المصدر نفسه ، ١٣/١٤٠ .

(٣) الشعر والشعراء في العصر العباسي : مصطفى الشكعة ، ص٦٠٤ .

(٤) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١٣/١٤٤ .

(٥) طبقات الشعراء : ابن المعتز ، ص٢٤٥ .

(٦) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٢/٦٥١ .

مذهب التقية المسموح به بين الشيعة»[1] . بل إنه لم يكتف بتقية مذهبية ، فأضاف إليها تقية أسلوبية مثلتها التورية أجل تمثيل ، فاستوثقت الروابط والصلات بين التقيتين منتجة مديحا ملتبسا ؛ يظهر تقربا للرشيد العباسي ويضمر ، في الآن نفسه ، ميلا للعلويين .

فمن ذلك أن منصورا يعمد كثيرا إلى ذكر ممدوحه باسم هرون عوض الرشيد بما يدعم توجهه الملتوي ، والذي تسنده التورية التي تلوح في الاسم الأول . وتأكيد ذلك أن الجاحظ انتبه بنافذ بصيرته إلى أن «منصور النمري ينافق الرشيد ويذكر هارون في شعره ؛ ويريه أنه من وجوه شيعته ، وباطنه ومراده بذلك أمير المؤمنين عليه السلام ، لقول النبي عليه السلام : «أنت مني بمنزلة هارون من موسى»»[2] ، مما يدل على أن كلمة (هرون) تحتمل معنيين : أحدهما قريب متجاوز مرتبط بهرون الرشيد ، والآخر بعيد مرغوب دال على علي بن أبي طالب .

ومثاله قول الشاعر[3] :

رَضِيتُ حُكْمَكَ لاَ أَرْضَى بِهِ بَدَلاً
لأَنَّ حُكْمَكَ بِالتَّوْفِيقِ مَقْرُونُ
آلُ الرَّسُولِ خِيَارُ النَّاسِ كُلِّهِمِ
وَخَيْرُ آلِ رَسُولِ اللهِ هَارُونُ

يعمد الشاعر من خلال كلمة التورية «هرون» إلى الإعنات والمغالطة حين يجعلها كلمة للقافية وكأن الشعر فرضها فرضا كما يعضددها في السياق الحجاجي[4] للبيتين بالمذهب الكلامي ، إذ يعلن الشاعر عن النتيجة في صدر البيت الأول «رضيت حكمك لا أرضى به بدلا» ، معللا ذلك بسداده في الحكم «لأن حكمك بالتوفيق مقرون» ، ثم يرجع هذا السداد والتوفيق إلى اتصاله بالبيت النبوي الشريف ، بل يؤكد أنه من خيرة من ينحدرون منه . فيتماسك النص وتلتحم عناصره بتضافر

---

(١) تاريخ الشعر العربي : محمد عبد العزيز الكفراوي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٧ ، ٢/٤٠ .

(٢) أمالي المرتضى : الشريف المرتضى ، ٢/٢٧٦ .

(٣) شعر منصور النمري ، ص١٣٨ .

(٤) ترتبط التورية في كثير من الحالات بسياقات إقناعية ، ينظر : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن : ابن أبي الإصبع ، تقديم وتحقيق : حفنى محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، ١٩٦٣ ، ص ص٢٦٨-٢٦٩ .

المذهب الكلامي مع التكرارات التي توطد لحمة النص .

وقد يفيد ظاهر الكلام أن هذا الاحتجاج يخدم لصالح الممدوح الظاهر هرون الرشيد ، ولكننا حينما نفهم أنه يوري بممدوح مضمر بعيد هو علي بن أبي طالب الذي يعد بحق خير عترة الرسول الكريم يفضي ، ذلك ، إلى قلب نتيجة الشاعر وقياسه لصالح «الممدوح» الثاني .

وإذا كانت التورية في البيتين السابقين لا تنقدح إلا بمعونة النص الحديثي (علي مني بمنزلة هرون من موسى) فإن منصورا في قصيدة أخرى يجعلنا ننتبه ، مع قليل من التأمل ، إلى التورية بواسطة مؤشرات داخلية تنضح بها القصيدة . يقول مادحا[1] :

بُورِكَ هَارُونُ مِنْ إِمَامِ
بِطَاعَةِ اللهِ ذي اعْتِصَامِ
لَهُ إلى ذِي الجَلالَ قُرْبَى
لَيْسَتْ لِعَدْلٍ وَلاَ إِمَامِ
يَسْعَى عَلَى أُمَّةٍ تَمَنَّى
لَوْ تَقِيهِ مِنَ الحِمَامِ
لَوِ اسْتَطَاعَتْ لَقَاسَمَتْهُ
أَعْمَارَهَا قِسْمَةَ السِّهَامِ
يَا خَيْرَ مَاضٍ وَخَيْرَ بَاقٍ
بَعْدَ النَّبِيِّينَ فِي الأَنَامِ

يستغل الشاعر ، هنا ، معرض المدح ليسدل على ممدوحه عراماً من الصفات تكتسي في ظاهرها ، على سبيل الإيهام ، صبغة المبالغة المطلوبة في هذا المقام ، فيما هي تبقى صفات حقيقية حينما ننظر إليها من خلال التورية «هرون» ؛ فصفة الإمامة «إمام» مثلا ترتبط بالرشيد من جهة المبالغة التي يقتضيها سياق المدح ، بينما تتعلق بعلي حقيقة وواقعا في تصور أهل الشيعة .

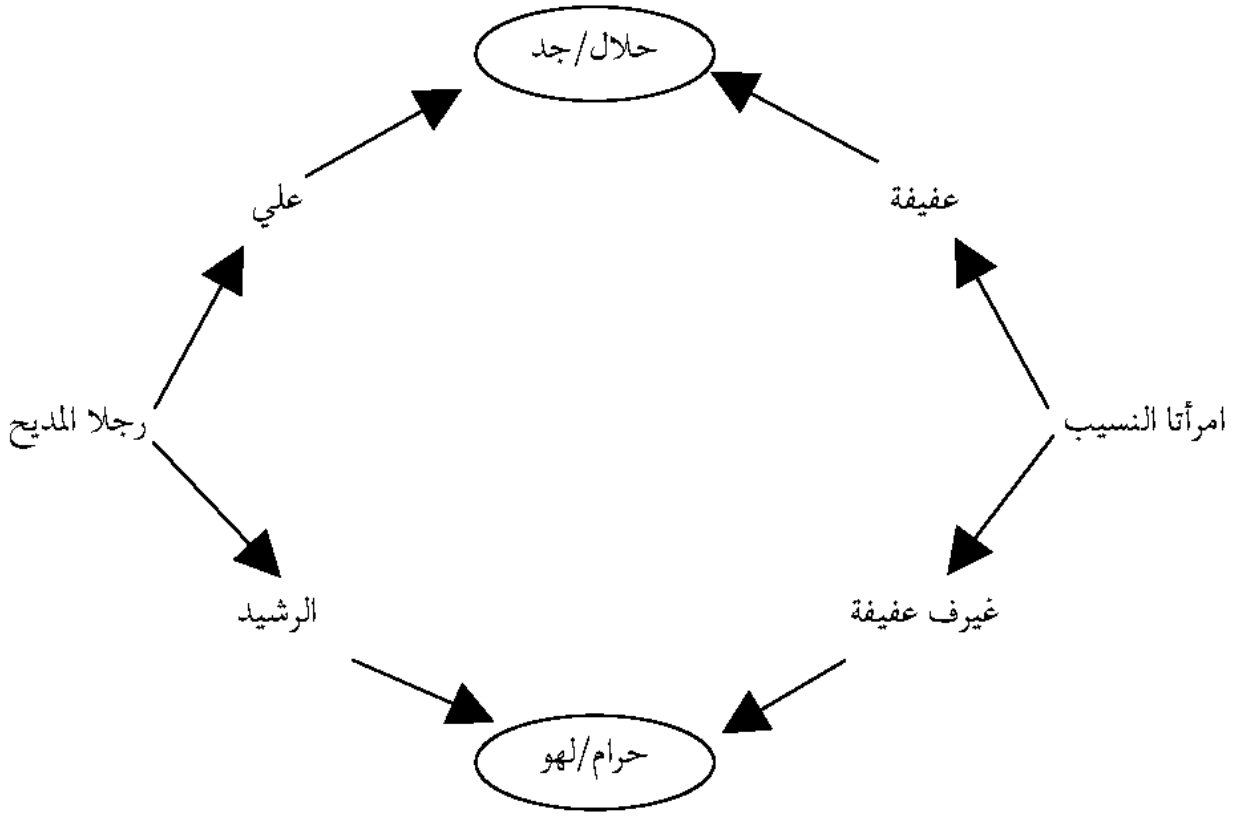
ويبدو ، أن الشاعر كان مصرا ، في هذه القصيدة ، على المواربة في المدح ؛ وهو ما يتضح من خلال مقدمتها النسيبية التي يستهلها متغزلا بامرأتين في آن واحد على غير عادة الشعراء . يقول[2] :

(١) شعر منصور النمري ، ص١٣٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص١٣٥ .

يَـا زَائِـرَتَـيْـنَـا مِـنَ الخِـــــيَـــــام
حَـــيَّـــاكُـــمَـــا اللهُ بِالسَّـــلاَمِ
يَحْـــزُنُـنِي أَنْ أَطَفْـــتُـــمَـــا بِي
وَلَـمْ تَـنَـالاَ سِـــــــوَى الـكَـلاَمِ
لَـمْ تَـطْـرُقَـــــانِي وَبِـي حَـــــرَاكٌ
إِلـى حَـــــلاَلٍ وَلاَ حَـــــرَامِ
هَيْـــهَـــاتَ لِلهْـــوِ والتَّـــصَـــابِي
وَلِـلـغَـــــوَانِـي وَلِـلـمُـــــدَامِ
أَقْـــصَـــرَ جَـــهْلِي وَثَابَ حِلْمِي
وَنَـهْـنَـهَ الـشَّـــيْـبُ مِـنْ عُـــرَامِي
عَـــمْـــرَ أَبِيـــهَـــا لَـقَـــدْ تَوَلَّتْ
سَـــالِمَةَ الخَـــدِّ مِنْ غَـــرَامِي

إن هذا الاختيار النسيبي يخدم وظيفة التورية في القصيدة ، إذ يمكننا ربط علاقات واصلة بين امرأتي النسيب ورجلي المديح ، ونبين هذا الترابط بواسطة الشكل التوضيحي الآتي :



واضح ، إذن ، أن الشاعر يشغل امرأتي النسيب باعتبارهما قناعين أو رمزين لرجلي المديح ؛ فالمرأة غير العفيفة المرتبطة بأيام اللهو ونزق الشباب لم تعد مطلوبة في مرحلة الحلم ونضج الشيخوخة إذ تولت غير متحسر عليها ، مما يومئ إلى أن هذه المرحلة المتعقلة تستوجب منه مدح علي لا الرشيد .

وعندما تتأكد لدينا هذه الرمزية نفهم أبيات النسيب فهما مغايرا ؛ فإذا كان الشاعر يرمز إلى صعوبة الجمع بين ممدوحين متعارضين بقوله :

يحـــزنني أن أطفـــتـــمـــا بي
ولـم تـنـالا ســـــــــوى الـكـلام

فإنه يومئ في موضع آخر مقسما بأن لم تكن عاطفته ميالة إلى الرشيد . يقول :

عـــمـــر أبيـــهـــا لـقـــد تولت
ســـالمة الخـــد من غـــرامي

لقد ساهم توظيف البديع في شعر منصور النمري في الإيفاء بمديح ملتبس يبرز ظاهره جنوحا إلى العباسيين ، فيما يضمر باطنه تعلقا صادقا بالعلويين ، مستندا في ذلك إلى مبدإ التقية المعروف لدى الشيعة حتى لا ينكشف أمره للخليفة الرشيد . إلا أن هذا الأخير سيكتشف تدليس الشاعر وإن كان ذلك بعد فوات الأوان[1] ؛ فيقول معلقا على إحدى قصائده بنبرة تطفح مرارة وقسوة : «أراه يحرض علي ، ابعثوا إليه من يجيء برأسه»[2] .

٢-٢-٢- مسلم بن الوليد وغرض الرثاء:

اعترف النقاد لمسلم بإجادته وتأنيه في صناعة الشعر ، فقال ابن رشيق : «وهو زهير المولدين : كان يبطئ في صنعته ويجيدها»[3] . وقد وضح ابن شرف القيرواني (-٤٦٠هـ) مسلكه في الصنعة . يقول : «وأما صريع : فكلامه مرصع ، ونظامه مصنع ، وجملة شعره صحيحة الأصول ، مصنعة الفصول ، قليلة الفضول»[4] .

ومن الإشارات الدالة أن يجعله ابن نباتة المصري (-٧٦٨هـ) أول المجيدين مؤكدا

---

(١) توفي الشاعر في لحظة اكتشافه ، الأغاني ، ١٣/١٤٨ .

(٢) الأغاني ، ١٣/١٤٨ .

(٣) العمدة ، ١/١٣١ .

(٤) رسالة الانتقاد ، شرح وتحقيق : عبد الواحد شعلان ، مطبعة المدني ،ص ص١٣٥- ١٣٦ .

ذلك في مفتتح كتابه «مطلع الفوائد ومجمع الفرائد» بقوله : «فإنه الأول الذي أرق معاني الشعر ، والكبير الذي علم أهل هذه الصناعة السحر ، وربما رددت ذكر الرجل في أجزائه ، وأطلعت فضله من ثناياه وأثنائه لأنني لم استوف محاسنه في مكان واحد»[١] .

أبدع مسلم في جميع الأغراض الجادة واللاهية ، غير أن إحسانه في غرض الرثاء[٢] نعده فتحا مبينا في تجديده الشعري ؛ وقد استشعر النقاد ذلك مؤكدين[٣] أن أرثى بيت قاله شاعر هو قول مسلم[٤] :

أرَادُوا ليخفوا قَبْرَهُ عَنْ عَدُوِّهِ
فَطِيبُ تُرَابِ القَبْرِ دَلَّ عَلَى القَبْرِ

كما أعجبوا بقوله[٥] :

وإنِّي وإسماعيلُ يَوم وَداعه
لكالغَمْد يَوْمَ الرَّوْع فَارَقَهُ النَّصْلُ
فإنْ أخْشَى قَوْمًا بَعْدَهُمُ أو أزورهم
فكالوَحْشِ يَسْتَدْنيه للقَنْصِ المحلُ

حتى قال فيه ابن المعتز : «وهذا معنى لا يتفق للشاعر مثله في ألف سنة»[٦] .

فلو أنعمنا النظر في هذه الأبيات للكشف عن سبب إعجاب النقاد بها لأرجعنا ذلك إلى وصل مسلم بين الرثاء وأساليب البديع ، لأننا نجد إمعانا في استثمار التوازنات الصوتية المختلفة . وانظر إلى بيته الأول وهو يرفل في بهجة أسلوبية لافتة تدل على صناعة متأنية ؛ فمن ذلك أنه جعل في صدر البيت كلمة مولدة للتوازن الصوتي وهي «قبره» ، تتعالق مع عجزه تعالقا مزدوجا ؛ فهي من جهة تساهم في التكرير اللفظي ، وهي من جهة أخرى تولد التصدير . وبذلك ، يظهر التعالق في البيت هكذا :

---

(١) تحقيق : عمر موسى باشا ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ص٨-٩ .

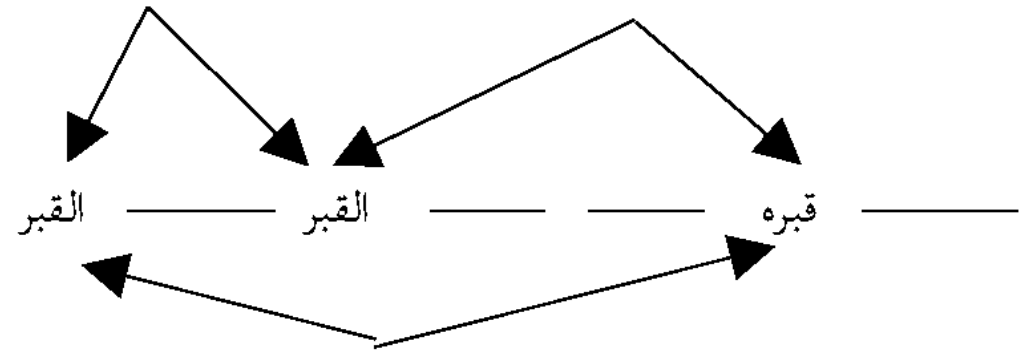
(٢) لم يلتفت الدارسون في الغالب إلى هذا الغرض في شعر مسلم لقلته ، حيث يشكل ٥٪من مجموع الأغراض فحسب ، وإنما أولوا الأهمية لغرض المديح لإكثاره فيه إذ يمثل نسبة ٥٦٪ .

(٣) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ٣١٨/١٨ .

(٤) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٣٢٠ .

(٥) المصدر نفسه ، ص٣٣٢-٣٣٣ .

(٦) طبقات الشعراء ، ص٢٣٥ .



وهذه الصلة التي أحدثها مسلم بين التصنيع والرثاء «جعلته الأكثر شهرة في وصل ما لم يقدر عليه غيره ، حتى دونه النقاد في باب المعضلات المحتاجة إلى كبير تمحيص وعناية»[١] . وبذلك ، أوشكت المرثية عند مسلم أن تصبح مديحا بفضل انفتاحها على أساليب البديع ، وهو ما أدى إلى تغيير معجمها الذي كانت تنبني عليه لأن صيغة «الرثاء تحتاج إلى الجزل الوقور والفخم من القول»[٢] .

وإذا كان النقاد نبهوا إلى تقارب الغرضين وفي مقدمتهم قدامة بن جعفر الذي قال : «ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ[٣] بما يدل على أنه لهالك ، مثل : كان ، وتولى ، وقضى نحبه ، وما أشبه ذلك . وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح في حياته»[٤] . إلا أن مسلما بالغ في تقريب المسافة بين الغرضين بفضل اتكائه على جمالية الأسلوب البديعي التي قد تبدو ، ظاهريا ، متعارضة مع غرض تأبيني ، وربما هذا التعارض الظاهري هو الذي أوحى للشكعة بالقول : «تغلب الصنعة على مسلم فتضيع العاطفة التي هي ركن أصيل من أركان الرثاء بين قوافل الزينات اللفظية التي يكثر منها ، فتبدو المرثية عذبة الإيقاع ، قليلة الأحزان ، وتكون أقرب إلى مدح حي منها إلى بكاء ميت»[٥] .

وهو رأي لا نوافق عليه ، البتة ، لأنه ينظر إلى البديع على أنه أسلوب زينة

---

(١) مسلم بن الوليد ؛ صريع الغواني : عبد المجيد الحر ، سلسلة الأعلام من الأدباء والشعراء ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص١٤٤ .

(٢) الشعر والشعراء في العصر العباسي ، ص٢٥٧ .

(٣) لم ينتبه قدامة إلى ما يمكن أن يميز بين الغرضين من أسلوب في الكتابة لأنه اكتفى فقط بالجانب اللفظي .

(٤) نقد الشعر ، ص١١١ .

(٥) الشعر والشعراء في العصر العباسي ، ص ص ٢٥٥-٢٥٦ .

وافتعال لا يعبر عن أي شكل من أشكال الصدق العاطفي أو النبل الإنساني ، بل إننا نذهب ، عكس الدارس ، إلى أن ارتباط الرثاء بالبديع يدل دلالة صريحة على أن الحدث الجلل لا يؤديه إلا الأسلوب الراقي ؛ وهو ما نفسر به تجديد مسلم في غرض الرثاء ، يقول[1] :

يَا عَـــيْنُ جُـــودِي بِعَـــيْنٍ منْك مـــدْرَارِ
لاَ تُعْـــذِري فيَ الْبُكَا لاَ حِينَ إِعْـــذَارِ
أَبْكَانِي الدَّهْرُ مـــمَّـــا كَـــانَ أَضْـــحَكَنِي
والـدَّهْرُ يَخْلِطُ إِحْـــــلاَءً بِإِمْـــــرَارِ
اقْـــرَا السَّـــلاَمَ عَلَى قَـــبْـــرٍ تَضَـــمَّـــنَهُ
مَـــاذَا تَضَـــمَّـــنَ مِنْ جُـــودٍ وَأَيْسَـــارِ
حُلْوُ الشَّـــمَـــائِلِ مَـــأْمُـــورُ الغَـــوَائِلِ مَـــأْ
مُـــولُ النَّـــوَافِلِ مَـــحْـــضٌ زَنْـــدُهُ وَارِي
اللـهُ أَلْبَـــسَـــهُ في عُـــودِ مَـــغْـــرِسِـــه
ثِيَـــابَ حَـــمْـــدٍ نَقِـــيَّـــاتٍ مِنَ العَـــارِ
دَفَّـــاعُ مُـــعْـــضِلَةٍ حَـــمَّـــالُ مُـــثْـــقِلَةٍ
دَرَّاكُ وَتْـــرٍ وَدَفَّـــــــــــــاعٌ لأَوْتَـــارِ

تظهر هذه الأبيات احتفاء أسلوبيا بالغا ، تمثله ، أساسا ، ظواهر البديع المتناغمة فيه . ويمكن إدماجها جميعا في بنيتي التوازن والمفارقة ؛ ففي البنية الأولى تدخل التكرارات كـ«جودي- الجواد» و«الدهر-الدهر» و«تضمنه- تضمن» و«دفاع- دفاع» ، ويبرز الترصيع في البيت الرابع «حلو الشمائل- مأمور الغوائل- مأمول النوافل» ، كما يدعم البيت الأخير توازنه الصوتي بأسلوب التشطير»دفاع معضلة- حمال مثقلة» و«دراك وتر- دفاع الأوتار» ، فيما تجلى التصدير في البيت الأول «تعذري-إعذار» ، وفي البيت الأخير «وتر-أوتار» . أما بنية المفارقة ؛ فقد كان اشتغالها ضئيلا بالنظر إلى البنية السابقة ، فبرزت على الخصوص في الطباق

«لا تعذري- إعذار» و«أبكاني-أضحكني» مما يدل على أن صنعة هذه الأبيات أميل إلى الجانب الصوتي الذي من شأنه أن يشيع نغما نجد له تأويلا مزدوجا ؛ فهو

(١) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٢٨ .

من ناحية يحتفي بالشخص المرثي أبدع ما يكون الاحتفاء[1] ، وهو من ناحية أخرى ينقل لأولئك المشدوهين لأفاعيل الموت نبض الحياة لتطهير أنفسهم من الخواطر الحزينة .

انتقل مسلم بن الوليد بغرض الرثاء من الأسلوب البدوي الجزل الذي أصبح ، بفعل اطراده ، متساوقا ودلالة الحزن إلى الأسلوب البديعي الذي أضاف إلى سوداوية الفناء في المرثية إشراقة الحياة كي يعاد التوازن للأنفس المكلومة ، فضلا عن التسامي بغرض الرثاء من خلال خلفية تراهن على أن جلل الحدث لا يشاكله إلا بديع الأسلوب ، فاقتربت ، من ثمة ، المرثية من المدحة على يد مسلم أشد ما يكون الاقتراب .

٢-٢-٣- كلثوم بن عمرو العتابي وغرض الاعتذار:

يعد العتابي من شعراء العربية القلائل الذين عرفوا برغبة جامحة في العب من مشارب الفكر والثقافة ، وقد دعته هذه الرغبة الضاغطة إلى إتقان اللغة الفارسية ، والارتحال في سبيل تلقي العلوم المختلفة . يروي عنه أحد الفضلاء بقوله : «إني كنت بالرقة بين يدي محمد بن طاهر بن الحسين على بركة إذ دعوت بغلام لي فكلمته بالفارسية فدخل العتابي وكان حاضرا في كلامنا فتكلم معي بالفارسية فقلت له : أبا عمرو ، مالك وهذه الرطانة؟ فقال : قدمت بلدكم هذه ثلاث قدمات ، وكتبت كتب العجم التي في الخزانة بمرو ، وكانت الكتب سقطت إلى ما هناك مع يزدجرد فهي قائمة إلى الساعة ، فقال : كتبت منها حاجتي ثم قدمت نيسابور وجزتها بعشر فراسخ إلى قرية يقال لها ذودر ، فذكرت كتابا لم أقض حاجتي منه فرجعت إلى مرو»[2] . يذكرنا هذا الشغف النادر في طلب الثقافة بكبار المحققين والضابطين ؛ وهو ما قاد الشاعر إلى أن يكون فرد زمانه في المزاوجة المجيدة بين الشعر والترسل . يقول جعفر المالكي : «ما سمعت كلاما قط لأحد من المتكلمين أحسن من كلام العتابي ،

---

(١) نستحضر هنا على سبيل التأمل قول منصور النمري في رثاء يزيد بن مزيد :

لئن حسنت فيك المراثي وذكرها لقد حسنت من قبل فيك المدائح

(شعر منصور النمري ، ص٥٨)

(٢) بغداد في تاريخ الخلافة الإسلامية : ابن طيفور ، مكتبة المثنى ببغداد ، ومكتبة المعارف ببيروت ، ١٩٦٨ ، ص٨٥-٨٦ .

وما رأيت كاتبا تقلد الشعر مع الكتابة إلا وجدته ضعيف الشعر ، غيره فإنه كان فحل الشعر جيد الكلام»[1] .

وإذا كان هذا التمييز ملحوظا مفروغا منه لدى النقاد والدارسين فإن الشاعر بقي «شخصية نادرة لم تقدر قدرها اللائق بها»[2] للأسف الشديد .

لقد كان لثقافة الشاعر المتنوعة وقدرته على الجمع الفني بين النثر والشعر فضلا عن كونه «يفضل الحياة الهادئة دون كدر أو صخب أو خصام»[3] بالغ الأثر في أن يجنح إلى تقريب المسافات وربط الصلات بين الخطابي والتخييلي في منجزه الشعري ؛ وهو ما تبلور بشكل خاص في شعره الاعتذاري . فمن ذلك أن زوجه خاصمته ولامته لأنه لم يستطع أن يلبي رغبتها في العيش الكريم ، فقال معتذرا[4] :

تَلُومُ عَلَى تَرْكِ الغِنَى بَاهِلِيَّةٌ
رَوَى الدَّهْرُ عَنْهَا كُلَّ طِرْفٍ وَتَالِدِ
رَأَتْ حَوْلَهَا النِّسْوَانَ يَرْفُلْنَ فِي الكُسَا
مُقَلَّدَةً أَجْيَادُهَا بِالقَلاَئِدِ
تَقُولُ أَمَا تَحْدُوكَ لِلمَجْدِ هِمَّةٌ
تُنِيلُكَ وَجْهًا مِنْ وُجُوهِ الفَوَائِدِ
أَيَسُرُّكِ أَنِّيَ نِلْتَ مَا نَالَ جَعْفَرٌ
مِنَ المُلْكِ أو مَا نَالَ يحيى بْنُ خَالِدِ
وَأَنَّ أَمِيرَ المُؤْمِنِينَ أَغَصَّنِي
مُغَصَّهُمَا بِالمُرْهَفَاتِ البَوَارِدِ
ذَرِينِي تَجِئْنِي مِيتَتِي مُطْمَئِنَّةً
وَلَم أَتَجَشَّمْ هَوْلَ تِلْكَ المَوَارِدِ
فَإِنَّ كَرِيمَاتِ المَعَالِي مَشُوبَةٌ
بِمُسْتَوْدَعَاتٍ فِي بُطُونِ الأَسَاوِدِ

وإذا كان العتابي في مجمل اعتذارياته يتسم بالسداد والنضج اللذين لا ينفكان عن

(١) طبقات الشعراء : ابن المعتز ، ص٢٦٢ .
(٢) ضحى الإسلام : أحمد أمين ، ١٨١/١ .
(٣) الشعر والشعراء في العصر العباسي : مصطفى الشكعة ، ص٥١١ .
(٤) البيان والتبيين : الجاحظ ، ٣٥٣/٣-٣٥٤ .

شخصيته ، فإن ذلك قد دفعه ، هنا ، إلى تصوير قناعته بدلا من الاعتذار تلبية لرغبة امرأته .

وفي هذا السياق ، عمد الشاعر إلى مخالفة انتظار زوجه التي كانت تتطلع[1] إلى استفزاز همته ودفعه إلى الانصياع لمطلبها .

وبذلك ، انعطف الشاعر عن محتمل خطابها ، مضمرا في ثنايا كلامه تخطئة لسؤالها الذي لا يفصح عن ذات مجربة . لذا ، يسوق إليها ، تباعا ، الحجج الداحضة والتي تشكل سلما حجاجيا يبدأ من الأقوى إلى الأضعف هكذا :

أ- حجج تخص زوجته : وهي الأكثر إقناعا والأقرب صلة من زوجته التي تلومه على ترك الغنى ، فيما هو يعاتبها على أن الغنى قد تركها بعد ما كانت تملك كل طريف وتالد .

ب- حجج تخص غيره : تنزل عن الحجج الأولى في درجة الإقناع لأنها ترتبط بتجارب غيرية عاينتها زوجه ، ولا تكاد تخرج عن تأكيد حالها . ومفادها أن الملك والسؤدد لم يدم لكل من جعفر ويحيى بن خالد .

ج- حجج تخص الشاعر : وهي أقل درجة من الحجة السابقة لأنها تؤول إلى الشاعر الذي يربط ذاته بذاتي جعفر ويحيى من جهة كونهم جميعا أغصهم أمير المؤمنين .

تفضي هذه الحجج المختلفة في الدرجة والجهة إلى نتيجة مركزية يخلص إليها الشاعر في النهاية وهي : ألا تدعوه زوجه إلى تجشم الصعاب والأهوال .

وعندما نتأمل تلك الأبيات ماليا توقفنا ، بتواز مع تلك الحجج والنتيجة المتمخضة عنها ، ألفاظ دالة يفتتح بها الشاعر حججه ونتيجته يمكن حصرها وإبراز وظيفتها التداولية في الشكل الآتي :

الحجة:
- روى ← فعل استعاري يوضح تخييليا سخرية الدهر .
- يسرك ← فعل يضمر دلالة تعريضية لأن الموقف لا يسر بل يؤسف ويغضب .

النتيجة:
- ذريني ← فعل يصرح بمعنى الأمر الذي ينبه به الشاعر زوجته إلى صواب رأيه وتهافت سؤالها .

---

(١) يظهر ذلك من خلال القوة الإنجازية لكلامها : «هذا منصور النمري قد أخذ الأموال فحلى نساءه ،وبنى داره ، واشترى ضياعا ، وأنت ههنا كما ترى» الأغاني ، ١٢٢/٣ .

وصفوة القول إن العتابي استطاع بفضل ثقافته الواسعة وتمرسه بأساليب الجدل[1] أن يفتح خطاب الشعر على أدوات الإقناع التي تشكل إحدى بنيات البديع من غير أن يسلب الشعر حقيقته وخصوصيته .

٢-٢-٤- أبو تمام وغرض الحكمة:

يصف أدونيس حداثة أبي تمام وصفا دالا . يقول : «أبو تمام بداية جديدة في الشعر العربي»[2] بما يفيد أنه رأس المجددين في الشعر العربي القديم والغاية القصوى التي انتهت إليها حركة البديع ؛ فكان شعره فاتحة عهد جديد في الكتابة الشعرية جعل العارفين يسلكونه ضمن أحد أربعة تميزوا في الثقافة العربية ، لذلك قيل : «أربعة لم يلحقوا ولم يسبقوا : أبو حنيفة في فقهه ، والخليل في أدبه ، والجاحظ في تأليفه ، وأبو تمام في شعره»[3] فكأنهم أقصروا الإبداع الشعري على أبي تمام وحده دون سائر الشعراء . ولعلنا نفهم وصل أبي تمام بأولئك الذين لم يلحقوا ولم يسبقوا من خلال ما لاحظه عمارة عن شعره ، فقال : «لله دره ما يعتمد معنى إلا أصاب أحسنه كأنه موقوف عليه»[4] . وهو ، بذلك ، غطى على شعراء مرحلته ؛ فما «كان أحد من الشعراء يقدر على أن يأخذ درهما بالشعر في حياة أبي تمام ، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه»[5] .

والذي نميل إليه أن ما أكسب شعر أبي تمام هذا الذيوع إنما يرجع ، أساسا ، إلى عمق تواصله مع النص الشعري السابق عليه ، وقوة تمثل بنياته العميقة تمثلا يضيف إليه فضاءات ضافية كأن ينزع إلى الانفتاح على شعر الحكمة الذي عُرف في الفترات السابقة على الشاعر ، مع محاولة التخفيف من خطابية هذا النوع الشعري .

ولا ننكر أن شعراء الحقب الجاهلية والإسلامية والأموية نزعوا إلى التجديد في الشعر الحكمي ، إلا أن منزعهم فيه كان مضمونيا بالأساس . يقول محمد عويس : «إذا مضينا إلى شعر الحكمة نبحث ما طرأ عليه فنيا -من تطور وتجديد- فإن بحثنا

---

(١) لأنه كان أحد رؤوس الإعتزال .

(٢) مقدمة للشعر العربي ، ص٤٦ .

(٣) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب : أبو منصور الثعالبي ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٥ ، ص١٧٠ .

(٤) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ٣٠٧/١٦ .

(٥) المصدر نفسه ، ٣٠٨/١٦ .

سيتجه إلى المضمو ن والمعنى ، أما الشكل فلا نحس بالتجديد فيه ، فالحكمة في القصيدة التقليدية الإسلامية شأن الحكمة في القصيدة الجاهلية ، ولا نظن أنه طرأ عليها تجديد جوهري في هذه الناحية الشكلية سوى ما طرأ عليها من تأثر بالشكل الفني للخطابة الإسلامية»[1] .

ويبدو لنا ، أن التجديد المضموني والتأثر بالشكل الخطابي قد لون شعر الحكمة بتلوينات عقلية لأنه إذا «كانت الحكمة هي خلاصة الفكر فإن العقل هو محور صورة التجربة الشعرية في الحكمة»[2] وكثيرا ما انعرجت هذه الصورة عن المجال الشعري إلى المجال الخطابي .

ولم يكن أبو تمام بدعا من الشعراء السابقين ، إذ أعجب بالحكمة فشاعت في شعره مبرزا فيها خلاصة فكره وثقافته وتأملاته في الكون والحياة ، وحسبه أن شهد له المتنبي ، فقال قولته الذائعة : «أنا وأبو تمام حكيمان» . غير أن المتمعن في شعره يلحظ ذلك النزوع العميق إلى تصحيح الوضع الذي آل إليه شعر الحكمة ، وذلك بأن نقله من الخطابية التي وقع فيها إلى الشعرية التي بعد عنها . يقول في هذا السياق سعد شلبي عن حكم التمامي بأنها «أفكار مركزة يسوقها مساقا عاطفيا ، لها صلة بنفسه ، وينفذ بها من خلال وجدانه فجاءت بعيدة عن الفكرة الجافة أو المعنى الملتوي»[3] .

ولما كان ميوله العاطفي له صلة متوثقة بأسلوب البديع عمل الشاعر على إيجاد علاقة رابطة بين ذلك الأسلوب وشعر الحكمة ، مصبغا على هذا الشعر رونقا خاصا كان له أثر مزدوج في تقوية التأثير بالتخييل من جهة ، وتقليل التأثير بالإقناع من جهة أخرى . وهو ما يوضحه لجوء الشاعر بين الفينة والأخرى إلى أسلوب التعليل التخييلي الذي يخفف به الشاعر من صرامة القياسات الخطابية ، كقوله[4] :

لاَ تُنْكِرِي عَطَلَ الكَرِيمِ مِنَ الغِنَى
فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلمَكَانِ العَالِي

غير أن ما يلفت الانتباه في حِكَم أبي تمام هو توسل أسلوبها بالطباق الذي يقوم

(١) الحكمة في الشعر العربي في الجاهلية والإسلام ، المركز الثقافي في الشرق الأوسط ، ط٢ ، ١٩٩٤ ، ص٢٦٦ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٦٦ .

(٣) مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي ، مكتبة غريب ، الفجالة ، مصر ، ص٩٥ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٣/٧٧ .

بفعل حركي يخفف من وطأة السكون والرتابة اللذين يغلفان ، عادة ، شعر الحكمة . يقول مثلا[1] :

يَنَالَ الفَتَى مِنْ عَيْشِهِ وَهْوَ جَاهِلٌ
وَيُكْدِي الفَتَى فِي دَهْرِهِ وَهْوَ عَالِمُ
وَلَوْ كَانَت الأَرْزَاقُ تَأْتِي عَلَى الحِجَا
هَلَكْنَ إِذَنْ مِنْ جَهْلِهِنَّ البَهَائِمُ
جَزَى اللهُ كَفًّا مَلْؤُهَا مِنْ سَعَادَةٍ
سَرَتْ فِي هَلاَكِ المَالِ وَالمَالُ نَائِمُ
فَلَمْ يَجْتَمِعْ شَرْقٌ وَغَرْبٌ لِقَاصِدٍ
وَلا المَجْدُ فِي كَفِّ امْرِئٍ وَالدَّرَاهِمُ

يظهر الطباق في هذه الأبيات طافحا ولافتا للانتباه يقوم بوظيفة مركزية هي التماسك النصي الذي ينسجم وغايات الشعر الحكمي . وحتى يخفف الشاعر من صرامة هذا التماسك نوع من مقاصد الطباقات وغير من سياقاتها ؛ إذ يقوم طباق «جاهل – عالم» بمقصد اتصالي لأن الجهل والعلم يصدران عن ذات واحدة ، فيما يبرز المقصد التقابلي في طباق «الحجا – البهائم» نظرا لتباين الإنسان عن الحيوان ، أما طباق «شرق – غرب» فمقصده استحالي لأنه محال أن يجتمع للسائر الواحد سير نحو الشرق والغرب في لحظة واحدة .

ويأبى الشاعر إلا أن يمعن في تعميق حركية هذه الأبيات فيدعم كلمات الطباق بتوازن صيغي داخلي يتمثل في صيغتي فَاعِل «جاهل – عالم» وفَعْل «شرق – غرب» . وبذلك ، نلمس في الطباق صورا مسموعة وأصواتا مرئية بما له صلة بتراسل الحواس .

ومثاله أيضا[2] :

وَلَكِنَّنِي لَمْ أَحْوِ وَفْراً مُجَمَّعًا
فَفُزْتُ بِهِ إِلاَّ بِشَمْلٍ مُبَدَّدِ
وَلَمْ تُعْطِنِي الأَيامُ نَوْمًا مُسَكَّنًا
أَلَذُّ بِهِ إِلاَّ بِنَوْمٍ مُشَرَّدِ

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ١٧٨/٣ .
(٢) المصدر نفسه ، ٢٣/٢ .

وَطُولُ مُـــقَـــام المَرْءِ في الحَيِّ مُـــخْلِقٌ
لديبَـاَجَـتَّـيْـــه فَـاغْـتَـرِبْ تَتَـجَـدَّدِ
فَـــإنِّي رَأَيْتُ الشَّـــمْسَ زِيدَتْ مَـحَـبَّـــةً
إلى النَّاسِ أنْ لَيْـــسَتْ عَلَيْـــهِمْ بِسَـــرْمَـــدِ

تجمع طباقات هذه الأبيات كسابقاتها بين الدلالة الطباقية المتنوعة والتوازن الصيغي الداخلي خصوصا في «مجمع - مبدد» و«مسكن - مشرد» . غير أن مماثلتنا بين هذه الأبيات وتلك الأبيات السالفة تظهر ميلا من الشاعر إلى تعضيد صنعته البديعية بمواقع متماثلة نوضحها بما يأتي :

في النـــص الأول : ـــــــ جاهل ـــــــ عاقـل

ـــــــ الحجـا ـــــــ البهائم

وفي النص الثاني : ـــــــ مجمعـا ـــــــ مبـدد

ـــــــ مسكنا ـــــــ مشـرد

وهي مواقع إيقاعية بالدرجة الأولى تحاول الاندماج مع الخصائص التي سبق ذكرها للحد من مسحة الرتابة التي ترافق ، في المعتاد ، أشعار الحكمة التي تميل إلى الإقناع والقياس العقلي .

نستنتج أن اقتراض أبي تمام لشعر الحكمة إنما يستضمر وعيا عميقا في التواصل مع ما يمكن أن يكون رابطة ولحمة لكل الأغراض الجادة ؛ وهو وعي نابع بالأساس من اعتقاده الجازم بأنه رأس الحركة البديعية والمنافح الأكبر عن قيمها الجمالية وحركيتها الإبداعية . لذا ، أقدم على وصل شعر الحكمة بأساليب البديع وصلا موفقا لم يقدر على مباشرته كل من تعاور هذا النوع الشعري ، عامدا إلى التخفيف من صرامته الإقناعية ، ومنتهيا إلى إرجاعه من المجال الخطابي إلى المجال الشعري .

خلاصة تركيبية:

يتأسس الفعل الإبداعي الحق على مزاوجة بين مطالب الاعتراض وضوابط الاقتراض ؛ فانخراط شعراء البديع ضمن أبرز حركة تجديدية في تاريخ الشعر العربي القديم قد دفعهم إلى الاعتراض على بعض العناصر المؤسسة للشعر السابق عليهم . لأن الاعتراض عند المجدد مطلب لازم للإفصاح عن جدوى الحضور وخصوصية الذات .

وبذلك كان اعتراض البديعيين على أسلافهم مزدوجا بين التفكير والتعبير :

١-تعارض التفكير : فإذا كان الشعراء الأسلاف ومن تقيلهم يصدرون عن رؤية بيانية تؤمن بأن القصيدة جلاء عن عالم مبين مفصح عن وجود الخالق ، فإن حركة البديع تنطلق من رؤية بديعية تنظر إلى القصيدة باعتبارها قطعة من الكون البديع ، تكتنز أسراره العجيبة وخفاياه اللطيفة . وقد برز هذا التصور «الحداثي» طافحا في قصيدتهم من خلال ثالوث : الرفض ، والفكر ، والإتقان .

٢-تعارض التعبير : وهو نابع من التعارض الأول ، إذ إن صدور البيانيين عن مبدإ الوضوح جعلهم يعلون من شأن الطبع والانهمار الشعري الذي أصبح لديهم دليلا قويا على رسوخ طبيعة الشعر في الأنفس ، وحجة دامغة على تحقيق العروبة ، فيما مال البديعيون إلى الصنعة محاولين بصيغة ضمنية إفراغها من دلالة الاعتياص والكلفة ، وشحنها بدلالة التدبر والتأمل التي تغدو معها الصنعة إحساسا واعيا بمسؤولية الشاعر المبدع إزاء وظيفته الحضارية .

وقد تبدت هذه الدلالة الجديدة على الخصوص في بعض النماذج الشعرية التي ألحقها النقاد الطبعيون بالتكلف الممقوت والصنعة الممجوجة .

وانطلاقا من التعارضين معا استطاعت حركة البديع أن تعلن نفسها حركة «حداثية» لا تعتقد بالتكرار والاجترار ، وإن كانت تؤمن بالتواصل والحوار .

ولن يكتمل فعل التجديد إلا من خلال عملية اقتراض تتواصل مع الذاكرة الشعرية ، دون أن تكون اجترارا أو معاودة ممجوجة ، وإنما تتقصد ذلك بفعل استثمارها لجملة من الضوابط التي بموجبها ينفتح الاقتراض على الإضافة والإبداع .

وتأسيسا على ما سبق ، انقسمت عملية الاقتراض التي باشرها شعراؤنا إلى قسمين متتاليين :

١-الاقتراض اللاهي وجيل الموطئين:

وهو تواصل موطئي حركة البديع والأغراض اللاهية مع تشغيل أساليب البديع في هذا التواصل ، مما أسفر عن انبجاس مقاصد جليلة وغايات لطيفة يستضمرها الخطاب ؛ فعندما مال ابن هرمة إلى غرض الهجاء فإنه قد أفرغه من مضامين السباب والشتم ، وشحنه بدلالات السخرية والإضحاك ، فيما نزع بشار إلى غرض الغزل من خلال القصد في إضفاء جو من المصداقية والواقعية للإيقاع ، أساسا ، بقارئه . أما أبو نواس فجنح إلى غرض الخمرة من خلال ربطها بمجالي الطلل والغزل .

٢-الاقتراض الجاد وجيل المؤسسين:

وهو انفتاح مؤسسي حركة البديع على المضامين الجادة مع توظيف أساليب البديع ، مما أفضى بشعراء الحركة إلى بناء دلالات جديدة ؛ إذ اهتم مسلم بالرثاء دون أن يعبر عنه كما دأب سابقوه بالأسلوب البدوي ، بل إنه أفرغه في أسلوب بديعي جميل كما لو أنه يعتبر جلل الحدث لا يشاكله إلا بديع الأسلوب . وانعطف العتابي إلى الاعتذار منفتحا على أسلوب الإقناع من غير أن يقع في مغبة الخطابة الصريحة . أما منصور النمري فقد أبدع من داخل غرض المديح حين قدم بين يدي قارئه مديحا ملتبسا يباين ظاهره باطنه . فيما تناول أبو تمام غرض الحكمة مخفف إياه من صرامته الإقناعية .

وهكذا ، فقد شغل شعراؤنا في الاقتراضين معا طاقتهم البديعية من أجل الإيقاع بمقاصد تختلف من شاعر إلى شاعر ومن جيل إلى جيل . كما أن هذا الاقتراض المتتالي والمتباين يدفعنا إلى تفسيره بأن الجيل الأول أعجب بالمضامين اللاهية مما ساهم بشكل كبير في إلحاق الحركة بالزندقة والمجون . وهو ما دفع الجيل الثاني من الشعراء وخصوصا التمامي إلى تصحيح مسار حركة البديع ؛ وذلك من خلال التواصل مع الأغراض الجادة .

الفصل الثاني:
فاعليـة التـوازن

تمهيـد:

الإيقاع لطيفة من لطائف الكون التي تسري في كل أشياء العالم سريان الروح في خلل الجسد ، هادفة إلى بث روح الحياة والحركة[١] . وبذلك يؤكد محمد مفتاح : «أن هناك منطقا رابطا بين الأفلاك بما فيها من كواكب وبروج ، وبين الموسيقى بما فيها من أنغام وألحان (. . .) وقد انتهى بنا بحثنا إلى أن المثاني والمثالث أساس الأنغام ، وأن الربيع والخريف أمكنة للألحان ، وأن آناء من الليل وأطرافا من النهار لها أزمان ، وأن القصد من كل ذلك إشاعة السرور والانبساط والسكون»[٢] .

ويتجلى الربط بين الإيقاع وخطاب الشعر واضحا جليا لا يحتاج إلى دليل ؛ لأن بنية الإيقاع تأخذ في الفن الشعري أمامية القول احتفاء بها ووعيا بشأو أسرارها ؛ وهي في كل ذلك تسعى إلى تحقيق وظيفة سامية ترمي في أبعادها إلى إضفاء معنى عميق على الكون والحياة ؛ أو بعبارة أخرى يروم الإيقاع الوصول إلى مبدإ التوازن الذي يدفع بالكائن إلى الانسجام مع نفسه ، والتوافق مع غيره بقصد البلوغ إلى الهدف الأسمى ألا وهو انتظام الكون وتناغمه .

إلا أن هذا التلاقي الغامض بين الكون والشعر هو الذي وسم الإيقاع بطابع سحري تجهر به كثير من النصوص النقدية عربية وغربية . وحينما يستحضر الدارس هذا الأمر قد يستسيغ تصريح بعضهم بتعذر تحديد ماهية الإيقاع تحديدا جامعا مانعا بلغة المناطقة ، يقول بول فريس : «إن الانطلاق من تعريف دقيق استسهال للأمر

---

(١) يؤكد محمد العمري أن العلاقة بين الإيقاع والنفس الإنسانية ذات طبيعة ميتافيزيقية لذا وجب تحاشيها ، غير أننا وجدنا فيها صلة وثيقة ببحثنا ، إضافة إلى أن الدراسات النقدية الآن بدأت تحاول ربط الجسور بين الميتافيزيقي والفيزيقي لفهم الظواهر فهما دقيقا ، ينظر تحليل الخطاب الشعري ، ص٢٩٣ .

(٢) الشعر وتناغم الكون ؛ التخييل ، الموسيقى ، المحبة . نشر المدارس ، البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص١٤٨ .

يرفضه جميع دارسي الإيقاع»[1] . وإلى الأمر نفسه أشارت باحثة أخرى : «الإيقاع ظاهرة معقدة ناتجة عن مكونات لسانية مختلة ، فهو الطريقة التي تتوزع بها عناصر مترددة عبر القول»[2] .

وبذلك ، يترسخ في أذهاننا أن التوازن هو الهدف المروم للإيقاع الكوني ، والذي بفضله تعيش أشياء العالم في دينامية وحركية ، ومتى اختل التوازن بين الكائنات تعطلت حركية العالم ، وعمت الفوضى بدل النظام . وهذا ما يفسر ربط القرآن الكريم بين عملية الخلق والاتزان . يقول تعالى : ﴿والأرض مددناها وألفينا فيها رواسي ، وأنبتنا فيها من كل شيء موزون﴾[3] .

ولما كانت الحركة البديعية تسعى من خلال رؤيتها العميقة إلى التوغل في مجاهل الكون للإمساك بأسرار إبداعه ، أفضى ذلك إلى أن تقف عند التوازن باعتباره سرا طافحا من أسرار الكون البديعة ، ثم أن تدمجه في خطابها الشعري ، بل إن شعراء هذه الحركة ما فتئوا يجعلون التوازن ميسما بارزا من مياسم الإبداع لديهم ، فيكون «صورة من إرادة الشاعر في مقايسة النظائر ، وسعيه الدؤوب إلى إعادة تأسيس عناصر الوجود واحدة كما في الأصل وإن تنوعت تجلياتها»[4] .

وقبل أن ننتقل إلى معاينة اشتغالات بنية التوازن في شعر حركة البديع ، يجدر بنا التوقف هنيهة عند مدلول التوازن ؛ وهو مدلول يجعلنا نستحضر بداية أن مبحث الإيقاع يضم إليه ثلاثة أقسام متفاعلة . هي[5] :

* الوزن العروضي : وهو إطار ثابت يتشكل من حركات وسكنات ، اصطلح عليه ببحور الشعر .
* الأداء : ويعني إلقاء الخطاب بين المستمعين ، مع اعتبار الشروط التنغيمية والنبرية .
* الموازنات : نقصد بها الجانب المتحرك ، والذي يغطي الإيقاعات الداخلية للنص الشعري .

---

(1) Les structures du système. Etude psychologique, PUF de louvrin, 1956, p:1.

(2)-La connotation: Catherine Kerbre oucchioni. presses universitaire de Lyon, 1977, p:64.

(٣) سورة الحجر ، الآية ١٩ .

(٤) فن الشعر ورهان اللغة : أحمد حيزم ، نشر دار محمد علي الحامي وكلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سوسة ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص٢٨٩ .

(٥) تحليل الخطاب الشعري : محمد العمري ، ص١١ .

وأما حصر محمد العمري للموازنات الصوتية في كونها تضم «كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات»[1] فإجراء فيه نظر ونقاش نختصره في أن محمدا العمري كان يبحث في البنية الصوتية بشكل عام . ولذلك ، ارتأى أن يلحق إيقاع الكلمة والجملة (البديع) بإيقاع الحرف ، فألزمه هذا الإلحاق تغليب إيقاع الحرف ، وجعله منطلقا في تنسيق ظواهر البديع ، خصوصا وأن الحرف لا يخرج عن أن يكون صائتا أو صامتا .

ويظهر لنا أن ظواهر البديع تتمرد على الضابط الصائتي والصامتي بوصفه ضابطا لسانيا ، قد يراعى في بنية بعض أساليب البديع ، دون أن يرقى إلى النظر إليها من خلال اشتغالها الجمالي والفني .

وهذا ما يقودنا إلى البحث عن ضابط آخر يكون أكثر استيعابا للبعدين الصوتي والفني ؛ ولن يتأتى لنا ذلك ما لم نتأمل مليا الدلالة اللغوية لكلمة «التوازن» ، والتي تفيدنا معنيين متآخذين ومتكاملين . هما :

* المعنى الإيقاعي : وهو مستفاد مباشرة من مادة «وزن» المشتق منها لفظ التوازن ، والدالة بشكل عام على تكرار الوحدات الصوتية لأن «تكرار الصورة الصوتية نفسها -بشكل كلي أو جزئي- في نص ما هو ما يسمى «الوزن» وهو ما يسهم -كثيرا- في تحديد شاعرية النص»[2] .
* المعنى التناظري : تفصح عنه الصيغة الصرفية لدال «التوازن» ، المفيدة لمعنى التناظر بين الصيغ الإيقاعية مما يؤكد أن التوازنات الصوتية لا تحقق غايتها المنشودة ما لم تتناظر داخلها الكلمات أو الجمل ، لأن هذا التناظر هو الكفيل بإبراز العناصر الإيقاعية في النص ، والمفضي إلى إحداث حالة الانتشاء الشعري لدى القارئ . ولا نقصد بالتناظر ، هنا ، مجرد التكرار فحسب ، بل نتغيا التكرار المتعادل ؛ وهو ما سماه السجلماسي «المناسبة» . يقول شارحا المناسبة بالتوازن : «وقد سمي في البلاغة النظرية في كتاب «الشعر» موازنة باعتبار معادلة أجزاء القول بعضها لبعض ، والتئام نسبة بعضها إلى بعض بتلك المعادلة»[3] .

---

(١) تحليل الخطاب الشعري : محمد العمري ، ص١١ .

(٢) مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ؛ دراسة في بلاغة النص : شكري الطوانسي ، دراسات أدبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص١٩ .

(٣) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص٥١٧ .

فالتوازن مكون إيقاعي دينامي ، ينبني على تناظر الوحدات اللسانية ، وهو ما يضمن للشعر قوته المغناطيسية الآسرة . يقول في هذا الصدد بول زمطور : «إن الإيقاع ، في جميع أنحاء العالم ، حسب الكلمة المشهورة لمایاکوفسكي ، هو القوة المغناطيسية للشعر في جميع لغات العالم»[1] . مع الوعي بأن التوازنات الصوتية ليس لها «من حظ في إحداث إيقاع شعري إلا بما يكون لها من الانفتاح على المعنى»[2] . كما يمتلك التوازن كفاءة عالية في تنسيق جملة من المصطلحات البديعية التي تشترك معه في المعطى الإيقاعي .

وسنتوقف في تحليلنا لبنية التوازن لدى شعراء البديع عند ثلاث ظواهر بديعية ، نالت عناية وافرة في منجزهم الشعري ، من خلال إبراز طاقتها الإيقاعية من جهة ، وتجلية المقاصد الدلالية التي تتضمنها وتروم إبلاغها عبر هذه الطاقة الإيقاعية من جهة أخرى .

١- الجناس والكثافة[3]:

لم يستعمل العرب الأصلاء كلمات الجناس أو المجانسة أو التجانس . ولذلك ، كان «الأصمعي يدفع قول العامة «هذا مجانس لهذا» إذا كان من شكله . ويقول : ليس بعربي صحيح[4] . ويقول : إنه مولد . وقول المتكلمين : الأنواع مجنوسة للأجناس كلام مولد ، لأن مثل هذا ليس من كلام العرب . وقول المتكلمين : تجانس الشيئان ليس بعربي أيضا إنما هو توسع»[5] .

ولم ير العجاج (-٩٠هـ) الخبير بأسرار اللغة أن يتوسع ، وإنما سمى الجناس «عطف الرجز» . يقول ابن رشيق : «لم تكن القدماء تعرف هذا اللقب -أعني التجنيس- يدلك على ذلك ما حكي عن رؤبة بن العجاج وأبيه ، وذلك أنه قال له يوما : أنا أشعر منك ، قال : وكيف تكون أشعر مني وأنا علمتك عطف الرجز؟ قال :

---

(1) Introduction à la poésie orale, pp:156-157.

(٢) فن الشعر ورهان اللغة : أحمد حيزم ، ص١٠٥ .

(٣) نقصر الكثافة على تكرار الحروف نفسها الموجودة في قرينتي الجناس لتنسجم مع بنيته .

(٤) يفسر أبو جعفر الرعيني ذلك بقوله : «وقيل إن الجناس لم تتكلم به العرب وإنما علماء اللغة قاسوه على نظائرها من الخصام والقتال والضراب . فكما يقال : ضارب ضاربا ، يقال : جانس جناسا» .طراز الحلة وشفاء الغلة ، ص ٩٥ .

(٥) لسان العرب ، مادة جنس .

وما عطف الرجز؟ . قال : عاصم يا عاصم لو اعتصم (. . .) فأنت ترى كيف سماه عطفا ولم يسمه تجانسا»[1] .

يكتسي هذا النص أهمية بالغة بالنظر إلى حصر العجاج للشاعرية في القدرة على الصناعة التجنيسية ، والتي اصطلح عليها بمسمى : «عطف الرجز» الذي يمكن تحديد مدلوله بالرجوع إلى المعجم اللغوي ؛ إذ نجد «عطف عليه يعطف عطفا : رجع عليه بما يكره أو له بما يريد : وتعطَّف على رَحمه : رَقَّ لها»[2] . مما يفيد أن مقصود العجاج بعطف الرجز : هو الرجوع في رقة[3] . وهو ما استلهمه النقاد والبلاغيون فيما بعد ، فقال إمام البلاغيين : «واعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس ، وجعلتها العلة في استيجابه الفضيلة وهي حسن الإفادة مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة»[4] . فيكون معنى الرجوع هو التكرار والإعادة فيما تدل الرقة على حسن الإفادة .

وذلك ، ما يفضي إلى أن حقيقة الجناس هي التعالق بين تكرار الدال واختلاف المدلول ، تماما كما حدده ابن يحيى العلوي : (-٧٤٥هـ) بقوله : «اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما»[5] .

وغفل الصفدي في تعريفه للجناس عن ذكر اختلاف المعنى ، فقال محددا : «هو الإتيان بمتماثلين في الحروف ، أو في بعضها ، أو في الصورة ، أو زيادة في أحدهما ، أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات ، أو بمماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظما»[6] .

وأغلب الظن أن ذلك كان بتأثير من تقصيه لأنواع الجناس . ولذلك نبه بقوله : «فتدبر هذا الرسم تجده ما أخل بنوع من أنواع الجناس»[7] . وإلا فإنه واع بشرط اختلاف المدلول في تحديد الجناس ، ويظهر ذلك على الخصوص في مناقشته لكل

(١) العمدة ، ٣٣١/١

(٢) لسان العرب ، مادة عطف .

(٣) قاد هذا الشرح اللغوي ابن رشيق إلى اعتبار عطف الرجز مقابلا لمصطلح الالتفات ، وهو ما لا يؤكده الشاهد الشعري ، ينظر : العمدة ، ٣١١/١ .

(٤) أسرار البلاغة ، ص ٣٢ .

(٥) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، مراجعة وضبط وتحقيق : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٥٦٢ .

(٦) جنان الجناس ، تحقيق : سمير حسين حلبي ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٤٢ .

(٧) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

من ابن الأثير وابن أبي الحديد[1] .

إذا كان إغفال الصفدي للمعنى المختلف مجرد سهو فإن محمدا العمري من الدارسين المحدثين آثر أن يعرف الجناس تعريفا صوتيا فحسب . يقول : «التجنيس في مفهومنا هو تكرار الصوامت أساسا»[2] . وبنى عليه مشروعه في تحليل الخطاب الشعري[3] .

والواقع ، أن إغفال شرط الاختلاف الدلالي في الجناس من شأنه أن يفضي إلى محق السر الدفين لهذا المكون الأسلوبي ، الذي يقدم للغة خدمة جليلة إذ يوائم بين المعطى اللغوي المحدود وصنوف المعاني اللامتناهية .

وقد كثر الجناس في شعر البديعيين كثرة لافتة يفسرها وعيهم بهذا السر المطمور في اللغة . ويكشف حسين الواد عن بعض جوانبه بقوله : «ما دامت تسمية الأشياء المتباعدة بالاسم الواحد لا تخلو من سر ، فإن تجاوز المسميات المختلفة في الكلام لا يمتنع أن يخلو من سر من الأسرار . وهذا ما يرغب الشعراء في اختباره واستكناهه . وهذا السر ، وهو مخفي قصي ، كأن النابهين من القدامى قد فطنوا إليه ، فقد وقفوا منه على «المغالطة» عندما كان مستعمل التجنيس يوهمك بأنه يعيد عليك الشيء نفسه في حين أنه يورد غيره»[4] .

ووعي نقادنا القدامى بهذا السر المطمور ، يفسر لنا سبب إقبالهم الكبير على الجناس تفريعا واستقصاء ، ويوضح علة وروده في الرتبة الأولى من مدونة البديع ، فقد وصف الصفدي المكانة التي ينالها الجناس داخل دائرة البديع بأسلوب تجنيسي دال فقال : «وإذا كان الشعر بحرا فهو منه (البديع) أعذب جرعة . . . خصوصا نوع التجنيس الذي هو ركن شريعته وبيان شرعته ، وديباجة صنائعه في صنعته ، وآية سجدته . . تشهد الخطباء له بفضل جماعته وجمعه ، وتعترف الشعراء برفع محله ومحل رفعته ، وتدخل به الألفاظ الفصيحة الأذن بغير إذن لشفاعة حقه وحق شفعته ، فله في كل خلوة جلوة ، وفي كل خطوة حظوة»[5] .

---

(١) جنان الجناس ، ص ص ٣٦-٤١

(٢) تحليل الخطاب الشعري ، ص٦٤ .

(٣) استوحى محمد العمري هذا التعريف من جون كوهين وle petit Larousse أساسا . ينظر : ترجمته «لبنية اللغة الشعرية» لكوهن ، هامش الصفحة ٨٢ .

(٤) اللغة الشعر في ديوان أبي تمام ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص ص ٩٣-٩٤ .

(٥) جنان الجناس ، ص ص ١٤-١٥ .

وقد عبر الرعيني (-٧٧٩هـ) عن مثل هذا المعنى في مقدمة شرحه «للحلة السيرا في مدح خير الورى» لأبي جابر الأندلسي (-٧٨٠هـ) ، فقال : «وبدأ المصنف بالتجنيس لأنه أشرف تلك الأنواع ، وأكثرها استمالة للطباع . قد كلفت به النفوس ، ومنزَّل من الكلام منزلة الحلي من العروس»[١] .

ولم يخرج ابن الأثير عن هذا التقدير[٢] ، فقال : «اعلم أن التجنيس غرة شادخة في وجه الكلام»[٣] مشيرا ، على سبيل المشابهة ، إلى أن الجناس مجال للحسن والاتساع[٤] . وإلى ذلك أشار جلال الدين السيوطي حين قال : «التجنيس يزيد في رونق الشعر ، ويحلي عاطل معاينه ، وهو عنوان الفصاحة ، وشاهد الاتساع في اللغة ، ودليل على توقد الذكاء ، وجودة القريحة ، ومسابقة الخاطر»[٥] .

يتبدى من خلال النصوص السابقة أن الجناس يقدم للكلام الشعري فوائد جليلة تعلي مقامه في السلم الكلامي ، سنحاول التوقف عند جانبها النغمي الإيقاعي أولا والذي تعد الكثافة الصوتية فيه أحد أهم المؤشرات الفعالة التي تساهم في إعطاء التشاكلات الصوتية مظهرا أماميا في القول الشعري . يقول محمد العمري في هذا الصدد : «إن الكثافة والتراكم يعتبران الشرط الأول لبروز الموازنات وفاعليتها ، وهذه القضية تكاد تكون بديهية عند الباحثين في هذا الموضوع مهما اختلفت الزاوية التي ينظرون منها»[٦] .

ويبدو أن الكثافة تمارس فاعليتها على الجناس من خلال الكثافة الداخلية التي تخص الأصوات البانية للمفردات المتجانسة ، والكثافة الخارجية التي تؤول إلى الأصوات المتراكمة داخل البيت أو حتى القصيدة ، والمنفصلة عن دائرة الجناس .

---

(١) طراز الحلة وشفاء الغلة ، تحقيق وتقديم : رجاء السيد الجوهري ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، مصر ، فبراير ١٩٩٠ ، ص ٩٤ .

(٢) من الدال أن يعبر البلاغيون عن الجناس بأسلوب متميز ، فالصفدي والرعيني عبرا عنه بأسلوب بديعي ، فيما آثر ابن الأثير توصيفه في صياغة بيانية .

(٣) المثل السائر ، ٣٤٢/١ .

(٤) يرجع للوقوف عند هذين المعنيين إلى لسان العرب : مادة «شدخ» .

(٥) جنى الجناس ، تحقيق : محمد علي رزق الخفاجي ، الدار الفنية للطباعة والنشر ، ص٩٠ .

(٦) تحليل الخطاب الشعري ، ص ٦٣ .

١-١- الكثافة الداخلية:

وهي المعيار المركزي الذي استند إليه البلاغيون في تقسيم الجناسات ، وتوصيف أنواعها ، نظرا لوضوحه وبروزه . وبالرجوع إلى المدونة الشعرية لشعراء البديع نجدهم قد نوعوا في تكاثفاتهم الجناسية بين تكاثف كلي وتكاثف جزئي .

١-١-١- التكاثف الكلي:

ويكون باتحاد المتجانسين في الحروف كلها . ومنه قول أبي نواس[١] :

عَـبَّـاسُ عَـبَّـاسٌ إذَا احْـتَـدَمَ الوَغَى
والـفَـضْـلُ فَـضْـلٌ وَالـرَّبِـيـعُ رَبِـيـعُ

استثمر الشاعر الكثافة الكلية في ثلاثة مواضع وهي «عباس-عباس» و«الفضل-فضل» و«الربيع-ربيع» ، إذ نجد كل زوج من هذه الجناسات متماثلا فيما بينه تماثلا كليا ، أشاع نغما لذيذا ساهمت في تقويته صنعة الشاعر التي عمدت إلى المؤالفة من خلال المجاورة بين هذه الأزواج المتجانسة ، والمخالفة في الآن نفسه حتى لا يقع البيت في الرتابة بواسطة عبارة «إذا احتدم الوغى» .

ويقول مسلم بن الوليد[٢] :

كـأنَّ نَعَمْ في فِـيـهِ يَجْـري مَكانُهـا
سـلالَة مـا مـجَّت لأفـراخـهـا النحل

وظف الشاعر الكثافة الكلية بين الحرف «في» والاسم «فيه» ، فانبجس داخل البيت إيقاع حسن متحصل ، أساسا ، من المجاورة التي ساهمت في تدفق نغمية البيت ، إذ لا فاصل بين الكلمتين المتجانستين . إضافة إلى تراكم صامتي الفاء والهاء المهموسين المرققين ، وتفاعلهما مع المد اليائي الذي وضح هذا الترقيق بامتداده السفلي ، فجاء إيقاع الجناس متساوقا ودلالة البيت الرامية إلى الإعراب عن جريان كلمة «نعم» في فم الممدوح إشارة إلى قضاء الحوائج بتلقائية واستجابة معسولة .

ويقول منصور النمري[٣] :

إذا الغَـيْثُ أَكْـدَى واقْـشَـعَـرَّتْ نُجُـومُـه
فَـغَـيْثُ أَمِـيـرِ المؤمنين مَطِـيـرُ

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص٤٦٣ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٦٣ .

(٣) شعر منصور النمري ، ص٨٢ .

يشغل الشاعر التراكم الكلي في مواقع متباعدة لتقوية النغم في البيت من جهة ، وتذكير السامع به من جهة أخرى . ومن ثمة تكون «غاية الكلمة الأولى التوقيع الصوتي ، بينما تكون غاية الثانية التنغيم والترميز إلى موقعيهما ، ومكانتهما في السياق التعبيري الرامي إلى خلق إثارات لتبنيه الذهن قصد ملاحقة المعطى النغمي»[1] . وبحضور عطاء الممدوح لا يفقد الغيث انهماره ، ومن ثمة وقعه وتأثيره .

١-١-٢- التكاثف الجزئي:

ويكون عندما لا يتحد المتجانسان في كل الحروف ، وإنما في بعضها أو جلها ، وكثيرا ما تظهر الكثافة الجزئية في كلمات القافية فيشخص الإيقاع وتقوى دفقاته ، كما في قول العتابي[2] :

أيَصْدِفُ عَنْ أُمَامَةَ أم يُقِيمُ
وَعَهْدُكَ بالصِّبَا عَهْدٌ قَدِيمُ
أقُولُ لُمُسْتَعَارِ القلبِ عَفَّى
عَلى عَزَمَاتِهِ السَّيْرُ العَدِيمُ

تتحقق لذاذة الإيقاع بالمزج بين المؤالفة «ديم» التي تشكل القافية بالمفهوم الخليلي ، والمخالفة في «القاف» اللهوية المهموسة و«العين» الحلقية المجهورة .

والشاعر عندما يعمد إلى الكثافة الجزئية في خواتم أبياته إنما يستهدف ثلاثة أمور أساس وهي : الهروب من الوقوع في عيب الإيطاء[3] ، وتوقيع تشاكلات صوتية عمودية واضحة ، والانجذاب لقانون القافية في تساوق مع الجو العام للقصيدة .

ومثاله قول ابن هرمة[4] :

عَفَا رَسْمُ القُرَيَّة فالكَثِيبُ
إلى مَلْحَاءَ ليسَ بها عَرِيبُ

---

(١) من جماليات إيقاع الشعر العربي : عبد الرحيم كنوان ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر ، ط١ ، الرباط ، ٢٠٠٢ ، ص٢٧٠ .

(٢) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١١٢/١٣ .

(٣) الإيطاء : تكرار اللفظ نفسه بلفظه ومعناه .

(٤) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٦٨ .

تَأَبَّدَ رَسْمُهَا وَجَرَى عَلَيْهَا
سَفِيُّ الرِيحِ وَ التُرْبُ الغَرِيبُ

تتجاوب إيقاعيا الكلمتان «عريب» و«الغريب» إذ يتماثل الطرفان في القافية «ريب» ، ويختلف حرفهما الأول لأن «العين» حلقية و«الغين» لهوية . ثم إن الاختلاف الحاصل سواء في هذه النتفة أو سابقتها هو «خرق إلزامي يهدف إلى إثبات خاصية التنغيم بآلية التجنيس ، إذ يحيد عن مناظرة النظير من جهة التقابل باعتباره مكمن الدهشة الحاصلة بالاختلاف الموقعي في بدايتي الكلمتين معا»[1] . فيما يكون تماثل الحروف الأخيرة مولدا لقيم صوتية في المقام الأول[2] .

وقد تكون الكثافة الجزئية أفقية كقول أبي تمام[3] :

فَنَحَرْتُ حُسْنَ الصَّبْرِ تَحْتَ الصَّدْرِ عن
جِيدٍ بوَاضِحِ نَحْرِهَا والجِيدِ

يظهر التراكم الصوتي للدالين «الصبر» و«الصدر» في الحرف الأول والأخير ، فيما يتباين وسطهما من حيث المخرج لأن «الباء» حرف شفهي ، و«الدال» حرف أسناني لثوي ، فتحقق الإيقاع بتفاعل المماثلة والمباينة ، فضلا عن قيمة مواقع المماثلة لأن «أهمية المجانسة بين الأصوات الأولى والأخيرة أكثر من أهمية المجانسة بين الأصوات الداخلية»[4] .

ونظيره قول بشار[5] :

فَخْمَةٌ فَعْمَةٌ بَرُودُ الثَّنَايَا
صَعْلَةُ الجِيدِ غَادَةٌ غَيْدَاءُ

في كلمتي «فخمة» و«فعمة» جسارة إيقاعية لافتة نتجت عن المخالفة الإيحائية بين «الخاء» المفخمة المتساوقة ودلالة الفخامة في كلمة «فخمة» و«العين» المرققة المناسبة لمدلول الرقة الذي تعبر عنه كلمة «فعمة» .

كما ساهم في تأجيج الإيقاع التوازن الصيغي «فَعْلَة» في الكلمتين ، والمدعوم بجمالية المجاورة ودندات التنوين .

---

(١) من جماليات إيقاع الشعر العربي : عبد الرحيم كنوان ، ص٣٦١ .
(٢) ينظر تحليل الخطاب الشعري : محمد العمري ، ص١٦٠ .
(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٣٢/٢ .
(٤) تحليل الخطاب الشعري : محمد العمري ، ص ١٦٠ .
(٥) ديوان بشار بن برد ، ١١٧/١ .

١-٢- الكثافة الخارجية:

لم يعن البلاغيون العرب القدامى عناية واضحة بعلاقة الألفاظ المتجانسة مع الأصوات الخارجة عنها ، لأنهم اقتصروا على الظواهر البديعية معزولة مجردة من غير اكتراث بتفاعلاتها المختلفة مع باقي الدوال المتجاوبة معها .

غير أن الاهتمام بهذه التفاعلات سيتنامى مع الأعمال النظرية والتطبيقية للشعريين والأسلوبيين الذين يسلمون بأن الشعرية «تكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة ، وبين الدوال من جهة أخرى»(١) .

وسنتتبع مظاهر الكثافة الخارجية لدى شعراء البديع عبر تفكيك مكونين طافحين في منجزهم الشعري ، هما :

١-٢-١- التكاثف الصامتي:

يظهر في تراكم بعض الصوامت التي تشكل قاسما مشتركا بين جناسين مختلفين ؛ وهو ما يحقق للبيت أو الأبيات ترجيعا صوتيا يفضي إلى وضوح سمعي موسيقي تنفعل له النفس ، وتلتذ الألسنة بترداده ، حتى إنه ليشعرنا بنوع من الانفجار الصوتي للجناس .

واللافت ، أن شعراء البديع استمدوا من الشعر السابق عليهم تقنية تكرار الصوامت ، ودعموها بالجناسات . يؤكد ذلك محمد العمري مستفيدا من عبد الله الطيب(٢) ، فيقول : «إن التجنيس السجعي يكاد يكون ظاهرة مستقلة عند الاتجاهين التكاملي والتراكمي هو ظاهرة لصيقة بالتجنيس اللفظي ، لا يكاد ينفصل عنه عند الاتجاه التفاعلي»(٣) .

ويفضي تعقبنا لهذه الظاهرة الصوتية في مدونة شعرائنا إلى تفكيك ملمحين بارزين ، يتعلق أولهما بتكرار صامت أو أكثر في جناسين مختلفين داخل البيت الشعري ، ويتصل ثانيهما بتكرار الصامت الباني للجناس بشكل حر .

---

(١) بنية اللغة الشعرية : جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص١٩١ .

(٢) ينظر المرشد ، ٥٩٩/٢ .

(٣) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ، ص ٤٥ .

ومن تمثيلات الملمح الأول قول ابن هرمة[1] :

رَأَيْتُكَ لَم تَعْـــدلْ عَنِ الحقِّ مَـــعْـــدلاً
سِـــوَاهُ ولم تَشْـــغَلْكَ عَنْهُ الشَّـــوَاغِلُ

يكرر الشاعر صامت «اللام» في الجناسين الأول «تعدل-معدلا» والثاني «تشغلك-الشواغل» عامدا إلى إبراز الصفة الجهرية لهذا الصامت الذي تكرر ، أيضا ، مرتين في حرف الجزم «لم» ، فاكتسب الجهر قوة لأن «الجهر من صفات القوة»[2] ، وهي صفات «تساعد النص على التجلي الصوتي»[3] .

ويقول أبو نواس[4] :

مُـــخَنَّثَـــةٌ مُـــؤَنَّثَـــةٌ
بـهـــــــا أَلَـم وبـي أَلَـمُ

إن صامت «الميم» هو القاسم المشترك بين الجناسين : «مخنثة-مؤنثة» و«ألم-ألم» ، وتتقوى فاعليته الصوتية ، إضافة إلى ترداده ، بموقعه في الجناسين إذ يحتل موقع البداية في الجناس الأول ، وموقع النهاية في الجناس الثاني ، مما يحقق نغما دائريا ؛ إذ يبدأ البيت وينتهي بالنغمة نفسها والتي مخرجها الشفة وصفتها الجهر .

أما أبو تمام فقد تفشى هذا الإجراء في منجزه تفشيا واضحا ومتواترا ، كما لو أنه أراد أن يبز سابقيه ، ويظهر للنقاد أنه إمام البديعيين ومنتهى غايتهم . لذلك ، يقر محمد العمري ببروز هذا المكون الصوتي في الشعر التمامي قائلا : «وهذا كثير في شعر أبي تمام فهو يغزو في تجنيسه مغزى المجانسة التي تقتضيها الدلالة ، ومغزى المجانسة بينها وبين ألفاظ متجانسة سابقة عنها . وقد كان الشعراء يكتفون في الغالب بالمجانسة بين الأصوات أو الألفاظ»[5] ومن نماذجه قوله[6] :

إنَّ الأُسُـــودَ أُسُـــودُ الغَـــيلِ همَّـــتُـــهَـــا
يومَ الكَريهَـــــةِ فِي المَسْلُوبِ لاَ السَّلَبِ

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٦٩ .

(٢) النشر في القراءات العشر : ابن الجزري ، تصحيح ومراجعة : علي محمد الضباع ، المكتبة التجارية ، مصر ، ٢٠٢/١ .

(٣) من جماليات الإيقاع في الشعر العربي : عبد الرحيم كنوان ، ص ٣٠٤ .

(٤) ديوان أبي نواس ، ص٣٠٣ .

(٥) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ، ص ٤٦ .

(٦) شرح ديوان أبي تمام ، ٦٦/١ .

نجد صامت «السين» مشتركا بين الجناسين «الأسود -أسود» و«المسلوب-السلب» ، ومحققا لقرع لذيذ راجع ، من جهة ، إلى صفيريته ، وآيل ، من جهة أخرى ، إلى انتظام وقع هذه الصفيرية ، خصوصا أن الجناس الأول مركوز في بداية البيت ، والجناس الثاني مستقر في نهايته ، إضافة إلى احتلال «السين» موقعا وسطا في الجناسين معا .

ويقول أيضا[1] :

ولَطَابَ مُرْتَبَعٌ بِطَيْبَةَ واكْتَسَتْ
بُرْدَيْنِ بُرْدَ ثَرَى وَبُرْدَ ثَرَاءِ

يشكل صامت «الباء» عنصرا مشتركا بين الجناس الأول «طاب-طيبة» والجناس الثاني «برد ثرى-برد ثراء» ، والذي يعد صوتا رابطا بين الجناس الموجود في بداية البيت ، والآخر الموجود في نهايته ، كما أنه أكسب البيت امتلاء صوتيا ، خصوصا أنه صامت شفهي مجهور .

ومن نماذج الملمح الثاني القائم على تكرار الصامت الباني للجناس بشكل حر قول العتابي[2] :

أَرِقْتُ لـلبَـرْقِ يَخْفُو ثم يَأْتَلِقُ
يُخْفِيه طَوْراً وَيُبْدِيه لنا الأُفُقُ

يفتتح الشاعر بيته بجناس ممتع أخاذ «أرقت-للبرق» والذي توزعت حروفه البانية في مواضع مختلفة من البيت ، فترددت «الهمزة» مرتين ، و«الراء» مرة واحدة ، أما «القاف» فترددت مرتين ، غير أنها قامت بدور جلي أكثر من «الراء» في إبراز القاسم المشترك بين لفظي الجناس ، وأعانها في ذلك حضورها في مواقع صوتية طافحة «يأتلق-الأفق» .

ونظيره قول بشار[3] :

يا قَوْمِ أُذْنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عَاشِقَةٌ
والأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أحْيَانَا

استجاد النقاد هذا البيت ، وألحقوه بالبدائع التي لم يسبق إليها[4] ، وإن اقتصروا

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ١٢/١ .

(٢) ديوان المعاني : أبو هلال العسكري ، مكتبة الأندلس ، بغداد ، ١٣٥٢هـ ، ٩/٢ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ١٩٤/٤ .

(٤) طبقات الشعراء : ابن المعتز ، ص٢٨ .

في كشف فرادته على الجانب الدلالي ، دون أن يلتفتوا إلى الجانب الصوتي الذي يضيف جمالية صوتية تخلب الألباب وتشد الأسماع .

إذ بالإضافة إلى الجناس الرائق «عاشقة-تعشق» نلاحظ ترداد صامتي «العين» و«القاف» ، اللذين ساهما في إضفاء نغم لذيذ على مجموع البيت ، ولأمر صوتي بالأساس تكرر الصامتان أربع مرات . ولله در الخليل بن أحمد الفراهدي عندما قال : «العين والقاف لا تدخلان على بناء إلا حسنتاه ، لأنهما أطلق الحروف وأضخمها جرسا ، فإذا اجتمعا أو أحدهما في بناء حسن البناء لنصاعتهما»(١) .

وقد يميل شعراء البديع في هذا الملمح إلى ترديد الصوامت التي لا تشكل قواسم مشتركة في قرينتي الجناس ، كما لو أنهم يرومون جعلها قواسم مشتركة بالتركيز على تقاربها المخرجي ، وتكرارها في مواضع متفرقة من البيت ، بعدما رفض المعيار اللغوي تحقيق مراميهم ومقاصدهم .

وانظر إلى قول مسلم(٢) :

حُلْوُ الشَّمَائِلِ مَأْمُورُ الغَوَائِلِ مَأْ
مُولُ النَّوَافِلِ مَحْضٌ زَنْدُهُ وَارِي

فـ«الراء» و«اللام» في الجناس «مأمور- مأمول» سمتان مميزتان ، تعرضان الجناس إلى التقابل الدلالي ، لكن التكرار اللافت لـ«لام» في خمسة مواضع نوعية يروم من خلاله الشاعر تقريب «الراء» من «اللام» دون إحداث تكرار فج للجناس لا يدعمه سياق البيت ولا تقتضيه جماليته ، لأن الشاعر يطلب تماثل الصوت وتباين الدلالة في آن .

وقد أدت ، فعلا ، كثافة اللام إلى التلاعب على أذن السامع والتشويش عليها ، حتى تغدو «اللام» راء ، ولا ريب أن اشتراك الصوتين في المخرج اللثوي ، والوضوح السمعي لـ«لام» المكررة ساهم مساهمة فعالة في تلبية مقاصد الشاعر الصوتية .

ومثيله قول منصور النمري(٣) :

وليسَ نَصِيرُ الحَقِّ مَنْ صَدَّ دُونَه
ونَدَّ ولا من شَكَّ فيه وأَلْحَدَا

---

(١) معجم العين ، تحقيق : مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، منشورات الأعلمي للمطبوعات ، بيروت - لبنان ، ط١ ، ١٩٨٨ ، ٥٣/١ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٢٨ .

(٣) شعر منصور النمري ، ص٧٩ .

إن «الصاد» و«النون» سمتان بارزتان للجناس «صد-ند» ، وهما صوتان متقاربان من حيث المخرج ؛ إذ إن مخرج «الصاد» لثوي أسناني ، ومخرج «النون» لثوي ، فساهم ترداد الصوتين في التباس الصاد بالنون .

والجلي ، أن الشاعرين آثرا بصنعتهما الصوتية تقريب المسافة بين المتباعدين بطريقة لطيفة ، تركز على التشويش على حاسة السمع لدى المتلقي ، الذي تقرعه الأصوات المكررة في سياق البيت ، حتى تذهب به الظنون إلى اعتبار الجناس الناقص تاما ؛ وهو إجراء يفصح عن عبقرية منشئه . يقول صلاح فضل في هذا الصدد : «إن ما يميز العبقرية عن كل ما هو مجرد موهبة بسيطة ، أو مهارة عادية أنها وحدها هي القادرة على إلغاء التناقضات التي لا يستطيع سوى العبقري أن يلغيها»[1] .

١-٢-٢- التكاثف الصائتي:

لا تختلف اللسانيات العربية القديمة والحديثة في اعتبار «عدد الفونيمات الصائتة المميزة في النظام الفونولوجي للعربية الفصحى ظل منذ القدم إلى الآن ثابتا على ستة فونيمات صائتية ؛ ثلاثة منها قصيرة ، وثلاثة طويلة»[2] .

ولا مرية ، أن نعتها بالقصيرة والطويلة يظهر امتدادها الموسيقي ، ومكانتها التنغيمية بين باقي الأصوات الأخرى لأن «الشعر موسيقى ، والموسيقى تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون»[3] .

١-٢-٢-١- الصوائت الطويلة:

تنهض الفونيمات الصائتية الطويلة «الألف ، الواو ، الياء»[4] على إحداث امتدادات نغمية واضحة . وقد لمس أبو حيان التوحيدي هذه الخاصية الإيقاعية في

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص١٨٠ .

(٢) نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى ؛ دراسة صوتية إحصائية : محمد أمنزوي ، دار وليلي للطباعة والنشر ، مراكش ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص٨٦ .

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها : تمام حسان ، دار الثقافة ، البيضاء ، المغرب ، ص٢٧١ .

(٤) يصنف الدارسون العرب الواو والياء ضمن أشباه الصوائت لأنهما يجمعان بين خصائص الصائت والصامت معا ، إلا أننا لا نلتفت إلى هذا التقسيم نظرا لأننا نستعمل الواو والياء في بعدهما الصائتي فقط ، ينظر : نظام الصوائت وأشباهها : محمد أمنزوي ، ص١٣٨ .

حروف المد فقال : «اعلم أن هذه الحروف أنى وقعت ، وكيف وجدت . . . ففيها امتداد ولين»[1] .

ويوضح غالب فاضل المطلبي الكلام السابق بقوله : « . .وقد أدى عدم الاحتكاك أيضا إلى أن تكون أصوات المد أصواتا موسيقية منتظمة ، قابلة للقياس ، خالية من الضوضاء لها قدرة على الاستمرار»[2] .

ومن الخصائص المثيرة لحروف المد أنها تمتد بالصوت السابق عليها مع اختلاف في المدى . يقول تمام حسان : «إن حروف العلة تؤدي مهمة جليلة في اللغة العربية حيث تعتبر أساسا لقوة الإسماع في هذه اللغة الراسخة القدم في تاريخ المشافهة . . . ولقد لاحظ العروضيون أهمية حروف العلة للعروض فعنوا برصدها في موازين الشعر ، واعتبروها على عكس ما فعله الصرفيون أهم من الحروف الصحيحة»[3] .

وسنحاول كشف الطاقة الإيقاعية للصوائت الطويلة من خلال اشتغالها في المدونة الشعرية البديعية ، دون أن نفرق بين الصوائت التجنيسية والصوائت المتفاعلة معها .

ونبدأ بصامت الألف باعتباره «أعلى امتداد نغمي في التراسلات الإيقاعية ، يتصاعد نحو الأعلى»[4] . ويتضح ذلك من خلال قول مسلم[5] :

مَـــا غَـــابَ حَـــتَّى آبَ تَحْتَ لِوَائِه
رَأْبُ الثَّـــأْيِ وصَـــلاَحُ أَمْـــرِ المُفْـــسِـــدِ

تظهر الألفات في قول الشاعر بمثابة «أعمدة تشد عضد البيت»[6] ، وتدفع بجهرية الحروف السابقة عليها نحو الامتلاء والامتداد ، خصوصا أن ألفات المد تستبين في تحصيل «النغم كلما كانت تتوسط الكلمة في سياقها التأليفي ، إذ بفضلها يحدث التوازن داخل الكلمة في استقلاليتها ، وداخل النظام التركيبي المشترك»[7] .

---

(١) المقابسات ، ١٢٤/٣ .

(٢) في الأصوات اللغوية ، سلسلة دراسات رقم ٣٦٤ ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨٤ ، ص ص٢٤-٢٥ .

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها ، ص ص٧١-٧٢ .

(٤) من جماليات إيقاع الشعر العربي : عبد الرحيم كنوان ، ص٣٣٠ .

(٥) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٣٦ .

(٦) من جماليات إيقاع الشعر العربي : عبد الرحيم كنوان ، ص٣٣١ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ص ٣٣١-٣٣٢ .

ومثيله قول ابن هرمة[1] :

وعَـــــــــــــادَ وُدُّكَ دَاءً لا دَوَاءَ لَـهُ
ولَـوْ دَعَـــــــــاكَ طَـوَالَ الـدَّهْـرِ لـلـرِّحَـلِ

نلحظ الدور الإيقاعي للألفات في إبانة صفة الجهر للحروف التي وقع عليها المد إبانة تتجه نحو الأعلى فيما يشبه الصرخة .

والحاصل في المثالين السابقين ، أن الامتداد العلوي للألف يتشاكل تشاكلا بارزا مع الحروف المجهورة لكونه يدفعها نحو التحقق الأعلى .

أما الواو فلها امتداد أفقي ينحو بالحروف المرتبطة بها منحى الاسترسال الخطي الذي يحقق ثراء إيقاعيا في أبنية الكلام . ومن تمثيلاته الشعرية قول بشار[2] :

وَمَـــا بَالُ قَلْبِي لاَ يَزُولُ عَنِ الصِّـــبَـــا
وقَـــدْ زَعَـــمُـــوا أنَّ الـقُـلُوبَ تَـقَـلَّـبُ

تعلمنا الدراسات الصوتية أن بين اللفظين المتجانسين «القلوب- تقلب» تشاركا في الصائت ؛ وبيان ذلك أن «الواو» في «القلوب» يماثل الضمة في «تقلب» ، لأن «واو المد تعد من الناحية الصوتية ضمة طويلة»[3] .

والمثير أن كل لفظ من لفظي الجناس يتجاذب من حيث موقع حروف المد ؛ فـ«تقلب» الواقعة قافية[4] في البيت توائم «زعموا» ، وتنسجم كلمة «القلوب» مع «تزول» . وقد حقق هذا التواؤم والانسجام توقيعا موسيقيا متداخلا وممتدا في خطية البيت .

فيما أن ياء المد تكمل التدرج النغمي ، إذ تمتد بالنغم امتدادا سفليا ، كما لو أنها تروم منافذة البواطن والأعماق . ومن تحققاتها الشعرية قول أبي تمام[5] :

لا تَـنْسَـــيَـنَّ تلك الـعُـــهُـــودَ فـــإنما
سُـــمِّـــيتَ إنســـانًا لأَنَّكَ نَاسِي

إن تجاوب المد بـ«الياء» في «سميت» و«ناسي» يثير في المتلقي إحساسا

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٧٦ .

(٢) ديوان بشار بن برد ، ٣٤٦/١ .

(٣) الأصوات اللغوية : إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٩ ، ص٣٧ .

(٤) التركيز هنا على القافية فيه تأشير على دورها في إشباع الضمة التي ستصبح واوا بفضل زمان النطق ، وقد فهم العروضيون ذلك بشكل واضح فبنوا عليه تقطيعاتهم .

(٥) شرح ديوان أبي تمام ، ٢٤٥/٢ .

بالانسفال الموسيقي ، والذي يتناغم وصفة الهمس المتوفرة في الصامتين «الميم والنون» . بيد أن ياءات المد يتحصل «بها النغم الشعري إذا كانت في موضع الإقلال لا في موضع الإكثار . . . ومن ثمة فهي في ارتساماتها تحتاج إلى مؤازرة من لدن ألفات المد في سياقها التأليفي حتى يكون تحققها النغمي تحققا حسنا»[١] . وعلى هذا الاعتبار نحس بثقل نظرا لتوالي الياءات أثناء إنشادنا لبيت أبي تمام[٢] :

مَـأْدُومَـةً للمُـجْـتَـدِي مَـوْسُـومَـةً
للمُـهْـتَـدِي مَظْلُومَـةً للمُـصْطَلِي

فلو أقام الشاعر التنوين في موضع الياءات لكان قوله حسنا ، خاليا من كل استثقال .

ومن التوظيفات الصائبة للمد اليائي قول العتابي[٣] :

أيَصْـدِفُ عَنْ أُمَـامَـةَ أمْ يُقِـيمُ
وعَـهْـدُكَ بالصِّبَـا عَـهْـدٌ قَـدِيمُ

فقد جانس الشاعر بين «يقيم» و«قديم» ، وتوفق في موضعة «ياء» المد على جهة الإقلال الذي أضفى على البيت حلاوة ورونقا لا يخطئ الذوق السليم إدراكها .

١-٢-٢-٢- الصوائت القصيرة:

يؤكد اللغويون العرب أن الصوائت القصيرة أو الحركات هي أجزاء من الصوائت الطويلة أو المدود . يقول ابن جني موضحا ذلك : «الحركات أبعاض حروف المد واللين ؛ وهي الألف والياء والواو ، فكما أن هذه الحروف ثلاثة ، فكذلك الحركات ثلاث ؛ وهي الفتحة والكسرة والضمة ، فالفتحة بعض الألف ، والكسرة بعض الياء ، والضمة بعض الواو ، وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغير ، وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيم»[٤] .

وقد نبه الدارسون المحدثون إلى أن الفارق بين الصوائت الطويلة والقصيرة هو فارق

---

(١) من جماليات إيقاع الشعر العربي : عبد الرحيم كنوان ، ص٣٣٨ .

(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٣٤/٣ .

(٣) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١١٢/١٣ .

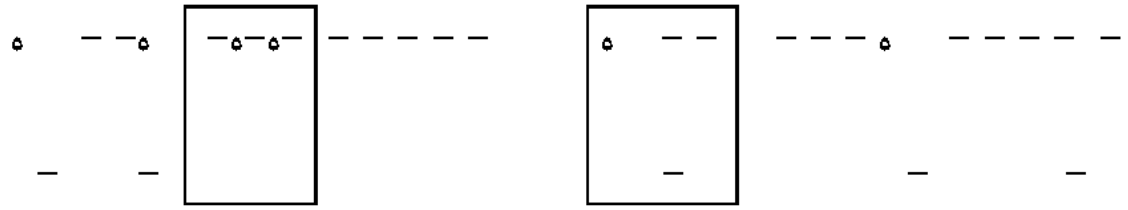
(٤) سر صناعة الإعراب ، تحقيق : حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق-سوريا ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ١٧/١ .

كمي فحسب ، لذا سميت الأولى طويلة والثانية قصيرة[١] .

وتأسيسا على ذلك ، فإن الخصائص الموسيقية وبالتدرج نفسه ستظل ماثلة في توظيف الصوائت القصيرة ؛ وهو ما سنشرع في تجليته[٢] ، من خلال الصوائت التي تضبط الكلمات المتجانسة والمتفاعلة مع غيرها في البيت الشعري . ومن نماذج الامتداد العلوي القصير للفتحة قول العتابي[٣] :

فَـــــــإذا مـــــــا هـبْـتُ ذا أَمَـلٍ
مَـــاتَ مَـــا أَمَّلْتَ مِـنْ سَـــبَـــبِـــهْ

وحتى تنجلي كثافة الفتحة في هذا البيت ، فإننا سنستعين بالرسم الموضح الآتي :

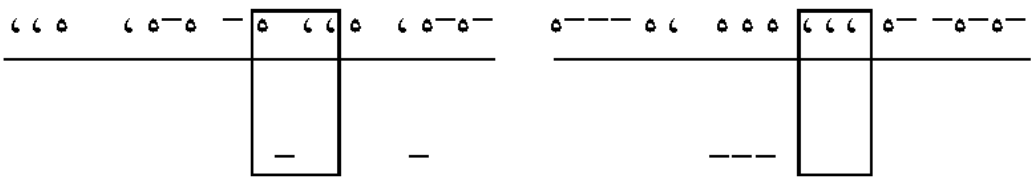


يتردد صائت «الفتحة» ترددا لافتا للنظر ، داعما بذلك جرسية الجناس ، ومحققا وقعا لذيذا ، متعاضدا مع ما يتصل بها من أصوات مجهورة ومهموسة .

ونمثل للامتداد الأفقي القصير للضمة بقول أبي تمام في فتح عمورية[٤] :

كم أَحْـــرَزَتْ قُـــضُبُ الهِنْـدِيِّ مُـــصْلَتَـــةً
تَهْـــتَـــزُّ مِنْ قُـــضُبٍ تَهْـــتَـــزُّ في كُـــثُبِ

ونوضحه بالرسم الآتي :



(١) ينظر : الأصوات اللغوية : إبراهيم أنيس ، ص ص٣٧-٣٨ والصوتيات والفونولوجيا : مصطفى حركات ، ص٧٧ .

(٢) نظرا لتقاطع اشتغال الصوائت القصيرة بالطويلة ، فإننا سنحصر التمثيل في ثلاثة نماذج دالة .

(٣) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١١٥/١٣ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٧٢/١ .

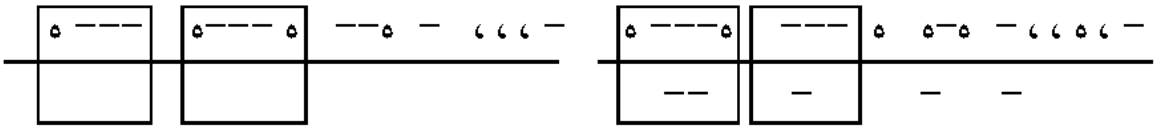
تتجاوب حركات «الضمة» في الجناس لتأسيس تكرار لفظي رخيم ، رغم اختلافه الدلالي ، لأن قضب الأولى ترادف السيوف ، وقضب الثانية استعارة للقدود .

والملاحظ أن المفردات التي تحتوي على حركة الضمة[1] توحي بالرصانة والجزالة والقوة التي تساهم في شحن البيت بإيقاع قوي طافح ؛ وهو الإيقاع البارز في القصيدة جميعها ، والمشاكل لغرض رصين يهدف إلى توصيف حدث جلل هو (فتح عمورية) ، رعاه قائد عظيم فذ هو (المعتصم) .

أما الامتداد السفلي القصير للكسرة فنمثل له بقول أبي تمام كذلك[2] :

يَمُدُّونَ مِنْ أيْد عَوَاصٍ عَوَاصِم
تَصُولُ بأَسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبُ

ويمكننا تجلية البيت من خلال الشكل الآتي :



يكشف الرسم التردد المماثل لحركة «الكسرة» في شطري البيت ، مع تساوي مواقعها في الجناسين ، وتقاربهما في التوزيع الحر . وقد أحدث ذلك توازنا صوتيا داخل البيت ، علاوة على كونها تساهم في إضفاء قيمة صوتية أخرى عندما تتصل بالصوامت ؛ إذ تفخم لاتصالها بالصاد ، وترقق لارتباطها بالصوامت الأخرى «الميم – الدال – الفاء – الباء» ، لأن الكسرة «قد تكون مفخمة وقد تكون مرققة ، وقد تكون بين التفخيم والترقيق ؛ فهي مفخمة مع أصوات الإطباق وهي : الصاد والضاد والطاء والظاء . وهي في الحالة الوسطى بين التفخيم والترقيق مع القاف والغين والخاء ، ولكنها مرققة في المواقع الصوتية الأخرى»[3] .

---

(١) والمعلوم أن الضمة أثقل الحركات ، ينظر : الخصائص : ابن جني ، ٥٥/١ .

(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٧٢/١ .

(٣) علم اللغة العام ؛ الأصوات العربية : كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٩٠ ، ص١٤٨ .

١-٣- وظائف الجناس:

إذا كان الدرس الأسلوبي ينطلق من كون الإيقاع في الجناس «ليس وظيفة ، وإنما هو جوهر الهوية فيه»[١] أمكن الحديث عن جملة وظائف ينهض بها ؛ وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني إذ يقول : «فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى»[٢] والمقصود بالمعنى ، هنا ، الجانب الدلالي والنفسي ، والذي سنتوقف عنده في شعر شعراء البديع . وعلى الرغم من توقف الواسطي عند وظائف الجناس إلا أنه لم يفصل القول في أنواعها المختلفة ، حيث خصص لها صفحتين فقط .

١-٣-١- التوليد الدلالي:

لقد سبق التنبيه إلى أن للجناس وظيفة دلالية أكد عليها القدماء وسايرهم في تأكيدها الدارسون المحدثون أمثال محمد عبد المطلب الذي يصرح : «فبنية التجانس ليست ذات قيمة إيقاعية فحسب ، وإنما بنية تعمل على المستوى الدلالي وتدفعه إلى النضج والاكتمال»[٣] من خلال مظاهر كثيرة نركز على ثلاثة منها :

١-٣-١-١- الإشعار بدلالة المسمى:

وذلك حينما تأتي المجانسة للكشف عن معنى المسميات ، التي تمر بأذهاننا دون أن نتساءل عن السبب الذي حدا بالواضع اللغوي أن يعينها بهذا الاسم دون آخر ، مما يصح معه قول جوليا كريستيفا عن الإيقاع بوصفه (خاصية محايثة للوظيفة اللغوية وكامنة فيها)[٤] . إلا أن الشاعر البديعي كان يلتفت إلى هذه القضايا للتدليل على مقدرته اللغوية من جهة ، والاستفادة منها في سياقات المدح أو الذم من جهة أخرى .

يقول أبو نواس[٥] :

شُـــقِـــقْتُ منَ الصِّـــبَـــا واشْـــتُقَّ مني
كَـــمَـــا اشْـــتُـــقَّتْ منَ الكَرَم الكُرُومُ

إذا كان الشاعر يعلي من ذاته التي تربطها بالصبا علاقة اشتقاق متبادلة ، فإنه

---

(١) فن الشعر ورهان اللغة : أحمد حيزم ، ص٨١ .

(٢) أسرار البلاغة ، ص٢٦ .

(٣) بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص٣٣٢ .

(4) La révolution du langage poétique, coll. Point, 1974, p:221.

(٥) ديوان أبي نواس ، ص٥٥ .

يروم ، في سياق تشبيهي ، التدليل على ذلك من خلال اشتقاق لغوي يفيد أن الكروم (الثمار المعروفة) قد اشتقت من معنى الكرم (العطاء) .

ويقول بشار[1] :

رَوْحٌ يَـــرُوحَ مَـــعَ الـــنَّـــدَى
وَيَـرَاحُ لـلـبَـطَـلِ الْمُـنَـاجِـــــــدْ

يستغل الشاعر اسم ممدوحه «روح» ، ليشتق منه فعلين يؤديان إلى دلالة مكتملة ، تستجمع شرطي الشخصية العربية الصميمة . وهما : الجود الذي يفيده الفعل «يروح» ، والشجاعة التي يدل عليها الفعل «يراح» . وهما شرطان يؤججان ، بلا شك ، المقصد المدحي لأنهما يوهمان بدخول الفعلين في ماهية الاسم ، مما يجعل العملية الاشتقاقية «ذات قوة إقناعية ، وليست مجرد حلية لفظية»[2] .

ويقول[3] :

ومـــا بَالُ قَلْبِي لا يَزُولُ عَنِ الهـــوى
وقَـــدْ زَعَـــمُـــوا أنَّ الـقُـلُوبَ تَـقَـلَّـبُ

يشير الشاعر إلى أن «القلوب» سميت كذلك لأنها «تتقلب» من حال إلى آخر . غير أن قلبه لا ينضبط لهذا الزعم لأنه لا يزال في حالة الهوى . وبذلك ، استغل الشاعر الاشتقاق اللغوي للمبالغة في حبه ، كما لو أن هواه حالة خاصة تتمرد على المألوف والمتعارف عليه .

وقد توسع أبو تمام في التنبيه على دلالة مسميات الأعلام أمكنة وأشخاصا ، حتى أصبحت ميسما فنيا شاخصا في قصائده . يقول عبد القاهر الجرجاني : «ويرى أنه إن مر على اسم موضع يحتاج إلى ذكره ، أو يتصل بقصة يذكرها في شعره ، من دون أن يشتق منه تجنيسا ، أو يعمل فيه بديعا ، فقد باء بإثم وأخل بفرض حتم»[4] .

وإذا كان قول عبد القاهر يدل على استهجان لهذا الميسم الذي يشدد عليه التمامي ، فإنه لا يجب أن يغيب عن بالنا أن هذه التقنية «تتطلب معرفة واسعة باللغة قد تبدو عزيزة الوقوع صعبة التصيد ، ولكن المؤكد أن أبا تمام كان يصيب منها

---

(١) ديوان بشار بن برد ، ٢٤٩/٢ .

(٢) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي : محمد العمري ، ص٧٠ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ٣٤٢/١ .

(٤) أسرار البلاغة ، ص٣١ .

ما شاء كلما صوب إليها همته»[1] كما في قوله[2] :

ولَمَّا رَأَى الحَـــرْبَ رَأْيَ العَـــيْنِ تُوفَلِسٌ
والحَـرْبُ مُـشْـتَـقَّـةُ المَعْنَى مِنَ الحَـرَبِ

لا يشير الشاعر هنا إلى الاشتقاق لمجرد الإبانة عن قوته اللغوية فحسب ، ولكن للإلماع إلى معان ، خصوصا أن الشاعر يقول مشتقة المعنى ، يمكنها أن تضيف إلى دلالة البيت والقصيدة عموما إضافة جليلة ، تظهر في كون اشتقاق الحرب من الحرب (سلب الأموال) ؛ وهو من شأنه أن يبين الحالة التي آل إليها ملك الروم (توفلس) ، والتي غدت كلها إفلاسا وفاقة ، مما دفعه إلى الارتشاء بالمال لعله يسترجع عزته وسؤدده ، لكن الجيوش كانت أعز منه . يقول[3] :

غَـــدا يُصَـــرِّفُ بالأمْـــوالِ جِـــرْيَتَـــهـــا
فـــعَـــزَّهُ البَـــحْـــرُ ذو التَّـــيـــارِ والحَـــدَبِ

١-٣-١-٢- التعبير عن التقابل والمناقضة:

كثيرا 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 ومن ذلك قول بشار[4] :

نَرَى النَّـدَى والرَّدَى مِنْ رَاحَـــتَـــيْـــه لنَا
لَمَّا جَـــرَى الفَـــيْضُ مَـــحْـــفُـــوزًا بِإمْـــدَادِ

فماثل صوتيا بين «الندى» و«الردى» ، وقابل مضمونيا بين معنى الكرم والعطاء بدون حدود ، والذي تفصح عنه كلمة «الندى» ، وبين الهلاك والقتل الذي يفيده لفظ «الردى» .

والملاحظ ، أن الجناس في بيت بشار قاد إلى تنام دلالي ، فجَّره التماثل الصوتي في اللفظين ، والذي أنتج التقابل المضموني بينهما ، وانتهى بالتكامل الذي رام الشاعر تحصيله في الختام بأن يرسم للممدوح صورة متكاملة تجمع السخاء في يد ،

---

(١) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي : محمد العمري ، ص٦٨ .
(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٦٤/١ .
(٣) المصدر نفسه ، ٦٤/١ .
(٤) ديوان بشار بن برد ، ٢٠٧/٢ .

والحزم في أخرى ، لأن السخاء بدون حزم حماقة وجنون ، فيما الحزم بدون سخاء كزازة وصلافة .

ومثاله قول مسلم[1] :

تُسَاقِطُ يُمْنَاهُ نَدًى وشَمَالُهُ
رَدًى وَعُيُونُ القَوْلِ مَنْطِقُهُ الفَصْلُ

ويقول أبو نواس[2] :

سَاءَكَ الدَّهْرُ بِشَيءٍ
وربما سَرَّكَ أكثر

في البيت حكمة بالغة تعبر عما يجول في ضمائر الناس تجاه الدهر ، لأنك تجدهم يشكونه ، ويكيلون له كل سب وشتيمة ؛ فهو الذي يمزج بين المتناقضين : الإساءة والمسرة اللذين أصبحا يتكاملان في تحديد سنخه ، مما يدعو ، في المحصلة ، إلى عدم الاطمئنان له أو الثقة فيه .

ويقول مسلم[3] :

مَا غَابَ حَتَّى آبَ تَحْتَ لِوَائِه
رَأْبُ الثَّأْيِ وَصَلاَحُ أمْرِ المُفْسِدِ

فبين «غاب» و«آب» تضاد معنوي ، يروم الشاعر عبره الإعلاء من شأن ممدوحه ، الذي غاب جسدا وذاتا ، وبقي تأثيرا وفاعلية عندما أعاد الأمن والصلاح .

وأوصل أبو تمام التعبير عن التقابل من خلال جناساته إلى غاية قصوى لم تستطع حركة البديع تجاوزها . يقول محمد العمري : «ثم إن الاتجاه البديعي ، مع أبي تمام ، قد اتجه إلى تقوية الموازنة الصوتية بالمقابلة القوية بين المتضادين دلاليا ، فنتج عن ذلك ما يمكن أن ندعوه التجنيس المطابق»[4] . ومما يساعد التمامي على تقوية التضاد الدلالي الإضافة التي تضفي عليه رونقا ، وقوة في النفاذ إلى دقائق الأشياء ، وذلك بالتواشج بين المواد الذي «يجعل من التقاء أي مادتين وسيلة إلى الوصول إلى نتيجة جديدة تثري الوعي الإنساني ، وتجلي في المادتين كلتيهما ما يكمن

---

(١) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٦٣ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص٦٨٢ .

(٣) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٣٦ .

(٤) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ، ص٤٨ .

فيهما من مزايا وخواص»[1] .

والشاعر قد يعمد إلى المقابلة في المضاف والمجانسة في المضاف إليه كقوله[2] :

عَـدَاكَ حَـرُّ الثُّـغُـورِ المُسْـتَـضَـامَـة عَنْ
بَرْدِ الثُّـغُـورِ وعَنْ سَلْسَـالِهَـا الحَـصِبِ

إن المقابلة بين «حر» و«برد» ألقت بظلالها على الكلمة المرددة «الثغور» ، فانتقلت إليها عدوى التضاد مما ساهم في تشكيل صورة القائد العربي الإسلامي الذي تشغله أمور تحرير الثغور المحتلة «حر الثغور» عن الملذات الحسية الدنيوية «برد الثغور» .

وقد يعكس الشاعر إجراءه الأول ، فيكرر المضاف ويقابل في المضاف إليه كقوله[3] :

هَيْـهَـاتَ زُعْـزِعَتِ الأَرْضُ الوَقُـورُ به
عَنْ غَـزْوِ مُـحْـتَـسِبٍ ، لا غَـزْوَ مُكْتَسِبِ

ينفلت التضاد في هذا البيت من قبضة التماثل ؛ فبين «محتسب» و«مكتسب» تماثل صوتي ينبجس منه تضاد معنوي ، لأن «محتسب» هو من يحتسب عمله خالصا لوجه الله تعالى ، و«مكتسب» هو من يروم اكتساب غنيمة دنيوية . وقد ساهم المضاف إليه في إخراج المضاف «غزو» من ربقة التكرار المحض إلى التضاد الدلالي ، فيغدو ، من ثمة ، غزو الممدوح غزوا دينيا وليس غزوا دنيويا .

١-٣-١-٣- الإعراب عن التأكيد والتقوية:

قد تأتي المجانسة لدى شعراء البديع في سياقات متعددة للتعبير عن تقوية الدلالة وتوكيدها في ذهن المتلقي لأن الجناس في حقيقته ضرب من التكرار المفيد . ولذلك ينبه ابن الأثير قائلا : «اعلم أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له ، وتشييدا من أمره ، وإنما يفعل ذلك للعناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك ؛ إما مبالغة في مدحه أو في ذمه ، أو غير ذلك (. . .) وغير المفيد لا يأتي في الكلام إلا عيا وخطلا من غير حاجة إليه»[4] .

والملاحظ ، أن تقوية الدلالة في الجناس قد أتت لدى شعرائنا من خلال الترادف

---

(١) شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد : سعيد مصلح السريحي ، ص٢٦٤ .
(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٦٢/١ .
(٣) المصدر نفسه ، ٦٥/١ .
(٤) المثل السائر ، ١٤٧/٢ .

الازدواجي أو التشبيه . يقول منصور[1] :

وليس نصيرُ الحقِّ صَدَّ دونه
ونَدَّ ، ولا من شَكَّ فيه وأَلْحَدَا

يروم الشاعر ربط صفة الحق والصدق بممدوحه ، مؤكدا ذلك بالترادف الازدواجي الذي يدل عليه التقارب المعنوي بين «صدّ» و«ندّ» ، فضلا عن تماثلهما الصيغي الجلي في الأفعال المضعفة «صدّ – ندّ – شكّ» الدالة على التوكيد والتقوية .

ويقول أيضا[2] :

يَجُولُ كَجَوْلِ فَلاَءِ الرَّبِيطِ
تَرُودُ مَعَ الخَيْلِ يَوْمًا رِيَادَا

يصف الشاعر بيته ، مؤكدا أحد خصائصه من خلال الجناس المفرغ في إطار تأكيدي ، والذي يعرب عنه التشبيه «يجول كجول» .

وشاع هذا النوع في شعر أبي نواس ، خصوصا في توصيفاته الدقيقة للخمرة . يقول[3] :

ثُم لَّما مزَجوها
وثبت وثْب الجَراد
ثُم لَّما شربوها
أخذت أخَذ الرُّقاد

يأتي الجناس في البيتين نازعا إلى تقوية الدلالة والتشديد عليها من خلال التشبيه «وثبت وثب» و«أخذت أخذ» .

والواضح ، أن التشبيه هنا من ضرب المؤكد الذي حذفت أداته ، وأن «منشأ التأكيد جعل المشبه به نفس المشبه بالصدق عليه»[4] . بل إنه يلتبس بالمفعول المطلق الذي غالبا ما يؤتى به لنفي المجاز وتصديق الدلالة[5] . وهذا ، من غير شك ، يصل بتقوية الدلالة في الجناس مبلغا رفيعا .

---

(١) شعر منصور النمري ، ص٧٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٧٩ .

(٣) ديوان أبي نواس ، ص١٥٥ .

(٤) مواهب الفتاح : ابن يعقوب المغربي ، ٢/٢٢٥ .

(٥) ينظر النقاش الذي دار بين البلاغيين والمفسرين حول قوله تعالى : ﴿وكلم الله موسى تكليما﴾ ، والذي انتهى إلى أن الكلام كان حقيقة لا مجازا بدليل المفعول المطلق .

غير أن الغالب على شعراء البديع هو ميلهم إلى الترادف الازدواجي في الجناس كقول مسلم[1] :

شَكِسٌ علَى الآرَاءِ مُـعْـتَـدلُ الهَـوَى
شَـرِسٌ بِمَا غَلَبَ الرِّجَـالَ غَلُوبُ

فرغم التباين الدلالي بين «شكس» المفيدة للقوة المعنوية ، و«شرس» الدالة على القوة المادية ، فإن توازنهما الصيغي أفاد تأكيدا للقوة المستوحاة من وزن «فَعِل» .

ومثاله قول بشار[2] :

ولـم يَـدَعْ أحَـداً مـنْ طَـغَـى وبَـغَـى
إلاَّ تَنَاوَلَهُمْ بالكَفِّ فـاحْـتُـصِـدُوا

فبين الجناسين «طغى» و«بغى» ترادف ازدواجي يروم الإفصاح عن قوة غلو القوم في الكفر ومدى استطالتهم على الناس ، مقابلا طغيانهم وبغيهم بالتأكيد على القوة الخارقة للممدوح الذي احتصد هؤلاء المغالين .

وقد ينزع شعراء البديع إلى دعم الجناس بالمفعول المطلق للإعراب عن التوكيد كقول ابن هرمة[3] :

رَأَيتُكَ لمَ تَعْـدلْ عَنِ الحَقِّ مَـعْـدلاً
سِـوَاهُ وَلَم تَشْـغَلْكَ عنْهُ الشَّـوَاغِلُ

يريد الشاعر تعميق صفة العدل في ممدوحه من خلال المفعول المطلق «تعدل-معدلا» الذي أتى لتأكيد الفعل ، فضلا عن التقوية الدلالية التي نلمسها في الفعل والفاعل «تشغلك-الشواغل» .

ونادرا ما يسوق ابن هرمة الجناس في سياق التشبيه المؤكد الملتبس بالمفعول المطلق ، يقول[4] :

فـاهْـدِرْ مَكَـانَـكَ مَطْوِيًّا عَلَـى حَنَـقٍ
هَـدْرَ الْمُـعَنَّـى عَـلَـى أَذْوَادِهِ الـسَّـدِمِ

أراد الشاعر تصوير صوت هذا الرجل الذي لا يفهم منه شيء بهدير الفحل

(١) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١١٨ .
(٢) ديوان بشار بن برد ، ١٨٧/٢ .
(٣) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٦٩ .
(٤) المصدر نفسه ، ص٢١١ .

الهائج من الإبل ، فساهم الفعل والمفعول المطلق «أهدر-هدر» في تعميق هذه الصورة والوصول بها إلى نهايتها .

١-٣-٢- الإيهام النفسي:

أراد شعراء البديع من التركيز على الإيهام النفسي في الجناس خلخلة انتظار متلقيهم ، وتوافر التمثيلات الشعرية الدالة على مقصد المخاتلة والإيهام في منجزهم يوحي برغبة واضحة في تكسير أفق القراءة المتداول ، والتنبيه على فرادة نصهم الشعري البديعي الذي يطالب قارئه بمزيد من المساءلة وعدم الاغترار بأول بادر يتلقفه الذهن . لاسيما وأن الإيهام النفسي «من خطرات القلب»[١] التي تقع في رتبة وسطى بين الغرابة المفيدة للانزياح عن المألوف ، والطرافة المشيرة إلى امتلاك الجديد المستحدث[٢] .

وقد تغيا شعراء البديع الإيهام النفسي من خلال شكلين أسلوبيين هما :

١-٣-٢-١- سياق الكلمة:

نقصد بذلك أن الشاعر يأتي بكلمتين بينهما تماثل كلي ، ينصرف معه ذهن السامع في البداية إلى تأكيد التكرار والمعاودة ، فيما يكون السياق مسعفا في النهاية إلى تبين المخالفة الدلالية بين الكلمتين . لأن الجناس يغدو من هذه الزاوية إيهاما بـ«الوحدة المعنوية بين أجزاء الخطاب المختلفة ، وهذا أساس المغالطة فيه ، ذلك أن الذهن عند مروره باللفظ الأول (. . .) يحفظ معناه في شكل أثر تختزنه الذاكرة القصيرة . ثم يظهر اللفظ الجنيس الثاني فيقفز ذلك المعنى الأول ، فيرشحه الذهن إلى الدخول في السياق إلا أنه لا يلائمه فيطرحه ويقر المعنى الذي يلائم السياق»[٣] ، فيستشعر السامع أنه وقع في فخاخ المخاتلة النفسية .

والمؤكد ، أن الشاعر لا يصل إلى هذا الضرب من الإبداع ما لم يتمكن من «معرفة الأسماء المشتركة ، ليستعين بها على استعمال التجنيس في كلامه»[٤] إذا

---

(١) لسان العرب : ابن منظور ، مادة «وهم» .

(٢) ينظر : البيان والتبيين : الجاحظ ، ١/٨٩-٩٠ .

(٣) دروس في البلاغة العربية ؛ نحو رؤية جديدة : الأزهر الزناد ، المركز الثقافي العربي ،ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ص١٥٥-١٥٦ .

(٤) المثل السائر : ابن الأثير ، ١/٥٦ .

كان المتن اللغوي يسمح له بذلك ، وإلا استعان بالمجاز لتحقيق غايته[1] .

يقول منصور[2] :

إذا الغَـيْثُ أكْـدَى واقْـشَـعَـرَّتْ نُجُـومُـهُ
فـــغَـــيْثُ أَمِـــيـــر المؤمنين مَطِيـــرُ

عندما يتوقف المتلقي عند كلمة «غيث» الثانية ، يعتقد أنها مجرد كلمة مكررة معادة ، ولكن وقتما يتعرف بقية الكلمات المكملة للبيت تتأكد لديه المغايرة ، ويعاتب نفسه ، آنذاك ، على عدم فهمها للمقصود . وربما تجاوز منصور هذه المخاتلة النفسية الواضحة بين كلمة حقيقية «الغيث» وأخرى مجازية «غيث» ، معبرا عن مخاتلات تحتاج إلى إمعان النظر ، وهو على كل حال خبير في شؤونها كما سبق أن توقفنا عند ذلك مع إيهامه للخليفة الرشيد ، كقوله مادحا جعفرا البرمكي[3] :

لقـــد أوقِـــدَتْ بـالشَّـــام نيـــرَانُ فـــتْنَة
فَـــهَـــذَا أوَانُ الشَّـــأْم تَخْـــمُـــدُ نَارُهَا

أراد الشاعر بـ«الشام» البلد المعروف ، وكررها بالهمز «الشأم» ، فأفادت في سياق البيت أنها لغة في الشام ، فتكون بذلك مكرورة . غير أن قراءة البيت في السياق العام للقصيدة يدل على الشماتة بهذا البلد من خلال وصله بالشؤم والمشأمة .

وبذلك ، يغدو الإيهام النفسي أكثر تمكنا من السامع ، لكونه يجاوز سياق الكلمة المجانسة في البيت إلى سياقها في النص جميعه .

ويقول أبو نواس[4] :

رَاحَ الشَّـــــقِيُّ عَـلَـى الـرُّبُـوعِ يَـهِـــــيـمُ
والـــرَّاحُ فـــي رَاحِـــي ورُحْـــتُ أَهِـــيـــمُ

يرصف الشاعر أربع مفردات متجانسة تنحدر من مادة واحدة هي «روح» ، توهم المتلقي بوحدة معنوية تشبكها ، حيث إن «راح» يفيد معنى الرواح والذهاب ، وتأتي

---

(١) ليس شيئا ما ذكره السيوطي في معرض حديثه عن الجناس التام حيث قال : «ولا يكون أحدهما حقيقة والآخر مجازا» جنى الجناس ، ص٤٧ . لأن في ذلك تضييقا على الشاعر ، ومناقضة ، في الآن نفسه ، لما صرح به السيوطي في معرض آخر من كتابه ، معتبرا إياه «شاهد الاتساع في اللغة ، ودليلا على توقد الذكاء وجودة القريحة ، ومسابقة الخاطر» ، ص٩٠ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص٨٢ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٩٢ .

(٤) ديوان أبي نواس ، ص١٩٣ .

بعدها «الراح» التي تثير في الذهن المعنى السابق ، فيرفضه السياق ويقترح معنى الخمر ، ثم ترد «رحت» فينقدح في الذهن معنى الذهاب والخمر ، غير أن السياق يبعدهما ويعطي معنى الكف ، ثم تنتهي هذه السلسلة التجنيسية عند «رحت» التي تستدعي في الذهن معاني الذهاب والخمر والكف ، وبعدما تعود الذهن على رفض المعاني السابقة ، لن يرفضها السياق هذه المرة ، بل يختار منها معنى الذهاب مساء الذي كان قد ابتدأ به البيت فـ«تنغلق الدائرة من حيث أوهمت بتواصل المغالطة»[1] .

ويقول النواسي كذلك[2] :

عَبَّاسُ عَبَّاسُ إذَا احْتَدَمَ الوَغَى
والفَضْلُ فَضْلُ والرَّبِيعُ رَبِيعُ

يخاتل الشاعر متلقيه منذ بداية هذا البيت من خلال التماثل الصوتي التام الشاخص في دال «عباس» الموحي بتكرار ممجوج ، أقرب إلى لغة التداول اليومي منه إلى لغة الشعر ، إلا أن متابعة قراءة صدر البيت يفضي إلى نوع من الرجة النفسية للمتلقي الذي يستشعر سوء فهمه من جهة ، ويستحسن ما ألمع إليه الشاعر من جهة أخرى ، عندما قصد بعباس الثانية صفة القوة والبأس ، فيما اقتصر الدال الأول على مجرد العلمية والاسمية .

وبهذه الوسيلة يدفع الشاعر متلقيه إلى بذل مزيد من الانتباه واليقظة في غضون تفاعله مع النص ، مما يساعد في التقليل من إيهاماته النفسية فيما يستقبل من القراءة . فتخفت ، بذلك ، حدة التوهم أو تنعدم أثناء مباشرته لعجز البيت ، إذ يتبدى له الفارق بين الاسمين «الفضل-الربيع» والصفتين «فضل-ربيع» ، بإيعاز مما استفاده من قراءة صدر البيت ، فيكون بيت الشاعر شبيها بدرس تعليمي ينبه المتلقي إلى أن القراءة عملية معقدة تحتاج إلى اللطافة والحذق وعدم الاطمئنان إلى أول بادر .

١-٣-٢-٢- ذات الكلمة:

يتميز هذا الشكل الأسلوبي عن سابقه بكون بنية الكلمة ذاتها ، خصوصا في الجناس الناقص ، هي التي تساهم في بناء استيهامات المتلقي دون أن يكون للسياق

---

(١) دروس في البلاغة العربية : الأزهر الزناد ، ص ١٥٥ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص٤٦٣ .

دخل مباشر في ذلك . لكن هذه الاستيهامات تكون في لحظة أقصر من لحظة التوهم في الجناس التام .

وقد فطن شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني إلى كل ذلك من خلال قراءته لبيت أبي تمام[1] :

يَمُدُّونَ مِنْ أيْد عَوَاص عَوَاصِم
تَصُولُ بأَسْيَاف قَوَاضٍ قَوَاضِبُ

فقال الشيخ معلقا : «إنك تتوهم قبل أنْ يرد عليكَ آخر الكلمة كالميم من «عواصم» ، والباء من «قواضب» أنها هي التي مضت وقد أرادت أن تجيئك ثانية ، وتعود إليك مؤكدة ، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها ووعى سمعك آخرها انصرفت عن ظنك الأول ، وزلت عن الذي سبق من التخيل ، وفي ذلك (. . .) طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها ، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه ، حتى ترى أنه رأس المال»[2] . بل إن أبا تمام يتجاوز هذا المستوى ، كدأبه ، إلى تحفيز أدوات الاستجابة لدى السامع من خلال مسالك شعرية تجهز على سلبية القارئ وخموليته . يقول[3] :

وسَارَتْ به بَيْنَ القَنَابِلِ والقَنَا
عَزَائِمُ كَانَتْ كَالقَنَا والقَنَابِلِ

يوهم الشاعر سامعه ثلاث مرات متوالية ؛ ففي الأولى عندما تمر على سمعه كلمة «القنابل» ، ثم يتوهم ، بوقوف القراءة عند «القنا» ، أن الكلمة لم تتم بعد ، وأنها سترد عليه مماثلة للأولى ، فيخيب ظنه . وفي المرة الثانية ، لاشك أنه سيستنهض كل قواه حتى لا يسيء الفهم ثانية ، تقرع سمعه كلمة «القنا» فيشك في أن تكون هي الكلمة نفسها التي سبقت ، ثم ينتظر تمامها فيخذله انتظاره . وفي المرة الثالثة ؛ يتوهم قبل أن يرد عليه آخر الكلمة «بل» أنها الكلمة عينها التي سبقت ، والتي جاءته مرتين على الصيغة نفسها ، حتى إذا بادره آخرها تقرر لديه أنه كان ضحية فخاخ أسلوبية بديعية ، نسجت حبالها لعبة تبادل المواقع ، والتي هي ليست لعبة مجانية بل إنها تستضمر استثارة المتلقي وتنمية حسه القرائي . ويبدو ، أن جناس «القنابل-القنا» راق شعراء البديع السابقين واللاحقين ، فتعاورته أشعارهم لأمر نرجحه إلى تبصرتهم

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٢٠٦/١ .

(٢) أسرار البلاغة ، ص٣٢ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٢١/٣ ، المقصود بالقنا : الرماح والقنابل : الجيوش .

بهذه المخاتلة النفسية ، والتي عمل أبو تمام على كشفها وإظهارها عندما أوصل الكلمتين إلى غاية بعيدة نفسيا وجماليا ، متجاوزة أقوالا شعرية من قبيل[1] :

لنَا مِنْكَ أَرْحَامٌ وَنَعْتَدُّ طَاعَةً
وبَأْسًا إذَا اصْطَكَّ القَنَا والقَنَابِلُ

وعد الصفدي هذا الجناس من نوع المطمع[2] ، مستدلا عليه بحجج نفسية . يقول : «إذ الطمع لا يكون ولا يحصل إلا بعد مقدمات يغتر بها ، ومخايل تلوح ، كمن أتى إنسانا يسأله شيئا فاستقبله بالبشر والرحب ، فكان ذلك مما يطمعه في سؤاله ويبشره بنجاح آماله ، حتى إذا طال الأمر ، وامتحنه ظهر الأمر بخلاف ما توهمه»[3] .

وغالبا ما تطغى الجناسات القاصدة للإيهام في قافية القصائد لأن الشرائط الصوتية والدلالية تقود الشاعر إلى ذلك كقول ابن هرمة[4] :

إنِّي لأَطْوِي رجَالاً أنْ أَزُورَهُمُ
وفِيهِمُ عَكَرُ الأنعَامِ والوَرَقُ
طَيَّ الثِيابِ التي لو كُشِّفَتْ وُجِدَتْ
فِيهَا المَعَاوِزُ في التَّفْتِيشِ والخِرَقُ
وأَتْرُكُ الثَوبَ يَوْمًا وهو ذُو سَعَةٍ
وأَلبَسُ الثَّوْبَ وهو الضَّيِّقُ الخَلِقُ

فـ«الخرق» و«الخلق» الموجودان في البيتين الأخيرين يخلقان نوعا من الإيهام لدى السامع ، الذي سيعتقد أن الشاعر أعاد الكلمة نفسها في البيت الأخير واقعا في عيب الإيطاء . وذلك نظرا لأن الكلمتين متماثلتان في الحرف الأول «الخاء» والثاني «القاف» ، علاوة على أن «الراء» و«اللام» يشتركان في المخرج اللثوي ، فضلا عن أن السياق لا يساعد على التمييز بين الكلمتين ؛ إذ «الخلق» و«الخرق» سيان في الدلالة على نوع الثوب الذي يقصده الشاعر .

---

(١) شعر منصور النمري ، ص١١٤ .

(٢) عندما نستقرئ أنواع الجناس نجدها لم تعتمد معيار الإيقاع فحسب ، بل اعتمدت كذلك المعيار النفسي والدلالي ، وهذا يفيد أن قراءة الجناس يجب أن تستحضر هذه المعايير الثلاثة .

(٣) جنان الجناس ، ص٦٧ .

(٤) ديوان إبراهيم بن هرمة ، ص١٥٦ .

ومثاله قول أبي نواس[1] :

ضَـــيَـــا شَـــمْسٍ تفـــرع في قـــضـــيب
ودعص نقـــا تَرَجْـــرَجَ في اعْـــتِـــدَالِ
فـــقَـــالَ إليكِ يا جَـــمَـــاشُ عَنَّا
فـــإني في حَـــدِيثِكِ في اعْـــتِـــزَالِ

إن تماثل الحروف الأولى «اعتـ« في الضربين ، بالإضافة إلى ترقب نهايتهما «ال» ، يساهمان في خلق أفق انتظار يوحي بتكرار الضرب الأول . لكن سرعان ما يتخلخل هذا الأفق ، ويشيد أفق جديد يركز على المخالفة عندما يدرك المتلقي تمام الكلمة . بل إن هذا الإدراك لن يكون سماعيا وإنما قراءة نظرا للتقارب بين «الدال» و«الزاي» بحكم المجاورة الصوتية واتفاقهما في الصفة .

فيما ينحو مسلم بالمخاتلة النفسية للسامع من خلال كلمة القافية منحى آخر ، ينفرد به عن باقي شعراء حركته ؛ وهو ما ستبرزه قراءتنا لبيته[2] :

سَـــمِـــعْتِ فـــينَا مَـــقَـــالَ ذي حَـــسَـــدٍ
لَّـــا أَتَـــاكُـــمْ بِـــهِ هَـــنٌ وَهَـــنُ

ذلك ، أن التلقي الأول لـ«هن وهن» يرقم في ذهن السامع نوعا من المعاودة للكلمة نفسها «هن» من خلال العطف عليها بحرف الواو ، وربما اعتقد السامع أن في البيت إيغالا[3] غير موفق ، لأن معنى البيت يتم بالتوقف عند كلمة «هن» الأولى ، دون افتقار إلى تكرارها من جديد ، إلا بإضافة نكتة بلاغية[4] ، وهو ما لم يتحقق في البيت .

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص١٢٤ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٧٥ .

(٣) يعرفه قدامة : بـ «هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاما من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع ، ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعرا إليها ، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت» ، نقد الشعر ، ص١٩٢ .

(٤) يستفاد من متابعة مصطلح الإيغال في كتب البديع أن البلاغيين يقصرون وظائفه على التشبيه والمبالغة ، فقد قال ابن أبي الإصبع أحد العلماء المتأخرين : «وأكثر ما يتضمن الإيغال التشبيه والمبالغة ، حتى لو قيل إنه لا يتعدى هذين الضربين لكان حقا» تحرير التحبير ، ٢٤١/١ . وفي اعتقادنا أن تضمينات الإيغال تتجاوز ما أجمع عليه العلماء إلى الجناس مثلا ، وما نقوم به الآن من تحليل دليل كاف .

بيد أن إنعام النظر في البيت ، وربط ذلك بمذهب الشاعر المرتكز على التأني والمراجعة لقريضه ، يفضيان بالمتلقي إلى الإحساس بأن قراءته الأولى انبنت على سوء ظن ، وقلة تقدير ، نجم عنه إيهام نفسي ، لأن «الواو» الموجودة في كلمة القافية ليست واو عطف ، وإنما هي واو أصلية في الكلمة ، مما يدل على أن بين الكلمتين «هن» و«وهن» اختلافا كبيرا ؛ إذ «الهن» كناية عن كل ما يستقبح ذكره ، و«الوهن» الضعف .

يظهر أن شعراء البديع ولعوا بالجناس أيما ولع ، فكثر كثرة لافتة في منجزهم ، ووظف توظيفات جليلة مختلفة من خلال التركيز على فاعلية الكثافة فيه ، والتي شخص فيها التحليل الجانب الإيقاعي ، باعتبارها أصلا ثابتا ، عبر التكاثفين الخارجي والداخلي ، كما كشف عن المقاصد الدلالية والنفسية التي يروم الإفصاح عنها . فكان الجناس لدى شعراء البديع مسلكا أسلوبيا ملتبسا ينتظم فيه الصوتي والدلالي والنفسي في ربقة واحدة ، ليتخلق الغموض المتوسط عميقا في البديع . ولعمري ما أنفذ قول ابن النفيس فيه : «وسبب حسنه ما يلحق الفهم من الغموض المتوسط ، وما في ذلك من اللذة ، وكلما كان أكثر كان الكلام أحسن لأجل تكرار الالتذاذ ، وكيف كان فهو يعرض للغلط ، فلذلك لا يستعمل في كتب العلوم ، ويندر جدا وجوده في كلام يراد به البيان»[1] . وميل شعرائنا الواضح إلى استعمال الجناس بالقدر الذي أوضحه ابن النفيس دليل على أنهم يصدرون عن تصور بديعي يتسامى عن مقابله البياني . إنه صدور عن فهم عميق يتجاوز الأسلوب إلى الرؤية لأن «ظواهر الوجود وعناصره المتناثرة ، ليست في جملتها سوى تجل لحقيقة واحدة ، كما أن عالمنا بظواهره المتباينة تسري فيه روح واحدة ، من هنا نستطيع أن نزعم أن الجناس في جوهره تحقق فني وبديل استاطيقي لمرام ومطامح بعيدة الغور»[2] .

٢ - التصدير والمواقع:

استعمل علماء البلاغة مصطلحات عديدة لتوصيف هذه الظاهرة البديعية ، إلا أن هناك مصطلحين اكتسبا رواجا استثنائيا في تصنيفات هؤلاء العلماء كان أولهما مصطلح «رد الأعجاز على الصدور» ، وتلاه مصطلح «التصدير» الذي اكتسح المجال

---

(١) طريق الفصاحة : نقلا عن «جنى الجناس» : السيوطي ، ص٢٨٩ .

(٢) شعر عمر بن الفارض ، رمضان صادق ، ص٦٦ .

التداولي في العصور المتأخرة[1] لكونه «أخف على المستمع وأليق بالمقام»[2] .

والظاهر ، أن التصدير يحتل مكانة رفيعة عند البلاغيين ، إذ مهده لذلك ابن المعتز الذي وضعه في الباب الرابع من قسم البديع[3] ، ومعلوم أن ابن المعتز قسم كتابه قسمين : بديع ومحاسن ، فأثار تقسيمه تأويلات عديدة ، وقد حاولنا قراءة هذا الكتاب في بحث سابق فانتبهنا إلى أن «الشواهد القرآنية تحضر بشكل مكثف في الجزء الذي سماه بالبديع ، وتكاد تغيب كليا في الجزء الذي اصطلح عليه ب»المحاسن» . ونرجح أن السبب في ذلك ، إنما يعود إلى منزعه الحجاجي الواضح في «البديع» ، بل إنهم لم يخرجوا عن الظواهر المعروفة»[4] . ويتحصل عن الكلام السابق إن إلحاق التصدير بقسم البديع دون المحاسن فيه دلالة على قيمته البلاغية من جهة ، وإشارة إلى توافره لدى شعراء البديع من جهة أخرى .

ورغم القيمة التي يسدلها ابن المعتز على التصدير ، فإنه لا يعطيه حدا مصطلحيا ، وإنما يكتفي بذكر أقسامه الثلاثة تاركا للقارئ حرية الاستنتاج . يقول : «الباب الرابع من البديع وهو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها ، وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام ؛ فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول (. . .) ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول (. . .) ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه»[5] .

غير أن ابن أبي الإصبع (-٦٥٤هـ) رفض النوع الثالث من تقسيم ابن المعتز بقوله : «وهو عندي مدخول التعريف من أجل قوله : ما وافق آخر كلمة من البيت بعض كلماته في أي موضع كانت ، فإنها لو كانت في العجز لم يسم تصديرا لأنه اشتقاق من صدر البيت»[6] .

وهذا كلام مليح دقيق يراعي في تحديده لمواقع التصدير دلالة المصطلح اللغوية

---

(١) يدل على ذلك قول ابن أبي الإصبع : «وهو الذي سماه المتأخرون التصدير» ، تحرير التحبير ، ١١٦/١ .

(٢) خزانة الأدب ، ٢٥٥/١ .

(٣) إن وقوفنا لدى ابن المعتز له دلالته لأنه «المخترع الأول للتصنيف» كما يعبر ابن أبي الإصبع : تحرير التحبير ، ٨٧/١ .

(٤) البديع بين تعدد الأسئلة والاشتغال النصي ، ص٤٢ .

(٥) كتاب البديع ، ص ص ٤٧-٤٨ .

(٦) تحرير التحبير ، ١١٧/١ .

التي كانت حاضرة في أذهان واضعي المصطلح ، والتي أوَّلها أو تغاضى عنها كثير من النقاد والبلاغيين[1] ؛ فالتصدير مأخوذ من صدر البيت لا نزاع في ذلك ، وصدر البيت في عرف العروضيين ونقدة الشعر هو الشطر الأول للبيت ، والذي يتعالق مع الكلمة الأخيرة في الشطر الثاني . وبذلك ، فإن بنية التصدير تقوم على ثبات العجز وتحول الصدر ، كما يعد الطابع الحركي والموقعي المميز للشطر الأول في التصدير مناط اختلاف هذا المكون البديعي عن غيره من المكونات الأخرى المتقاطعة معه والمشابهة له في آن كالجناس والترديد والتعطف والإرصاد .

وإذا كان بعض البلاغيين يجعلون الجناس جنسا عاليا ينتظم تحته نوع التصدير كابن الأثير الذي يلح في سياق حجاجي : «ورأيت الغانمي قد ذكر في كتابه بابا سماه «رد الأعجاز على الصدور» خارجا عن باب التجنيس ، وهو ضرب منه ، وقسم من جملة أقسامه»[2] . فإن هذا الرأي مردود من وجوه عدة نقتصر على أحدها فقط ؛ وهو أن حقيقة الجناس ترجع إلى الاختلاف الدلالي والتماثل الدالي ، أما التصدير فغير ملتزم بهذا القيد لأنه يتلون بحسب «نوع اللفظين : من تكرار وتجانس ومجامعة الاشتقاق وشبه الاشتقاق»[3] . وبنى على ذلك أحد النابهين ، فقال : «رد العجز على الصدر بينه وبين التجنيس عموم وخصوص من وجه ، فليس كل رد عجز على صدر تجنيسا ، وليس كل تجنيس رد عجز على صدر ، لوجود كل واحد منهما بدون الآخر . ألا ترى أن رد العجز على الصدر يوجد بدون تجنيس ؛ وذلك إذا كان المكرر عين الأول صورة ومعنى ويوجد التجنيس بدون رد عجز على الصدر إذا لم يتكرر لفظ التجنيس في المواضع المختصة برد العجز على الصدر»[4] .

وتأسيسا على ما سبق ، فإن التصدير يتميز عن الجناس الملتبس به من حيث

---

(١) حاول جمهور البلاغيين توسيع دلالة الصدر لتستوعب الكلمة الأولى في الشطر الثاني ، فحصلت لديهم أربعة أقسام عوض ثلاثة . ينظر مثلا : الإيضاح للخطيب القزويني ، ٥٤٣/٢ . والمنزع البديع للسجلماسي ، ص ص٤١٠-٤١١ ، فيما انصرف غيرهم إلى التفريع والتشقيق واتباع نتائج القسمة العقلية .

(٢) المثل السائر ، ٣٤٧/١ .

(٣) الصنيع البديع في شرح الحلية ذات البديع : ابن زاكور ، تقديم وتحقيق : بشرى البداوي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة رسائل وأطروحات رقم ٥٣ ، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠١-٢٠٠٢ ، ص١٠١ .

(٤) طراز الحلة وشفاء الغلة : الرعيني ، ص٢٠٥ .

البنية بتنوع لفظيه ، اللذين يكونان مكررين أو متجانسين أو ملحقين بالمتجانسين ؛ والمراد «بالمكررين : المتفقان في اللفظ والمعنى ، بالمتجانسين : المتفقان في اللفظ دون المعنى ، وبالملحقين بالمتجانسين : ما جمعهما الاشتقاق أو شبهه»[١] .

كما أن التصدير يتميز عن الجناس بمميز مركزي هو الموقع ، الذي اكتفى به محمد العمري فارقا بينهما . يقول : «فالفرق الوحيد فيما يبدو بين التجنيس والتصدير هو ارتباط التصدير بموقع محدد ، أي وقوع طرفه الثاني في القافية ضرورة»[٢] .

ولعل في تمسك الشعراء بالتصدير في قصائدهم ما يدل على قيمته الكبيرة التي تؤول أساسا إلى اللفظ الثاني الواقع في القافية ، التي لها دور حاسم في الصناعة الشعرية ، حتى سميت القصيدة بها ، لأن «الصنعة إنما هي في القافية (. . .) ولذلك خصوا القافية بأسماء لحروفها ولحركاتها»[٣] ، أما اللفظ الأول المتحول في الصدر ، فتظهر فاعليته من خلال تبشيره بالقافية . يقول المظفر العلوي (-٦٥٦هـ) في معرض حديثه عن التصدير : «إذا نظم الشعر على هذه الصفة ، تيسر استخراج قوافيه قبل أن تطرق أسماع مستمعيه»[٤] .

وتكاد تجمع الدراسات الأسلوبية على الدور الدينامي والحركي الذي تقوم به المواقع لإبراز القيم الصوتية للنص الشعري . إذ يرى «ياكوبسن» أن «المواقع مؤشر ينبه إلى وجود وقائع تحتمل أن تكون شعرية ، ذلك أن إسقاط محور الاختيار على محور التركيب ينتج عنه خلق توازنات صوتية وصرفية وتركيبية ، فيكون كل مقطع مساويا للمقطع الذي يتجاوب معه»[٥] . وقد ميز بعض الباحثين في هذا السياق بين المواضع باعتبارها مفهوما عاما ، والمواقع بعدها مفهوما خاصا تتوفر فيه إمكانيات الاستبدال التي لا تتأتى دائما للمواضع . وهذا التمييز هو الذي قاد «سمويل ليفن» إلى تحديد الموقع «باعتباره وضعا معينا ضمن السلسلة الكلامية يمكن أن نضع فيه بديلا آخر»[٦] .

---

(١) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين : محمد الواسطي ، ص١٨٥ .

(٢) تحليل الخطاب الشعري ، ص١٧٢ .

(٣) الروض المريع في صناعة البديع ، ابن البناء ، ص١٦٠ .

(٤) نضرة الإغريض في نصرة القريض ، ص١٠٤ .

(٥) القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير والممارسة النصية ، علي المتقي ، ص١٥٣ .

(٦) البنيات اللسانية في الشعر ، ص٢٧ .

وقد يكون التصدير أقوى الظواهر البديعية على الإطلاق إبانة للعنصر الموقعي المؤشر على التنغيمات الصوتية لكونه يرتكز أساسا على كلمة القافية التي يؤهلها موقعها النهائي في البيت لأن تكون غنية على مستوى الإيقاع . ولاشك أن تفاعل القافية مع كلمة أو كلمات سابقة قد يعمق إيقاعها من جهة ، ويعلي ، في الآن نفسه ، من الحصيلة النغمية للكلمات السابقة عليها والمتآلفة معها من جهة أخرى . ولاستجلاء حركية المواقع في تصديرات شعرائنا يجدر بنا الاستفادة من التقسيم الموقعي الذي كشفه ابن أبي الإصبع المصري ، متوقفين عند الدور الذي يقوم به تنوع المواقع في تأجيج فاعلية الإيقاع وتنويع درجاته .

٢-١- تصدير الطرفين:

وهو «ما وافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه»[١] ، وتوسل شعراء البديع بهذا النوع يساهم مساهمة فعالة في تقوية إيقاع الطرفين ، لكن هذين الطرفين المتباعدين يؤديان إلى إيقاع دائري متباعد كذلك ؛ وهو ما ينتج عنه أن التباعد الفضائي أو الموقعي يقود إلى تباعد إيقاعي يمتع المتلقي ، ويلبي حاجته إلى الإيقاع المنفصل ، فيكون الشاعر «كمن يضرب على وتر من أوتار العود ليولد نغمة خاصة لها وقعها وأثرها في أذن السامع ، ثم يتركها إلى غيرها زمنا معينا ، ثم يعود إليها ويختم بها»[٢] .

وقد تكون قرينتنا التصدير متماثلين تماثلا تاما كقول مسلم[٣] :

غَـــرِيب قَـــدْ أتَاكَ فَـــأَطْلِقِـــيـــه
فَـــإنَّ الأجْـــرَ يُطْلَبُ في الغَـــرِيبِ

يفتتح الشاعر بيته بكلمة «غريب» التي تطرب الأذن بنغمة رشيقة تساوق في تشكيلها تنوينها الترنمي ، وتباعد حروفها من حيث المخرج ؛ لأن «الغين» لهوية ، و«الراء» لثوية ، فيما «الباء» شفهية . ولاغرو أن نغمة البداية سترسخ في ذهن السامع منتظرة الذي يتجاوب معها ، فما أن يتوقف السامع عند نهاية البيت «الغريب» حتى تتوافق الكلمتان المثيلتان ، فتضيف الكلمة الموجودة في الموقع الثاني للكلمة الأولى

---

(١) تحرير التحبير : ابن أبي الأصبع ، ١١٦/١ .

(٢) ظاهرة البديع لدى الشعراء المحدثين : محمد الواسطي ، ص١٩٤ .

(٣) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٣٠٦ .

تشديدا إيقاعيا إذ يطفح التجاوب بينهما ، ويبرز الإيقاع الصرفي «فعيل-الفعيل» ، مشعرا الذات القارئة بالانتشاء والالتذاذ .

ونظيره قول أبي تمام[1] :

مَـوائِدُ رِزْق لِلعِبَـاد خَـصِيبَـةٌ
وأَنْتَ لَهُمْ مِنْ خَيْرِ تِلْكَ المَوَائِدِ

تساهم المواقع المتباعدة في البيت بإنشاء نغم رائق ، شبيه بتوقيعة موسيقية تباشرك في بداية استماعك وتفجؤك في نهايته . ولكم يكون النغم سارا عندما يحصل بين الطرفين تماثل كلي يتفاعل فيه البدء بالختم .

وقد يكون طرفا التصدير متماثلين تماثلا ناقصا كأن تكون بينهما علاقة اشتقاق ، فيحصل آنئذ أن تكون البداية غالبا فعلا والنهاية مشتقا ، مثل قول النواسي[2] :

ظَنَّ بِي مَنْ قَدْ كَلِفْتُ بِهِ
فَهُوَ يَجْفُونِي عَلَى الظَنَنِ

يتباعد الطرفان موقعيا ، ويتباعد معهما الإيقاع ، إلا أن الكلمة الثانية التي تحتل موقع القافية يكون لها دور فاعل في تأجيج الفعل الإيقاعي ، إذ لا تكتفي بالمعاودة كما في الأمثلة السابقة ، ولكنها تجعله ممتدا نحو الأمام دون أن يرسم حدودا نهائية .

ثم إننا نحس في هذا البيت أن الإيقاع الناشئ عن طرفي التصدير ينسي السامع الكلمات الواردة في الحشوين ، حتى إننا نراه في البيت يكاد ينطق مبينا بعبارة مشحونة بالأسى العميق وهي «ظن الظنن» التي تعد مبلغ الدلالة التي يريدها الشاعر .

وهذا الكلام ينطبق كذلك على النوع الأول الذي نجد الكلمة المكررة فيه بمثابة الكلمة - المفتاح الكاشفة عن دلالة البيت كـ«الغريب» لدى مسلم و«الموائد» لدى أبي تمام .

٢-٢- تصدير التقفية:

وهو «ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في الصدر»[3] . وقد نزع فيه شعراء البديع منزعا واضحا نحو استثمار التكرار ، أساسا ، في تصدير التقفية مما يجعل

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٣/٧٦ .
(٢) ديوان أبي نواس ، ص٤١٦ .
(٣) تحرير التحبير : ابن أبي الإصبع ، ١/١١٦ .

التصدير يلتبس بالتوشيح[1] ، من حيث إن الطرف الأول ينبئ عن الطرف الثاني ويبشر به ، مما يؤدي ، من الناحية البنائية ، إلى تماسك عناصر النص ، ويقود ، من الناحية الإيقاعية إلى تقريب النغم الموسيقي ، بل إنه يشعر السامع بأن شطري البيت الواحد كأنهما بيتان مستقلان لهما قافية واحدة ، ولربما لهذا السبب دعا ابن أبي الإصبع هذا النوع من التصدير «بتصدير التقفية» .

ومن تمثيلاته قول منصور النمري[2] :

لو لم يَكُنْ لبني شَيْبَانَ مِنْ حَسَبٍ
سِوَى يَزِيدَ لفَاقُوا النَّاسَ فيَّ الحَسَبِ

يحتل اللفظان المكرران «حسب-الحسب» في البيت مواقع إيقاعية جليلة ؛ لأن الموقع الأول هو موقع الضرب عروضيا والتصريع أو التقفية بديعيا ؛ فيما الموقع الثاني هو موقع القافية .

ولا ريب ، أن مثل هذين الموقعين يتقوى فيهما الإيقاع ويصل إلى ذروته العالية .

ونظيره قول أبي تمام[3] :

إذا سَيْفُهُ أضْحَى عَلَى الهَامِ حَاكِمًا
غَدَا العَفْوُ مِنْهُ وهْوَ في السَّيْفِ حَاكِمُ

يستثمر الشاعر تصدير الطرفين للإشعار بإيقاع مقترب يظل ملجلجا في الآذان ؛ ينتظمه تماثل صيغي مونق «فاعل» ، وتشكله حروف متباعدة المخرج ، لأن «الحاء» حلقية ، و«الكاف» طبقية ، و«الباء» شفهية . وهذا ما يؤدي إلى إضفاء مسحة الفصاحة على الكلمتين . لكن الشاعر يأبى إلا أن يضيف إلى تصديره أمرا مهما لتركيب الصنعة ، يتعلق بالإضافات الإيقاعية التي يبرزها المد والحركة ؛ ففي الكلمة الأولى «حاكما» يستعمل مدا علويا طويلا مدعوما بالتنوين ، في حين تكتفي الكلمة الثانية «حاكم» بحركة الضمة التي تمتد بجهرية «الميم» امتدادا أفقيا .

وقد لا يعتمد الشاعر أحيانا على التكرار التام بين قرينتي التصدير ، وإنما يربط بينهما صلة اشتقاقية ، وجدناها ، بالاستقراء ، تكاد ترتكن إلى جعل الكلمة الأولى مفردة والثانية جمعا كما لو أن الشاعر يروم تجميع الكلمة المفردة الأولى في الكلمة الجمع

---

(١) يعرفه أبو هلال العسكري بقوله : «وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه ، وأوله يخبر بآخره ، وصدره يشهد بعجزه» كتاب الصناعتين ، ص٣٨٠ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص٧٣ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ١٨١/٣ .

الثانية ، بما يشعر بنوع من أنواع امتلاك النغم . وهذا واضح بجلاء في قول ابن هرمة[1] :

أتَيْنَاكَ نَرْجُـــو حَـــاجَـــةً ووَســـيلَةً
إلَيْكَ وَقَـــدْ تحُظَى لَدَيكَ الوَسَـــائِلُ

٢-٣- تصدير الحشو:

وتدل تسميته على «ما وافق آخر كلمة من البيت . . . بعض كلمات البيت في أي موضع كانت من حشو صدره»[2] .

ويتخذ تصدير الحشو مرتبة وسطى بين الأنواع الثلاثة للتصدير ، إلا أن تمثيلاته تقل بالنظر إلى النوعين ، وربما يؤول ذلك إلى خفوت حدة إيقاعها لأنها لا تمتاز بموقع نوعي كما هو الحال بالنسبة لموقع أول الصدر في تصدير الطرفين ، أو لموقع آخر الصدر بالنسبة لتصدير التقفية .

ورغم الخفوت الإيقاعي لتصدير الحشو ، فإن توظيف الشعراء له يشير إلى رغبة في تنويع الإيقاع تكسيرا للرتابة ؛ وهو على كل حال إيقاع معتدل وسط ، بل إنه قد يقترب من تصدير الطرفين إذا اقترب لفظه الأول من الكلمة الأولى في البيت ، وهو يقترب من تصدير التقفية إذا اقترب لفظه الثاني من الكلمة الأخيرة في البيت .

ومن أمثلة اقترابه من تصدير الطرفين قول بشار[3] :

أسَـــائِلُ أحْـــجَـــارًا ونُؤْيًا مُـــهَـــدَّمَـــا
وكَـــيْفَ يُجِـــيبُ القَـــوْلَ نُؤْيٌ وأحْـــجَـــارُ

أو قول مسلم[4] :

أمُـــرُّ بِالحَـــجَـــرِ القَـــاسِي فَـــأَغْـــبِطُهُ
لأن قَلْبَكَ عِنْدِي يُشْـــبِـــهُ الحَـــجَـــرَا

فقد استعمل بشار لإبراز نغمية التصدير أسلوب العكس والتبديل وهو «أن يعقب كلاما بكلام يشتمل على تقديم ما أخره ، وتأخير ما قدمه من الأجزاء»[5] ، وهو هنا «أحجارا أو نؤيا» الذي عكس إلى «نؤي وأحجار» .

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٦٩ .
(٢) تحرير التحبير : ابن أبي الإصبع ، ١/١١٦-١١٧ .
(٣) ديوان بشار بن برد ، ٤/٦٤ .
(٤) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٩٠ .
(٥) الصنيع البديع : ابن زاكور ، ص١٥٥ .

أما مسلم فقد اكتفى بالتصدير دون دعم ، لكنه كان كافيا في اعتقادنا ، ودل على صنعة خفية لاشك أن الشاعر قصدها ورمى إليها ؛ وهي أننا لا نجد في البيت تكرارا للحروف المكونة للتصدير : «الحاء» و«الجيم» و«الراء» . إلا الراء التي تكررت في موضع واحد هو الكلمة الأولى «أمر» ، فأشار ، بذلك إلى تميز كلمتي التصدير ، من ناحية ، ليبقى إيقاعها بارزا مختلفا ، فضلا عن مطمح واضح في تقريب كلمة «الحجر» من كلمة «أمر» من ناحية أخرى .

وقد حضر في شعر أبي تمام عدد وفير من تصديرات الحشو التي تقترب من تصدير التقفية كقوله[1] :

وإذا فَقَدْتَ أخًا ولم تفقدْ لَهُ
دَمْعًا ولا صَبْرًا فلَسْتَ بفَاقِدِ

عمد الشاعر إلى التكرير في الشطر الأول من خلال الفعلين : «فقدت» و«تفقد» ، فأحدث التجاوب بينهما امتلاء إيقاعيا ، طغى على الشطر الأول ، وقرّب المسافة بين اللفظ الأول واللفظ الثاني «فاقد» .

إن ميل شعراء البديع إلى مكون التصدير يدل على وعي ، ضمني أو صريح ، بأهمية المواقع في إبراز التعادلات الصوتية ، دونما وقوع في وهدة الصرامة والنمطية التي تجهز على ذلك الإمتاع النغمي ، بل إنها تنوع مداخله وتقوي مدارجه اعتمادا على تدرج موقعي يقرب أو يبعد الطاقة الصوتية .

٢-٤- مقاصد التصدير:

يستهدف التصدير جملة مقاصد تعلن عنها بنيته الموقعية والترجيعية ؛ وهو ما قاد علي الجندي في سياق حديثه عن التصدير إلى القول مؤكدا : «لا يكون ترديدا خالصا فحسب ، ولكنه كثيرا ما يتضمن حكمة بالغة أو مثلا سائرا أو تعليلا جميلا يفيده من هذه الإعادة»[2] . وقد ألفينا شعراء البديع يهدفون إلى تحقيق وظيفتين مركزيتين ، هما :

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ١/٤٠١ .

(٢) فن الجناس ، دار الفكر العربي ، ط ١ ، ١٩٥٤ ، ص ٢١٨ .

٢-٤-١- التكامل والاتصال:

يتغيا التصدير كثيرا في شعر البديعيين تكامل طرفيه في تأدية دلالة متماسكة يكون فيها عنصرا تركيبيا فاعلا ، عكس ما ذهب إليه ابن زاكور الفاسي في كون «تحسينه مقصور على اللفظ ، ولا ينحصر في النظم»[١] . ويظهر هذا التكامل في الأشكال الآتية :

٢-٤-١-١- التأكيد والتقرير:

غالبا ما يطلب البديعيون من التصدير مطالب تأكيد القول[٢] وتقريره في الذهن ، بل إن ذلك من أهم المطالب المرومة في توظيفه . يقول علي الجندي : «هذه الإعادة لا تخلو من تقرير الحكم وتوضيحه وإقناع السامع به حينا ، وإفحامه حينا آخر بكلام من جنس كلامه ينفتح بقوة الجدل ، وشدة العارضة ، وسرعة الخاطر (. . .) متأثرا بخلابة المنطق وسحر البيان»[٣] .

ومن أمثلة التأكيد والتقرير قول منصور النمري[٤] :

لو لم يَكُنْ لبَني شَيْبَانَ مِنْ حَسَبٍ
سِوَى يزيدَ لَفَاقُوا النَّاسَ فِي الحَسَبِ

يأتي التصدير في قول الشاعر للفخر وتأكيد قيمة الحسب ليزيد ، والتي لا تعلي من قدره فحسب ، وإنما تزيد من شأو قبيلة بني شيبان .

ومثيله قول مسلم بن الوليد[٥] :

فَافْخَرْ فَمَالَكَ فِي شَيْبَانَ مِنْ مَثَلٍ
كَذَاكَ مَا لِبني شَيْبَانَ مِنْ مَثَلِ

إن تأكيد سياق الفخر وتقريره في ذهن السامعين ساق الشاعر إلى توظيف التصدير «مثل-مثل» للإيفاء بهذا المقصد السجالي القاصد إلى الإعلاء من قيمة الممدوح الذي يصبح كائنا إنسانيا متعاليا عن الند والمثيل ، انطلاقا من مقدمتين :

---

(١) الصنيع البديع ، ص١٠٠ .

(٢) إذا كان التأكيد أحد مقاصد الجناس فإنه أقوى في التصدير «لمجيء أحد المتجانسين في آخر البيت حيث ينتهي المعنى غالبا ويبلغ غايته» . ظاهرة البديع : الواسطي ، ص١٨٩ .

(٣) فن الجناس ، ص ص٢١٧-٢١٨ .

(٤) شعر منصور النمري ، ص٧٣ .

(٥) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢١ .

الأولى : تجعل الممدوح وحيد شكله في قبيلة بني شيبان ، والثانية : تعد القبيلة نفسها من غير نظير يسامقها .

ويقول العتابي[1] :

إنْ قَـــــضَى الـلـه أنْ يَـكُـونَ تَـلاَق
بَعْـــدَمَـــا قَـــدْ تَرَيْـنَ كَـــانَ تَـلاَق

يؤكد الشاعر من خلال التصدير «تلاق-تلاق» إلى محبوبته أن التَلاقي لا يكون إلا بقضاء الله تعالى . وعلى الرغم من وجاهة هذا الكلام فإن وضعه في سياق القصيدة كلها يفضح نزعة التشاؤم لديه و«تشاؤمه قائم على نظرة إلى حياة سوداء ؛ الحادثات لا ترحم ، والحياة فانية ، والأحباب إلى افتراق ، وغضارة العيش إلى ضيق وجفاء ، ومهما طالت الصحبة فإن بدد الشمل نهاية كل شيء»[2] .

ويقول بشار[3] :

أُسَـــائِلُ أحْـــجَـــارًا وَنُؤْيًا مُـــهَـــدَّمًـــا
وكَـــيفَ يُجِـــيبُ القـــولَ نُؤْيٌ وأَحْـــجَـــارُ

يشدد الشاعر من خلال التصدير «أحجارا-أحجار» على السخرية والتشنيع ، بل الحسرة والشفقة على من يسائل الأطلال والحجارة التي لا ترد جوابا .

ويقول ابن هرمة[4] :

أتَيْـنَاكَ نَرْجُـــو حَـــاجَـــةً ووســـيلةً
إلـيكَ وَقَـــدْ تُحْظَى لَـدَيْكَ الـوَسَـــائِلُ

يأتي التصدير لتثبيت معنى يرومه الشاعر ؛ وهو أن حاجته لن تجد من يلبيها إلا الممدوح . والظاهر ، أن لفظي التصدير في البيت ، وفي السياق العام للقصيدة ، يدلان على رغبة ملحاحة من لدن الشاعر في الحصول على غايته .

٢-٤-١-٢- الحكمة والمثل:

يأتي التصدير ، أيضا ، في معارض ضرب الحكمة وإرسال المثل . ويعلل ذلك محمد الهادي الطرابلسي بقوله : «وكثيرا من حالات ورودها (الحكمة) يقتضي

(١) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٦٢٣/٢ .

(٢) الشعر والشعراء في العصر العباسي : مصطفى الشكعة ، ص٥١٤ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ٦٤/٤ .

(٤) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٦٩ .

ترديدا للفظ معين ، وكثيرا ما يكون هذا الترديد في شكل تصدير ، وهذا ليس غريبا ، لأن الحكمة في حد ذاتها تأتي لتعزز معنى كالتعليل أو التبرير»[١] . ثم إنها تسمو بالتصدير كما يسمو هو بها لتحقيق غاية متوارية ؛ وهي تثبت جدارة صاحبها وقدرته على الخلق والابتكار ، وتنمية الرصيد الفكري للأمة ، مع رسم السبل السليمة الراشدة لكل من يتلقاها .

ومن النماذج الشعرية الدالة على ذلك قول منصور[٢] :

لَعَلَّ لَهَا عُذْرًا وأَنْتَ تَلُومُ
وكَمْ لاَئِم قَد لاَمَ وهو مَلِيمُ

يأتي التصدير «تلوم-مليم» في البيت مساندا قويا لبروز المثل الذي يبسطه الشاعر ، والمفيد أن الإنسان يجب أن يستمع لأعذار الآخرين قبل أن يلومهم حتى لا يلام . وهو ، بذلك ، يستحضر المثل العربي القديم : «رب لائم مليم»[٣] .

ويقول بشار[٤] :

تَبِيتُ تَرْعَى اللَّيْلَ تَرْجُو نَفَادَهُ
ولَيْسَ لِلَيلِ العَاشِقِينَ نَفَادُ

يساهم التصدير «نفاده-نفاد» في السبك المعجمي[٥] للبيت حتى يكون رصينا متماسكا ، ليقتدر على النهوض بالحكمة التي يرومها الشاعر المعبرة عن أن ليل العاشقين والمحبين ليس ليلا عاديا ، وإنما هو ليل بطيء الكواكب لا يكاد ينقضي ، دلالة على أن المشاعر الداخلية هي المتحكمة في إحساسنا بالزمن .

ويقول مسلم[٦] :

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ، المجلس الأعلى للثقافة ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٩١ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص١٣٢ .

(٣) مختار الصحاح : عبد القادر الرازي ، تحقيق : يوسف الشيخ محمد ، المكتبة العصرية ، صيدا-بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ ، مادة لوم .

(٤) ديوان بشار بن برد ، ٣/١٣٥ .

(٥) ينظر تفصيلات موسعة حول دور التكرار في السبك المعجمي في كتاب «البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية» : جميل عبد المجيد ، دراسات أدبية ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص ص٤٩-٨٤ .

(٦) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٦٤ .

تَجُـــودُ بالنفْسِ إذْ أنْتَ الضَّنينُ بِهَـــا
والجُـــودُ بالنَّفْسِ أقْـــصَى غَـــايَةِ الجُـــودِ

ينزع التصدير «تجود-الجود» في هذا البيت منزعا خاصا ، بالإضافة إلى كلمة «الجود» الموجودة في بداية العجز ، إلى الإلحاح على أن ، ثمة ، جودا سامق الرتبة ؛ وهو التضحية بالنفس ، إذ أنها أكثر من الجود بالمال وغيره ، لأن الإنسان ضنين بنفسه .

وقريب منه قول أبي تمام[1] :

ولَيْسَ يُجَلِّي الكَرْبَ رَأْيٌ مُسَـــدَّدٌ
إذَا هُوَ لم يُؤْنَسْ بِرُمْحٍ مُسَـــدَّدِ

يجلي التصدير «مسدد-مسدد» حكمة البيتً ويجعلها بارزة مقنعة ، لأنه أحيانا لا يجدي سداد الرأي وحده ، إن لم يتساند وسداد الرمح لتحقيق الغاية المرجوة .

ويقول أبو نواس[2] :

اصْبِـــرْ لمرِّ حَـــوَادِثِ الدَّهْرِ
فلَتَحْمَدَنَّ مَغَبَّةَ الصَّبْرِ

يقوم التصدير «اصبر-الصبر» على تقوية حكمة البيت ، وحصر عناصرها التي تنهض على إسداء النصح للغافل المتبرم .

٢-٤-١-٣- المبالغة والإغراق:

قد يوظف شعراء البديع التصديرات من أجل المبالغة في النعوت والإغراق في الصفات ، ولاحظ عبد الله عسيلان أن «المبالغات شاعت أكثر في العصر العباسي ، حيث سلك الشعراء مسلك البعد عن الحقيقة والجنوح عن الواقعية»[3] ، بل إنها تجاوزت الحد كما وكيفا لدى شعراء البديع ، فوسمهم نقاد كثر بالغلو والإفراط والإغراق .

وعلى كل حال ، فإننا لا نهتم بمبحث المبالغة في عموميته ، بقدر ما نلمع إليها

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٢/٢٧ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص٦٠٩ .

(٣) ظاهرة المبالغة في الشعر العباسي وعوامل شيوعها ، مجلة كلية اللغة العربية ، جامعة محمد بن سعود الإسلامية ، ع٨ ، السعودية ، ١٩٧٨ ، ص٣٨١ .

باعتبارها وظيفة من الوظائف التي ينهض بها التصدير . ومن ذلك قول أبي نواس راثيا[1] :

وكـــــان ممن مَـــــضَى لَنَا خَلَفـــــاً
فـلَـيْـسَ مِـنـه إذْ بَـانَ مـن خَـلَـف

يرثي الشاعر خلفا الأحمر ، موظفا اسمه تصديرا «خلف-خلف» في سياق المبالغة الذي يقتضيه هذا التوظيف لاسم العلم ، فضلا عن السياق الرثائي . فخلف العالم اللغوي كان خير خلف لمن مضى من السابقين ، وهو بعد أن وري التراب ليس له من خلف يعوضه من اللاحقين .

وواضح ، أن في هذا الكلام مبالغة لطيفة وإغراقا حسنا ، يستدعيهما مقام ذكر الفضائل والخصال لعلم لغوي كبير .

ويقول مسلم متغزلا[2] :

فـــفي فُـــؤَادي لحـــبِّـــهَـــا غُـــصْنٌ
فـي كـلِّ حِـين يُـورِقُ الـغُـــــــــصْـنُ

أراد الشاعر أن يقرب لنا درجة تعلقه بمحبوبته ، فوجد في المبالغة التي يدعمها التصدير «غصن-الغصن» سبيلا إلى هذا التقريب الذي يقر فيه بأن حبه لمعشوقته ارتسم في فؤاده غصنا رطيبا يورق في كل لحظة وحين ، مبالغة في تجدد هذا الحب ونمائه .

ويقول أبو تمام واصفا علاقته بالشعر[3] :

سَـأَجْـهَـدُ حَـتَّى أُبْلِغَ الشِّـعـرَ شَـأْوَهُ
وإنْ كَـــانَ لـي طَوْعًـــا ولَسْتُ بِجَـــاهِدِ

يأتي التصدير الاشتقاقي «سأجهد-جاهد» لغرض المبالغة المعربة عن القدرة الكبيرة في قول الشعر الذي ينهمر على الشاعر انهمارا ، كأنما الشعر هو الذي يطلب الشاعر وليس العكس .

ويقول منصور راثيا[4] :

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص٥٧٦ .
(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٧٤ .
(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٢/٧٧ .
(٤) شعر منصور النمري ، ص١٤٧ .

فـــإن تَكُ أفْنَتْـــهُ اللَّيَـــالي فـــأَوْشَكَتْ
فـــإنَّ لَهُ ذِكْـــرًا ســـيُـــفْنِي اللَّيَـــالِيَـــا

ينصرف التصدير التكراري «الليالي-الليالي» إلى المبالغة في قدر المرثي ؛ فهو إن أفناه الزمان ، فإنه قادر على التغلب عليه بفضل ذكره الطيب وصنيعه الذائع .

ويقول العتابي معتذرا[١] :

وكُنْتُ إذَا خـــفْتُ حَـــادثَ نَبْـــوَة
جَـــعَلْتُكَ حِـــصْنًا مِنْ حَـــذَّارِ النَّوَائِبِ

يضطلع التصدير التجنيسي «نبوة-النوائب» بوظيفة المبالغة ، إذ إن المعتذر له يغدو حصنا منيعا ، يتحصن به الشاعر كلما هاجمته الحوادث والنوائب .

ويقول ابن هرمة مادحا[٢] :

وَجَـــدْنَا غَـــالِبًـــا خُلِقَت جَنَاحَـــا
وكـــانَ أَبُوكَ قَـــادِمَـــةَ الجَنَاحِ

يتميز التصدير «جناحا-الجناح» بتجاوز تحقيق المبالغة إلى نشدان الغلو[٣] عندما عد الشاعر بني غالب تملك جناحا ، وأن أبا الممدوح هو ريش هذا الجناح الذي لا يمكن الطيران بدونه ، إمعانا في فرادته بين قومه كرما وعزة وسماحة .

٢-٤-٢- التخالف والانفصال:

قد يهدف التصدير أحيانا لدى شعراء البديع إلى تعضيد المخالفة من خلال انفصال طرفيه وتعارضهما ، وينتظم عددا من الدلالات أوضحها :

٢-٤-٢-١- الإيجاب والسلب:

تغلب هذه الدلالة على التصدير ، لدى شعرائنا ، عندما تنزع وظيفته إلى

---

(١) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٦٢٤/٢ .

(٢) ديوان إبراهيم بن هرمة ، ص٩٣ .

(٣) ميز البلاغيون بين الإغراق والتبليغ أو المبالغة والغلو فقالوا : «التبليغ : أن يكون المدعى ممكنا عقلا وعادة ، والإغراق : أن يكون ممكنا عقلا فقط ، والغلو أن يكون غير ممكن عقلا وعادة» الصنيع البديع : ابن زاكور ، ص١٥٧ .

الانفصال ؛ إذ تكون مجالا رحبا للإثبات من جهة ، والرفض من جهة أخرى . تماما كقول بشار[1] :

وما ضاع مال أورث الحمد أهله
ولكن أموال البخيل تضيع

يأتي التصدير «ما ضاع-تضيع» لإفادة معنى المخالفة ؛ فيشير الطرف الأول إلى أن مال الكريم لا يضيع ، البتة ، لأنه يورث الحمد لأهله ، فيما يومئ الطرف الثاني إلى أن أموال البخيل تضيع شذر مذر لأنها لا تورث إلا الشح والتقتير .

ويقول العتابي[2] :

لا يَدُومُ البقاءُ للخَلْق لَك
نَّ دَوَامَ البَقاءِ للخَلاَّق

يساهم التصدير الاشتقاقي «الخلق - الخلاق» في سلب البقاء للخلق ، وإثباته بالمقابل للخلاق الذي هو الله جل وعلا ، وهذا معنى متداول مشترك بين الناس .

ويقول مسلم[3] :

غَفَرْتُ ذُنوبَهَا وصَفَحْتُ عَنْهَا
ولم تَصْفَحْ ولمَ تَغْفِرْ ذُنُوبِي

يضطلع التصدير «ذنوبها-ذنوبي» بدور القطب الجاذب للإيجاب والسلب ؛ فقد أتى في الشطر الأول موصولا بالصفح والغفران من لدن الذات الشاعرة المتسامحة ، وجاء في الشطر الثاني مخالفا للأول ، مرتبطا بعدم الصفح والغفران من لدن المحبوبة القاسية .

ويقول أبو تمام[4] :

والعِلْمُ في شُهُبِ الأرْمَاحِ لاَمعَةً
بينَ الخَمِيسَين لاَ في السَّبْعَةِ الشُّهُبِ

جاء التصدير المجازي[5] «شهب-الشهب» مساهما في جمالية البيت ، ومعضدا للمخالفة من خلال المقابلة القوية بين العلم الذي نصرته جنود المعتصم بشهب

---

(١) ديوان بشار بن برد ، ١٠٤/٤ .
(٢) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٦٢٣/٢ .
(٣) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٩٣ .
(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٤١/١ .
(٥) نأتي بهذا الاصطلاح قياسا على الجناس المجازي لأن أحد طرفيه حقيقي والآخر مجازي .

أرماحها في ساحة المعركة ، وبين البهتان الذي أعرب عنه المنجمون من خلال قراءتهم للغيبيات في الشهب السبعة .

والملاحظ ، أن نهوض التصدير على الإيجاب والسلب غالبا ما يصيب الأبيات الشعرية بالغثاثة والبرودة ، ولربما لذلك ألفينا أبا تمام ، من خلال مثاله السابق وأمثلة أخرى ، يدعم هذا النوع من التصدير بالاستعارات والتشبيهات حتى لا تندفع أبياته إلى الإسفاف والابتذال .

٢-٤-٢-٢- المضادة والمنافرة:

يستخدم التصدير أحيانا للإعراب عن المضادة والمنافرة[١] ، من خلال تضاد طرفيه تضادا صريحا ، مشغلا المجانسة ، من غير لجوء إلى إثبات الصفة ونفيها بحرف نفي كما هو الحال في الأمثلة السالفة .

ومن تمثيلاته لدى شعرائنا قول العتابي[٢] :

كَمْ صَفِيَّيْنِ مُتِّعَا باتِّفَاقٍ
ثم صَارَا لِغُرْبَةٍ وافْتِرَاقِ

تظهر المضادة في التصدير اتفاق-افتراق في كون الأصدقاء والخلان كثيرا ما يتفقون ويعيشون في مودة ورضا ، ثم يأتي عليهم حين من الدهر يصيرون غرباء متفرقين .

ويقول بشار[٣] :

إن في عَيْنِيهَا دَوَاءً ودَاءً
لُمْلِمٌ والدَّاءُ قَبْلَ الدَّوَاءِ

يأتي التصدير «داء-دواء» ليفيد معنى المناقضة الحقيقية ؛ لأن في عيني المحبوبة داء يضاعف من لظى العشق ، ودواء يشافي من ألم الأسقام .

ويقول أبو تمام[٤] :

---

(١) تنبه بعض النقاد القدامى إلى هذا الغرض كعبد الكريم أستاذ ابن رشيق . يقول ابن رشيق : «ومن التصدير نوع سماه عبد الكريم المضادة» العمدة ، ٤/٢ .

(٢) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٦٢٣/٢ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ٣٥/١ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٨٧/١ .

لَيْسَ الغَبيُّ بِسَيِّدٍ في قَوْمِهِ
لكِنَّ سَيِّدَ القَوْمِ المتَغَابِي

تبدو المناقضة جلية في التصدير «الغبي-المتغابي» الذي يدل على أن الغبي لا يكون سيدا في قومه لما يلزم ذلك من حنكة ودهاء في تسيير شؤون جماعته ، ولكن قد يكون متغابيا يبدي للآخرين أنه لا يعلم من شؤونهم شيئا ، فيما هو يضمر تبصرة بكل صغيرة وكبيرة من أمورهم .

إن صور التضاد والمنافرة من خلال التصدير قليلة بالنظر إلى صور الإيجاب والسلب ، غير أنها تضفي جمالية خاصة على الأبيات وتدفع بها إلى النضج الفني والاكتمال الإبداعي .

٣ - المماثلة والتوازي :

يعد مصطلح «المماثلة» أحد أهم المصطلحات البديعية في نظرنا ، وإن لم يكن كذلك في الدرس البديعي ، بدليل الحيز الذي يتخذه شرح مدلولها ضمن الصنافات البديعية فتبدو كأنها مجرد مصطلح بديعي بسيط .

ولربما مرد ذلك إلى الالتباس الذي وقع فيه البلاغيون بخصوص هذه التسمية ، فتارة تحسب على علم البيان عندما تلحق بالكناية لدى أبي هلال العسكري القائل : «المماثلة أن يريد المتكلم العبارة فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر ، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده»[١] . كقولهم : «فلان نقي الثوب» يريدون منه أنه خال من العيوب على جهة المماثلة ، ولا يريدون به نقاء الثوب . وواضح ، أن معنى المماثلة ، هنا ، يقترب كثيرا من مدلول الكناية[٢] . وتحسب تارة أخرى على علم البديع ، فلا يدرجها عدد من البلاغيين باعتبارها مصطلحا مستقلا تندرج ضمنه مصطلحات أخر ، لكن العكس هو ما يحدث لدى هؤلاء البلاغيين أو النقاد التابعين لهم ؛ فابن رشيق المعروف بدقته النافذة في معالجته للمصطلحات البديعية يعد هذا المصطلح نوعا من أنواع التجنيس[٣] ، فيما كان القزويني أقرب إلى إدراك حقيقتها عندما جعلها قسما من أقسام الموازنة[٤] ، وهو ما درج عليه جمهور علماء البديع .

---

(١) كتاب الصناعتين ، ص ٣٥٢ .

(٢) عدها السجلماسي ضربا من ضروب الكناية . المنزع البديع ، ص ٢٤٤ .

(٣) ينظر : العمدة ، ١/ ٣٢١

(٤) ينظر : الإيضاح ، ص٥٢٢ .

يقول ابن زاكور مقررا ذلك : « وهي عندهم قسم من الموازنة »[1] .

إلا أن اختلاف البلاغيين حول الموازنة ، بين فريق يشترط فيها التقفية[2] وفريق آخر لا يجعلها قيدا[3] ، جعل بين الموازنة والمماثلة ترادفا تاما ، فأصبحا كأنهما دالان مختلفان لمدلول واحد . ولرفع مثل هذا الالتباس المسيء للدرس البديعي ، فإننا نرى من الأليق الاستفادة مما كان يقدم عليه محققوا هذا العلم عندما يقفون إزاء مثل هذه الإشكالات ، إذ يحتكمون إلى الدلالة اللغوية بالأساس ، والتي تفيدنا أن المماثلة أعلى من الموازنة ، لأن في الأولى إيحاء بالتشابه ، كما هو الحال لدى البديعيين في الجناس المماثل ، أما الثانية ففيها دلالة على التشابه في الزنة والوزن فقط .

ولذلك ، نرى أن المماثلة جنس عال يمكن أن يدرج ضمنه مصطلح الموازنة وغيرها من المصطلحات التي تشاركه في مبدإ التماثل . وأحسب أن تعريف ابن زاكور للمماثلة بقوله : «أن يكون ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثره مثل مقابله من الأخرى ، ساواه في التقفية أم لا»[4] انتصار لها باعتبارها جنسا لا نوعا ، حتى ولو كان هذا الانتصار شاذا عن جمهور البلاغيين الذين يحدون هذا الباب بـ«أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التقفية»[5] .

وإذا أمكن اعتبار المماثلة جنسا عاليا ينبني إيقاعيا على دينامية التوازي القائمة على «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي»[6] ، فإننا يمكن أن نضع تحتها عددا من المصطلحات البديعية كالموازنة والتشطير والتطريز وحسن النسق والتسبيغ والترصيع .

غير أن التزامنا بتتبع جنس المماثلة في علاقته بالمتن المدروس ، يفرض علينا الارتكان إلى الظواهر التي تشكل واقعة أسلوبية فيه ، وهو ما نلمسه بوضوح في ظاهرتين ، هما : الترصيع والتشطير .

---

(١) الصنيع البديع ، ص١٩٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٩٣ .

(٣) نميز هنا بين الموازنة باعتبارها مصطلحا بديعيا ، والتوازن باعتباره مفهوما عاما أنتجه الشعريون .

(٤) الصنيع البديع ، ص١٩٨ .

(٥) تحرير التحبير : ابن أبي الأصبع ، ص ٢٩٧ .

(٦) التشابه والاختلاف ؛ نحو منهاجية شمولية : محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، البيضاء ، ١٩٩٦ ، ص٩٧ .

٣-١- المماثلة الصيغية: الترصيع

اختار علماء البديع هذا المصطلح الدال للإشارة إلى المماثلة والتوازي بين الأطراف عن طريق الصيغة التي يمكن أن تكون كلمة مفردة أو عبارة مركبة . ويرشح ذلك من التعريف اللغوي لأن الترصيع «مأخوذ من ترصيع العقد ، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللائي مثل ما في الجانب الآخر»(١) .

ولا تبتعد الدلالة الاصطلاحية عن الدلالة اللغوية ، وذلك ما يوضحه التعريف الجامع لقدامة بن جعفر ، والذي أخذه عنه كل من تكلم بعده في هذا الجنس . يقول : «ومن نعوت الوزن الترصيع ؛ وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف»(٢) .

ويفيدنا هذا التحديد بثلاثة عناصر أساس من شأنها أن تعيننا في تبين طرائق اشتغال هذا المكون البديعي ، وهي أنه :

* من «نعوت الوزن» المختصة بالجودة والحسن(٣) .
* يتجلى في «تصيير الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به» مما يدل على صلته بالقافية ، بل إنه يشكل وحده قافية داخلية تتفاعل مع القافية العامة أو الخارجية(٤) .
* يتجلى كذلك ، في تقسيم المقاطع إلى «جنس واحد من التصريف» ، إشارة إلى التماثل في البنية الصرفية(٥) .

استنادا إلى التحليل السابق ، فإننا سنحاول استجلاء التماثلات الإيقاعية والتوازيات النغمية انطلاقا من التقسيم الآتي :

---

(١) المثل السائر ، ٣٩٧/١ .

(٢) نقد الشعر ، ص ٨٠ .

(٣) يدل النعت في اصطلاح قدامة على معايير للجودة ، ينظر : المصطلح النقدي في نقد الشعر : ادريس الناقوري ، ص ٣٦٦ .

(٤) ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي ، ص ٨٢ .

(٥) وليس كما اعتقد عبد الرحيم كنوان مخطئا في كتابه من جماليات إيقاع الشعر العربي : حيث يقول شارحا العبارة السابقة : «أما قوله : من جنس واحد في التصريف فدال على اتحاد مجرى الروي» ، ص٢٢٤ ، وهذا تفسير بعيد .

٣-١-١- الترصيع العروضي:

نقصد به تصيير أجزاء البيت على شكل وحدات عروضية متساوية «تطفو على سطح البحر العروضي عندما تتجسم في مادة كلمة تتوازن صيغتها معها»[١] .

وبذلك ، فإن «الإيقاع اللساني يطابق الإيقاع العروضي»[٢] ، فيغدو الاعتباط ارتباطا وضرورة ، وإذا كان «اعتراض الشاعر على ذلك الاعتباط قد عد ضربا من النضال الفني ، فكذلك شأن الشاعر هنا ؛ وهو يؤلف الصورة اللغوية إلى الصورة العروضية ، ويروض جموحها ، ويطوع القوالب الوزنية ويذللها فيعمرها في غير ما تنافر مع نبض كلامه ، فكأنه ، وهو يتجاوز في الشرط الوزني صورة القيد منه ، يصالح المؤسسة ويؤلف من إيقاع الذات وإيقاع الخارج نغمة واحدة»[٣] .

وبعودتنا إلى متن شعراء البديع ، نلحظ دونما عناء أن أبا تمام قد كان مبرزا في هذا النوع عن غيره من شعراء حركته ، ونعزو ذلك إلى تجذر إحساسه برياسة الحركة التي تفرض عليه «قهر مناوئيه من الشعراء وغيرهم ، ومسايرة لعصره الذي شاع فيه الاهتمام بالعلوم ، وخصوصا التجريدية منها»[٤] .

بل إن هذا الشاعر المولع بسحر الصوت وجمال الشكل لا يتوانى في التجريب والكشف بحثا عن طاقات شعرية جديدة ، نجده يصل إلى مدارك عالية من توازي النظام اللغوي بالنظام الوزني . إذ يعمد في عدد من أبياته الشعرية إلى تقسيم مقاطع البيت أجزاء عروضية وسجعية في الآن نفسه كقوله[٥] :

تَجَلَّـــى بـــه رُشْـــدِي وأثْـــــرَتْ به يَـدِي
فـعـولـن مـفـاعـيـلـــــن فـعـولـن مـفـاعلـــن

وفَـــاضَ بـه ثَمْـــــدِي وأوْرَى بـــــه زَنْـــدِي
فـعـــول مـفـاعيلـــــن فعولـــن مفاعيلـن

---

(١) تحاليل أسلوبية : محمد الهادي الطرابلسي ، - سلسلة مفاتيح - دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص ٩٥ (الهامش رقم ١) .

(٢) فن الشعر ورهان اللغة : أحمد حيزم ، ص٦١ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ص ٩٥-٩٦ .

(٤) بنية التوازن والازدواج في شعر أبي تمام : رشيد شعلال ، مجلة عالم الفكر ، ع١ ، م ٣٣ ، يونيو - يوليوز ٢٠٠٤ ، ص ٢١٤ .

(٥) شرح ديوان أبي تمام ، ٦٦/٢ .

فقد جاء البيت مجزءا أجزاء عروضية ، لأنه صيغ في بحر الطويل ذي التفاعيل الثمانية ، فكان جامعا بين الائتلاف والاختلاف ؛ فمن حيث الائتلاف توازى كل جزء إيقاعي مع نظيره في البنية النحوية التي أتت على الشكل الآتي : فعل+جار ومجرور+فاعل . واتحدت نهاية هذه الأجزاء جميعها في الروي وحركته .

ومن حيث الاختلاف تناوبت في كل جزء إيقاعي وحدتان عروضيتان مختلفتان (فعولن+مفاعيلن) ، يضاف إلى ذلك سلامة التفاعيل في الشطر الأول عدا التفعيلة الأخيرة (مفاعلن) التي أتت مقبوضة ، وأيضا سلامة التفاعيل في الشطر الثاني خلا التفعيلة الأولى (فعول) .

وإذا كان الائتلاف يدفع بالبيت إلى التوازي الذي يبرز النغم ، ويخرج البنيات الإيقاعية من حالة كمون إلى حالة تجل ، فإن الاختلاف يأتي مدعما لحركية الإيقاع ، بتكسير رتابة التماثل .

ومثاله كذلك[1] :

مَأْدُومَةً لِلمُجْتَدِي مَوْسُومَةً
مستفعل مستفعلن مستفعلن

لِلمُهْتَدِي مَظْلُومَةً لِلمُصْطَلِي
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وفق الشاعر في تصيير إيقاع البيت على صورة متدفقة منسابة لا يعترضها عارض ، والذي ينظر إلى البيت معزولا عن القصيدة يعتقد أنه من بحر الرجز ، فيما هو من بحر الكامل ، إلا أن زحاف الإضمار لحق جميع تفاعيله . وانبنى البيت ، كما السابق ، على ثنائية الائتلاف والاختلاف ، التي تبين مدى فاعليته الإيقاعية ؛ ففي الائتلاف تستقل كل كلمة بتفعيلة «مستفعلن» ، إضافة إلى اتحاد القوافي الداخلية والقافية الخارجية في صائت «الكسرة» .

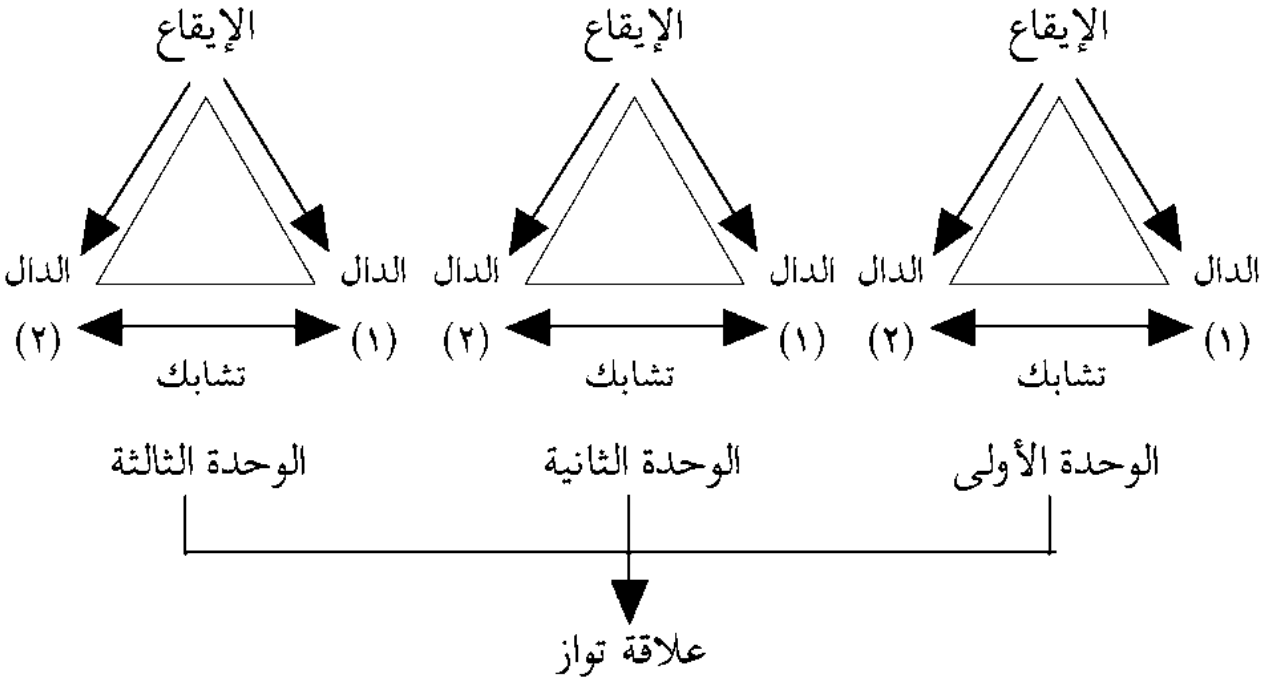
وفي الاختلاف يختلف روي القافية الخارجية «اللام» مع روي القافية الداخلية «الدال» ، كما اختلف روي القافية الداخلية مع الصامت الأخير «التاء» للمفردات السابقة عنها ، وإن كان لهما مخرج واحد فهما يختلفان من حيث الصفة ، علاوة على تباين حركاتهما بين التنوين الترنمي والكسرة المشبعة .

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٣٤/٣ .

ومع تفاعل الائتلاف بالاختلاف ، وتشاكل النسق اللساني بالنظام العروضي ، تطفح جمالية التلاقي بين المتباينات لتؤسس طاقة شعرية ، إذ الإيقاع يتأرجح في نظام وتوازن بين الامتداد الأفقي القصير الذي يؤديه الدال الأول ، والامتداد السفلي الطويل الذي يقوم به الدال الثاني ، فيما الدلالة تتشابك بين الدالين ، حتى إنه إذا توقف الوزن تدفقت الدلالة ، خصوصا إذا كان الأول مبتدأ والثاني خبرا ، وهذا ما يجعل التركيب مكتفيا بذاته دلاليا .

ولتوضيح ذلك ننقل الدفقات الإيقاعية والتشابك الدلالي إلى شكل بصري مثلثي :



كثيرا ما يجنح أبو تمام إلى استضمار الشكل المثلثي في وحداته الترصيعية ؛ فهو هنا مثلث حاد الزاوية ، وفي أبيات أخرى قائم الزاوية[1] ، على أن استحضار المثلث باعتباره أصلا للأشكال ، هو استحضار للرجولة والذكورة باعتبارها أصلا للكائن الإنساني ، مما يدل على أن الشاعر يحتفي احتفاء غرائبيا بممدوحه الحسن بن وهب . وقد لاحظ عرابي أسعد أن «الفن الإسلامي رجح كفة الأشكال الهندسية : المربع

---

(١) نحو قوله :

بديع حسن ، رشيق قد مليح خد نقي ثغر

شرح ديوان أبي تمام ، ٢٠٣/٤ .

والدائرة والمثلث . فقد اعتبرت هذه الأشكال أبجدية غريزية في المعرفة الإنسانية تشمل الخيال البدائي ، والأولي الفطري ، وأحيانا العالم الطبيعي . وبالتالي ، فهي لغة تواصل تتجاوز حدود الزمان والمكان ، لأنها ترتبط بالإنسان ، وباتصاله المشترك بالإيقاع الكوني العام»[١] .

ولا غرو ، أن يحيلنا هذا التخريج إلى التساؤلات الآتية : هل كان أبو تمام على دراية بالرموز والأشكال ودلالتها ، فعمل على استحضارها في أشكاله البديعية؟ وإذا كانت الإجابة بالإثبات ، فهل استقى هذه المعارف من فن العمارة الإسلامية أم من مطالعاته لتراث الشعوب الأخرى؟

ونجد صدى مثل تلك الصناعات البديعية عند كلثوم بن عمرو العتابي كما في قوله[٢] :

فالرَّعْدُ صَهْصَلِقٌ	والريحُ مُنْخَرِقٌ	والبَرْقُ مُؤْتَلِقٌ	والماء مُنْبَعِقُ
مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن

يتجزأ البيت إلى أربعة أجزاء عروضية من بحر البسيط ، يستقل كل جزء منها عروضيا ودلاليا في الوقت نفسه ، دون أن يخرج عن جدلية الاتفاق والافتراق ؛ ففي الأولى تتفق أرواء القوافي الداخلية مع روى القافية الخارجية ، كما يتوافقان كذلك في مجراه «حركة الضمة» . أما من حيث الافتراق فيختلف العنصر الأول عن العنصر الثاني في الجزء العروضي المستقل ؛ إذ تتعدد الأرواء «الدال-الحاء-القاف-الهمزة» بهدف تكسير رتابة البيت . لكن دون جدوى ، فالبيت يصيب قائله بالتلكؤ والانحباس لأنه لا يرقى إلى سلاسة أبيات أبي تمام السابقة ، إلا مثل قول مسلم[٣] :

كأنَّهُ قَمَرٌ	أو ضَيْغَمٌ هَصِرٌ	أوحَيَّةٌ ذكَرٌ	أو عَارِضٌ هَطِلُ
مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن	مستفعلن فعلن

أو قوله كذلك[٤] :

---

(١) المفردات التشكيلية المتوسطية في الفن الإسلامي ، مجلة مواقف ، ع ٦٤ ، دار الساقي ، لندن ، ١٩٩١ ، ص ١٤٢ .

(٢) ديوان المعاني : أبو هلال العسكري ، ٩/٢ . وصهصلق : شديد الصوت .

(٣) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٥٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٢٥٢ .

فالملكُ مُمْتَنِـــعٌ | والشَّـــرُ مُتَّـزِعٌ والخَيْـــرُ مُتَّسعٌ | والأمْـــرُ مُعْتَدِلُ
مستفعلن فعلن | مستفعلن فعلـن مستفعلن فعلـن | مستفعلن فعلـن

وهذا يوضح أن شعر الصنعة ليس بالشيء السهل ، أو اللعب المجاني كما يعتقد كثيرون ، بل هو عمل صعب المرام تدل عليه تسميته . ويحتاج إلى مراس طويل ومجهود كبير ، وكثيرا ما أخفق في بعض مواضعه كبار الشعراء ، فما بالك بصغارهم؟ !

وغالبا ما دفع غرض الخمرة بالشاعر النواسي إلى ولوج معمعان البديع ، والانسلاك في مساربه الضيقة ، كما هو حاله في هذا البيت الترصيعي العروضي المسجع[1] :

مَنَاصِبُهَا بِيـــضٌ | وأَجْفَانُهَا خُضْرُ وَأَحْدَاقُهَا صُفْـرٌ | وأَنْفَاسُهَا عِطْرُ
فعولـــن مفاعيلن | فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن | فعولن مفاعيلن

اكتسب البيت قدرة جمالية مونقة عندما تقسم في هذه الأجزاء من وزن الطويل ؛ فكما جاءت الألفاظ الأولى في كل جزء متماثلة فيما بينها ، أتت الألفاظ الثانية منسجمة كذلك ، فيما تباين كل لفظ عن صاحبه في كل جزء على حدة .

٣-١-٢- الترصيع الصرفي:

تقوم الأبنية الصرفية في التشكيل الشعري بدور إيقاعي بارز إذ يعمد التشابه والتوازي في الصيغ ، وإن اختلفت المواد اللغوية التي يحملها ، إلى تقوية نغم البيت الشعري لأن الشاعر «غالبا ما يبني نظاما إيقاعيا آخر إلى جانب النظام العروضي ، وذلك بتكرار صيغ صرفية ترصيعية ، قد تكون متطابقة مع التفاعيل ، وقد لا تكون ، لكنها تشكل وحدها نسقا إيقاعيا مستقلا يتفاعل مع باقي الأنساق»[2] .

إن الأبنية الصرفية لا تختلف كثيرا عن الأجزاء العروضية ؛ فكلاهما إطار يجلب في الشعر لترصيص الكلم وتنظيمه لكي يكون طافحا بالإيقاع والنغم .

ومن ذلك قول ابن هرمة[3] :

وبِكُلِّ أَرْوَعَ كَـــالحَـــريقِ مُطَاعِـنٍ
فَـــمُـــسَـــايِفٍ فَـــمُـــعَـــانِقٍ فَـــمُنَازِلِ

(١) ديوان أبي نواس ، ص١٤٥ .

(٢) القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير والممارسة النصية : علي المتقي ، ص ١٥١ .

(٣) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٧٤ .

تأتي الدوال : «مطاعن» و«مسايف» و«معانق» و«منازل» على صيغة صرفية واحدة هي «مفاعل» ، فتتجاوب فيما بينها من حيث هذه الصيغة المكررة إيقاعيا باعتبار «تردد الصيغة لا اللفظة في حد ذاتها . فمعيار التردد ، إذن ، تحتي مرجعي (الزنة الصرفية) ، ولذلك يأخذ الإيقاع صورة إشعاعية تجعله أكثر إثارة وجمالا»[1] .

بل إن تواردها في العجز كله ، وفي الكلمة الأخيرة من الصدر الأول أبرزها في أذن السامع ، خصوصا عندما تنتهي كل صيغة منها بذلك التنوين الذي تميل إليه الأسماع وتستلذه النفوس .

وكما تتوازى هذه الصيغ في العجز ، تتوالى أيضا في الصدر ، ولكن بشكل مختلف كقول بشار[2] :

مُـقْـبِلٌ مُـدْبِرٌ قَـرِيبٌ بَعِـيـدٌ
يَتَـصَـدَّى لَنَا وفِـيـهِ احْـتِـجَـابُ

يوظف الشاعر في الشطر الأول على التوالي صيغة «مفعل» في «مقبل» و«مدبر» ، وصيغة «فعيل» في «قريب» و«بعيد» ، وذلك يخلق تجاوبا إيقاعيا يكسر التوازي الحاد للصيغة الصرفية الواحدة . ولنتصور الرتابة الإيقاعية التي يمكن أن تطرأ على الشطر فضلا عن البيت لو أن الشاعر اكتفى بتكرار صيغة «مفعل» أو «فعيل» وحدها .

وكثيرا ما يعمد شعراء البديع إلى توظيف الصيغ الصرفية بشكل متباعد في البيت ، حتى تتحقق طراوة الإيقاع دونما تراكب مخل أو رتابة مملة . خصوصا إذا احتلت هذه الصيغ موقعا نغميا مميزا كآخر الصدر أو العجز ، وهو مايدعم ، في العادة ، مكونا إيقاعيا يسميه العروضيون التصريع[3] .

ونأخذ قول أبي تمام مثالا[4] :

الحَقُّ أبْلَجُ والسُّـيُـوف عَـوَارِ
فَـحَـذار من أَسَـدِ العَـرِينِ حَـذَارِ

بين «عوار» و«حذار» توازن صيغي ينهض به بناء «فعال» ؛ وهو توازن يتفاعل مع

---

(١) بنية الازدواج والتوازن في شعر أبي تمام : رشيد شعلال ، ص ٢٢٥ .

(٢) ديوان بشار بن برد ، ٣٣٣/١ .

(٣) هو أن يكون العروض مقفاة تقفية الضرب ، وقد ميز العروضيون بين التقفية والتصريع ، العمدة : ابن رشيق ، ٣٢٤/١ ، أما أهل البديع فقد ساووا بينهما ، تحرير التحبير : ابن أبي الأصبع ، ٣٠٧/٢ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ١٩٨/٢ .

مكون التصريع ، خصوصا أن الصيغة في «عوار» و«حذار» تكاد تملأ الزنة التصريعية في «ف-عوار» و«ن-حذار» ، في حين تساعد الزنة التصريعية الصيغة على البروز إيقاعيا بتكرارها لصامت «الراء» ، إذ من المعلوم أن التصريع يقوم على التسوية بين العروض والضرب في الوزن و«التجلية بحرف الروي»[1] .

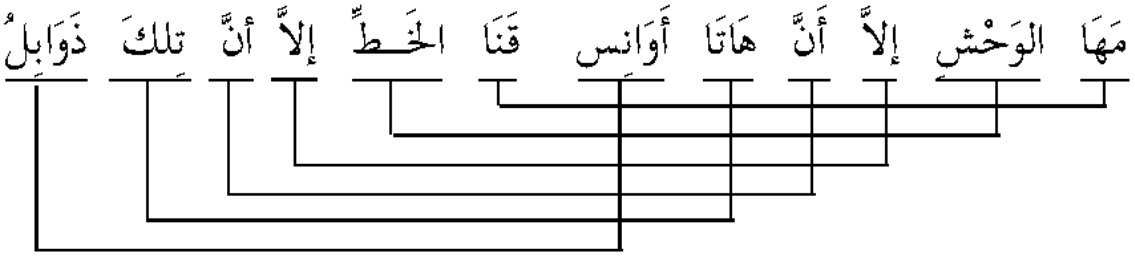
٣-٢- المماثلة الصياغية: التشطير

لاحظ محمد العمري أن التشطير ينقسم إلى قسمين : قافوي وترصيعي[2] ، وعنى بالأول ما شرحه البديعيون : «أن يقسم الشاعر بيته شطرين ، ثم يصرع كل شطر من الشطرين ، لكنه يأتي بكل شطر مخالفا لقافية الآخر لتمييزه عن أخيه»[3] . وقصد بالثاني ما عرفه أبو هلال بقوله : «أن يتوازن المصراعان والجزآن وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه»[4] .

والذي يهمنا هنا من التشطير النوع الثاني الذي تتماثل فيه صياغة الشطرين تماثلا تاما أو ناقصا فنسمي الأول تشطيرا تاما وندعو الثاني تشطيرا ناقصا .

٣-٢-١- التشطير التام:

هو ما توازى فيه الشطر الأول مع الشطر الثاني موازاة نحوية وتعادلية كقول أبي تمام[5] :

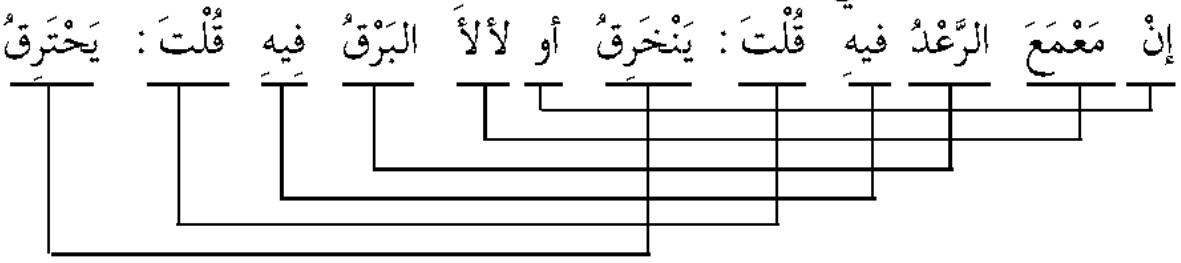


الملاحظ ، أن كلمات الشطر الأول توازي كلمة الشطر الثاني توازيا تاما لأنهما يخضعان لبنية نحوية موحدة تخلق إيقاعا خاصا ، يضاف إليه الإيقاع الذي تولده

(١) الصنيع البديع : ابن زاكور ، ص ١٩٠ .
(٢) تحليل الخطاب الشعري ، ص١٧٨ .
(٣) تحرير التحبير : ابن أبي الأصبع ، ٣٠٨/٢ .
(٤) كتاب الصناعتين ، ص٤٢٨ .
(٥) شرح ديوان أبي تمام ،١١٦/٣ .

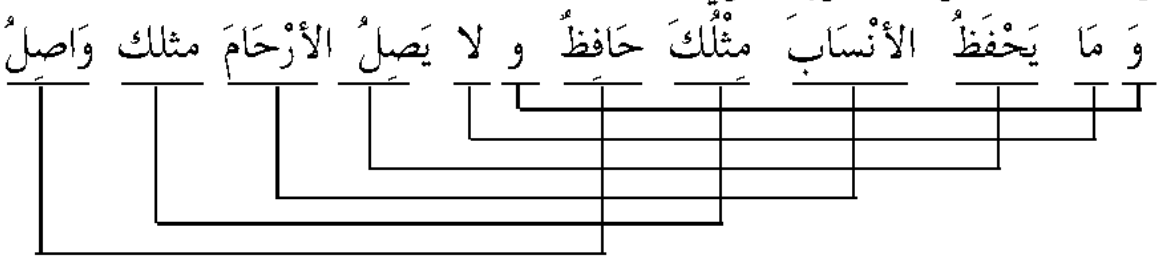
المفردات المتماثلة في الشطرين تماثلا صرفيا «مها-قنا» و«الوحش-الخط» و«أوانس-ذوابل» ، أو تماثلا تكراريا «إلا-إلا» و«أن-أن» ، أما «هاتا» و«تلك» فإنها تعد مخلخلة للنسق والنظام ، ومضعفة لحدة التوازي ، حتى لا يقع البيت في مطب الرتابة .

وقريب منه قول العتابي[1]



يضاف إلى التوازي الصياغي للشطرين الباني لجمالية البيت ، توازن داخلي بين ألفاظ الشطرين ، يتراوح بين التوازن الصرفي «إن-أو» و«معمع-لألأ» و«الرعد-البرق» ، والتصدير الجناسي «ينخرق-يحترق» ، فضلا عن تكرار بناء في «فيه-فيه» و«قلت-قلت» ، ووظيفته داخل نسق البيت دلالية أو كما يقول أبو القاسم السجلماسي : « هو خشية التناسي الأول لطول العهد به في القول»[2] .

ومنه كذلك قول منصور النمري[3] :



يتعضد توازي الشطرين بالاشتقاق بين الفعل والفاعل في «يحفظ-حافظ» و«يصل-واصل» ؛ فهما ركنا الجملة التي يمكن أن تكتفي بهما . ثم إن هذا التعاضد يطفح عندما يتوازن التركيبان ؛ فـ«حافظ» توازن «واصل» في صيغة «فاعل» ، و«يحفظ» توازن «يصل» في صيغة «يفعل» إلا أن فاء الفعل حذفت منه في المضارع لأنه مثال واوي مكسور العين .

---

(١) ديوان المعاني : أبو هلال العسكري ،٩/٢ .

(٢) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ص ٤٧٧-٤٧٨ .

(٣) شعر منصور النمري ، ص ١١٤ .

٣-٢-٢- التشطير الناقص:

وهو ما وازى فيه الشطر الأول الشطر الثاني موازاة غير تامة ، وتكتسي هذه الظاهرة البديعية ذيوعا في نصوص شعرائنا أكثر من السابقة التي تكاد تنحصر لدى شعراء الطبقة الأولى[١] .

وبتأملنا لأمثلة هذه الظاهرة في شعر شعراء البديع نجد أنها لا تخرج عن ثلاثة مظاهر متدابرة ؛ المظهر الأول أن يكون التشطير فيه بداية ثم يختفي ، والثاني يكون في البداية خاليا من التوازي ثم ينتهي به ، والثالث يكون التوازي في البداية والنهاية معا .

ومن الأمثلة الدالة على المظهر الأول قول بشار[٢] :

المَـــــالُ أهْـــــوَنُ هَـــــالـــــك
والحَـــمْـــدُ أنْفَعُ مَـــا اسْـــتُطَعْـــتَـــا

ماثل الشاعر بين «المال أهون» و«الحمد أنفع» ، فاكتسى البيت رواء إيقاعيا جميلا يستفتح به بداية الشطرين .

ومن نماذج المظهر الثاني قول أبي نواس[٣] :

تَرَى حَيْثُمَا كَانَتْ منَ البَيْتِ مَشْرِقًا
وَمَا لم تَكُنْ فِيهِ مِنَ البَيْتِ مَغْرِبَا

وازى الشاعر بين «من البيت مشرقا» و«من البيت مغربا» ، فأضفى على البيت إشراقة نغمية في النهاية تؤجج البعد الإيقاعي للقافية .

أما في المظهر الثالث ؛ فالشاعر يجد نفسه مرغما على تجاوز حدود البيت إلى بيتين أو أكثر ، كما هو حال ابن هرمة واصفا[٤] :

والنَّطْعُ يَلْمَعُ والبُطَيْنُ كَأنَّهُ
كَبْشٌ يُطَرِّدُهُ لَحَتْفٍ ثَائِرُ
والحُوتُ يَسْبَحُ في السَّمَاءِ كَسَبْحِهِ
في الماءِ وهو بِكُلِّ سَبْحٍ مَاهِرُ

---

(١) أقصد شعراء الطبقة الأولى أولئك الشعراء الذين بالغوا في الصنعة داخل مذهب البديع كأبي تمام ومسلم والعتابي .

(٢) ديوان بشار بن برد ، ٢/ ٥١ .

(٣) ديوان أبي نواس ،ص ٢٢ .

(٤) شعر إبراهيم بن هرمة ،ص ١٦٠ .

إن التشطير الناقص هنا بمثابة سياج ينظم دورة البيتين ويغلقها عليهما ؛ فـ «النطع يلمع» توازي «الحوت يسبح» ، و«حتف ثائر» يوازي «سبح ماهر» ، ويبقى مابين التركيبات المتوازية ينتظم بشكل حر مما يقلل من صرامة التوازي .

إلا أن تلك التركيبات الحرة تقوم إيقاعيا بدور بارز ، يوضحه أستاذنا علي المتقي قائلا : «وتقوم البنيات المخالفة للنسق بدور المخلخل الذي يحطم النسق الأول للانتقال إلى الثاني ، وبذلك تساهم في إبراز المواقع والأنساق كما يرى لوتمان»[١] .

٣-٣- غايات المماثلة:

إن توظيف شعراء البديع للمماثلة في شقيها الصيغي والصياغي ، يهدف إلى بناء إيقاع يأسر الألباب ويتلبس النفوس ، دونما توقف عند هذه الوظيفة الإيقاعية التي تتشكل بفعل التجزيئات العروضية والتنسيقات النحوية والصيغ الصرفية . وعن هذه التعالقات الشكلية «تتولد ائتلافات جديدة صانعة للمعنى»[٢] . الذي يتخذ أشكالا مختلفة . نركز فيه على ثلاثة أشكال بارزة ، هي :

٣-٣-١- التضايف:

كثيرا ما ينتظم الترصيع العروضي في تركيبات إضافية ، بل إن الترصيع يسلس إذا جاء متضايفا ، وإذّاك ينزع إلى التعبير عن دلالات الإضافة المختلفة .

ويكفي أن نعرف أن الترصيع في هذه الحالة مشوش ؛ ففي الوقت الذي يتخذ شكل أجزاء ومقاطع متوالية ، تقتصر الإضافة على اقتصاد الجهد اللغوي ، فيغدو «المضاف والمضاف إليه كالكلمة الواحدة»[٣] ، مع كون كل واحد منهما يختلف عن الآخر لأن «التضايف إنما يقع بين شيئين كل منهما غير الآخر»[٤] .

فقد تأتي الإضافة لإفادة التخفيف الذي يحد من صرامة الأجزاء الترصيعية في البيت كقول أبي تمام[٥] :

---

(١) القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير والممارسة النصية ، ص١٥٥ .

(٢) فن الشعر ورهان اللغة : أحمد حيزم ، ص ٢٧٩ .

(٣) اللغة العربية معناها ومبناها : تمام حسان ،ص ٢٠٣ .

(٤) شرح المفصل : موفق الدين بن يعيش ، عالم الكتب ، بيروت -لبنان ،٣/٩٠ .

(٥) شرح ديوان أبي تمام ،٣/٢٠٤ .

بَـدِيعُ حُـــسْـنٍ ، رَشِـــيـقُ قَـــدٍّ
مَـلِـيحُ خَـــدٍّ ، نَـقِـيُّ ثَـغْـــرِ

وقد ترد الإضافة للإلماع إلى مقاصد أخرى بشكل لافت لدى شعرائنا كقول منصور(١) :

أب وعم وأخـــوال مناصـــبـــهم
في منبت النَّبْع في منبت الغَـــرَب

اكتسب لفظ «منبت» في البيت تعَريفا لأنه أضيف إلى معرفة «النبع- الغرب» . وهو في كل إضافة يكتسب معنى جديدا .

وكقول بشار(٢) :

إذا بَلَغَ الرَّأْيَ المَشُـــورَةَ فَـــاسْـــتَـــعِنْ
برأي نَصِـــيح أو نَصِـــيـــحَـــةِ حَـــازِمِ

إذ المضاف إليه نكرة فأفاد التخصيص ؛ لأن الرأي مخصص بامرئ ناصح ، والنصيحة مقصورة على إنسان حازم .

وقد تأتي الإضافة للإعراب عن دلالات مجازية لدى شعرائنا ، ويكون آنذاك المضاف ينتمي إلى مجال ينافر المجال الذي ينخرط فيه المضاف إليه كقول أبي نواس(٣) :

شَـــمْسُ المُدَامِ بِكَفِّـــه وبِوَجْـــهِـــه
شَـمْسُ الجَـمَـالِ فَـبَـيْنَنَا شَـمْـسَـانِ

دلت «شمس المدام» على لمعان الخمر ، وأفادت «شمس الجمال» إشراقة وجه حامل تلك الخمرة .

وكقول مسلم(٤) :

حُلْوُ الشَّـمَـائِلِ مَـأْمُـورُ الغَـوَائِلِ مَـأْ
مُـــولُ النَّوَافِلِ مَـــحْضٌ زَنْدُهُ وَارِي

المقصود «حلو الشمائل» والتي أضيفت فيها الصفة «حلو» المرتبطة بمجال الذوقيات المادي إلى «الشمائل» أي الأخلاق الموصولة بالمجال المعنوي .

---

(١) شعر منصور النمري ، ص٧٣ .
(٢) ديوان بشار بن برد ، ١٧٢/٤ .
(٣) ديوان أبي نواس ،ص ١٩٥ .
(٤) شرح ديوان صريع الغواني ،ص٢٢٨ .

٣-٣-٢- معاني الأبنية:

نلاحظ في الترصيع الصرفي أن شعراء البديع يوظفون صيغا صرفية مختلفة للإعراب عن معان ثانوية تضاف إلى المعاني الرئيسة التي تروم كلمات البيت إيصالها .

والحق ، أن الأبنية الصرفية هي التي تفيد تلك المعاني الثانوية بمساعدة السياق النصي ، لأنه غالبا مايكون «المبني الواحد متعدد المعنى ، ومحتملا كل معنى مما نسب إليه وهو خارج السياق .

أما إذا تحقق المبنى بعلامة في سياق ، فإن العلامة لا تفيد إلا معنى واحدا تحدده القرائن اللفظية والمعنوية والحالية»[١] .

ومن ذلك قول مسلم[٢] :

دَفَّاعُ مُعْضلَةٍ حَمَّالُ مُثْقلَةٍ
دَرَّاكُ وَتْرٍ ودَفَّاعٌ لأَوْتَارِ

يستعمل الشاعر صيغة «فَعَّال» في»دفَّاع» و«درَّاك» و«دفَّاع» للمبالغة في الفعل بتقوية الأحداث التي يقدم على إنجازها الفاعل .

أو كما يقول منصور[٣] :

مَضَى ابن سَعيدٍ حينَ لم يَبْقَ مَشْرِقٌ
ولا مَغْرِبٌ إلا لهُ فيهِ مَادِحُ

وظف الشاعر صيغة «مَفْعِلْ» في «مشرق» و«مغرب» ؛ وهما اسما مكان جاءا في سياق البيت للإفصاح عن المبالغة ، إذ إن مادحي ابن سعيد ملأوا الدنيا مشرقها ومغربها .

ويقول بشار[٤] :

مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ قَرِيبٌ بَعِيدُ
يَتَصَدَّى لَنَا وفيهِ احْتِجَابُ

يستعمل الشاعر صيغتين مختلفتين هما : صيغة «مُفْعِل» في «مقبل» و«مدبر» ، الدالة على اسم الفاعل ، وصيغة «فَعِيل» في «قريب» و«بعيد» المشيرة إلى الصفة

---

(١) اللغة العربية معناها ومبناها : تمام حسان ، ص ١٦٥ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٢٨ .

(٣) شعر منصور النمري ،ص ٧٣ .

(٤) ديوان بشار بن برد ، ٣٣٣/١ .

المشبهة . وربما التبست الصفة الثانية بالأولى ، فتحولت صيغة «مَفْعِل» من الدلالة على اسم الفاعل إلى الصفة المشبهة ، خصوصا أنها تدل في سياق البيت على صفة ثابتة في الموصوف تروم الصيغتان التعبير عنها ، وهي صفة الاحتجاب التي يشرحها الشطر الثاني .

وقد تتجاوز الصيغة البيت الواحد إلى أكثر من بيت كقول ابن هرمة[1] :

ولم يَنْسَ أظْعَانًا عَرَضْنَ عَشِيَّةً
طَوَالِعَ مِنْ هَرْشَى ، قَوَاصِدَ عَزْوَرَا
حَوَائِمَ في عَيْنِ النَّعِيمِ كَأَنَّمَا
رَأَيْنَا بِهِنَّ العَيْنَ مِنْ وَحْشِ صَوَّرَا

ونقصد صيغة «فواعل» المتمثلة في «طوالع»و«قواصد» و«حوائم» ، المعربة عن الكثرة لأنها تفيد لدى الصرفيين منتهى الجموع .

٣-٣-٣- إيراد النقيض:

إذا كان التشطير يلح في وظيفته الإيقاعية التناظرية على الوحدة والتوازي ، فإنه قد ينزاح عن ذلك في مدلوله ، إذ يعمد إلى المقابلة أو ما سماه السجلماسي «إيراد النقيض»[2] ، وهذا وجه من وجوه إغناء شعرية النصوص .

ومن ذلك قول العتابي[3] :

ولَيْسَ أخِي مَنْ وَدَّنِي رَأْيَ عَيْنِه
ولَكِنْ أَخِي مَنْ وَدَّنِي وهو غَائِبُ

يجري هذا البيت مجرى الحكمة البالغة ، معتمدا الشيء ونقيضه ؛ فالأخ الحق هو من يظهر الود في غياب صديقه ، أما من يظهره في حضرته فليس أخا ترجى صداقته .

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ،ص ١١٦ .

(٢) بيَّن السجلماسي أن المناسبة تأتي على أربعة أنحاء : ١- ايراد الملائم ، أي الإتيان بالشيء وشبيهه كالسرج واللجام . ٢- إيراد النقيض ، أي الإتيان بالشيء وضده كالحياة والموت . ٣- الانجرار ، أي الإتيان بالشيء وما يستعمل فيه كالقلم والدواة ، ٤- التناسب ، أي الإتيان بالأشياء المتناسبة كالقلب والملك . المنزع البديع ، ص ص ٥١٨-٥١٩ .

(٣) العقد الفريد : ابن عبد ربه ، شرح وضبط : أحمد أمين وإبراهيم الإبياري وعبد السلام هارون ، بيروت ،١٩٩٠ ، ٢٩٣/٢ .

ويقول أيضا مبينا قيمة الكتب[1] :

فَـــإنْ قُلْتَ هم أحْـــيَـــاءٌ لَسْتَ بكَاذب
وإنْ قُلْتَ هم مَـــوْتَى فَلَسْتَ مُـــفَنَّدَا

يرجح الشاعر في توصيف الكتب رأيين نقيضين دون أن يدفع أحدهما : الأول يرى الكتب كائنات حية ، والثاني يعتقد أن الكتب أشياء ميتة .

ويصور مسلم حركة السفينة ، وهي تمخر عباب البحر بقوله[2] :

إذَا أقْـــبَلَتْ رَاعَتْ بقُنَّة قَـــرْهَب
وإن أدْبَرَتْ رَاقَتْ بقَـــادمَـــتِي نَسْـــرِ

فالإحساس بالسفينة في حالة الإقبال هو غيره في حالة الإدبار ؛ ففي الحالة الأولى مروعة ، وفي الحالة الثانية رائعة .

وينظم منصور من مجزوء الكامل صورا متقابلة . يقول[3] :

أيَّامُـــهُنَّ قَـــصِـــيـــرَةٌ
وسُـــــرُورُهُـنَّ طَوِيـلُ
وسُـــعُـــودُهُنَّ طَوَالِعٌ
ونُحُـــوسُـــهُنَّ أُفُـــولُ

يفرض قصر الأيام في أحسن الأحوال قصر السرور بالمشاكلة ، لكن الشاعر يقابل بين الأيام القصيرة ، والسرور الطويل ، كما يقابل بين السعود الطوالع المؤشرة على السعادة ، وأفول النحوس الرامزة إلى التعاسة .

أما أبو تمام فاختار من الشيب معرضا لمقابلاته . يقول[4] :

لَـهُ مَنْظَرٌ فـي العَـــــيْنِ أبْيَضُ نَاصِعٌ
ولكـنَّهُ فـي القَلْبِ أسْـــــوَدُ أسْـــــفَعُ

يتخذ منظر الشيب حالتين متناقضتين ؛ يكون ظاهريا في لون أبيض ناصع البياض لأن هذا ما تلحظه العين ، ويكون باطنيا في لون حالك السواد لأن القلب لا يرضاه لدلالته على الأسى والشيخوخة .

---

(١) الفهرست : ابن النديم ، ص ٢١ .
(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٠٧ .
(٣) شعر منصور النمري ، ص ١١٦ .
(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٣٢٤/٢ .

خلاصة تركيبية:

انصرف هذا الفصل إلى تشخيص فاعلية التوازن لدى شعراء البديع ، وتم استبصار هذه الفاعلية من خلال البعد الإيقاعي باعتباره أصلا للتوازن ، ثم الانتقال إلى البعد المقصدي الذي يحتوي على المقاصد الدلالية والنفسية أساسا .

وبذلك ، ألفينا تواتر فاعلية التوازن في ثلاث ظواهر بديعية معروفة ، هي :

أ-الجناس : الذي توقفنا فيه عند تعالقاته بالكثافة سواء الداخلية في قسميها الكلي والجزئي ، والخارجية في شطريها الصامتي والصائتي ، ثم تطرقنا إلى وظائفها التي حصرناها في التوليد الدلالي الماثل في الإشعار بدلالة المسمى أو التقابل أو التأكيد ، وفي الإيهام النفسي البارز في سياق الكلمة أو ذاتها .

ب-التصدير : ولاحظناه من خلال ترابطاته بالمواقع مما جعله ينقسم إلى تصدير الطرفين أو التقفية أو الحشو ، ثم تجاوزنا ذلك إلى التوغل في كشف مقاصده الدلالية التي تنزع إما إلى التكامل والاتصال من خلال مضامين التأكيد أو الحكمة أو المبالغة ، وإما إلى التخالف والانفصال من خلال معاني السلب والإيجاب أو المضادة .

ج-المماثلة : وتناولناها في علاقة مع التوازن ، فنتجت عن ذلك المماثلة الصيغية في أسلوب الترصيع الذي انشطر إلى عروضي وصرفي ،إضافة إلى المماثلة الصياغية في أسلوب التشطير الذي انقسم إلى تام وناقص . أما غايات المماثلة ، فطفح فيها التضايف ومعاني الأبنية وإيراد النقيض .

لقد انبنى ، إذن ، هذا الفصل على ثنائية التوازن والدلالة لمراهنته على أن الإيقاع في تلك البنى البديعية أصل وليس وظيفة ، مما دفعنا إلى الانتقال من الأصل إلى الوظيفة . علما أن الدراسة الأسلوبية تجمع بين الأصل والوظيفة .

وأخيرا ، فإن اتجاه شعرائنا صوب فاعلية التوازن فيه دلالة قوية على محاولتهم القبض على الإيقاع الكوني العام الذي يشخص في الكون والكائن على حد سواء .

الفصل الثالث:
توترية المفارقة

تمهيد:

من نافلة القول اعتبار المفارقة أحد الأسرار التي يستبطنها هذا الكون الرحب ، فهي سارية في كل صغيرة وكبيرة ؛ لأن الوجود أبدا في «مشاقة مع ذاته ، التناقض جوهره ، والتغير قانونه الذي يجري عليه في تحققه»[1] . ويكفي تمثيلا لهذه الظاهرة الملحوظة للعيان ، تقابل الليل والنهار ، والسماء والأرض ، والخير والشر ، والحياة والموت تقابلا يصب في المرمى المنوط بالكون ؛ ألا وهو مرمى الصيرورة والتغير .

ولما كانت اللغة «أقوى مظاهر التحقق الوجودي ، بل إنها عين الوجود (. . .) كان طبيعيا أن تحوي بين جنباتها دلالات التضاد ودوال التناقض»(٦٢٠) ، وقد جمع حازم القرطاجني الجهات التي يحصل بها التقابل ، فقال : «وجهات التقابل أربعة :

١-جهة الإضافة وهي أن تكون نسبة شيء إلى شيء آخر مخالفة لنسبة ذلك الشيء الآخر مثل : الضعف للعشرة بالقياس إلى نصفها ، والأب إلى ابنه ، والمولى إلى عبده ، ٢-وجهة التضاد كالأبيض والأسود . ٣-وجهة الغنية والعدم كالأعمى والبصير . ٤-وجهة السلب والإيجاب نحو : زيد جالس ، زيد ليس بجالس . فالجمع بين متقابلين من هذه الأربعة من جهة واحدة تناقض»(٦٢١) .

ومادام الخطاب الشعري مستندا إلى النسق اللغوي في تشكيل دواله وبناء مدلولاته ، فقد التقط منه هذه الأشكال التقابلية ليحقق المتعة ويجني المنفعة . وتنبه شعراء البديع بحكم صدورهم عن رؤية بديعية إلى هذا الجانب التقابلي المتجذر في العالم ، قبل وجوده في اللغة . فاستثمروه في أشعارهم استثمارا يتماشى

---

(١) البديع في تراثنا الشعري : عاطف جودة نصر ، مجلة فصول ، المجلد ٤ ، العدد٢ ، ١٩٨٣ ، ص٨٥ .

(٢) شعر عمر بن الفارض : رمضان صادق ، ص٦٧ .

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص١٣٧ .

وخصوصيات خطاب الشعر بغية الوصول إلى قصيدة تعد قطعة من الكون البديع .

ويظهر لنا ، فضلا عن ذلك ، أن نزوعهم إلى المفارقات المختلفة في أشعارهم يروم تحقيق مرام جمالية بعيدة الغور ، كشف عن أطرها المرجعية بعض أفذاذ نقاد العربية كأبي حيان التوحيدي الذي أكد على المرجعية النفسية للمفارقة فقال إن «النفس قابلة للأضداد»[1] ، وحازم القرطاجني الذي انصرف إلى التأشير على المرجعية الأسلوبية ، فعبر بلغة أهل البلاغة والحذق قائلا عن المفارقة : «هو باب شريف»[2] .

ولمساءلة أنماط المفارقة لدى شعراء البديع ، وإظهار ما تحفل به من جماليات خاصة آثرنا ألا يقف هذا الفصل عند التقسيمات البلاغية الصارمة[3] ، لتنافي ذلك والرؤية المنهاجية الأسلوبية التي يريد هذا البحث الانخراط في نظمها . لذا ، أخذنا عن البلاغيين تحديداتهم للطباق والمقابلة ، للانطلاق إلى المرحلة التي تهم البحث ؛ وهي مرحلة الكشف عن الاشتغال الأسلوبي لكل من الطباق والمقابلة لاستبانة مكامن الجدة ومواضع الطرافة في استعمال المفارقات لدى شعراء البديع ، مما قادنا إلى اقتراح تقسيمات أخرى نابعة من نصوصهم الخاصة . وبذلك ، انشطر البحث منهاجيا إلى مفارقة مفردة تخص الطباق ، ويظهر تنويعاتها الأسلوبية المختلفة ، ومفارقة مركبة تحيل إلى المقابلة ، ويجلي تشكيلاتها الفنية العديدة .

---

(١) الإمتاع والمؤانسة ، ١٩٩/١ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٤٧ .

(٣) كما هو الحال لدى محمد الواسطي في مصنفه «ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين» ، ص ص٢٠١-٢٣٦ .

١- المفارقة المفردة: الطباق

أثار لفظ الطباق مناقشات عديدة لدى القدماء ، خصوصا من ناحية اشتقاقه اللغوي ، والتي لا تقنع بمناسبة دلالته الاصطلاحية لمدلوله اللغوي ، حتى قال ابن الأثير : «ولا أعلم من أي شيء اشتقوا هذا الاسم ، ولا حاجة مناسبة بينه وبين مسماه ، ولعلهم قد علموا لذلك مناسبة لطيفة لم نعلمها نحن»[١] .

ولكن ما نعلمه نحن هو أن الرأي الغالب للعلماء حول المعنى اللغوي للطباق ، حققه الرماني بأنه هو «مساواة المقدار من غير زيادة أو نقصان»[٢]

وربما كان معنى المساواة في الدلالة اللغوية للطباق ، هو ما قاد العالم اللغوي أبا العباس ثعلب إلى الإعراب عن مفهوم الجناس بلفظ المطابق[٣] ، والذي تلقاه عنه ناقد نسقي هو قدامة بن جعفر ، حين ترجم عن الجناس التام بلفظ المطابق ، واصطلح على الطباق بلفظ التكافؤ[٤] ، وحدده بأن يأتي الشاعر في كلامه بـ«معنيين متكافئين ، والذي أريد بقولي : متكافئين في هذا الموضع أي متقابلين إما من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل»[٥] .

وعلى الرغم من أن مجايلي قدامة لم يتقبلوا هذا المصطلح الذي أتى به ، وعدوه غلطا مشينا منه[٦] ، إلا أن كثيرا من المتأخرين قد أثبتوه في صنافاتهم البديعية للدلالة على معنى التقابل والتعارض . ومن بينهم أبو القاسم السجلماسي الذي

---

(١) المثل السائر ، ١٤٣/٣ .

(٢) العمدة : ابن رشيق ، ٦/٢ .

(٣) قواعد الشعر ، تحقيق : رمضان عبد الثواب ، نشر دار المعرفة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٦٤ .

(٤) يرى ابن رشيق أن النحاس العالم اللغوي انفرد هو الآخر بهذه التسمية ، العمدة ، ٥/٢ .

(٥) نقد الشعر ، ص ص١٤٧-١٤٨ .

(٦) ومن أبرز هؤلاء الآمدي : الموازنة ، ٢٩١/٢-٢٩٢ .

قسم المباينة إلى نوعين . هما : المطابقة والمكافأة[1] .

وقد أحس البلاغيون بعدم وجود رابط واضح بين المعنى اللساني والمدلول المصطلحي ، فراحوا يتأملون مادة «طبق» لاستخراج بعض المضامين التي من شأنها أن ترفع ذلك التشويش والالتباس ، فقال ابن أبي الإصبع : «رأوا أن البعير قد جمع بين الرجل واليد في موطئ واحد ، والرجل واليد ضدان أو في معنى الضدين ، فرأوا أن الكلام الذي جمع فيه بين الضدين يحسن أن يسمى مطابقا»[2] . وأبان السجلماسي عن السبب الذي جعل هذا التفسير غير واضح ، فقال : «وقوة تمثيل الأصمعي قوة القانون ، أعني القول الجامع الكلي ، وهو قوله : «أصلها وضع الرجل مع اليد» ، كأنه قال : جماعها التقابل والحال المنافرية ، إلا أنه لم تف الفطرة وقوتها المنطقية بالتصريح بالقانون المنتزع من المادة والمجرد منها»[3] .

وإذا كان السجلماسي في هذا المعرض يستخرج من المعنى اللغوي ما تستقيم به الدلالة المصطلحية تماما كقول ابن أبي الإصبع السالف ، مضيفا إلى ذلك غمزا خفيا للقدماء الذين لم يتمكنوا من إبراز هذا الاستخراج مع وضوحه وانفضاحه . فإنه في موضع آخر ينتقد ، من غير مواربة ، كثيرا من العلماء وأهل الأدب لأنهم لا يعلمون أن «اسم المطابقة في الوضع الفصيح عند الجمهور هو مثال أول لقولهم : طابق ومطابق : خالف ونافر ومنافر ، لا شاكل ووافق ولاءم على ما يظنه قوم من العلماء ، ويغلط فيه كثير من الناس وجماعة من أهل الأدب ، بل المطابقة في موضوع اللغة العربية المخالفة والمنافرة»[4] .

وعلى الرغم من أن التأويل السابق يبدو أقرب إلى الصحة ، إلا أن بلاغيا قديرا هو ابن أبي الحديد له رأي مخالف ، فشذ بتأويل آخر وتعليلات مغايرة ، وخالف جمهرة العلماء الذي استنبطوا استنتاجاتهم من الشاهد الشعري ، بأن عمد إلى شاهد قوي في حجيته هو الشاهد القرآني ، فقال : «الطبق في اللغة المشقة ، قال الله سبحانه : (لتركبن طبقا عن طبق(أي مشقة بعد مشقة ، فلما كان الجمع بين الضدين على الحقيقة شاقا بل متعذرا ، ومن عادتهم أن تعطى الألفاظ حكم الحقائق

---

(١) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، من ص ٣٦٩ إلى ص٣٨٥ .

(٢) تحرير التحبير ، ١١١/١ .

(٣) المنزع البديع ، ص٣٧٦ .

(٤) المصدر نفسه ، ص٣٧٠ .

في نفسها توسعا ، سموا كل كلام جمع فيه بين الضدين مطابقة»[1] .

ويبدو ، من خلال ما سلف ، أن هناك رأيين مختلفين في معنى الطباق ، غير أنهما في اعتقادنا متكاملان لأن الرأي الأول تهمه ماهية الطباق المتبدية في المنافرة والمخالفة ، ويشير الرأي الثاني إلى أسباب تشكل هذه الماهية الآيلة إلى أن بناء المفارقات ليس عملا بسيطا كما يعتقد ، وإنما هو مجهود مضن شاق يحتاج إلى لطافة الحس ونباهة الذهن .

وقد أثار هذا النقاش الدقيق الدائر بين علماء البلاغة أستاذنا المشرف فأبدى رأيا طريفا يتخذ زاوية أخرى للنظر أثبته ضمن تصحيحه لهذا الفصل . يقول : «أرى أن المعنى يتجه إلى الإطباق ، فكأنك بإيراد المعنى وضده تطبق عليه من ناحيتين متضادتين أو متقابلتين ، فلا تتيح له انسرابا أو تضيق عليه منافذ الانسراب . . هكذا ، فالمطابقة التفاف على المعنى على هذا النحو المتضاد أو المتقابل مما يجعله أكثر قوة واستنارة وتعبيرية بلاغية . . وفي مادة «طبق» معجميا ما يفيد الشمول والعموم والالتفاف والاحتواء ، أو معظم ذلك . وفي مسائل بلاغة التعبير علينا أن ننتبه إلى الدقائق واللطائف ، لا إلى المبذولات المطروحة على الطريق» .

ولئن أثارت المرجعية اللغوية مثل هذا الخلاف ، فإن مفهومه كان واضحا في أذهان البلاغيين والنقاد ، رغم أن عبد الله الطيب يستفيد من كلام ابن رشيق أن مفهوم المطابقة مرَّ بمرحلتين : مرحلة الأوائل التي كان فيها جامعا بين المخالفة والمناسبة ، ومرحلة المتأخرين ، والتي جنح فيها صوب المخالفة فقط[2] ، إلا أن هذا التقسيم لا يغير من حقيقة الطباق شيئا ، بحيث يبقى الطباق هو أن يضع المستعمل «أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين وضعا متلائما»[3] .

وعلى كل حال ، فإن شعراءنا مالوا قصدا إلى توظيف التضاد والتخالف في منجزهم الشعري ، مستعملين الطباق استعمالات مختلفة ، وأمكننا تنسيق ذلك في التقسيمات الآتية :

---

(١) الفلك الدائر : «ضمن المثل السائر» ، ابن أبي الحديد ، ٤/٣٠٠ .

(٢) المرشد ، ٢/٦٦٥-٦٧٢ .

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني ، ص٤٨ .

١-١- الطباق اللوني:

وهو في عرف علماء البديع يسمى «التدبيج» لاشتقاقه من «الديباج ؛ وهو نوع من الحرير»[١] . ويعد هذا الاصطلاح من مخترعات ابن أبي الأصبع المصري الذي كان «أكثر البلاغيين الذين أضافوا مصطلحات جديدة لعلم البديع»[٢] ، غير أنه وضعه مستقلا عن أضرب الطباق ، وحدده بتعريف لم يخرج عنه لاحقوه ، فقال : «أن يذكر الشاعر أو الناثر ألوانا بقصد الكناية بها أو التورية بذكرها عن أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو هجاء أو غير ذلك من الفنون أو لبيان فائدة الوصف بها»[٣] .

وبتأمل شواهده الشعرية وتعليقاته عنها ، يتبين أن ابن أبي الإصبع يعي باندراج هذا المصطلح في مكون الطباق . ويبدو ، أن ما حدا به إلى إفراد باب مستقل له هو رغبته المضمرة في الإلماع إلى أن هذا المصطلح من اختراعه الشخصي لأن الباب أوضح من فروعه .

وفهم البلاغيون عنه ذلك فاعتبروه من الطباق كبهاء الدين السبكي الذي أبان أنه «نوع من الطباق»[٤] ، وأظهر ابن يعقوب المغربي (-١١٢٨هـ) علة انسلاكه في الطباق ، فقال : «ولا شك أن هذا المسمى بالتدبيج داخل في الطباق لأن الألوان أمور متقابلة فهي جزئية من جزئيات الطباق ، وخصت باسم التدبيج لتخيل وجود الألوان فيها كوجود الألوان بالمطر»[٥] .

وقد أشار مشتاق عباس معن إلى أن الضدية الموجودة في التدبيج لا تعود إلى الطباق ، وإنما ترجع إلى الكناية أو التورية المقصودة فيه . وبذلك ، دعا إلى أحد أمرين : «١-الرجوع إلى المفهوم الذي وضعه صاحب المصطلح : ابن أبي الإصبع ، وذلك بأن نبعده عن دائرة الطباق وندرسه في موضوعي الكناية أو التورية .

٢-تركه وتذويب أمثلة التدبيج ضمن موضوعي الكناية والتورية ؛ لأنه لا فضيلة للون على بقية ألفاظ اللغة ، ولو درجنا على تصنيف الموضوعات على أساس اختلاف

---

(١) الطراز : يحيى بن حمزة العلوي ، ص٤٣٧ .

(٢) التدبيج بين البيان والبديع : مشتاق عباس معن ، مجلة جذور ، ج١٦ ، مج٨ ، محرم ١٤٢٥ ، مارس ٢٠٠٤ ، ص٤٨٣ .

(٣) تحرير التحبير ، ٥٣٢/٣ .

(٤) عروس الأفراح ، ٢٢٩/٢ .

(٥) مواهب الفتاح ، ٤٨٩/٢-٤٩٠ .

موضوع اللفظ العام ودلالته ، لأمكننا جعل القائمة سلسلة من القوائم والمصطلحات مشجرات من المصطلحات»[١] .

والواضح ، أن الباحث في اقتراحيه معا خارج عن رأي جمهور البلاغيين ، لأن التدبيج عندهم مصطلح يندرج في علم البديع بدليل كلام الباحث نفسه : « . . ومن بين تلك المصطلحات البديعية مصطلح دراستنا التدبيج»[٢] . وبذلك ، فلا معنى لعنوانه «التدبيج بين البيان والبديع» ، ثم إن حججه مدحوضة في اقتراحيه جميعا ، لأن ابن أبي الإصبع ، كما سلف الذكر ، أراد من استقلال التدبيج إبراز إضافته المصطلحية بشكل واضح ، وهذا يقلل من جدوى الاقتراح الأول ، أما الذي يدفع إجرائية الاقتراح الثاني فهو أن اللون يضيف إلى الكلام الفني جمالية خاصة ، ويكشف تنوعه عن «إثراء للإبداع الشعري وإخصاب للتجربة»[٣] . كما أنه لا يمكن تذويب أمثلة التدبيج ضمن الكناية أو التورية ، بقدر ما يمكن جعل التدبيج فرعا من الطباق كما التفت إلى ذلك حذاق البلاغيين .

ولقد عني شعراء العربية بالألوان ، فوظفوها في أشعارهم ، وبرزت طافحة لدى شعراء البديع ، حتى استحالت «وشما في جسد القصيد»[٤] . مما دل على أن توظيف اللون في السياق الشعري يوحي بأن الشاعر يضيف إلى اللغة ، باعتبارها أداة تعبيرية ، أداة ثانية تعاضد الأولى هي ريشة الفنان ، ليلتبس عالم الشعر بعالم الألوان التباسا مونقا ، بل إن محمدا عبد المطلب يرى أن الشاعر يتجاوز ، هنا ، قدرة الفنان . يقول : « . .فكان الشاعر يرسم بالكلمات ما يقوله الفنان بالألوان ، مع تميزه عن الفنان بقدرته على نقل اللون إلى عدة مستويات بعيدة عن قدرته»[٥] .

ويحدد محمد حافظ دياب هذه المستويات بعد أن يصرح بصعوبة دراسة الدوال اللونية في النصوص الشعرية . يقول : «وبرغم صعوبة تقري هوية توظيف الدوال اللونية في الخطاب الشعري ، فثمة مستويات ثلاثة لها يمكن تمييزها : الأول : هويتها

---

(١) التدبيج بين البيان والبديع ، ص٤٨٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٤٨٣ .

(٣) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين : محمد الواسطي ، ص٢١٤ .

(٤) جمالية اللون في القصيدة العربية : محمد حافظ دياب ، مجلة فصول – محور : الأدب والفنون– م٥ ، ع٢ يناير–فبراير–مارس ١٩٨٥ ، ص٤١ .

(٥) شاعرية الألوان عند امرئ القيس ، مجلة فصول –محور : الأدب والفنون – م٥ ، ع٢ ، يناير–فبراير–مارس ١٩٨٥ ، ص٦٥ .

المعجمية ؛ الثاني : هويتها البلاغية ؛ والثالث : هويتها الأنطروبولوجية»[١] .

وعندما نعود إلى تبين الصلة بين الألوان والتضاد فإننا نجد أن «أسلوب تقابل الأضداد من أهم المولدات الدينامية لدوال اللون»[٢] ، إذ يكشف عن التعارضات المختلفة ، والمتجاوزة للتعارض اللغوي العادي إلى تقابل الرموز التي يوحي بها كل لون على حدة ، رغم أن التعارض اللغوي بين الألوان الذي تقره اللغة هو الأبيض والأسود فحسب . يقول ابن الأثير : «فإن الألوان الثلاثة : الأبيض والأحمر والأسود طرفان وواسطة ؛ فالطرف الأعلى في الظهور هو البياض ، والطرف الأسفل في الخفاء هو السواد»[٣] . أو كما يصرح قدامة بأن «الأسود والأبيض طرفان متضادان وكل واحد منهما في غاية البعد عن الآخر»[٤] .

وسنعمل على تجلية الأبعاد التخالفية للطباق اللوني أو التدبيج لدى شعراء البديع من خلال معاينة اشتغالاته المختلفة ، والتي لا تخرج عن اشتغالين بارزين ، هما :

١-١-١- من التلوين إلى الترميز:

عني البلاغيون بهذا الاشتغال الذي يفيد أن القارئ ينتقل من الدوال اللونية إلى دلالاتها الرمزية التضادية لأن الشاعر يصرح باللون ويضمر رمزيته .

والملاحظ ، أن توظيف شعراء الدراسة للون لم يكن توظيفا موحدا متجانسا ، وإنما كان يمتاح من مرجعياتهم الثقافية المختلفة ، ويتساوق مع تجاربهم الشعرية المتباينة ، غير أنه من المؤكد أنهم جميعا لم يتعاملوا مع اللون باعتباره دالا لغويا عاديا ، بقدر ما أحسوا برمزيته ، حتى إننا نرجح أنهم لم يستجلبوا هذه الدوال اللونية إلا لتلك الفائدة الجليلة التي تضفي على خطابهم نوعا من العمق والغور ، دفع جون دوني إلى استعمال تعبير «شعرية اللون»[٥] . ذلك ، لأن لهذه «الدوال رموزا ومعاني ، ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعاني ، ليعيد تشكيل اللغة ، ويخلق

---

(١) جمالية اللون في القصيدة العربية ، ص٤٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٥٢ .

(٣) جوهر الكنز ، ص٢٢٨ .

(٤) نقد الشعر ، ص١٩٧ .

(٥) جمالية اللون في القصيدة العربية : محمد حافظ دياب ، ص٤١ .

لها ذاكرة جديدة حدسية ، تتمكن من استصفائها ، وتفجير أعماقها»[1] .

وهذا مسلم بن الوليد الذي يستثمر اللون في سياقات الهجاء خصوصا مستشعرا فيه دلالة صارخة . يقول هاجيا[2] :

إذَا سِـــيلَ عُـــرْفًـــا كَـــسَـــا وَجْـــهَـــهُ
ثِيـــابًا من اللؤْمِ حُـــمْـــراً وسُـــودَا

يرى الشاعر في اللونين الأحمر والأسود دلالة اللؤم ، وإن كان ذلك يستقطب اللونين معا ، إلا أن ثمة مطابقة بينهما لأن الأحمر غير الأسود ، لذا ، فرمزية الأول غير رمزية الثاني ؛ لأن الأول يكني به الشاعر عن الهزيمة والخنوع والمذلة ، وقد لاحظ فهد عكام أن اللون الأحمر «يرمز إلى الهزيمة في الثقافة العربية»[3] ، فيما يكني بالثاني عن العنف والهدم والظلم ، وهذا ما درج عليه شعراء العربية[4] .

واضح ، أن ، ثمة ، تعارضا بين الهزيمة التي يرمز إليها توظيف اللون الأحمر في السياق الهجائي والدالة على الضعف والانكسار ، وبين العنف الذي يشير إليه اللون الأسود والدال على القوة والغطرسة . لكن ذل الانهزام وسلبية التعنيف لا تخلق إلا إنسانا لئيما كما صرح الشاعر .

وقد سبق الإلماع إلى أن التعارض التضادي الذي تقدمه اللغة هو تعارض دال الأسود بدال الأبيض ، فهو ، إذن ، طباق لغوي . إلا أن سياقات الشعر تدفع بتقابل الألوان الأخرى ضمن ما يسمى بالطباق السياقي الذي ينبني في التدبيج على رمزية اللون وكنائيته من خلال سلسلة من الوسائط قد تطول وقد تقصر بحسب بغية الشاعر .

ومن اللطيف الدال في هذا السياق الهجائي المليء بالمتناقضات والمفارقات ، التي تعد عاملا فعالا في إنتاج السخرية والإضحاك ، نجد أن الشاعر عمد إلى توظيف اللونين الأحمر والأسود لرمزيتهما أولا ، ولعلاقتهما بتضخيم الحجم أو تصغيره . يقول أحمد زكي موضحا : «والألوان لها تأثير في حجم الأشياء ، فالشيء المطلي باللون

---

(١) المرجع نفسه ، ص٤٤ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٧٠ .

(٣) اللغة في شعر أبي تمام ، مجلة عالم الفكر ، م١٦ ، ع٤ ، -محور : في اللغة والأدب- يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٦ ، ص٧١ .

(٤) جماليات اللون في القصيدة العربية : محمد حافظ دياب ، ص٤٢ .

الأحمر يبدو أكبر من حجمه الحقيقي ، بينما نجد أن النتيجة عكس هذا بالنسبة للون الأزرق ، أما الأشياء الصفراء فهي تبدو أكبر الأشياء إطلاقا . يليها البيضاء فالحمراء فالخضراء ثم الزرقاء ، وأخيرا السوداء التي تبدو أصغر منها في أي لون آخر»[1] .

يفيدنا هذا النص الطريف بأن هناك علاقة تقابل خفية بين اللون الأحمر والأسود يعرفها علماء اللون وكاشفو أسراره ، وهي تعمق دلالة التعارض التي يتأسس عليها البيت ، إذ إن الشاعر يروم الاستهزاء بمهجوه عن طريق إبراز وجهه مثيرا للشفقة ، لأن توظيف اللون الأحمر يدل على البروز ، وتوظيف اللون الأسود يدل على الضآلة .

واحتفى أبو تمام بالألوان أيما احتفاء ، وعمل على المقابلة بينها في شعره تقابلا مختلفا ، منح متنه الشعري دلالات جديدة . واحتل الصدارة في تقابلاته اللونان الضدان الأبيض والأسود مثل قوله مادحا[2] :

ألبِسْتَ فَوقَ بَيَاضِ مَجْدِكَ نعْمَةً
بَيْضَاءَ حَلَّتْ فِي سَوَادِ الحَاسِدِ

يقابل الشاعر بين البياض والسواد ، إذ يعلي من قيمة اللون الأبيض الذي يأتي اسما وصفة ؛ ففي الأول يضاف إلى المجد ، فيكون «بياض» «النعت المحمول إلى اسم ورد قبل الاسم يظل رمزا للنورانية ، وإشارة إلى العفة والتقديس المدهش»[3] . وفي الثاني يغدو صفة تابعة لموصوفها تدوم بدوامه ، ليدل اللون الأبيض في الحالتين معا على النقاء الثابت والأصل العريق والشمائل الطيبة .

أما مقابله اللون الأسود فيرمز إلى دلالة نقيضة تشكلها الشوائب والأصل الهجين والأخلاق الفاسدة وهي معان تصب كلها في دلالة الحسد .

وقد يأتي الشاعر باللون الأبيض رامزا إلى الصدق ، ويجيء بالأسود مكنيا عن البهتان كما في قوله[4] :

بيضُ الصَّفَائِحِ لا سُودُ الصَّحَائِفِ فِي
مُتُونِهِنَّ جِلاَءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ

---

(١) الألوان ، نقلا عن معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم : زين الخويسكي ، مكتبة لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ص : أ-ز .

(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٤٠٣/١ .

(٣) اللغة في شعر أبي تمام : فهد عكام ، ص٧٦ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٤٠/١ .

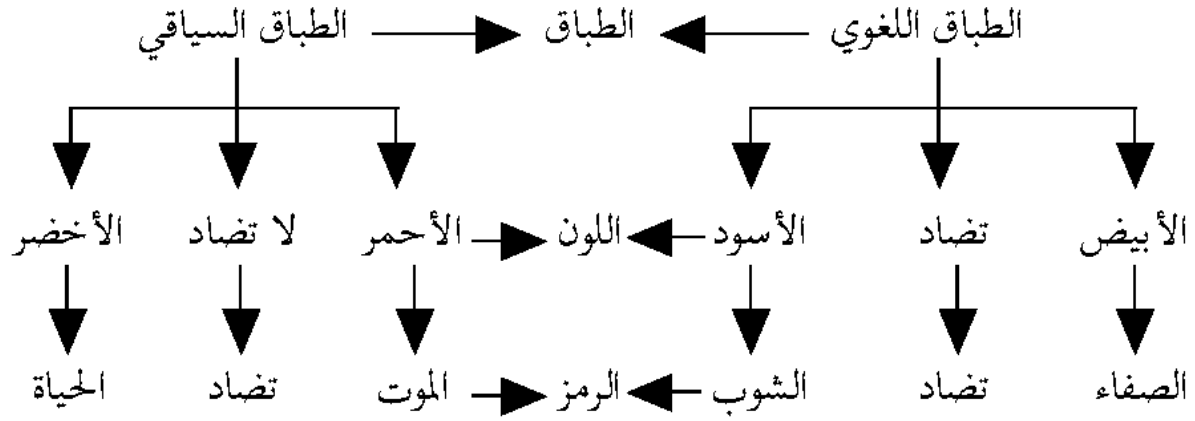
غير أن أبا تمام لا يتوقف عند اشتغالات الأسود والأبيض ، وإن كانا لونيه المفضلين ، إذ نجده يطابق مطابقات سياقية تخلط فيها ريشته الألوان المختلفة لكشف النقاب عن معان ودلالات تكسب نصه الشعري رواء خاصا كحال مقابلته بين اللونين الأحمر والأخضر . ونمثل لذلك ببيت تعاوره البلاغيون في باب «التدبيج» . يقول[1] :

تَرَدَّى ثِيَابَ المَوْت حُمْرًا فَمَا أَتَى
لَهَا اللَّيْلُ إلاَّ وَهْيَ مِنْ سُنْدُس خُضْرِ

يشير اللون الأحمر إلى القتل وسفك الدماء لأنه لون الدم أساساً ، غير أن الدم الموهوب في سبيل نصرة الحق وقمع الباطل يعلي من درجة الشخص المضرج به . ذلك ، لأن «الميت الذي نقر له بفضيلة الشجاعة ، إذ يكفن بثياب مصبوغة بالحمرة ، يبدو كأنه شهيد ، ويكتسب علامة الشرف»[2] .

وإذا كان اللون الأحمر يدل على الموت ؛ وهو هنا موت شريف كريم ، فإن اللون الأخضر يرمز إلى الحياة ؛ وهي حياة سرمدية خالدة يجازى بها الشهيد في رياض الجنة .

ولو أردنا المقارنة بين الطباق اللغوي «الأبيض والأسود» ، والطباق السياقي «الأحمر والأخضر» لخلصنا إلى التمثيل الآتي :



(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٨١/٤ .
(٢) اللغة في شعر أبي تمام : فهد عكام ، ص٧١ .

نستخلص أن التضاد في الطباق اللغوي ينبني ، أولا ، على مضادة يقدمها المعجم اللغوي ، ثم يأتي الشاعر ليطعم الدوال اللغوية بدلالات ورموز من إبداعه ، فيكون هذا الإبداع محصورا في دائرة ضيقة ، ويبين محمد الهادي الطرابلسي صلة الشاعر بهذا النوع من الطباق ، فيقول : «يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة وإرسال الكلام ، فيصغر بذلك حظه من التفنن فيه ، ويعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العام»[1] . أما الطباق السياقي فيتأسس منذ الوهلة الأولى على تدخل الشاعر وحده دون أن يكون للوضع اللغوي مساهمة في التضاد . وبذلك ، فالطباق السياقي أقوى من الطباق اللغوي ، لأنه إذا كان هذا الأخير يترك للشاعر حرية التصرف في مستوى واحد ، فإن الأول يفتح له باب التصرف مشرعا في مستويين فأكثر . على أن المبدع هنا ليس «في مأمن من كل ضغط ، بل قد يعرض له استخدام قوالب من المقابلات السياقية التي جهزها قبله الشعراء ، فيتقلص بمفعول ذلك حظه من التفنن»[2] .

ومن عجائب أبي تمام في التدبيج أو الطباق اللوني التي فاق بها شعراء البديع طرا ، أنه يأتي باللون الواحد في توظيفين متضادين : أحدهما حقيقي ، والآخر مجازي ، نحو قوله يصف حالة المتيم[3] :

صَفْرَاءُ صُفْرَةَ صِحَّةٍ قَدْ رَكَّبَتْ
جُثْمَانَهُ فِي ثَوْبِ سُقْمٍ أَصْفَرِ

يدل الأصفر في الشطر الأول من البيت على القوة والصحة «صفرة صحة» ، ويقابله أصفر يرمز إلى معنى نقيض تماما هو السقم والهزال «سقم أصفر» .

والملاحظ ، أن الأصفر لون ملتبس داخل دائرة الألوان عندما يدل من جهة على النضج والاكتمال ، ويشير من جهة أخرى إلى الذبول والانتهاء وهذا من وجوه الالتفاف على المعنى من جانبين متضادين . وسجل علماء النفس هذا التناقض كذلك عندما لاحظوا أن «الذين يفضلون اللون الأصفر فهم أحد شخصين على طرفي نقيض ، فإما أن يكون شخصا يتمتع بمقدرة ذهنية كبيرة ، وإما أن يكون متخلفا ذهنيا»[4] .

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص٩٨ .

(٢) المرجع نفسه ، ص١٠٢ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٤/٤٥٠ .

(٤) الألوان : أحمد زكي ، ص : أ-ع .

أما النواسي فهو واع تمام الوعي بدلالات الألوان ، وله قدرة على امتحانها . يصرح بذلك قائلا[1] :

إذا امْتُحِنَتْ ألوَانُهَا مَالَ صَفْوُهَا
إلَى الجَوِّ إلا أنَّ أوْبَارَهَا خُضْرُ

وطفح في منجزه الشعري اللونان الأحمر والأصفر ، كما طغى اشتغالهما في غرض الخمرة ، لما يستدعيه توصيفها من ذكر للشكل واللون . يقول[2] :

أدَارَ عَلَيْنَا بالتَّحِيَّةِ كَأْسَهُ
وسَرْبَلَهَا لَوْنًا مِنَ الرَّاحِ أحْمَرَا
فَقُلْتُ لَهُ والكَأْسُ تَزْهَى بِكَفِّهِ
وقَدْ رَعَفَ الإبْرِيقُ فِيهَا وقَرْقَرَا
بِرَبِّكَ خَمْرًا أم نَقِيعًا سَقَيْتَنِي
فَقَالَ من التكْرِيه : مَاءً مُزَعْفَرَا

يشير اللون الأحمر في السياق الخمري إلى نقاء الأصل والسلامة من الامتزاج ؛ فهو ، إذن ، لون الخمرة حينما لا تشوبها شائبة تشوش حقيقتها ، أما اللون المزعفر الأصفر فهو لون الامتزاج والهجنة خصوصا إذا خالطه الماء ، ويأتي في النص دليلا على تزييف حقيقة الخمرة وتشويه ماهيتها ، ويظهر ذلك في نية الساقي الذي لهج بهذا اللون تكريها وحسدا .

وقد يعكس الحسن بن هانئ دلالة الألوان السابقة كما في قوله[3] :

ولَوْنَانِ لَهَا أَصْفَر
ولَوْنٌ مِنَ المَاءِ كَالعُصْفُرِ

إذ يوحي «الأصفر» بالصفاء وعدم الاختلاط ، فيما يشير «العصفر» ، وهو لون قريب من الحمرة ، إلى الشوب والامتزاج .

والملاحظ ، أن الدلالة الإيجابية التي يضيفها الشاعر إلى اللون الأصفر يمكننا تفسيرها بما توصل إليه علم البصريات في الفترة الراهنة ، لأن الأصفر يضفي على الخمرة ثلاث معان متراكبة ؛ فهو يجعلها أكثر وضوحا في العين عكس باقي الألوان الأخرى ، من غير أن يسبب لها أي تعب أو عياء لأنك عندما «تجمع الألوان تحت

(١) ديوان أبي نواس ، ص١٠٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص٦٨٣ .
(٣) ديوان أبي نواس ، ص ٦٨٣ .

ضوء واحد ، تجد أن أكثرها وضوحا هو الأصفر»[١] .

وهو ، كذلك ، يعطي انطباعا بوفرة الخمرة وكميتها لأن «الأشياء الصفراء تبدو أكبر الأشياء إطلاقا»[٢] . إضافة إلى الإحساس النفسي الذي يولده اللون الأصفر في ذات رائيه ، والذي له صلة هنا بالسياق الخمري ، حيث يشعر الأشخاص بالدفء . وقد أثبت علم النفس أن ثمة «علاقة نفسية بين الألوان ودرجة الحرارة ، غير تلك الحرارة الفيزيائية التي يدل عليها الترمومتر . فاللون الأصفر لون دافئ يشعر الناس بالدفء ولو كذبا . ولعل ذلك راجع لأنه يقترن بلون الشمس»[٣] .

ووظف بشار بن برد الألوان بشكل مثير للانتباه ؛ وهو ، بذلك ، يطرح على المستوى النفسي تساؤلات عديدة ، خصوصا أن الرجل مصاب بآفة العمى التي من شأنها أن تضعف إحساسه باللون فضلا عن رمزيته . بيد أن الشاعر يصر إصرارا عجيبا على إضافة الألوان إلى إبداعه ، إمعانا في التشبث بالحياة ، وإيهاما للآخرين بأنه يعيشها مثلهم أو أكثر حتى لا يدخل في دائرة «من فقد حاسة فقد علما»[٤] . وقد أصاب مصطفى ناصف عندما قال : «وإذا كان بشار رجلا ضريرا فشعره الغامض صدر عن شاعر بصير»[٥] .

وطغى في شعره توظيف اللون الأحمر خصوصا في غرض الغزل ؛ وهو لون ينسجم معه لدلالته على الحب والإثارة في آن معا .

ومن ذلك قوله متغزلا[٦] :

هَجَانٌ عليهَا حُمْرَةٌ في بَيَاضِهَا
تَرُوقُ بِهَا العَيْنَين والحُسْنُ أحْمَرُ

«فاللون الأحمر يرمز إلى الحسن والجمال ، ومعرفة الشاعر بذلك واضحة بارزة عندما يقول «الحسن أحمر» . فيما يومئ اللون الأبيض إلى الدلالة على (الترف والنعيم)»[٧] .

---

(١) الألوان : أحمد زكي ، ص : أ-س .

(٢) المرجع نفسه ، ص : أ-س .

(٣) المرجع نفسه ، ص : أ-ن-أ-س .

(٤) الإمتاع والمؤانسة : أبو حيان التوحيدي ، ٣٤٦/١ .

(٥) دراسة الأدب العربي ، ص ١٦٨ .

(٦) ديوان بشار بن برد ، ٢٦٠/٣ .

(٧) ظاهرة البديع لدى الشعراء المحدثين : محمد الواسطي ، ص ٢١٢ .

١-١-٢- من الترميز إلى التلوين:

لم يهتم البلاغيون بهذا الاشتغال أثناء حديثهم عن التدبيج ، على الرغم من جمالية صنيعه و فرادة توظيفه ، إذ يعمد الشعراء إلى الإعلان عن الرمز الذي يكون خفيا في الاشتغال الأول السابق ، وإضمار اللون الذي يكون صريحا فيه .

وبذلك ، فالشاعر بهذا الإجراء يصرح بالرمز ، ولا يقصده في ذاته ، بقدر ما يهدف إلى الإشارة إلى اللون المستضمر .

ورغم أن الدائرة التي يتحرك ضمنها الشاعر ، هنا ، ضيقة بالضرورة ، إلا أننا لاحظنا أن شعراءنا أبدعوا داخلها ، مؤكدين لمتلقيهم مقدرتهم الفنية على ولوج مسارب الإبداع الضيقة .

وقد أبدع أبو نواس وبشار في هذا الشكل الفني لطباق التلوين إبداعا خاصا ، بزّ أقرانهم من شعراء البديع . ومرد ذلك في تصورنا إلى الجو اللاهي الذي كان يحيط بهما وبأشعارهما ، فيدعوهما إلى استعمال التدبيج استعمالات متباينة .

فمن ذلك قول أبي نواس في هذا المقطع الرشيق الرائق[1] :

أَبِنْ لي كَيْفَ صِرْتَ إلى حَرِيمي
ونَجْمُ اللَّيْلِ مُكْتَحِلٌ بِقارِ
فَقُلْتُ لَهُ : تَرَفَّقْ بِي فَإِنِّي
رَأَيْتُ الصُّبْحَ من خُلَلِ الدِّيَارِ
فَكَانَ جَوَابُهُ أنْ قَالَ : صُبْحٌ
ولا صُبْحٌ سِوَى ضَوْءِ العُقَارِ
وقَامَ إلى العُقَارِ فَسَدَّ فَاهَا
فَعَادَ اللَّيْلُ مُسْوَدَّ الإزَارِ

عندما يذكر الشاعر الليل يرمز إلى السواد ، إذ لا نور ولا ضياء . ويقابله بالصبح الدال على الضياء والبياض دون أن يروم الشاعر الدلالة على مطلق الليل والصبح . بل إنه يريد اللون فحسب ، والذي من شأنه أن يسعفه في بناء المبالغة الممتعة التي نجدها في البيتين الأخيرين ، حين يتعجب الشاعر أنه رأى الصبح يشرق من الديار التي يقصدها ، والليل ما يزال مؤتزرا حلكته . فيرد عليه الخمار أنه خاطئ لأن الليل ما زال مسودا ، وأن ما يراه إن هو إلا ضياء الخمرة المنبعث من فوهة الدن المفتوحة .

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص٧٧ .

ويقول كذلك[1] :

كَـأنَّ بقَـايَا مَـا عَـفَـا مِنْ حُـبَـابِهَـا
تَفَـاريقُ شَـيْـب فـي سَـوَادِ عِـذَارِ
تَـرَدَّتْ بِـهِ ثُـمَّ انْـفَـرَتْ عَـنْ أَدِيمِـهِ
تَفَـرِّى لَـيْـلٍ عَـنْ بَيَـاضِ نَـهَـارِ

رغم أن هذه النتفة أثارت نقاشا واسعًا بين النقاد والبلاغيين ، فإن أبا نواس لم يرد هنا كما قال قدامة «غير اللون فقط»[2] ، فهو عندما شبه الحباب بالشيب أراد البياض وجها للشبه بينهما ، وحينما شبه الخمر بسواد العذار رام مجرد السواد .

ويقول بشار في بيته الذائع الصيت[3] :

كَـأنَّ مُـثَـارَ النَّقْعِ فَـوْقَ رُؤُوسِـهِمْ
وأَسْـيَـافَنَا لَيْلٌ تَهَـاوَى كَـوَاكِـبُـهْ

فالشاعر يصف صورة بصورة مما يسميه البلاغيون التشبيه المركب ؛ وهو هنا ، في بيت بشار عميق ذو علائق كثيرة ، تهمنا منها العلاقة اللونية الطافحة ، والتي تظهر عندما نفكك التشبيه إلى بنيتين صغيرتين ؛ فالليل يوحي بالسواد والظلمة ، أما الكواكب فتومئ إلى البياض والضياء . وفي اشتباك اللونين تبرز الحركة ، ويعظم الخطب ، وينجلي النصر .

ونظيره قول أبي تمام[4] :

غَـادَرَتْ فِـيـهَـا بَهِـيمَ اللَّيْل وهُوَ ضُـحًى
يَشُلُّهُ وَسْطَهَـا صُـبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ
حَـتَّى كَـأنَّ جَـلابِيبَ الدُّجَى رَغِـبَتْ
عَنْ لَوْنِهَـا وكَـأَنَّ الشَّـمْسَ لم تَغِبِ
ضَـوْءٌ مِنَ النَّارِ والظَّلْمَـاءُ عَـاكِـفَـةٌ
وظُلْمَـةٌ مِنْ دُخَـانٍ فِي ضُـحًى شَـحِبِ

فرض سياق المعركة ، كما في المثال السابق ، على الشاعر رسم معالم النصر والظفر ، عامدا إلى ريشة سحرية تتجاوز ريشة الرسام ، إذ تضمر اللون وتصرح

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص ٤٣٥ .
(٢) نقد الشعر ، ص١٩٧ .
(٣) ديوان بشار بن برد ، ٣١٨/١ .
(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ١/ ٥٣-٥٤ .

بدلالته ، وتترك لنباهة القارئ مهمة الكشف عن اللون المضمر ، لما للون من دور في استجلاء دلالة الأبيات وفهم تركيباتها الاستعارية . وهو ما يمكن استبصاره من عبارة «رغبت عن لونها» .

فقد عبر الشاعر بالدجى أو الليل وهو يريد اللون الأسود ، وعبر بالصبح أو الضحى وهو يروم الضياء والبياض .

ثم إن التمامي لا يتوقف عند هذا الحد ، بل ينتقل من دلالة الدجى إلى رمزية الهزيمة النكراء ، ومن دلالة الضحى أو الصبح إلى رمزية النصر المظفر .

يبدو ، أن أبا تمام قد أوغل في استعمال الطباق اللوني حينما أدرجه في نطاق تقنية أسلوبية جمالية تراهن على جدلية الإضمار والتصريح ، وربما أبان في هذا الموضع بعض ما قصده أبو الفرج الأصفهاني حينما قال : «وله مذهب في المطابق هو كالسابق إليه جميع الشعراء ، وإن كانوا قد فتحوه قبله ، وقالوا القليل منه ، فإن له فضل الإكثار فيه والسلوك في جميع طرقه»[1] . ومثل هذا الكلام هو ما أوحى لعبد الكريم اليافي بالقول : «أبو تمام في رأينا هو أبو الجدل الحديث المستند إلى التغيير وإلى الحركة ، ولكنه إنما انتهج الجدل هذا في شعره»[2] .

وإذا عدنا إلى البيت السابق يمكننا إيضاح علاقة الطباق اللوني بجدلية الإضمار والتصريح من خلال هذا الشكل :

الإضمار ⟵ اللون الأسود ≠ اللون الأبيض .

التصريح ⟵ الليل ≠ النهار (الصبح + الضحى) .

الإضمار ⟵ الهزيمة ≠ النصر .

أما مسلم فقد وظف هذا الضرب من الطباق اللوني في غرضي الهجاء والمدح ، وكان يدعوه إلى ذلك حذقه في «رسم الصورة التي يريدها من خلال رضاه ، ومن خلال سخطه ، ومن ثم كانت مدائحه جيدة وهجائياته مسبوكة . ذلك ، أنه ينفذ إلى لب المعنى الذي يستهدفه فيفتق جنباته ، ويخرج منه بصور شتى»[3] .

---

(١) الأغاني ، ٣٠٣/١٦ .

(٢) جدلية أبي تمام ، الموسوعة الصغيرة٦٦ ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٥٤ .

(٣) الشعر والشعراء في العصر العباسي : مصطفى الشكعة ، ص ٢٥٣ .

فمن هجائياته البيت الذي يعده النقاد أهجى بيت قاله شاعر . وهو[1] :

قَـــبُـــحَتْ مَنَاظِرُهُ فـــحين خـــبـــرته
حَـــسُنَتْ مَنَاظِرُه لـقُـــبْح المَخْـــبَـــرِ

وقد يكون اللونان المتضادان المضمران أحد العناصر التي جعلت هذا البيت متفردا في باب الهجاء ؛ فهناك تضاد صريح يدل عليه قبح المنظر وحسنه ؛ وهو ناشئ عن تضاد ضمني بين اللونين المتنافرين الأسود والأبيض . فالشاعر في معرض الهجاء يرى السواد أهم عنصر يحكم في تقبيح منظر الوجه ، ويرى البياض مؤشرا على حسنه ونضارته .

ومن مدحياته بيته الذي قال فيه[2] :

يَفْتَرُّ عِنْدَ افْتِرَارِ الحَرْبِ مُبْتَسِمًا
إذَا تَغَيَّرَ وَجْهُ الفَارِسِ البَطَلِ

يخفي البيت في إهابه لونين متضادين . هما : الأبيض والأسود . ذلك ، أن الشاعر «يقابل بياض وجه الممدوح الناشئ عن الابتسام في الحرب بسواد وجه خصمه التي يشير إليها تغير سحنته . والطرف الأول يرمز إلى الشجاعة والثاني يرمز إلى الجبن . والثنائية كلها تصور الحالة النفسية التي تنتاب الإنسان إذ يقبل على الحرب»[3] .

١-٢- الطباق الحركي:

لم يذكر البلاغيون هذا النوع من الطباق ، ولم يلمحوا إليه لأنهم كانوا مشغولين بالتجليات الشكلية للطباق ، والتي قادتهم إلى تقسيمات تمس المستوى السطحي البسيط . دون إيلاء العناية بجانبه الوظيفي الذي يرتبط بالمستوى الباطني العميق . وقد يكون حازم القرطاجي قصد شيئا من ذلك عندما قال متحدثا عن الطباق : «وقد تكلم الناس في ضروبه وبسطوا القول فيها فلا معنى للإطالة ، إذ قصدنا أن نتخطى ظواهر هذه الصناعة وما فرغ منه إلى ما وراء ذلك مما لم يفرغ منه»[4] .

ومن ذلك الطباق الحركي الذي ينبني ، أساسا ، على الحركة التي تتخذ اتجاهات

---

(١) شرح ديوان صريع الغواني ، ٣/٣٢١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٩ .

(٣) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين : محمد الواسطي ، ص ٢١٢ .

(٤) منهاج البلغاء ، ص٥١ .

ثلاثة ، يحددها محمد عبد المطلب في : «١-الحركة الرأسية ، وفيها تبدو الحركة إلى أعلى أو إلى أسفل ، ٢-الحركة الأفقية ، وفيها تبدو الحركة متجهة أماما أو خلفا . ٣-الحركة الموضعية ، وفيها تبدو الحركة مركزة في نقطة بعينها لا تتجاوزها إلى أي من البعدين السابقين»[١] .

وبملاحظتنا لمتن شعراء البديع ألفيناه يوظف هذه الاتجاهات جميعها لبناء مفارقات صراعية سنكتشفها فيما يأتي :

١-٢-١- الحركة العمودية:

تتنقل الحركة ، هنا ، بين الأعلى والأسفل ، وقد برز هذا الشكل الحركي الطباقي لدى كل من منصور النمري وابن هرمة على وجه الخصوص . فمن نماذج الأول قوله[٢] :

وإذا رَفَعْتَ امْرَأً فاللهُ يَرْفَعُهُ
ومَنْ وَضَعْتَ مِنَ الأقْوَامِ يَتَّضِعُ

يوظف الشاعر الحركة العمودية توظيفا معنويا لا مَاديا ، مركزا على الارتفاع الدال على علو الرتبة ؛ وهو ارتفاع فيه إغراق واضح ، لأن الممدوح إذا أقر بارتفاع درجة امرئ ما ، رفعه الله درجات عالية . ودل الاتضاع على انخفاض في الرتبة إلى درك أسفل سحيق .

ويقول أيضا في القصيدة نفسها[٣] :

ألقَى بنو الأَصْفَرِ الأذْقَانَ واشْتَمَلُوا
ذُلَّ الخُنُوعِ وكَانُوا قَطُّ مَا خَنَعُوا

يدل سياق البيت على هجاء مَقذع ، بدءا من التركيب الإضافي «بنو الأصفر» لأن الأصفر كناية عن الذبول والهزيمة . ولتأجيج ذلك عمد الشاعر إلى المقابلة بين «ذل الخنوع» ، التي يتضح فيها انحطاط قيمة الفرس في اتجاه الأسفل ، وبين عبارة «ما خنعوا» المعربة عن العزة والشموخ في اتجاه الأعلى .

ومن قوله كذلك مادحا[٤] :

---

(١) بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص ص ١٦١-١٦٢ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص ١٠١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٠١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص١١٧ .

فِـنَـاءٌ لاَ تَـزَالُ بِـهِ رِكَـــــــــــابٌ
وَضَـــعْنَ مَـــدَائِحًـــا وحَـــمَلْنَ مَـــالاَ

يدل وضع المدائح على اتجاه نحو الأسفل دلالة على التواضع الذي يجب أن يبديه الشعراء في حضرة الممدوح ، وربما أومأ منصور ، مبالغة في المدح ، إلى كرم الممدوح الذي يصل إلى المدائح المتواضعة غير الجيدة ، والتي يشبهها الشاعر بالبضائع والأشياء المادية .

ويشير حمل المال إلى اتجاه نحو الأعلى ، إذ الكرم الحاتمي والخير العميم . سيما وأن الممدوح لا يتدخل في عملية إعطاء المال للمادحين ، بقدر ما يتركهم يحملون ما يكفيهم بأيديهم وبمحض إرادتهم .

ومن تمثيلات ابن هرمة قوله[1] :

ولَـهُ مَكَارِمُ أَرْضُـــهَـــا مَـــعْلُومَـــةً
ذَاتُ الطَّوَى ولَهُ نُجُـــومُ سَـــمَـــائِهَـــا

وتدخل في الحركة العمودية للطباق المقابلة بين الأرض الموجودة في الأسفل ، والسماء الماثلة في الأعلى . وهي مقابلة تشير إلى تجاوز مكارم الممدوح حدود الأرض إلى آفاق السماء ومن نماذجه التي تغمض فيها الحركة قوله[2] :

نَـهَـــانِي ابْـنُ الـرَّسُـــولِ عَنِ الْمُدَامِ
وأَدَّبَـــنِـــي بِـــأَدَبِ الـــكِـــرَامِ
وقَـــال لي : اصْطَبِـــرْ عَنْهَـــا ودَعْـــهَـــا
لِخَـــوفِ اللـهِ لا لِخَـــوفِ الأَنَـامِ

في البيت الثاني تقابل حركي عمودي بين «الله» عز وجل الذي يشير إلى رب مكانته عالية تستدعي الخوف منه ، لأنه أهل لذلك . وبين الأنام الذين هم مخلوقات بشرية تعمر مكانا سفليا هو الأرض . ولما كان الشاعر واحدا منهم ، وجب ألا يخافهم . إنها ، إذن ، حركة عمودية يوضحها المعتقد الديني وتستند إليه في مدلولها .

ويقول بشار[3] :

إذا انْقَلَبَ الزَّمَـــانُ عَـــلاَ لِـعَـــبْـــد
وسَـــــفَّلَ بِالبَطَارِيقِ الكِبَّـــــارِ

(١) ديوان إبراهيم بن هرمة ، ص٦٠ .
(٢) ديوان إبراهيم بن هرمة ، ص ٢٠٦ .
(٣) ديوان بشار بن برد ، ٣/٢٣٠ .

ليس غريبا أن ينقلب الزمان ، فتنقلب معه حركة الأشياء . ولا غرابة ، والحال كذلك ، أنه إذا علا بعبد رفعه درجات سامية ، وسفل بالمقابل بمن كانوا في مكانة رفيعة ، ويمثل لهم الشاعر ، هنا ، بالبطاريق ؛ وهم قادة الجيوش عند الروم .

واللافت ، أن استعمال الشاعر للفعل «سفل» المضعف العين فيه إشارة إلى الانحدار الشديد . فبين ذلك أن الشاعر يروم الإشعار بالحركة لإبراز المفارقة الشديدة ، وإظهار قسوة الزمان إذا ما انقلب أو عذر .

ويقول في بيت معروف[1] :

إذَا أيَقَظَتْكَ حُـــــرُوبُ الـعـــــــدَا
فَنَبِّـــــهْ لَـهَـــا عُـــــمَـــــرًا ثُـمَّ نَـمْ

يتداخل الحسي بالنفسي في حركية الطباق العمودي بين فعل تتجه دلالته نحو الأعلى «أيقظتك» ، وآخر يتجه معناه نحو الأسفل «نم» ، لأن الإيقاظ ، هنا ، لا يدل على مجرد الاستفاقة من النوم ، بل يومئ إلى الهلع الشديد الذي يتوقف فيه الإنسان ، وتضطرب حواسه ، فلا يعرف ما يقدم أو يؤخر . خصوصا ، أن الإيقاظ موصول بحروب العدا . أما النوم فهو مؤشر على حركة معاكسة تماما ، لأنه يتجاوز حد إغماض الجفون إلى راحة البال وخلوه من الهموم .

والغريب أن ما يؤجج هذه المفارقة هو مجرد تنبيه عمرو ؛ أي الاكتفاء بلفت انتباهه فقط ، لأنه حريص شجاع لا يغمض له جفن ، تماما كما قال الشاعر[2] :

فَـــــــــتًى لاَ يَـنَـامُ عَـلَـى ثَـأْرِه
ولا يَـشْـــــــــــــرَبُ المَـاءَ إلاَّ بِـدَمْ

ويقول أبو تمام[3] :

يَزيدُ عَلَى فَـــضْلِ الرجـــال فَـــضـــيلَةً
وَيَقْـــصُـــرُ عَنْهُ مَـــدْحُ مَنْ يَتَـــمَـــدَّحُ

هناك اتجاهان واضحان في البيت : الأول يتجه نحو الأعلى ، ويخص الممدوح الذي يتجاوز فضل الرجال جميعا بفضيلة تجعله في موضع لا يدانى . والثاني يتجه صوب الأسفل ، ويخص المادحين الذين مهما برعوا في تحبير قصائدهم ، وأبدعوا في

---

(١) ديوان بشار بن برد ، ٤/١٦٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ٤ /١٦١ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ،

تجويد مدائحهم فإنهم يظلون في رتبة متدنية قاصرة عن توصيف جميل فعال هذا الممدوح ، وإعطاء فضائله الشأو الذي تستحقه .

١-٢-٢- الحركة الأفقية:

وفيها يتجه الطباق أفقيا في شكلين ، لا يكاد يخرج عنهما ، شكل ندعوه «بالمتدابر» ، وتكون فيه الحركة معكوسة ، إذ هناك كلمة تتجه ذات اليمين ، وأخرى صوب اليسار . وشكل نسميه «المتوالي» ؛ وحاصله أن تتوالى كلمتا الطباق في تعاقب خطي صوب اتجاه واحد .

وغلب على شعرائنا في الشكل المتدابر للحركة الأفقية توظيف ثنائية الإقبال والإدبار على نحو خاص . ومن ذلك قول بشار[١] :

تَرُوحُ بِأَرْزَاقٍ وتَغْدُو بِغَارَةٍ
فَأَنْتَ ذُعَافٌ مَرَّةً ورَبِيعُ

يدل الرواح الذي تتجه فيه الحركة إلى الإياب الغانم على الكرم والجود لأنه موصول بالأرزاق ، ويفيد الغدو الذي تتجه فيه الحركة إلى الذهاب العازم على الشجاعة والبسالة لارتباطه بالغارة . وبذلك ، انزاحت ثنائية الذهاب والإياب عن بعدها المادي إلى بعد نفسي يصور الفضائل التي عد نقاد العربية من أبرزها الكرم والشجاعة ، أو ما سماه الشعراء بالندى والردى .

ومن طرديات أبي نواس قوله واصفا غزالا[٢] :

ذِي جِيئَةٍ صَعْبٍ وذِي ذَهَابِ
أَشْبَهَ عَنِي مِنْهُ مِنَ الكَبَابِ

يصف الشاعر حركة الغزال المطارد كأن قدره المحتوم يلاحقه ، لأن الشاعر لا يذكر سوى حركة هذا الغزال دون تلميح أو تصريح بالذي يطارده . وقد فرضت هذه الدلالة أن يستعمل الشاعر «ذي» مرتين ، ثم إننا نلمس في جيئته أنها أمر فرضته عملية المطاردة لأنه لا يرغب في المجيء ، بل إنه يصارع هذا المجيء ، ودل على ذلك قول الشاعر «صعب» ، وخلو حركته في الذهاب من أي نعت أو توصيف بأن الغزال راغب في ذلك .

---

(١) ديوان بشار بن برد ، ٤/١٠٥ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص ٦٤٣ .

ولا يخفى أن الذهاب حركة أمامية ، وأن المجيء حركة خلفية استعملها الشاعر من أجل تحقيق قدر كبير من توتر الدلالة .

ونظير ذلك قول مسلم[1] :

غَـــدَوْنَا عَلَى اللَّذَاتِ نَجْنِي ثِمَـــارَهَا
ورُحْنَا حَمِيدِي العَيْشِ مُتَّفِقِي الشَّكْلِ

نلحظ في البيت طباقا متولدا عن حركة متدابرة يشكلها الغدو الدال على ذهاب نحو إشباع لذات النفس المختلفة ، والرواح المشير إلى إياب مظفر إذ الإحساس بمتعة الحياة .

أما في الشكل المتوالي فقد تنوع تنويعات مختلفة بحسب مقاصد الشعراء وقدراتهم الإبداعية . وأبدى لنا تفكيك تمثيلاتهم الشعرية عن وضوح ثلاثة أبعاد تختلف بين قوة الحضور وضعفه ، وتبتدئ بالبعد الزمني الذي وظفه الشعراء لبناء المفارقات على أساس الأزمنة المختلفة ، وما تكتنزه من دلالات إيحائية .

كقول ابن هرمة[2] :

يَظَلُّ نَهَـــــارَهُ يَهْـــــذِي بِهِنْدٍ
ويَأْرَقُ لَيْلَهُ حَـــتَّى الصَّـــبَـــاحِ

يأتي الزمن النهاري فضاء يحتوي مرارة الهذيان ، ويتبعه الزمن الليلي مفعما بالأرق . فينتقل الشاعر من مفارقة زمنية خارجية إلى مفارقة نفسية داخلية ، إذ العذاب النفسي الدائري يبدأ بالهذيان ثم يصل إلى الأرق ليعود إلى نقطة البداية دونما توقف أو انحباس . . إنها أزمة نفسية خانقة ، وعذاب جسدي قاتل يعتري الذات العاشقة المولعة بمعشوقها .

ويقول أبو نواس[3] :

قَـــاسِ الهُـــمُـــومَ تَنلْ بِهـــا نُجْـــحَـــا
والـلـيـل إن وَرَاءَه صُـــبْـــحَـــا

يتوالى الصبح بعد انقطاع الليل ، وفي هذا التوالي حركة اعتيادية للزمن ، لكنها صعبة شاقة على الإنسان عندما يغدو امتداد الليل جسرا من الألم والشقاء ، ويأتي بعده الصبح الرامز إلى اليسر والسعادة .

---

(١) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٤١ .

(٢) ديوان إبراهيم بن هرمة ، ص٩٠ .

(٣) ديوان أبي نواس ، ص٥٩ .

ويعبر منصور عن حالة الرضا من مفارقة الزمن ، فيقول[1] :

رَضِـــيتُ بأيَّامِ المَشـــيبِ وإنْ مَـــضَى
شَـــبَابِي حَـــمِـــيـــدًا وَالكَرِيمُ أَلُوفُ

فرغم مرور أيام الشباب الحميدة وما تحفره في الذات من ذكريات سعيدة ، فإنه راض عن أيام مشيبه لأنه كريم ألوف ، يحفظ الود ولا يتنكر لمن رافقه .

وقد يستضمر ذلك الأبعاد الثلاثية للزمن في تواليها الخطي «الأمس- اليوم- الغد» إحساس الشعراء بقسوة الزمن الطاغية ، كما في قول أبي نواس[2] :

أمْـــــرُ غَـــــد أنْتَ مِنْـهُ فـي لَـبـس
وأمْسِ قـــد فَـــاتَ فَـــيَـــا لَهُ مِنْ أَمْسِ
وإنَّمَـــــا الشَّـــــأنُ شَـــــأن يَوْمِكَ ذَا
فـــبَـــاكِـــرْ الشـــمسَ بَابنَةِ الشَّـــمْسِ

يصبح «الأمس» ، هنا ، مرادفا للزمن الماضي الذي ربما كان زمنا جميلا سعيدا ، ويظل «اليوم» معادلا للزمن الحاضر الذي يستدعي من الإنسان أن يقتنص فيه كل لحظة ممتعة ، ويغدو «الغد» استغراقا للزمن المستقبل حيث الإنسان لا يعلم من أمره شيئا .

ويلي هذا البعد الزمني بعدا نفسيا خالصا يصور المعاناة الداخلية التي يعيشها الشاعر أو من يصفه في حركة متوالية . كقول أبي نواس[3] :

ولقَـــدْ طَالَ مَـــا شَـــقـــيتُ وَلَكِـنْ
أدْرَكَـــتْنِي عَلَى يَدَيْكَ السَّـــعَـــادَهْ

عاش الشاعر لحظات مديدة من الشقاء ، تلتها لحظة السعادة التي استدركها وأدركها على يد الممدوح . واللطيف في هذا البيت ، أن الشاعر استعمل الطباق الحركي المتوالي استعمالا متميزا عندما عبر عن الشقاء بالفعل «شقيت» للإعراب عن مرافقة حدث الشقاء للشاعر طيلة الزمن الماضي ، فيما يترك نقيضها «السعادة» اسما مطلقا دلالة على وجودها فقط بين يدي الممدوح لا تكاد تغادره إلى غيره ، كما أنها غدت ثابتة لدى المادح أيضا عندما أدركها عند هذا الممدوح واستمسك بها .

---

(١) شعر منصور النمري ، ص ١١١ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص٦٥٥ .

(٣) المصدر نفسه ، ص٤٥٩ .

ويقول العتابي[1] :

كَمْ صَفِيَّيْنِ مُتِّعَا باتِّفَاقِ
ثُمَّ صَارَا لِغُرْبَةٍ وافْتِرَاقِ

يأتي «الاتفاق» بين الأصفياء بداية يشيع جواً من المحبة والإخاء والقرب ، ثم يليه «الافتراق» النقيض الذي يؤثر سلبا في الأنفس . والملاحظ ، أن الشاعر وهو يذكر هاتين اللحظتين المتواليتين وظف الرابط «ثم» للإعراب عن التعقيب مع التراخي إشارة إلى كون اللحظة الأولى كانت متراخية في الزمن لأنه ما من شك في كون الزمن الطويل هو الذي من شأنه أن يعمق آصرة الصداقة والاتفاق ، والتي يأتي بعدها الافتراق أليما .

وقد يوظف الشعراء أخيرا البعد المكاني في سياق الحركة المتتالية لتشييد مفارقات طباقية ذات تلوين خاص مستمد من جماليات المكان كقول أبي تمام[2] :

مَا رَبْعُ مَيَّةَ مَعْمُورًا يَطِيفُ بِهِ
غَيْلاَنُ أبْهَى رُبًى مِنْ رَبْعِهَا الخَرِبِ

يأتي المكان الواحد «ربع مية» في البيت لإظهار الحركة المتتالية في الزمن ؛ فقد كان معمورا في الزمن الماضي عندما كان يأتي غيلان متربصا لرؤية حبيبته مية ، وأصبح في عهد المعتصم ربعا خربا ، كما لو أن الشاعر يرمي إلى أنه عندما كان الحب يرمي جنبات الربع كان معمورا بالحياة والسعادة ، وعندما رحل هذا الحب ، كان حريا بالممدوح أن يسحق هذا المكان وألا يبقي فيه باقية ، وأن يحيله إلى خراب يباب .

ويقول ابن هرمة[3] :

فَإِنَّكَ إنْ لَمْ تَقُمْ لا تَلْقَ هِنْدًا
وإنْ تَرْحَلْ فَقَلْبُكَ غَيْرُ صَاحِ

تفرض «الإقامة» بقاء في المكان ، ويستتبع «الرحيل» انتقالا إلى مكان آخر ؛ والشاعر إذ يوظف المكان يروم تعميق صورة الأسى اللائطة بالمحب ، فلا القيام بالديار نافع لأنه لن يجد محبوبته ، ولا الرحيل عن الديار إلى مكان آخر يداوي جراحه الغائرة لأن قلبه ما يزال طافحا بحبها .

---

(١) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٦٢٣/٢ .

(٢) ديوان أبي تمام ، ٥٦/١ .

(٣) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ٩٠ .

١-٢-٣- الحركة الموضعية:

وهي أقل حضورا من الحركتين السابقتين ، لما توحيه في الأذهان من تناقض صارخ قد يزج بالطباق في الإحالة ، خصوصا أن الحركة في هذا الشكل الموضعي لا تتخذ صورة عمودية أو أفقية ، وإنما تكون متعارضة في موضع واحد ومن لدن ذات واحدة كذلك .

والملاحظ ، أنها أتت في الغالب الأعم في نهاية الأبيات ، ولربما كان لضغط القافية نصيب وافر في هذا الإجراء اللافت كقول منصور[١] :

أمْسَتْ بمَرْو عَلَى التَّوْفيقِ قَدْ صَفَقَتْ
عَلَى يَدِ الفَضْلِ أَيْدِي العُجْمِ والعَرَبِ

يصور الشاعر قدرة ممدوحه الفضل بن يحيى على الجَمع بين طرفي نقيضين : «العرب» و«العجم» دلالة على ذيوع صيته وقوة عدله ، مما جمع حوله كلمة العجم والعرب قاطبة .

وقوله كذلك[٢] :

رَمَاهَا أميرُ المؤمنينَ بِجَعْفَرٍ
وفيهِ تَلاقَى صَدْعُهَا وانْجِبَارُهَا

تلاقى في ذات واحدة طباق موضعي في «صدعها» و«انجبارها» في الحين ذاته ، مما أضفى على البيت مسحة من التناقض لأنه لا يمكن لذات واحدة أن تقوم بفعلين متناقضين في وقت واحد ، لكن السياق الشعري لا يرد ذلك ، بل يعده أمرا مقبولا ، خصوصا إذا علمنا أن جعفرا بن يحيى الذي قام بهذا الفعل المتناقض إنما هو رمية رمى بها أمير المؤمنين فتنة الشام .

ويقول أبو تمام[٣] :

تَصَرَّحَ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الغَمَامِ لَهَا
عَنْ يَوْمِ هَيْجَاءَ مِنْهَا طَاهِرِ جُنُبِ

جمع الشاعر في تصويره ليوم معركة فتح عمورية بين طرفين نقيضين «طاهر» و«جنب» للإشعار بهول المعركة وضراوتها .

---

(١) شعر منصور النمري ، ص٧١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٩٢ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٥٥/١ .

أما أبو نواس فيقول[1] :

لا يَعْجَبِ السَّامِعُونَ مِنْ صِفَتِي
كَذَلِكَ الثَّلْجُ بَارِدٌ حَارُّ

فهو يجعل الثلج مستقطبا لصفتين نقيضين «بارد» و«حار» للتدليل على ما ذكره قبل هذا البيت في قوله[2] :

سَخُنْتَ مِنْ شِدَّةِ البُرُودَةِ حَتَّى
صِرْتَ عِنْدِي كَأَنَّكَ النَّارُ

ولا نستغرب منه هذا التقابل لأنه «يدل على نظره في الطبائع ، إذا أصل الفكرة أن الهند ترى أن الشيء إذا أفرط في البرودة عاد حارا مؤذيا»[3] .

ويقول مسلم[4] :

نَجْلُ مَنَاجِيبُ لم يَعْدَمْ تِلاَدُهُمُ
فَتًى يُرَجَّى لِنَقْضٍ أو لِتَوْكِيدِ

يرجى الفتى الذي يصفه مسلم لأمرين نقيضين : «نقض» و«توكيد» إشارة إلى مدى رجعان عقله ومضاء رأيه وقوة بأسه .

ومن بديع طباق الحركة الموضعية قول ابن هرمة واصفا كلبا[5] :

يَكَادُ إذَا مَا أبْصَرَ الضَّيْفَ مُقْبِلاً
يُكَلِّمُهُ مِنْ حُبِّهِ وَهْوَ أعْجَمُ

يستقطب الكلب ، هنا ، حركة موضعية لها قطبان نقيضان . هما : «يكلمه» و«أعجم» ، مع العلم أن الكلب أعجم لا يتكلم ، إلا أن كلامه في سياق البيت كناية رائعة عن شدة كرم صاحبه حتى ألف كلبه توافد الضيوف وأنس بهم .

١-٣- الطباق النغمي:

إن حب الشعراء الغامض لثنائية الدلالة والإيقاع غالبا ما دفعهم إلى خلق جسور من التوالج والتداخل بين الطباق ذي الدلالة المتنافرة ، والنغم ذي الإيقاع

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص ٥٤٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٤٥ .

(٣) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين : محمد الواسطي ، ص٢١٩ .

(٤) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٦٠ .

(٥) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ١٩٨ .

المنسجم ، ليتحصل من تفاعلهما سحر الإبداع .

وقد أحس الدارسون بما يحدثه الطباق من إيقاع ، فأدرجوه ضمن الإيقاع الداخلي ، بيد أن «الدراسات لم تتقص ماهية إيقاعه ، بل اكتفت بإدراجه إدراجا اعتباطيا ضمن الإيقاع دون تعليل ذلك»[١] . والواضح ، أن إيقاع الطباق قد يتحصل حدسيا من خلال بعده الدلالي ، إذ بمجرد «التقاء متقابلين ضديين متباعدين في الأصل ، متقاربين منسجمين دلاليا في التركيب يحدث هذا الإيقاع . . .لما يتسم به من إثارة حادثة حدوث انسجامه»[٢] . وقد يتحقق الإيقاع بشكل مباشر بفضل بعده الصوتي الذي تشكله الصيغ والأطر المتماثلة التي تنتظم داخلها ، أو تماثل الحروف التي تشكل مادة للدوال المتقابلة .

وسنكتفي بالتحقق الثاني للإيقاع في الطباق ؛ وهو الذي سميناه الطباق النغمي وسماه يوري لوتمان «الطباق الموسيقي»[٣] ، نظرا لوضوح النغم والموسيقى فيه . ولذلك ، ساغ لنا تقسيمه إلى قسمين :

١-٣-١- تنغيم الإطار:

وهو نغم يعتري دالي الطباق عن طريق تماثل الإطارين الخارجين . وبتفحص هذه الظاهرة لدى شعراء البديع ألفيناها تنتظم عموما في إطارين . هما : الإطار الصرفي المستحدث في بنية الكلمة ، والإطار الموقعي الناتج عن بنية التركيب .

وقد تحقق تنغيم الإطار تحققا لافتا كميا وكيفيا في المستوى الأول ، المتمثل في النظم الصرفية المتوازنة . وتجلى ذلك بارزا في الطباق اللوني ، وهو ما أدرجه محمد غاليم فيما سماه «تمعجم الألوان»[٤] ، وعده حالة خاصة في اللغة العربية ، إحساسا من شعرائنا بأن «التوظيف البلاغي لمستويات الإيقاع ، والتلفظ الصوتي لكلمات الألوان يؤديان إلى تأليف رقعة من النسيج أكثر إيحاء لموسيقى اللون ، وأكثر رحابة

---

(١) من جماليات الإيقاع في الشعر العربي : عبد الرحيم كنوان ، ص ٣٨٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨٣ .

(٣) دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر : بارتون جونسون ، ترجمة سيد البحراوي ، مجلة الفكر العربي ، معهد الإنماء العربي ، يناير- فبراير ١٩٨٢ ، ص ١٥٤ .

(٤) بعض الخصائص الدلالية في اللغة العربية : مجلة فكر ونقد ، ملف العدد : اللغة العربية ، ع٢٤ ، السنة الثالثة ، ديسمبر ١٩٩٩ ، ص ٨٣ .

وتنويعا ليصوغ احتمالاته ، وليعدد دلالاته»[1] . كما في قول أبي تمام[2] :

أُلْبِسَتْ فَوْقَ بَيَاضِ مَجْدِكَ نِعْمَةً
بَيْضَاءَ حَلَّتْ فِي سَوَادِ الحَاسِدِ

أتى الطباق اللوني : «بياض» و«سواد» متماثلا في الصيغة الصرفية التي جاءت على وزن «فَعَال» محدثة تجاوبا موسيقيا بديعا يربط الشطر الأول بالثاني .

وقوله كذلك[3] :

مُصْفَرَّةً مُحْمَرَّةً فكأنهَا
عُصَبٌ تَيَمَّنُ في الوَغَا وتَمَضَّرُ

ينهض الطباق اللوني «مصفرة» و«محمرة» على صيغة صرفية متشابهة هي «مُفْعَلَّة» ، والتي توقع فيه نغما لذيذا يشنف الأسماع ، ويتحصل ، أيضا ، عن تجاوب الصيغة الصرفية في تجاور الكلمتين ، حتى إنهما توهمان السامع بكونهما كلمة واحدة . وهذا من شأنه أن يقوي النغم ويبرز تدفقه .

ويقول أبو نواس[4] :

مَالِي رأيْتُ أبَاكَ أسْوَدَ غِرْ
بِيبَ القَذال كأنَّهُ زُرْزُرُ
وكأنَّ وجهَهُ حُمْرَةُ رِئَة
وكأنَّ رَأْسَكَ طَائِرٌ أصْفَرُ

يتجاوز هذا الطباق حدود البيت الواحد إلى بيتين . وهذا يضمن للقصيدة في اطراده نوعا من التماسك الداخلي ، خصوصا إذا تفاعل الجانب الدلالي التضادي بالجانب الصوتي الصرفي الماثل في صيغة «أَفْعَل» . ويطفح الإيقاع عندما نلاحظ أن كلمة «أصفر» أتت في البيت الثاني في موقع صوتي بالأساس هو موقع القافية .

ويتضح الإيقاع الصرفي ، كذلك ، في الطباقات غير اللونية سواء الاسمية أو الفعلية . ومن مظاهر الطباقات الاسمية قول ابن هرمة[5] :

---

(١) جماليات اللون : محمد حافظ دياب ، ص ٤٥ .

(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٤٠٣/١ .

(٣) المصدر نفسه ، ١٩٥/٢ .

(٤) ديوان أبو نواس ، ص٥٣٣ .

(٥) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٨٧ .

ونَامُـــوا بِأَمْنٍ بَعْـــدَ خَـــوْفٍ وشِـــدَّة
بِسِـــيـــرَةِ عَـــدْلٍ مَـــا تُخَـــافُ غَـــوَائِلُهْ

جاء الطباق «أمن» و«خوف» على صيغةٍ صرفية واحدة هي «فَعْل» ، فأحدثت في البيت تآخذا إيقاعيا واضحا . وقد تقوى هذا التآخذ بالتنوين الموجود في دالي الطباق ، إضافة إلى الكلمة التي تليهما وهي»شدة» .

ويقول بشار[1] :

إنَّ الكَرِيمَ لَتَـــخْـــفَى عَنْكَ عُـــسْـــرَتُهُ
حَـــتَّى تَرَاهُ غَنِيًّـــا وَهْوَ مَـــجْـــهُـــودُ
ولِلبَـــخِـــيلِ عَلَى أَمْـــوَالِه عِلَلٌ
زُرْقُ العُـــيُـــونِ عَلَيْـــهَـــا أَوْجُـــهٌ سُـــودُ

ينبني الطباق النغمي «الكريم» و«البخيل» في هذه النتفة الرائقة على صيغة صرفية موحدة هي «فَعِيل» التي تساهم في اتحاد البيتين عن طريق التجاوب النغمي الصرفي .

ويقول منصور النمري[2] :

مَـضَى ابنُ سـعـيـدٍ حينَ لم يَبْقَ مـشـرقٌ
ولا مـــغـــربٌ إلا لَهُ فـــيـــه مَـــادِحُ

اشترك الطباق «مشرق» و«مغرب» في صيغة «مَفْعِل» التي مسحت الطباق بمسحة إيقاعية أخاذة ، فضلا عن تنوين الضم الذي أضاف ترنمات ودندنات مونقة امتدت خطيا لإبراز الإيقاع وتوضيحه .

وتقل لدى شعراء البديع الطباقات الفعلية المنبنية على تماثل في الصيغة لأن النسق اللغوي لا يسعف الشاعر بتقديم ما يكفي منها ، رغم قيمتها في إثراء النغم الناشئ عن تفاعل حركية الأفعال وموسيقية الإطارالصرفي . وهذا واضح في قول منصور النمري[3] :

فِـنَـاءٌ لا تَـزَالُ بِـه ركَـــــــــــابٌ
وَضَـــعْنَ مَـــدَائِحًـــا وحَـــمَلْنَ مَـــالاَ

---

(١) ديوان بشار بن برد ، ١٢٨/٣ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص٧٧ .

(٣) المصدر نفسه ، ص١١٧ .

يأتي الطباق الفعلي «وضعن» و«حملن» منتظما في صيغة «فَعَلْنَ» التي تضفي عليه ترجيعا صوتيا يتقوى بفضل التماثل الصوتي البارز في نون النسوة المتصل بالفعلين .

أما التنغيم المتولد عن التماثل الموقعي ، فلا يصل ترداده إلى مستوى التماثل الصرفي كميا ، غير أنه من الجهة الكيفية لوّن منجزهم تلوينات صوتية بديعة ، خصوصا لدى ابن هرمة كما في قوله(١) :

يَظَلُّ نَهَارَهُ يَهْذِي بِهِنْد
وَيَأْرَقُ لَيْلَهُ حَتَّى الصَّبَاح

يأتي الطباق متخذا الموقع نفسه من حيث الفاعلية والرتبة ، ويساهم هذا التماثل الموقعي في تأجيج موسيقى البيت ، خاصة وأنه في الدالين معا يضاف إليه الضمير المتصل بصامت الضمة ذي الامتداد الأفقي القصير .

ويقول أيضا(٢) :

خَلِيفَةُ حَقٍّ لاَ خَلِيفَةُ بَاطِل
رَمَى عَنْ قَنَاةِ الدِّينِ حَتَّى أَقَامَهَا

أتى الطباق «حق» و«باطل» متعادلا في الرتبة والمضاف إليه ، مدعوما بتكرارية المضاف ، وترنمات المضاف إليه مما أحدث تنغيما جميلا في صدر البيت خاصة .

وكذلك قوله(٣) :

وقَالَ لي اصْطَبِرْ عَنْهَا وَدَعْهَا
لِخَوْفِ اللهِ لاَ خَوْفِ الأَنَام

يتماثل الطباق في دالَي «الله» و«الأنام» تماثلا موقعيا من حيث رتبته الثانية ، واتحاده في لفظ المضاف إليه . ويتقوى الإيقاع بفضل التماثل التام للمضاف «خوف» الذي يمد البيت بتكرار لفظي تخصيصي .

ويقول أبو نواس(٤) :

كَأَنَّ بَقَايَا مَا عَفَا مِنْ حُبَابِهَا
تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِي سَوَادِ عِذَارِ

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٩٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٢١٥

(٣) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٢٠٦ .

(٤) ديوان أبي نواس ، ص ٤٣٥ .

تَرَدَّتْ بِهِ ثُمَّ انْفَـــــرَتْ عَنْ أديمِهَـــــا
تَفَـــــرِّي لَيْلٍ عَنْ بَيَـــــاضِ نَهَـــــارِ

يجيء الطباق في البيتين متعادلا تعادلا عموديا في الموقع ذاته الذي يحتل الموضع الرابع من عجز البيتين ، ويتأكد إيقاع الكلمتين من خلال انبنائهما على صيغة «فَعَال» التي تضاف إلى صيغة تماثلهما في «عذار» و«نهار» ، كما تتشاكل نهايات هذه الدوال المتماثلة صيغيا في صامت الكسرة الذي يقدم للبيت امتدادا نغميا سفليا لذيذا .

ويقول بشار(١) :

تَـرُوحُ بِـأَرْزَاقٍ وَتَـغْـــــــدُو بِـغَـــــــارَةٍ
فَـــــأَنْـتَ ذُعَـــــافٌ مَـــــرَّةً وَرَبِـيـعُ

يحتل الطباق الماثل في «تروح» و«تغدو» موقعا قويا في البيت لأنه فعل تبتدئ به كل جملة على حدة ، فضلا عن أن ، ثمة ، تعادلا متوازيا بين الجملتين اللتين تتخذان التركيب الآتي : فعل مضارع + جار ومجرور .

ومثيله قول مسلم(٢) :

غَـــــدَوْنَا عَلَى اللَّذَاتِ نَجْنِي ثِمَـــــارَهَا
ورُحْنَا حَمِيـدِي العَـيْشِ مُـتَّـفِـقِي الشَّكْلِ

يتماثل الطباق الفعلي «غدونا» و«رحنا» في الموقع عينه ؛ وهو موقع البداية في الصدر أو العجز ، وقد أتى متعضدا بجرسية «نا» الدالة على الجماعة ، مما أحدث نغما موسيقيا لا يغيب عن أذن السامع .

١-٣-٢- تنغيم البنية:

وهو تنغيم ينشأ عن تماثل داخلي يلتئم الأصوات المشكلة لدالي الطباق ، لتلتقي المفارقة الدلالية بالانسجام الصوتي . وهذا «الالتقاء كثير ، لأن هذه الأصناف كثيرة في الكلام ، ويعول الشعراء عليه في تقوية الجرس ، وإيجاد الانسجام بين اللفظ والمعنى أيما تعويل»(٣) .

---

(١) ديوان بشار بن برد ، ٤/١٠٥ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٤١ .

(٣) المرشد : عبد الله الطيب ، ٢/٦٧٥ .

ويتحصل تنغيم البنية في طباقات شعراء البديع من خلال شكلين مختلفين : الأول تتماثل فيه الحروف تماثلا جزئيا ، مما يلتبس معه الجناس بالطباق لأن «الحالة التي يتفق فيها الدالان ويتضاد المدلولان هي النقطة التي يتقاطع فيها الجناس والطباق»[1] . والثاني تتماثل فيه الحروف تماثلا كليا ، وأحيانا شبه كلي ، حتى يعتقد أنهما تكرار محض[2] ، لولا وجود ما يدل على النفي في أحد دالي الطباق . ويسمي البلاغيون هذا الشكل طباق السلب والإيجاب ، لأن اندراج هذا الطباق ضمن «أشكال التخالف يأتي من التركيب ذاته ، فلا يحمل تقابلا إلا من حيث السلب والإيجاب ، ثم اتصال ذلك بالمفردات ؛ أي أن المفردات نفسها لا تحمل نواة التقابل أو التخالف ، وإنما يتم ذلك من خلال المفهوم لا المنطوق»[3] .

وقد برز في الشكل الأول منصور النمري على الخصوص ، كما في قوله[4] :

فيها القصورُ التي تَهْوي بأَجْنحَة
بالزَّائرِينَ إلى القَوْمِ المَزُورِينَ

يتمثل دالا الطباق في «الزائرين» و«المزورين» ، إذ يعمدَ الشاعر ، من أجل تنغيم هذا الطباق ، إلى عملية الاشتقاق التي تعينه على بناء المخالفة ، لأن اسم الفاعل «الزائرين» يخالف اسم المفعول «المزورين» . وبذلك ، يتحد الأصل الاشتقاقي الماثل في «زار» ، مما يكسب اللفظين المتخالفين تشابها في الكثير من الحروف ، سيما وأن حروف الزاي والراء والنون تشترك في صفة الجهر التي تجعل الجرس بارزا ، خصوصا أثناء عملية الإنشاد أو الإلقاء .

وقوله كذلك[5] :

رَضِيتُ بأَيَّام المَشِيبِ وإنْ مَضَى
شَبَابِي حَمِيدًا والكَرِيمُ أَلُوفُ

طابق الشاعر بين «المشيب» و«شبابي» المتماثلين في أكثر الحروف «الشين والياء والباء» . ولما كانت الشين همسية والباء جهرية أحدث ذلك تفاعلا موسيقيا أخاذا .

---

(١) خصائص الأسلوب : محمد الهادي الطرابلسي ، ص٩٦ .

(٢) يعد عبد الله الطيب هذا الطباق تكررا : المرشد ، ٦٦٤/٢ .

(٣) بناء الأسلوب في شعر الحداثة : محمد عبد المطلب ، ص ٢٤٧ .

(٤) شعر منصور النمري ، ص١٤١ .

(٥) المصدر نفسه ، ص١١١ .

وأيضا قوله[1] :

مَـــاذَا بِبَـــغْـــدَادَ مِنْ طِيبِ الأفَـــانِينِ
ومِنْ عَـــجَـــائِبَ لِلدُّنْيَـــا والدِّينِ

يأتي الطباق «الدنيا» و«الدين» ، منبنيا على تماثل صوتي قوامه القلب الجزئي الواضح في «نيا» و«ين» ، والذي يساهم في إضفاء نغمة خاصة على الطباق .

وشبهه قول العتابي[2] :

كَمْ صَـــفِّـــيين مُـــتَّـــعَـــا باتِّفَـــاق
ثُمَّ صَـــارَا لِغُـــرْبَة وافْـــتِـــرَاق

إذ جاء الطباق «اتفاق» و«افتراق» متناغما غاية التناغم لاتفاق الدالين في معظم الحروف ، ثم إن الشاعر عمد ، عكس النمري ، إلى القلب في بداية الكلمتين «اتف/ افت» ، ثم تلاهما بالاتفاق في حرف القاف .

ويقول بشار[3] :

إنَّ فِي عَـــيْنِهَـــا دَوَاءً وَدَاءً
لِمِلَمٍّ والدَّاءُ قَـــبْلَ الدَّوَاءِ

يتجه الشاعر صوب طباق تداوله الشعراء بكثرة ؛ وهو المطابقة بين «دواء» و«داء» ، فماثل بين الطرفين الأول والأخير ، مما أحدث توازنا صوتيا بارزا بفضل المواقع القوية التي يحتلها الدال والهمزة .

فيما اتجه ابن هرمة نحو الطباق الحرفي في قوله[4] :

ولاَ أَرْجَـــعَتْ ذَا حَـــاجَـــة عَنْكَ علَّةٌ
ولاَ احْـــتَكَمَتْ في الجُـــودِ مِنْكَ المَبَـــاخِلُ

إذ طابق الشاعر بين «عنك» و«منك» ، مما أضفى نغما مبنيا على الاختلاف الماثل في الحرف الأول لتباعد مخرج العين عن الميم ، وتماثل ما تبقى من حروف طرفي الطباق .

أما الشكل الثاني المتصل بطباق السلب والإيجاب فقد تفشى لدى شعراء البديع لسهولة مأخذه مقارنة مع الشكل الأول . وهو متنوع بين الابتداء بالسلب ثم

---

(١) شعر منصور النمري ، ص١٤٠ .

(٢) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٦٢٣/٢ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ١٠٧/١ .

(٤) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ١٧٠ .

إعقابه بالإيجاب أو العكس .

ومن أمثلة الابتداء بالسلب قول العتابي[1] :

فَـــإذَا القَـــرَابَةُ لا تُـقَـــرِّبُ قَـــاطِعًـــا
وإذَا المَـوَدَّةُ أقْـــــــرَبُ الأَنْـسَـــــــابِ

فقد طابق الشاعر بين «لا تقرب» و«أقرب» محققا ، بذلك ، إسماعا إيقاعيا أنشأه حرفا القلقلة : القاف والباء ، وتأثيرا أحدثه أسلوب السلب والإيجاب .

وقوله[2] :

فـــإنَّ مِنَّا الذي لاَ يُسْـــتَـــحَثُّ إذا
حُثَّ الجـهـادُ وَحَـازَتْهَـا المَضَـامِـيـرَ

جاء الطباق «لا يستحدث» و«حث» متأطرا ضمن مماثلة إيقاعية تتأسس على حركة الفعلين : المضارع والماضي ، فضلا عن تشابهما في الجذر اللغوي «حث» ذي الحروف المهموسة التي تسم الطباق ، وكذا البيت بميسم نغمي حاد نتيجة تشديد الثاء وما يفيده فعل «حث» من الحض والرفع للقيام بالشيء .

ويقول ابن هرمة[3] :

لِيُـعْلَمَ أنَّ البُـعْـدَ لم يُنْسِ ذِكْـرَهَا
وَقَـدْ يُذْهِلُ النَّأْيُ الطَّوِيلُ وقَـدْ يُنْسِي

يجيء الطباق في «لم ينس» و«ينسى» متماثلا من حيث الحروف البانية له ، التي يحقق ترادها تنغيما لذيذا ، مما يجعل الطباق فاعلا في خلق تنغيم متميز في البيت ، وداعما لجسور التجاوب بين المتخالفين .

وقد يبتدئ الطباق بالإيجاب ،وهو وافر في شعر أبي تمام على نحو خاص ، كقوله[4] :

فَكِه يُجِمُّ الجِـدَّ أحْـيَـانًا وَقَـدْ
يُنْضَى وَيُهْـزَلُ عَـيْشُ مَنْ لَمْ يَهْـزَلِ

ينهض الطباق في البيت على «يهزل» و«لم يهزل» ، محدثا نغما تكراريا متدفقا ، ساهمت في تشكيله الرخاوة الماثلة في حرفي الهاء والزاي .

---

(١) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١١٦/١٣ .

(٢) المصدر نفسه ، ١٢٣/١٣ .

(٣) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ١٣٦ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٣٧/٣ .

ويقول[1] :

وصَـــيَّـــرُوا الأَبْرُجَ العُلْيَـــا مُـــرتِّبـــةً
مـــاكَـــانَ مُنْقَلِبًـــا أو غَـــيْـــرَ مُنْقَلِبِ

جاء الطباق «منقلبا» و«غير منقلب» متناغما تناغما منسجما أولا في الحروف المشتركة ، إذ نستقري في «منقلب» انقلابا صوتيا يتضح في كون الميم والنون واللام والباء من حروف الاستفال التي ينخفض معها اللسان إلى قاع الفم ، فيما يأتي حرف القاف المتوسط للكلمتين استعلائيا لأنه يرتفع معه اللسان إلى الحنك الأعلى . لكن المفارقة المحدثة للطباق تنتج عن دخول «غير» التي يحدث إيقاعها ودلالتها معنى المفارقة .

ويأتي طباق السلب في شعر أبي نواس لافتا ، خصوصا في معرض مقارنته بين الطلل والخمرة . نحو قوله[2] :

لـــتِـــلْـــكَ أَبْـــكِـــي ولاَ أَبْـــكِـــي لِمَـــنْـــزِلَـــةٍ
كَـــانَتْ تَحُلُّ بِهَـــا هِنْدٌ وَأَسْـــمَـــاءُ

فبين «أبكي» و«لا أبكي» طباق مستند إلى تكرار ترنمي تشكله حروف الهمزة والباء والكاف التي تتفق في الشدة التي يتوقف معها جريان الصوت أثناء عملية النطق به ، مما يقوي النغم ويبرزه .

ويقول بشار[3] :

أنَّـى ولَمْ تَرَهَا تَصْـــبُـــو فَـــقُلْتُ لَهُمْ :
إنَّ الفُـــؤَادَ يَرَى مَـــا لاَ يَرَى البَـــصَـــرُ

يضطلع البيت بطباق جميل في «يرى» و«لا يرى» ، وهذا النوع من الطباق مما يتميز به بشار بين شعراء حركته بحكم ضرارته .

والملاحظ ، أن حرفي الياء والراء المكونين للطباق ، يضفيان على البيت تكرارا ممتعا ينبني على الانفتاح الذي يخرج معه الصوت من بين اللسان والحنك ، وهذا الانفتاح العمودي يتناغم ودلالة الرؤية البصرية العمودية كذلك . ولربما لمثل هذه التجليات الفنية قال مصطفى الشكعة عن بشار : « . . فإذا ما أدخل عنصر العمى أو

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٥٨/١ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص٦ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ١٥٩/٣ .

الضرر في صياغته ومعانيه أتى بالمعجب»[1] .

ويقول أبو تمام متغزلا[2] :

هِي البَـــدْرُ يُغْنِيـــهَـــا تَوَدُّدُ وَجْـــهِـــهَـــا
إلـــى كُـــلِّ مَـــنْ لاَقَـــتْ وإنْ لـــم تَـــوَدَّدِ

جاء الطباق في البيت بين «تودد» و«لم تودد» محدثا تكرارا مونقا ، يتردد داخله ، كذلك ، حرف الدال ، والذي يعمق نغميته لأنه من حروف الشدة .

يظهر من خلال تحليلنا لمكون الطباق لدى شعراء البديع أنه اشتغل اشتغالات ثلاثة بارزة ؛ تبدى أولهما في الطباق اللوني الذي ركز على تخالفات اللون سواء في انتقاله من التلوين إلى الترميز أو العكس ، المتعارضة بين اتجاه عمودي وآخر أفقي وأخير موضعي ، أما ثالثهما فقد مال إلى الطباق النغمي المتأسس على التنغيم الموسيقي ، والذي انشطر إلى تنغيم الإطار وتنغيم البنية .

٢ - المفارقة المركبة: المقابلة

ترتبط المقابلة بالطباق أيما ارتباط ، حتى إن متقدمي النقاد كانوا يدرسونهما تحت باب واحد ؛ فقادهم هذا الربط إلى الخلط والالتباس . يقول عبد الله الطيب : «والحق أن النقاد القدماء قد خلطوا بين الطباق والمقابلة خلطا واضحا ، حتى إن مدلولهما لا يكاد يخفى»[3] .

أما النقاد والبلاغيون المتأخرون فقد أحسوا بهذا الخلط المنهجي ، وراموا تجاوزه حينما درسوا المقابلة مفصولة عن المطابقة ، رغم أنهم عندما تكلموا عن الأولى استحضروا الثانية ضرورة وانطلقوا منها .

ولا يختلف البلاغيون اختلافا كبيرا في توصيفهم للمقابلة ، حتى إنهم ليعيدون تعريف قدامة بن جعفر مع تعديلات بسيطة في الصياغة ، والتي يحدها بقوله : «وهو أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة ، فيأتي في الموافق بما يوافقه ، وفي المخالف بما يخالف على الصحة ، أو يشترط شروطا أو يعدد أحوالا في

---

(١) الشعر والشعراء في العصر العباسي ، ص١٠٨ .
(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٢/٢٣ .
(٣) المرشد ، ٢/٦٧٠ .

أحد المعنيين ، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل ما عدده ، وفي المخالف بضد ذلك»[1] .

وأدرجها السجلماسي تحت جنس متوسط سماه «الإرصاد» ، وعرفها تعريفا منطقيا فصل فيه الكلام . يقول : «والمقابلة القول المركب من جزئين بسيطين ثانيين كل جزء منهما مركب من جزئين أولين ، ولجزء جزء من البسيطة الأول التي من أحد الجزئين البسيطين ثانيين إلى جزء من البسيطة الأول التي من البسيطة الأخر الثاني وضع ونسبة ، فحوذي بسائط أحد الجزئين بسائط الآخر ، وقوبل بأجزاء إحدى الجنبتين أجزاء أخرى ، فأرصد الأول للأول وقوبل به ، وأرصد الثاني للثاني وقوبل به على الترتيب الواجب والنظام الطبيعي»[2] .

ورغم أن هذا التعريف يكتسي صعوبة بالغة في تتبع مدلولاته ، إلا أنه إذا تؤمل ألفيناه يتناول كليات المقابلة وجزئياتها ، مستعينا بالأداة المنطقية للنهوض بهذه الغاية .

وينبه السجلماسي في مفتتح تحديده إلى أن المقابلة من القول المركب لتفارق الطباق الداخل ضمن القول المفرد . وإذا كان البلاغيون يجمعون على إعابة الإكثار من ظواهر البديع في الشعر ، ويعدون ذلك فرط تصنع وعلامة مكابدة ، فإنهم في المقابلة اعتبروا الإكثار ميسم جودة ودليل إحسان ، لأنه «كلما كثر عدد الآحاد كانت أبلغ»[3] .

ولبيان مقصود السجلماسي من البسائط والجنبات نتخذ للإيضاح قوله تعالى : ﴿ومن رحمته أن جعل لكم الليل والنهار لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله﴾[4] .

فالبسائط الأول أو الجنبة الأخيرة في الآية الكريمة هي قوله تعالى : ﴿لتسكنوا فيه وتبتغوا من فضله﴾ ، وهو مجتزأ من البسائط الثواني أو الجنبة الأولى وهي قوله : ﴿جعل لكم الليل والنهار﴾ .

وبين هذه البسائط والجنبات علاقة تجمع بين الموافقة والمخالفة ، تظهر في الشكل التوضيحي الآتي :

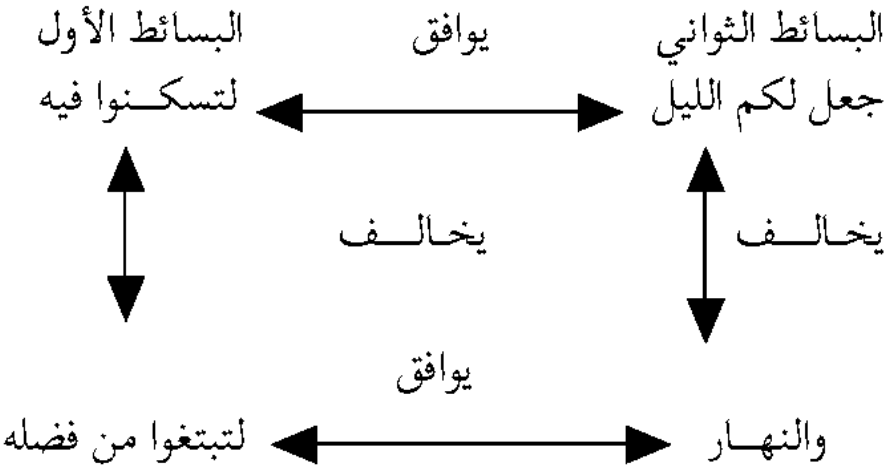
---

(١) نقد الشعر ، ص١٤١ .

(٢) المنزع البديع ، ص ص ٣٤٤-٣٤٥ .

(٣) الصنيع البديع : ابن زاكور ، ص ص ٩٢-٩٣ .

(٤) سورة القصص : الآية ٧٣ .



وإذا كانت محاذاة العبارات المتقابلة كما في الآية الكريمة تجعل الكلام حسنا موقنا ، فإن حازما القرطاجي لا يعد هذه المحاذاة شرطا في المقابلة كما ذهب إلى ذلك جمهور البلاغيين بتأثير من قدامة . يقول «وليس يشترط تحاذي عبارتي المعنيين المتقابلين في طرفي الكلام في الرتبة . وإذا أمكن تقابلهما فهو أحسن»[١] .

وألمح عبد الله الطيب إلى أن إدراج البلاغيين للموافقة في تحديد المقابلة قد يجعلها تلتبس بالموازنة ، فانتهى إلى أن «اشتراط النقاد للموافقة في المقابلة خطأ في ذاته ، وكان الواجب أن يكتفوا بشرط المخالفة»[٢] .

وقد بنى الباحث هذا الكلام على قراءة متأنية لما أتى به ابن رشيق في عمدته ، والتي يؤكد فيها أن الفارق بين الطباق والمقابلة فارق كمي ليس إلا ، عندما يقول : «فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة»[٣] . ويرى بسيوني عبد الفتاح فيود أن هذا التفريق هو الراجح بين البلاغيين لأن المقابلة «عبارة عن طباق متعدد ، فالطباق إذا جاوز ضدين صار مقابلة . . . . وهذا هو الراجح»[٤] .

ويظهر لنا أن المقابلة طباق مركب سواء تأسس على التوافق أم لم يتأسس عليه[٥] ، وأن الفرق بينهما كمي في ظاهره ، كيفي في باطنه ، لما لتعدد المفارقات

---

(١) منهاج البلغاء ، ص٥٢ .

(٢) المرشد ، ٢/٦٧٠ .

(٣) العمدة ، ٢/١٥ .

(٤) علم البديع ؛ دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ودار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع ،ط٢ ، مصر ، ١٩٩٨ ، ص١٥٢ .

(٥) يسمي السجلماسي التقابل الذي لا يتأسس على التوافق التفافا ، وهذا لا يعدو أن يكون محض اشتقاق وتفريع ، ينظر : المنزع البديع ، ص٣٥٠ .

داخل الكلام من مساهمة جليلة في إغناء الدلالة ووسمها بالانفتاح . وربما لذلك شذ البلاغيون في عنايتهم بالإكثار في المقابلة دون غيرها من الظواهر البديعية الأخرى ، وقال السجلماسي موضحا ذلك بأن «أهل هذه الصناعة يعدون إيراد مطابقات كثيرة في البيت الواحد من التبريز وفرط المقدرة»[1] .

وعندما نصل المقابلة بالمنجز الشعري لحركة البديع ، نجد أن شعراء الحركة اهتموا اهتماما بالغا بها ، إذ أتت في أشعارهم بكيفيات متنوعة ، وأوضح محمد الواسطي أن «الكشف عن مختلف علاقات التقابل وتتبعها وإحصائها له مزية كبيرة ، فهو يجلي أسرار البنية العميقة للغة الشعرية ، ويبرز تحولاتها وطاقاتها في إثراء العمل الأدبي»[2] . ولعل أبرز هذه العلاقات أو الكيفيات التي ترد فيها المقابلة لدى شعرائنا ثلاث ، هي :

٢-١- المقابلة الاتفاقية:

وفيها يتوافق القسيم الأول للمقابلة مع قسيمها الثاني موافقة ارتباط واتصال ، يكسر فجوة المفارقة المفترضة في المقابلة المنبنية على تعدد الطباقات ، فيحيلها إلى اتصال وتكامل متعدد المستويات . يقول محمد الهادي الطرابلسي «تأتي المقابلة بمختلف أنواعها وأشكالها لتعزيز الدلالة في البيت ببيان وجه الصلة العميقة بين شيئين يتضادان في الظاهر من حيث الدلالة عادة ، فالمتقابلان لا يكادان يفترقان حتى يلتقيان أبدا . وسر أسلوب المقابلة في تهييء مفاجأة أو خلق غرابة أو خرق عادة»[3] عن طريق تحويل الافتراق إلى اتفاق تتنوع أشكاله تنويعات مختلفة .

وقد بدا لنا شعراء البديع يطرقون المقابلة الاتفاقية بغية التأشير على معنيين ظاهرين هما : الإحلال والإشادة .

٢-١-١- اتفاق الإحلال:

ويكون عندما تنزع المقابلة الاتفاقية إلى التحول من حالة تدفعها الذات إلى أخرى تقرها ، مما يساهم نصيا في تدفق الدلالة وتناميها ، ويفيد قرائيا تطرية السامع وتحريك انفعالاته المتوارية ؛ لأن «مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما

(١) المنزع البديع ، ص ٣٧٩ .

(٢) ظاهرة البديع ، ص ٢٣٣ .

(٣) خصائص الأسلوب ، ص ١٢١ .

يزيد غبطة بالواحد ، وتجليا عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده»[1] .

وبرز هذا اللون الأسلوبي لدى أبي تمام الذي أبدع فيه و أطاب كقوله[2] :

يَا أُمَّــةً كَــانَ قُــبْحُ الجُــورِ يُسْــخطُهَــا
دَهْرًا فَــأَصْــبَحَ حُــسْنُ العَــدْلِ يُرْضِــيــهَــا

يرصف الشاعر أربع مفارقات في البيت ، فـ«كان» تقابل «أصبح» و«قبح» يقابل «حسن» و«الجوار» يقابل «العدل» و«يسخطها» يقابل «يرضيها» . غير أن هذه المفارقات التي تنبني عليها المقابلة تفيد معنى الإحلال أو التغيير ؛ لأن الشاعر يروم الانتقال من حالة إلى أخرى ، أي التحول عن حالة ماضوية يفصح عن زمنيتها الفعل الناقص «كان» ، والتي كان يسخط الأمة فيها قبح الجور والظلم ، والانتقال إلى حالة راهنة يوضحها الفعل المضارع «أصبح» ، والتي غدا فيها ما يرضي الأمة وهو حسن العدل لكن توقف الباحث عند علاقة التقابل في أقل من صفحتين لا يمكن أن يجلي تلك الأسرار .

ولا يخفى ما في الحالتين من إشارة خاطفة تستطيع القراءة المتأنية فك رموزها ، إذ إن الحالة الأولى الماضوية تؤشر على توافر التوتر والغليان والاحتقان التي تعد ناتجا عن السخط ودافعا قويا إلى مواجهة الظلم والجور ، فيما تنهض الحالة الثانية الراهنة على الاستقرار وحسن التدبير والتطلع إلى غد أفضل بإيعاز من جو الرضا الذي أصبح متحصلا للأمة ، مما تفشى معه العدل والمساواة . فيكون الشاعر ، إذاك ، يتحول في البنية العميقة للمقابلة ، من حالة الحرب التي تفرض الإجهاز على الجور إلى حالة السلم التي تؤدي إلى زرع قيم العدل .

ويقول أيضا[3] :

مَــا ابْيَضَّ وَجْــهُ المَرْءِ في طَلَبِ العُــلاَ
حَــتَّى يســود وَجْــهُــه في البِــيــد

يقابل الشاعر بين الفعلين «ابيض» و«يسود» وبين الاسمين «العلا» و«البيد» ، فيفيد بهذه المقابلة معنى الإحلال ، لكن الشاعر في هذه المرة يبدأ بالحالة التي ينتهي عندها التحول ، ويؤخر الحالة التي يبدأ فيها . وهو إحلال بلاغي أيضا إذ يحل النتيجة قبل السبب .

---

(١) منهاج البلغاء : حازم القرطاجني ، ص٤٥ .

(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٢٣/٤ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٥٠٨/٤ .

وحاصل مقابلته أن المرء لا يصل إلى مرحلة يبيض فيها وجهه في طلب العلا والسؤدد إلا عندما يمر بمرحلة سابقة يسود فيها وجهه في البيداء ؛ أي للوصول إلى مرحلة طلب العلا لابد من عبور جسر من التعب والمكابدة .

ويقول ابن هرمة[1] :

وأَتْرُكُ الثَّـــوْبَ يَوْمًـــا وَهو ذُو سَـــعَـــة
وألْبَسُ الثَّـــوْبَ وهو الضَّـــيِّقُ الخَلِقُ

يقابل الشاعر بين الفعلين «أترك» و«ألبس» والاسمين «سعة» و«الضيق» للإعراب عن مقابلة تتخذ مسار الإحلال الذي يتحول معه الشاعر من لباس الثوب الواسع المريح للجسد إلى لباس الثوب الضيق المسيء له .

فالمقابلة ، هنا ، قد تشير إلى معنى غوري يروم الشاعر دسه في البيت من خلال انتقاله من حالة الغنى والكرم إلى حالة الفقر والحاجة .

ويقول أيضا[2] :

وإنَّكَ إذْ أطْعَـــمْـــتَنِي منْكَ بِالرِّضَـــا
وأيَأْسْـــتَنِي مِنْ بَعْـــدِ ذَلِكَ بالغَـــضَبْ
كَـــمُـــمْكِنَة مِنْ دَرِّهَا كَفُّ حَـــالِب
ودَافِـــقَـــة مِنْ بَعْـــدِ ذَلِكَ مَـــا حَلَبْ

تنهض جمالية هذه النتفة على المقابلة التي تنبني على التعارض بين «أطعمتني» و«أيأستني» ، إضافة إلى «الرضا» و«الغضب» ؛ وهي مقابلة اتفاقية يوضحها ترابط البيتين ، فضلا عن الرابط العطفي «الواو» ، وتروم الإفصاح عن مقصد الإحلال لأن الممدوح أطعم المادح بالرضا ، ثم تحول عن صنيعه إلى تيئيسه بعد ذلك بالغضب .

ويغلب هذا الضرب على أبي نواس في مقابلاته بين الطلل والخمرة لإظهار الهوة السحيقة بينهما ، خصوصا أنه يرمز للقديم بالطلل وللجديد بالخمرة ، علاوة على رغبته في الإعراب عن التحول والتغيير من البداوة إلى الحضارة نحو قوله[3] :

دَعِ الـوُقُـــــوفَ عَـلَـى رَسْـمٍ وَأَطْـلاَلِ
ودِمْنَةٍ كَـــسَـــحِـــيقِ اليُـــمْنَةِ البَـــالِي

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٥٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٦٤ .

(٣) ديوان أبي نواس ، ص ٦٨٠ .

وعُجْ بنَا نَصْطَبِحْ صَفْرَاءَ وَاقِدَةً
فِي حُمْرَةِ النَّارِ أَوْ فِي رِقَّةِ الآلِ

إذ يقابل الشاعر في بيتيه بين «الوقوف» و«عج» وبين «أطلال» و«صفراء» الرامزة إلى الخمرة . أما الإحلال فيفصح عنه فعل الأمر الأول «دع» الذي يشير إلى الحض على ترك حالة معينة يكون فيها الوقوف على الأطلال والرسوم ، للانتقال إلى حالة مغايرة يومئ إليها فعل الأمر الثاني «عج» الحاض على التحرك إلى مكان الخمر .

٢-١-٢ - اتفاق الإشادة:

وهي وظيفة تقوم بها المقابلة الاتفاقية عندما تهدف إلى التأكيد على حدث ما منفصل قد يكون حكمة أو مثلا ، أو حدث موصول بشخص معين في المديح خاصة على سبيل الإشادة به .

ونبه عبد الله الطيب إلى هذا النوع من الطباق تحت مسمى «طباق التأكيد» ذاكرا أن «هذا النوع من الطباق يلجأ إليه الشعراء لدفع الشك والتأكيد المطلق»[(١)] . وقد أجاد السجلماسي عندما جعل نوع الإشادة داخلا في جنس المبالغة ، وجعل هذا النوع جنسا متوسطا تحته التأكيد والتسوير . ولا أعتقد أن بلاغيا آخر درس هذا النوع دراسة متأنية ومستفيضة كما فعل السجلماسي[(٢)] .

لقد توافر مقصد الإشادة في مقابلات شعرائنا وفرة لافتة للانتباه ، لأنهم ألفوا في المقابلات فضاء صالحا للمبالغة في القول المدحي أو الهجائي أو الرثائي . وطفحت الإشادة لدى العتابي لأنه كان رجل احتجاج واعتذار[(٣)] ، كقوله[(٤)] :

لا يَدُومُ البَقَاءُ لِلخَلْقِ لَكِـ
ـنَّ دوامَ البَقَاءِ لِلخَلاَّقِ

تنبني المقابلة على مفارقتين : الأولى فعلية بين «لا يدوم» و«يدوم» ، والثانية اسمية بين «الخلق» و«الخلاق» للنهوض بوظيفة الإشادة التي يساهم في تحقيقها حرف الاستدراك «لكن» المستدرك على النفي بالإثبات بعده ، وحاصل هذه المقابلة أن الشاعر عندما نفى دوام البقاء للخلق ، وأثبته للخلاق إنما أراد الإشادة بخالق الخلق

(١) المرشد ، ٢/ ٢٧٦ .
(٢) ينظر : المنزع البديع ، ص ص ٣٢٥-٣٣٣ .
(٣) ينظر : الشعر والشعراء في العصر العباسي : مصطفى الشكعة ، ص ٥١١ .
(٤) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٦٢٣/٢ .

جل وعلا والذي بيده تدبير أحوال الإنسان والكون كله .

ونظيره قول الشاعر نفسه[1] :

ولـيـس أخِـي مَـنْ وَدَّنِـي رَأْيَ عَـــــيْـنـه
ولـكـن أخِـي مـنْ ودَّنِـي وهـو غَـــــائِـبُ

يقابل الشاعر بين «ليس أخي» و«أخي» ، وبين «رأي عينه» و«غائب» مشعرا السامع بأن من يود صاحبه في حضوره فحسب إنما يعبر عن زيف صداقته ، أما الذي يود صديقه في غيابه فهو المدلل حقيقة على صدق محبته .

ولا يمكن أن يعزب عن بالنا مقصد الإشادة في هذه المقابلة ، إذ الشاعر يشيد بالصداقة الحقيقية . ومن ثمة بالصديق أو الأخ الحق ، وساعد في إظهار هذا المقصد ، كما في المثال السابق ، حرف الاستدراك «لكن» .

ومنه قول النمري[2] :

لئِنْ حَـــسُنَتْ فـــيكَ المَرَاثِي وذِكْـــرُهَا
لقَـــدْ حَـــسُنَتْ مِنْ قَـــبْلُ فِـــيكَ المَدَائحُ

يقابل الشاعر تصريحا بين «المدائح» و«المراثي» ، وتلميحا بين «من قبل» و«من بعد» التي يستجلبها السياق التداولي للبيت ، مشيدا بشخصية المرثي يزيد بن مزيد الذي كما حسنت فيه المدائح من قبل في حياته ، حسنت كذلك فيه المراثي من بعد في مماته .

ويقول بشارفي نتفة تتضمن سلسلة مقابلات[3] :

هَيْـفَـاءُ مُـقْـبِلَـــةً عَـجْـــزَاءُ مُـدْبِـــرَةً
لـم تَجفَ طُـــولاً ولا أزْرَى بِهَـــا القِـــصَـــرُ
غَـــرَّاءُ كـالقَـمَـــرِ المَشْـهُـورِ حِينَ بَـــدَتْ
لاَ بَلْ بَـــدَا مِثْلَهَـــا حِيـــنَ اسْتَوَى القَمَرُ

في البيت الأول يقابل الشاعر بين «هيفاء» و«عجزاء» ، وبين «مقبلة» و«مدبرة» ، هادفا من خلال هذه المقابلة إلى الإشادة بحسن هذه المرأة . لذا ، نجده يتحدث في عجز البيت الأول عن جمالها الباهر ؛ فهي عوان بين الطول والقصر ، وينتقل في البيت الثاني من تشبيهها بالقمر إلى التشبيه المقلوب عندما يشبه القمر بها على

(١) العقد الفريد : ابن عبد ربه ، ٢٩٣/٢ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص٧٨ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ١٥٩/٣ .

جهة المبالغة المنسجمة ومقصد الإشادة في المقابلة .

ويصف مسلم السفينة قائلا[1] :

إذَا أَقْـــبَلَتْ رَاعَتْ بِقُنَّة قَـــرْهَبِ
وإنْ أدْبَرَتْ رَاقَتْ بِقَـــادِمَـــتِي نَسْـــرِ

يقابل الشاعر تقابلا فعليا بين «أقبلت» و«أدبرت» ، وبين «راعت» و«راقت» ، إذ إنه في صدر البيت يصف حالة السفينة في إقبالها مريعة مخيفة ، فيما يصف في عجزه حالة إدبارها رائقة ممتعة .

والشاعر في توصيفه للحالتين معا إنما يريد الإشادة بهذه السفينة المذهلة التي تحمله إلى الممدوح . فالسفينة ، هنا ، بديل عن الناقة التي كان الشعراء يتفننون في الإشادة بذكر هزالها ، وما يصيبها من أهوال ، ويحيقها من مخاطر طلبا لاكتساب الرضا وأخذ النوال . ولا ريب ، أن مسلما رام الوصول إلى هذه الغاية من خلال مقابلته التضادية بين إقبالها المروع وإدبارها الرائق . فكأنه أشار في لطافة إلى أن الطريق الذي سلكه للوصول إلى الممدوح قد كان حابلا بالمخاطر المروعة ، وتنبأ إلى أن رحلة إيابه ستكون رائقة بفضل العطايا التي سيغدقها عليه هذا الممدوح الكريم .

ويقول كذلك[2] :

تُسَـــاقِطُ يُمْنَاهُ النَّدَى وشِـــمَـــالُهُ
ردًى وَعُـــيُـــونُ القَـــوْلِ مَنْطِقُـــهُ الفَـــصْلُ

يقابل الشاعر بين «يمناه» و«شماله» ، وبين «الندى» و«الردى» للإعراب عن مقابلة تصدر عن ذات واحدة ، يشيد بمحاسنها الشاعر ؛ فهي تساقط من يدها اليمنى الندى الرامز إلى الكرم ، وتساقط من اليسرى الردى المكنى به عن الشجاعة .

ويقول أبو تمام[3] :

وأحْـــسَنُ مِنْ نُورٍ تُفَـــتِّـــحُـــهُ الصِّـــبَـــا
بَيَـــاضُ العَطَايَا فِي سَـــوَادِ المَطَالِبِ

إذ إن «بياض» تقابل «سواد» ، و«العطايا» تأتي بإزاء «المطالب» . وقد علق عبد الله الطيب على هذا البيت بقوله : «وقد أغرب الشاعر هنا إذ أدخل الطباق في حيز التشبيه ، لأنه افتعل زهرة خارجها المطالب السود ، وباطنها العطايا البيض ، وجعل

(١) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٠٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص١٠٧ .
(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٦٠٥/١ .

ذلك مشبها للنور الذي تفتحه الصبا . وسواد المطالب يؤكد بياض العطايا»[1] ، ويفيد مقصد الإشادة بكرم الممدوح وجوده .

وغير بعيد منه قوله أيضا[2] :

رَدَدْتَ الدِّينَ وَهْوَ قَرِيرُ عَيْنٍ
بِهَا والكُفْرُ وهْوَ سَخِينُ عَيْنِ

يقابل الشاعر على جهة الحقيقة بين «الدين» و«الكفر» ، وعلى جهة المجاز بين «قرير» وسخين» ، مشيرا في الصدر إلى أن الممدوح رد الدين أمنا وطمأنينة ، وملمعا في العجز إلى أنه صير الكفر هلعا ودمارا .

فتكون في الشطرين ، إذن ، مقابلة جمعها الشاعر تحت حكم واحد أشاد به هو يقظة الممدوح وحمايته لبيضة الدين .

٢-٢- المقابلة الافتراقية:

وهي خلاف المقابلة الاتفاقية ، إذ نجد طرفي المقابلة الافتراقية ينزعان إلى الانفصال الذي يتواءم طبعيا مع المقصد الأولي للمقابلة . غير أنه لا يقف عند هذا المقصد ، بل يخرج بالقول التقابلي إلى دلالات مضمرة تؤجج حركية الانفصال والافتراق وتمنحه فاعلية في تركيب القول . ولذا سمى محمد الهادي الطرابلسي هذا النوع من التقابل توترا ، فقال : «نجمع تحت معنى التوتر كل مقابلة احتفظ فيها كل من المتقابلين بمنزلته من ضده . فلم ينزع المتقابلان في تحركهما إلى الالتقاء . والجمع بينهما في السياق الواحد يكون لغاية إبراز التوتر في علاقاتهما»[3] .

وبتأمل المقابلة الافتراقية لدى شعراء البديع نلحظها تكاد تنحصر في الإيفاء بمعنيي التقارن والمبالغة .

٢-٢-١- افتراق التقارن:

تأتي المقابلة الافتراقية في الغالب لإبراز المقارنة بين طرفيها من خلال الإلحاح على جهات التباين بينهما كقول أبي تمام[4] :

---

(١) المرشد ، ٢/٦٧٩ .

(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٣/٤٠٧ .

(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ١٢٣ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٢/٢٧٤ .

جَـرَّتْ لَهُ أسْـمَـاءُ حَـبْلَ الشَّـمُـوسْ
والـوَصْـلُ والـهَـجْـرُ نَعِـيـمٌ وبُوسْ

يتخذ الشاعر من الشطر الثاني من البيت فضاء للتقابل بين «الوصل» و«الهجر» من جهة ، و«النعيم» و«البؤس» من جهة أخرى مقابلة افتراقية تسعى إلى المقارنة بين حالة الوصل واللقاء لدى العاشقين التي تؤدي إلى النعيم والسعادة ، وحالة الهجر والبين التي تفضي إلى البؤس والتعاسة .

ويقول كذلك(١) :

أبْقَـيْتَ جَـدَّ بَنِي الإسْـلام في صُـعُـد
والمُشْـرِكِينَ ودَارَ الشِّـرْكِ في صَـبَـبِ

ينتظم البيت في مساق المقابلة الافتراقية التي تتكون من أنوية تضادية تتمثل في «بني الإسلام» مقابل «المشركين» ، و«صعد» إزاء «صبب» هادفة إلى تحقيق معنى التقارن بين وضعيتين : أولاها المنزلة الرفيعة للمسلمين ، والتي جلبها إليهم المعتصم بانتصاره في معركة فتح عمورية ، وثانيها المكانة المخزية للمشركين جراء هزيمتهم وغلبتهم .

ويقول منصور(٢) :

وإذَا عَـفَـوْتَ عَنِ الكَرِيمِ مَلَكْتَـهُ
وإذَا عَـفَـوْتَ عَنِ اللَّئِـيمِ تَجَـرَّمَـا

وهو بيت أعجب به الشعراء الذين عاصروا منصورا أو أتوا بعده ، ويكفي فخرا أن يستجلبه أبو الطيب المتنبي إلى شعره ، فيدخل عليه تعديلا طفيفا في قوله :

إذَا أنـتَ أكْـرَمْـتَ الكَـرِيمَ مَلَكْـتَـهُ
وإنْ أنْـتَ أكْـرَمْـتَ اللَّئِـيمَ تَمَـرَّدَا

يقابل منصور في بيته السابق تقابلا سياقيا بين «الكريم» و«اللئيم» وبين «ملكته» و«تمردا» بقصد المقابلة الافتراقية الرامية إلى المقارنة بين عفوين : عفو موصول بالكريم الذي يقابله بما يليق به ويماثله من جليل الخلق ، وعفو مرتبط باللئيم الذي يلاقيه بالفعل القبيح ويقابله بالرد الدنيء .

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٤٧/١ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص١٣٣ .

ويقول أيضا[1] :

بَـنُـو نَـبِـي الـلـهِ يَـغْـــــــــدُونَ فـي
خَـــــوْفٍ ويَغْـــــــدُو الـنَّاسَ فـي أمْـنِ

ينهض هذا البيت على مقابلة افتراقية تقوم على المفارقة بين «بنو نبي الله» و«الناس» وبين «خوف» و«أمن» ، تفضي إلى مقارنة صريحة بين الطرفين : أحدهما بنو نبي الله الذين يغدون في خوف ووجل ، وثانيهما ما عبر عنه الشاعر بلفظ الناس الدال على بقية الخلق دون آل البيت والذين يغدون وينعمون في أمن وطمأنينة .

ويقول مسلم[2] :

نُعَـمِّـيـــه عَنْ ذِي الجَـهْلِ عَـمْـدًا
ولا يَخْـــفَى عَـنِ الـفَطِنِ الـلَّبِـيـــبِ

يأتي البيت في سياق حديث الشاعر عن الرسائل التي يتبادلها مع محبوبته . فيكون الضمير «الهاء» في الفعل «نعميه» عائدا على الخطاب أو الرسالة .

ولما كانت هذه الرسائل المتبادلة بين العشاق تتم في غاية السرية والانكتام ، حتى لا يدرك مضامينها العذال والوشاة ، انبرى الشاعر إلى كتابة رسائله على مسلك ملتبس عبر عنه بأسلوب المقابلة المتأسس على مفارقة بين «نعميه» و«لا يخفى» وبين «ذي الجهل» و«الفطن» للإعراب عن مقابلة تنزع إلى المقارنة في الرسائل ذاتها بين منحنين : منحى تعمى فيه الرسائل عمدا على الجهال بالعشق ، ومنحى تتضح فيه الرسائل لمن له لب وفطنة بمعنى العشق .

ويقول بشار[3] :

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لم يَظْفَـرْ بِحَـاجَـتِـه
وفَـــازَ بالطَّيِّـبَـــاتِ الـفَـــاتِكُ اللَّهِجُ

انبنى البيت على مقابلة افتراقية تشكلها مفارقة بين «لم يظفر» و«فاز» من جهة ، وبين «من راقب» و«الفاتك اللهج» من جهة ثانية .

وتعمد ، هنا ، هذه المقابلة الافتراقية إلى تحقيق هدف المقارنة بين صنفين من الناس : صنف لا يظفر بحاجته لأنه يقتصر على مراقبة الناس فقط دون بذل أي

---

(١) شعر منصور النمري ، ص١٣٩ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص ١٩١ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ٢/٥٧ .

مجهود ، وصنف يفوز بالطيبات المختلفة والحاجات المتعددة لأنه سلك مهيع الفتك والمغامرة والتحدي .

ويقول ابن هرمة[1] :

كَـــرِيمٌ لَهُ وَجْـــهَـــانِ وجـــهٌ لَدَى الرِّضَـــا
طَلِيقٌ وَوَجْـــــهٌ فِي الـكَـرِيهَـــــةِ بَاسِلُ

على الرغم من أن هذين الوجهين المختلفين هما لممدوح واحد ، فإن ذلك لا يدخل المقابلة في نوع الاتفاقية لأننا نستشعر في البيت تضادا بين الوجهين ، كما لو أن الممدوح شخصان لا شخص واحد وهو القصد المضمر في البيت لتجويد غرض المديح .

وقد تكونت المقابلة في البيتين عبر مفارقات «الرضا» و«الكريهة» من ناحية ، و«طليق» و«باسل» من ناحية أخرى ، قصد إبانة المقارنة بين وجهي الممدوح : وجه طليق يكون أثناء حالة الرضا ، ووجه باسل إبان حالة الكريهة .

ويقول أبو نواس[2] :

عَـــاجَ الشَّـــقِيُّ عَلَى دَارٍ يُسَـــائِلُهَـــا
وَعُـــجْتُ أَسْـــأَلُ عَنْ خَـــمَّـــارَةِ البَلَدِ

يقابل الشاعر ضمنا بين «الشقي» و«السعيد» الذي نفهمه من سياق الشطر الثاني للبيت ، وترميزا بين «الدار» الدالة على الخراب أو الموت ، و«الخمارة» المشيرة إلى السعادة أو الحياة .

وواضح ، أن المقابلة في البيت نازعة إلى المقارنة بين مسلك الشقاء الذي يعيشه من يسائل الطلل ، وسبيل السعادة الذي يرفل فيه من يسأل عن خمارة البلد .

٢-٢-٢- افتـراق المبالغـة:

قد تجيء المقابلة الافتراقية للإعراب عن المبالغة في طرفيها أو في طرف واحد بهدف «زيادة إغراق في الوصف ، وتمثيل الشيء الممثل أو الموصوف في كميته أو كيفيته»[3] مما يحقق للمقابلة قوة وشدة .

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ١٦٧ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص ٤٦ .

(٣) المنزع البديع : أبو القاسم السجلماسي ، ص ٢٧١ .

ومن ذلك قول أبي تمام[1] :

فَـصِـيـحٌ إذا اسْـتَنْطَقْـتَـهُ وهو راكب
وأَعْـجَـمُ إنْ خَـاطَبْـتَـهُ وَهو رَاجِلُ

يندرج هذا البيت ضمن قصيدة متفردة في بابها ، أخلصها رائد البديع للقلم من خلال توصيف تفاصيله الدقيقة بنية ووظيفة ببصيرة نافذة ونظر متوقد وخيال فسيح .

ويأتي هذا البيت في سياق المقابلة الافتراقية المؤسسة على مفارقة واضحة تؤديها مفردات : «فصيح» إزاء «أعجم» و«راكب» إزاء «راجل» مفيدة مقصد المبالغة عبر انتظامها في تركيبات مجازية لافتة .

فالشاعر يقابل بين حالة يبالغ فيها عندما يصف القلم بالفصاحة ، إذا استنطقه الإنسان ، وهو راكب ، وبين حالة مخالفة يبالغ فيها حينما ينعت القلم بالعجمة ، إذا خاطبه الإنسان ، وهو راجل .

ويقول ابن هرمة[2] :

أمُـوتُ إذَا شَطَّتْ و أحْـيَـا إذَا دَنَتْ
وتَبْـعَتُ أحْـزَانِي الصَّـبَـا ونَسِـيـمَـهَـا

تأتي المقابلة الافتراقية منحصرة في الشطر الأول من البيت ، ناهضة على تعارض بين «أموت» و«أحيا» من زاوية ، وبين «شطت» و«دنت» من زاوية أخرى للإقرار بغاية المبالغة في الحالين معا : حال يموت فيها الشاعر إذا شطت المحبوبة وآثرت الهجران ، وحال يحيا فيها إذا دنت ورامت الوصال .

ولا خفاء ، أن الشاعر قد بالغ في الحالين عندما أوصل نتيجة الهجران إلى غاية الموت ، وأبلغ حاصل الوصال إلى درجة الحياة ، فضلا عن مبالغة مستفادة من مضمون البيت ، وملاكها إبراز شدة الوله والصبابة التي تكابدها الذات العاشقة .

وقريب منه قول مسلم[3] :

وإنْ خَلَتْ بِحَـديث النَّفْسِ فكْرَتُهُ
حَـيِيَ الرَّجَـاءُ وَمَـاتَ الخَـوْفُ مِنْ وَجَلِ

جاءت المقابلة في البيت مركبة من مفارقات صغرى تظهر في «حيي» إزاء «مات» وفي «الرجاء» مقابل «الخوف» .

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ١٢٢/٣ .

(٢) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٢١٣ .

(٣) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٤ .

وأفاد هذا التقابل في تركيبه مقصد المبالغة عندما جعل الرجاء وهو معنوي يحيا ، والخوف وهو كذلك يموت .

ولا ريب ، أن الشاعر رام المبالغة في ذكر محامد ممدوحه وإيصالها إلى غايات قصوى . وقد أشار إلى ذلك مصطفى الشكعة في تعليقه على القصيدة التي أخذ منها هذا البيت . فقال : «ونلاحظ في صيغ المدح التي خلعها مسلم على يزيد بن مزيد أنه أسرف في رفعة شأنه»(١) .

ويقول أبو نواس(٢) :

أَحْسَنُ مِنْ سَيْرٍ عَلَى نَاقَةٍ
سَيْرٌ عَلَى اللَّذَةِ مَقْصُورُ

ينتظم البيت في نطاق المقابلة الافتراقية ، وتتبدى مفارقاته في «سير» الأولى الحقيقية ، و«سير» الثانية المجازية ، كما في «ناقة» التي تقابل «اللذة» .

وتحضر المبالغة في البيت مرتبطة بالطرف الثاني للمقابلة ، والماثل في عجز البيت ؛ فالشاعر يقابل بين حالة عادية هي وضعية السير على الناقة التي تدل على السير الواقعي ، وإن رمزت هنا الناقة إلى البداوة والقدامة ، وبين أخرى ترتكز على المبالغة التي حققها التركيب المجازي للشطر الثاني عندما وصل السير بشيء معنوي هو اللذة إيماء إلى قيم الرقة والتحضر .

٢-٣- المقابلة المتوازية:

لاحظنا في جميع التمثيلات الشعرية السابقة أن المقابلة في نوعيها الاتفاقي والافتراقي تتموضع في مساق متواز سواء أكان هذا التوازي تاما أم ناقصا .

وهذا يدل على أن توافق الإيقاع مع تنافر الدلالة هو ما ينتج مقابلة شعرية متميزة . لذا يقول محمد الهادي الطرابلسي : «والمقابلة يقل حظها من النجاح إذا قل إحكام الازدواج بين المتقابلين فيها ، فلئن كانت المقابلة عنوان حركة ، فإن الحركة ذهنية كانت أم مادية بمفعول الموسيقى تنتظم»(٣) .

وإذا كانت المقابلة تهدف في القول الشعري إلى إحداث دينامية حركية في معانيه ورؤيته ، فإنها كثيرا «ما تعزز موسيقى الإطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة ،

(١) الشعر والشعراء في العصر العباسي ، ص٢٤١ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص ١٥ .

(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ١٢٦ .

فتولد صورا «سمعية»[1] تنتظم في نظام متواز له صلة عميقة بالمضامين المتقابلة داخله ، لأن «التوازي هو الذي يسمح بإبراز موضوعات القصيدة»[2] . كما لو أن الموضوعات التي يؤطرها التوازي تكون ضاغطة ملحة على الشاعر ، وتقدم للمحلل البارع على شكل مداخل لقراءة نصوصه .

وتأتي المقابلة لدى شعرائنا منتظمة في سياق متواز يتنوع بين تام وناقص :

٢-٣-١- التوازي التام:

وهو أن تتوازى أطراف المقابلة توازيا تاما ، تتبع فيه الخطاطة النحوية نفسها ، غير أننا لاحظنا أن هذا التوازي التام للمقابلة اتخذ شكلين : أحدهما يكون فيه التوازي في شطري البيت ، وثانيهما يتموضع فيه التوازي في أحد شطريه فقط .

ومن نماذج الشكل الأول قول أبي تمام[3] :

فَصِيحٌ إذَا اسْتَنْطَقْتَهُ وهو راكب
وأَعْجَمُ إن خاطَبْتَهُ وهو راجِلُ

تعرفنا في تحليل هذا البيت نوع المقابلة التي يروم إيصالها إلى المتلقي ، والتي جاءت في نظام متماثل يوضحه الترتيب الآتي :

فصيح	إذا	استنطقته	و	هو	راكب
أعجم	إن	خاطبته	و	هو	راجل

يتبدى لنا أن التماثل النحوي الماثل في البيت يخلق إيقاعا منسجما ومتساويا يطرب له السامع . ويعزز هذا التماثل في البيت بتواز صيغي بين الضدين «راكب» و«راجل» اللذين يأتيان على صيغة «فَاعِل» ، فضلا عن التكرار الصوتي الجامع بينهما في الراء والألف ، كما يمكننا أن نضيف فاعلية الموقع الذي احتله الصوتان ، والذي من شأنه أن يوهم السامع بالتشابه بين الدالين لأنه أتى في بدايتهما .

ويقول مسلم[4] :

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص١٢٧ .

(٢) النقد العربي والنقد الغربي : محمد ولد بوعليبة ، مجلة علامات ، المجلد١٢ ، الجزء٤٦ ،النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ديسمبر ٢٠٠٢ ، ص١٩٧ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ١٢٣/٣ .

(٤) شرح ديوان صريع الغواني ، ٣٤٦/٣ .

فَلَمْ أَرَ إلاَّ قَبْلَ يَوْمِكَ ضَاحِكًا
ولم أرَ إلا بعدَ يَوْمِكَ بَاكِيَا

أتت المقابلة في بيت مسلم نازعة إلى التوازي التام فيما بين طرفيها . ويتجلى ذلك بوضوح عندما نقابل كل جزء منها بالآخر هكذا :

فلم	أر	قبل	يومك	ضاحكا
ولم	أر	بعد	يومك	باكيا

يضطلع التوازي النحوي بفاعلية نغمية واضحة تساهم في شعرية البيت ؛ وهي نغمية لها خصوصيتها كما هو واضح في البيت الشعري ، إذ يمس التكرار اللفظي الكلمات التي لا تقابل فيها . وهي على التوالي : لم – أر – إلا – يومك .

ومن اللافت ، أن أبا القاسم السجلماسي الذي يسمي التكرار اللفظي تكرار بناء ، يعده مسلكا أسلوبيا عجيبا . يقول : «ولا غرو ، والبناء بلاغة بديعة وسبيل من البيان عجيبة ، تدل على قوة منة المتكلم في العبارة عن معانيه وتحفظه فيها بما يدخل في القول بمبانيه»[1] ، مما يومئ إلى قوته التأكيدية للكلام ، والتي تدفع المتكلم دفعا إلى تنغيمه . ولذا ، شذا السجلماسي عن جمهور البلاغيين عندما عدل عن اصطلاح التوكيد اللفظي إلى نحت اصطلاح صوتي هو الإسماع[2] .

ولما كان مسلم يروم تحقيق إيقاع بنائي في المفردات التي لا تقابل فيها من خلال ترصيصه التكراري ، فإنه هدف في المفردات التي تربط بينها علاقة تقابل إلى تحقيق إيقاع آخر يتأسس على المماثلة الصيغية ، إذ تجمع «قبل» و«بعد» صيغة «فَعْل» ، وتلتئم «ضاحكا» و«باكيا» صيغة «فَاعلا» .

ومن شأن هذا الاختلاف الإيقاعي أن يثري النغم الموسيقي للبيت ، وينوع مصادره درءا للملل والرتابة التي يقع فيها التوازي المصنوع .

ويقول مسلم أيضا[3] :

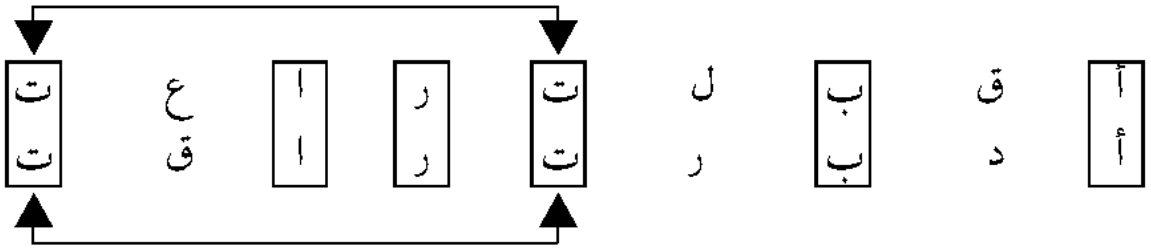
إذَا أقْبَلَتْ رَاعَتْ بِقُنَّة قَرْهَب
وإنْ أدْبَرَتْ رَاقَتْ بِقَادِمَتَيْ نَسْرِ

(١) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ٤٧٨ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٢٥ .
(٣) شرح ديوان صريع الغواني ،ص١٠٨ .

جاءت المقابلة ، هنا ، في تماثل تركيبي كامل ، نبرزه على الشكل الآتي :

إذا	أقبلت	راعت	بقنة	قرهب
إن	أدبرت	راقت	بقادمتي	نسر

يساهم التماثل التركيبي النحوي ، كما في المثالين السابقين ، في إغناء موسيقى البيت ، وجعلها طافحة بارزة . غير أنها في هذا البيت تتخذ طرازا مغايرا للبيت السابق لأن المفردات غير المتقابلة تنزع إلى المخالفة ومن ثمة تضيف دفعة صوتية أخرى ، كما هو بين في : «إذا» مع «إن» ، و«بقنة» مع «بقادمتي» ، و«قرهب» مع «نسر» ، فيما تتجه الدوال المتقابلة نحو المماثلة كما هو بارز في : «أقبلت» و«أدبرت» ، وفي «راعت» و«راقت» ، إذ يتحد الدالان الأوليان في صيغة «أفعلت» ، ويلتقي الدالان الأخيران في صيغة «فعلت» . بالإضافة إلى التكرار الحرفي الموقعي الماثل في كل طرف من أطراف الألفاظ المتقابلة ، إذ تتردد الهمزة والباء والتاء في الطرف الأول ، وتتردد الراء والألف والتاء في الطرف الثاني ، علاوة على التكرار الصوتي والموقعي للتاء في الطرفين معا . ويمكننا إيضاح ذلك في التمثيل الآتي :



ويقول منصور[1] :

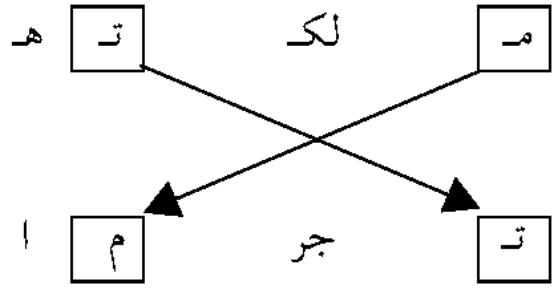
إذا عَـــفَـــوْتَ عَنِ الكَرِيمِ مَلَكْتَـــهُ
وإذَا عَـــفَـــوْتَ عَنِ اللَّئِـــيمِ تَجَـــرَّمَـــا

سيقت مقابلة الشاعر في مساق متواز ، يقربه التوضيح الآتي :

إذا	عفوت	عن	الكريم	ملكته
إذا	عفوت	عن	اللئيم	تجرما

(١) شعر منصور النمري ، ص ١٣٣ .

تأتي في البيت الكلمات غير المتقابلة مكررة تكرار بناء . وهي : «إذا – عفوت – عن» ، مساهمة في تحقيق إسماع إيقاعي خلاب . أما المفردات المتقابلة فتجيء على أحد نمطين : نمط يتحد في الصيغة الصرفية ؛ وهو الطرف الأول «الكريم–اللئيم» الذي تجمعه صيغة «الفَعِيل» ، فضلا عن تكرار صامت الميم وصائت الياء ، اللذين ساهما في تجلية الإيقاع من جهة تكرار الصامت نفسه في موقع النهاية ، ومن جهة تكرار الصائت عينه الذي أمد اللفظين بامتداد سفلي وسطي . ونمط لم تتحد فيه الصيغة الصرفية ؛ وهو الطرف الثاني «ملكته–تجرما» ، الذي أتى لخلخلة إيقاع التوافق ، وإن لم يسلم من صنعة صوتية يترد فيها صامتا الميم والتاء على الطراز الآتي :



أما الشكل الثاني للتوازي التام الذي يكون فيه التوازي كاملا في أحد شطري البيت ، فمن تمثيلاته قول ابن هرمة[1] :

أَمُـــوتُ إذَا شَطَّتْ وَأَحْـــيَـــا إذَا دَنَتْ
وتَبْـعَثُ أحْـزَانِي الصَّـبَـا ونَسِـيـمُـهَـا

استغرق التوازي صدر البيت لأن المقابلة تنحصر فيه ، وجاء في نظام تركيبي متشاكل ، نبينه فيما يأتي :

أموت	إذا	شطت
أحيا	إذا	دنت

يأتي اسم الشرط «إذا» مكررا في الطرفين ، متوسطا دالي المقابلة اللذين يجيء كل واحد منهما متوافقا مع مقابله ، إذ يتفق الفعلان «أموت» و«أحيا» في الدلالة

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٢١٣ .

على الزمن المضارع ، فيما يتوافق الفعلان «شطت» و«دنت» في الدلالة على الزمن الماضي ، ولا يخفى ما في توافق الأفعال هنا ، في الدلالة على الزمن الواحد ، من دفق نغمي وحسن موسيقي .

لكن الشاعر رام تجاوز هذا التنغيم المنفصل بين المضارع والماضي إلى تحقيق تنغيم متصل بينهما ، فلجأ إلى تكرير الأصوات فيهما تكريرا موقعيا يحقق الاتصال وينمي الجرس ، وهذا ماثل في الرسم الآتي :

أ	موت	شط	ت
أ	حيا	دنـ	ت

ويقول بشار[1] :

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً
لم تُجْفَ طُولاً ولاَ أَزْرَى بِهَا القِصَرُ

انتظم التوازي في الشطر الأول للبيت ، معلنا عن تشاكل صوتي أخاذ ، متحصل عن توافقات في الصيغة الصرفية ، يمكن إبانتها من خلال الجدول الموالي :

هيفاء	مقبلة
عجزاء	مدبرة

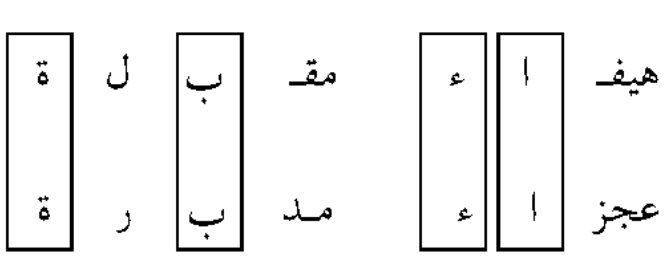
يتضح أن الشاعر يوافق هنا بين الدوال المتقابلة فقط ، فينبثق الإيقاع قويا ملجلجا ، نظرا للحيز الضيق الذي تتخذه المقابلة في الشطر الواحد ، عكس مثولها في الشطرين معا .

وبذلك ، التقى الضدان «هيفاء» و«عجزاء» في صيغة «فَعْلاء» ، واتفق النقيضان «مقبلة» و«مدبرة» في صيغة «مُفْعِلة» ، كما حصل في الزوج الأول تكرير صوتي موقعي في الألف والهمزة ، وتعمق نظيره في الزوج الثاني في الميم والباء والتاء ، فضلا عن الترنمات الموسيقية التي يشيعها التنوين المثبت فوق التاء .

ولإظهار هذا التكرير الصوتي الموقعي أكثر نستعين بالتمثيل الآتي :

---

(١) ديوان بشار بن برد ، ١٥٩/٣ .



٢-٣-٢- التوازي الناقص:

يدل هذا التوازي من خلال التوصيف التابع له على مماثلة غير تامة تكون بين طرفي المقابلة ، إذ نلحظ في المتن الشعري المدروس تنويعات مختلفة للتوازي الناقص ، تبدأ من خلخلة المماثلة النحوية بالتقديم والتأخير لتصل إلى أعلى مرتبة ، وتنتهي عند الاكتفاء بالتماثل في دال واحد فقط لتستقر في أدنى مرتبة .

ونود الإلماع هنا إلى أن جنوح الشعراء نحو التوازي الناقص ، لا يعني ، البتة ، ارتماء في مدارك الضعف والابتذال ، لأن التوازي الناقص لا يعني نقصا

أو تقصيرا في صياغة الشعر ، بقدر ما يعني تناقصا في صرامة التوازي وحدته .

ونتأخذ لنمذجة الحالة الأولى للتوازي الناقص قول بشار[١] :

صِدْقُ البَخِيلِ يَسُرُّنِي
ويَسُوءُنِي كَذِبُ الجَوَادِ

نلاحظ أن الشاعر قام بعملية تقديم وتأخير لدوال المقابلة في الشطرين ، بإيعاز من ضغط القافية عليه ، فأنتج بيتا شعريا ناقص التوازي جاء على الصورة الآتية :

مركب إضافي	مركب فعلي
صدق البخيل	يسرني

مركب فعلي	مركب إضافي
يسوءني	كذب الجواد

حصل بين طرفي المقابلة تقديم وتأخير في المركب الإضافي من ناحية ، وفي المركب الفعلي من ناحية أخرى . والجميل ، أن تحصل في هذا التقديم والتأخير مجاورة رائقة بين لفظين متجانسين «يسرني» و«يسوءني» ، منحا البيت مسحة إيقاعية رشيقة لا يخطئها الإحساس المرهف ولا تخفى عن الأذن المصغية .

ويقترب من البيت السالف قول منصور[٢] :

---

(١) ديوان بشار بن برد ، ١١٩/٣ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص ٩٩ .

ولا يَـمْـلِـكُ الـبُـــــخْـلُ مِـنْ هَارُونَ أَنْـمُـلَـةً
والجُـــــودُ يَـمْـلِـكُـهُ والمَـالُ يُـنْـتَـــــزَعُ

انبنى التقابل في البيت على تقنية التقديم والتأخير ، التي جعلت التوازي فيه ناقصا غير مرتب ، حتى تحقق في البيت تحول من التركيب الفعلي إلى التركيب الاسمي على النحو الآتي :

التركيب الفعلي	
فعل	اسم
لا يملك	البخل

التركيب الاسمي	
اسم	فعل
الجود	يملكه

ولا مرية ، فالشاعر أراد إيجاد صلة صوتية بين التركيبين ، تمثلت في خلق ربقة جامعة بين الطرف الماثل في الموقع الأول «لا يملك» والطرف الحاضر في الموقع الأخير «يملك» من خلال تكرير صوتي يستبطن التعارض فيهما ، ويردد أصوات الياء والميم واللام والكاف التي تتجاوب منشئة توالجا إيقاعيا واضحا .

وقد يأتي التوازي الناقص في أدنى مراتبه ، فيقتصر على المماثلة بين دال واحد فحسب كما هو الحال في قول ابن هرمة[1] :

فـــإنَّ الـكَـرِيمَ مَـنْ يُـكَـرِّمُ مُـــعْـــسِـــرًا
عَـلَـى مَـــا اعْـــتَـــرَاهُ لاَ يُـكَـرِّمُ ذَا يُـسْـــرِ

وتتضح المماثلة التامة في طرف واحد للمقابلة هو «من يكرم» و«لا يكرم» دون أن تمس الطرف الآخر «معسرا» و«ذا عسر» .

غير أن الشاعر أبى إلا أن ينتج ثراء إيقاعيا في البيت ، تتردد فيه صوائت الكاف والراء والميم ، أي تتردد فيه الحروف المشكلة للفظة «كرم» ، التي يود الشاعر الإعلان عنها صراحة وضمنا . ولإيضاح هذه الصوائت المترددة إدراكا لكميتها ومواقعها ، نرصد ذلك من خلال الرسم الآتي :

ومنه كذلك قول مسلم[2] :

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ١٣٠ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٣٣٤ .

أمَّـــا الهِـــجَـــاءُ فَـــدَقَّ عِـــرْضُكَ دُونَهُ
والمَدْحُ عَنْكَ كَـــمَـــا عَلِمْتَ جَلِيلُ

جاءت المماثلة الموقعية بين المتقابلين في طرف واحد هو «الهجاء» و«المدح» ، وغابت في الأطراف الأخرى . لكن لم يغب عن البيت حذق فني ، يُستبصر ، حين التأمل ، في تلك الترددات الصوتية لبعض الحروف الماثلة في الطرف المقابل ، والتي نظهرها بواسطة التوضيح الآتي :

ولا ريب ، أن لهذه الصنعة الصوتية طائلا إيقاعيا طريفا ، كان له دور مميز في جعلنا نتقبل هذا البيت قبولا حسنا .

خلاصة تركيبية:

استطاع شعراء البديع أن يبدعوا ، بحق ، إبداعا متميزا في تشكيلاتهم القائمة على المفارقة والتقابل ، لأنهم بإدراكهم لمفارقات أشياء العالم وما تضطلع به من دور في إنتاج صيرورة هذا الكون الغامض ، عمدوا إلى استنبات مظاهر التخالف والتضاد في كونهم الشعري هادفين إلى تحصيل صيرورة منجزهم النصي .

وقد أظهر هذا الفصل طاقات جمالية بديعية لشعراء المتن المدروس ، حاولنا تسليط الضوء عليها بالخروج من ربقة التقسيمات البلاغية الصارمة التي تتوقف عند الوصف فقط ، إلى ولوج المسلك الأسلوبي في القراءة ، الذي ينشغل بالبحث في كيفيات توظيف المتون الشعرية للظواهر البلاغية . وهو ما ساعدنا في تقسيم هذا الفصل المخصوص لبنية المفارقة إلى عنصرين مركزيين : انصرف أولهما إلى المقابلة المفردة الماثلة في أسلوب الطباق ، والذي وظفه شعراؤنا توظيفات ثلاثة هي :

أ - الطباق اللوني : وتوقفنا فيه عند التضادات اللونية التي يستعملها الشعراء ليتماهى لديهم عالم الشعر بعالم الرسم ، وحاولنا في هذا النطاق توسيع المصطلح البلاغي المسمى «تدبيجا» ليستوعب شكلين أسلوبيين لافتين لدى شعراء البديع . هما : الشكل الذي يذكر فيه الشعراء التلوين ويريدون ترميزاته المختلفة ، والشكل الذي يذكر فيه الشعراء الترميز للإحالة إلى الأصل التلويني .

ب - الطباق الحركي : تبينا فيه قدرة الطباق على إنتاج حركية داخلية في النصوص ، اختلفت إلى حركات ثلاث : حركة عمودية تتجه بالدلالة بين الأعلى والأسفل ، وحركة أفقية تقود المدلولات إلى الأمام والخلف ، وحركة موضعية لا تتخذ صورة اتجاهية ، بقدر ما تتعارض فيها المعاني في موضع واحد ومن لدن ذات واحدة .

ج - الطباق النغمي : وأعربنا فيه عن الفاعلية الإيقاعية للطباق ، التي أبان فيها شعراؤنا عن مجهوداتهم الفنية في إلباس التقابلات المعنوية توافقات صوتية ، من خلال ملمحين إيقاعيين . هما : تنغيم البنية المتمثل في التكرار الصوتي

التام والناقص لدالي الطباق ، وتنغيم الإطار المتحصل عن تشاكل الأطر الصرفية والموقعية لدالي الطباق .

ركز العنصر الثاني على المفارقة المركبة الحاصلة في المقابلة ، التي استعملها شعراء البديع ثلاثة استعمالات مختلفة . هي :

أ – المقابلة الاتفاقية : التي يتفق فيه طرفا المقابلة ، فيستحيل التقابل إلى تكامل واتصال . وتوقفنا عند شكلين بارزين . هما : اتفاق الإحلال الذي ينتقل فيه الشاعر من حالة مرفوضة إلى حالة مقبولة ، واتفاق الإشادة الذي تنزع فيه المقابلة إلى الإشادة بحدث أو شخص أوهما معا .

ب – المقابلة الافتراقية : وسعت فيها المقابلة إلى تحقيق غايتها الأولى في انفصال طرفيها وافتراقهما . لكنها عمدت لدى شعرائنا إلى تحقيق معنيين . هما : افتراق التقارن لإبراز أوجه الاختلاف بين المتقابلين ، وافتراق المبالغة للإغراق في الأوصاف المدحية أو الهجائية .

ج – المقابلة المتوازية : يميل الشعراء فيه إلى وضع تقابلاتهم في مواضع متوازية توازيا نحويا يتخذ صورتين : صورة التوازي التام الذي يتبع فيه طرفا المقابلة التركيب النحوي نفسه لإشاعة المماثلة الكاملة . وصورة التوازي الناقص الذي يخرق فيه طرفا المقابلة خطية التركيب النحوي لإظهار المماثلة الناقصة .

وبذلك ، يكون قد أبان هذا الفصل الاشتغالات الطريفة لبنية المفارقة لدى شعراء البديع ، وذلك بالبحث الأسلوبي عن تميز هذه الطائفة من الشعراء التي تستحق بكل جدارة واستحقاق توصيف حركة البديع .

الفصل الرابع:
ديناميـة الحجاج

تمهيـد:

اكتست نظرية الحجاج أهمية بالغة في العقود الأخيرة ، بالنظر إلى كون المحاجَّة أو الإقناع فعالية إنسانية مزدوجة ومتكاملة تشمل الأبعاد الفلسفية والخطابية والبلاغية والتداولية ، مما حدا بشايم بيرلمان Chaïm Perlman وأولبرشت تيتيكا Orbrechts-tytica إلى عدِّ الحجاج بلاغة جديدة[١] ، أعادت الاعتبار للبلاغة القديمة التي عمرت «زهاء ٢٥٠٠ سنة ، حتى إنه أمكن الحديث مع رولان بارت عن امبراطورية للبلاغة»[٢] ، والتي توسعت خلال هذه السنوات الطويلة مكتفية بدراسة المحسنات الأسلوبية للخطاب[٣] ، وهو ما ساعد علم الأسلوب في مستهل القرن العشرين على التدمير الجذري للأطر الأربعة للبلاغة القديمة ، مع الإبقاء على إطار نصي واحد هو الأسلوب الذي قدمت فيه أبحاثا جديدة فانتسب إليها باسم «الأسلوبية» .

وإذا كانت الأسلوبية تنظر إلى البلاغة القديمة باعتبارها «بلاغة عجوزا» قد اكتملت مهمتها ، فإن نظريات الحجاج تخالفها في وجهة النظر ؛ إذ ترى أن وظيفتها الأساس تكمن في إحياء البلاغة ، لاسيما الأرسطية ، وإيلاء الأطر التي تنكرت لها الأسلوبية خصوصا الإيجاد والترتيب والإلقاء مزيدا من العناية لأنها منطلقات أصيلة لتوسيع البحث الحجاجي .

وتأسيسا على ذلك ، تشكلت في الغرب بلاغتان متنافراتان[٤] هما : بلاغة الأسلوب وبلاغة الحجاج ، فهل يمكننا الحديث في بلاغتنا العربية عن مثل هاتين البلاغتين المتدابرتين؟

---

(١) وهذا واضح بجلاء في عنوان كتابهما : la nouvelle rhétorique Traité de l argumentation:

(٢) البلاغة و الأسلوبية : سعيد العوادي ، ص٩ .

(٣) يرجع الدارسون أسباب هذه «البلاغة المختزلة» بعبارة جيرار جنيت إلى موت المؤسسات الديمقراطية ، وميلاد الحاكم الطاغية ، وتعطل حرية الفكر .

(٤) ينظر للتوسع : Introduction à la rhétorique .o.Reboul.p.u.f.1991.p: 98.

تباينت إجابات الباحثين العرب عن هذا السؤال ؛ فبعضهم رد بالإيجاب كمصطفى ناصف[1] وعبد الله صولة ؛ إذ يقول هذا الأخير في إطار حديثه عن الثنائية الضدية التي عرفتها البلاغة الغربية : «وهذه الثنائية الضدية هي نفسها تقريبا الثنائية التي قامت عليها البلاغة العربية في القديم كما أشار إلى ذلك مصطفى ناصف»[2] .

ونعتقد أن هذا الرأي يتصف بصفة واحدة على الأقل تخرجه من باب الدقة العلمية ؛ فهو رأي تعميمي لأنه يريد تعميم هذه الثنائية الموجودة في البلاغة الغربية على بلاغتنا لتأبيد قضية التأثير السلبي والتقليد الماسخ لكل ما تجود به الثقافة العربية ، دونما عناية بالاختلافات الحضارية التي تؤدي دوما إلى تباين في الأنساق المعرفية ، وما يرتبط بها من أسئلة ابستمولوجية متجددة .

إن دراسة البلاغة العربية يجب أن تكون دراسة داخلية عميقة لخطابها المتنوع ، مع الانفتاح على الأسئلة الحضارية المهيمنة التي رافقت صياغة هذا الخطاب ، ثم يمكننا ، آنذاك ، أن نستفيد من المنجزات المنهاجية والمعرفية الحديثة والمعاصرة .

وبتأملنا لخطابنا البلاغي نجد تداخل الخطابي بالشعري تداخلا متماهيا ؛ فإذا كانت البلاغة الغربية تميز بين بلاغة الشعر وبلاغة الحجاج ، فإن الفلاسفة المسلمين اعتبروا الشعر داخلا في سلم القياس[3] . فيما تعمق حازم القرطاجني في إبانة التقاطعات المشتركة بين الشعر والخطابة[4] . يقول في نص له دلالة في هذا السياق : «فما يكون من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل ، وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد

---

(١) ينظر كتابه : بين بلاغتين ، ١/٤٠٦-٣٨١ .

(٢) الحجاج في القرآن من أهم خصائصه الأسلوبية : سلسة لسانيات : المجلد ١٣ ، منشورات كلية الآداب ، منوبة ٢٠٠١ ، ١/٦٠ .

(٣) ينظر : فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال : ابن رشد ، ص ص٢٤-٣١ .

(٤) إذا كان كثير من المحدثين يستقبلون ثقافة الآخر دونما تمحيص وتدقيق ، فإن حازما كان أدق نظرا منهم عندما أكد في سياق حديثه عن الشعر والخطابة أنه «لو وجد هذا الحكيم أرسطو من شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات (. . .) لزاد على ما وضع من قوانين الشعرية» . منهاج البلغاء ، ص٦٩ . ويعد «المنهاج» في جملته عملا اجتهاديا يستحضر قول ابن سينا الدال : «ولا يبعد أن نجتهد نحن ، فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان» . المصدر نفسه : ص٦٩ . بل إن حازما يفصح عن اندراج مصنفه في هذا السياق ، فيقول : «وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا» المصدر نفسه ، ص٧٠ . فهذا تصور عميق من رجل حقيق يجب أن يأتم به كل باحث جاد .

قولا شعريا ، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية (. . .) وما لم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنيا على الإقناع وغلبة الظن خاصة ، أو يكون مبنيا على غير ذلك . فإن كان مبنيا على الإقناع خاصة كان أصيلا في الخطابة دخيلا في الشعر سائغا فيه . وما كان مبنيا على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة فإن وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة»[1] .

إن هذه الالتماعات التي ساقها القرطاجني أثارت في أذهان باحثين آخرين تساؤلات أخرى ، وتأملات جديدة كما هو حال حسن المودن الذي يقول : «ماذا لو جربنا الدعوى المناقضة ، فنقول : إن العرب لم يعرفوا الحجاج في معناه الإغريقي . ولكنهم دشنوا مباحث في نوع آخر من الحجاج يستند إلى الشعر والبديع . ويبدو اليوم أن ما يمكن تسميته بالحجاج الشعري هو المبحث الذي يغري بالبحث ، وخاصة عند الغربيين أنفسهم . ماذا عن الحجاج الشعري الذي يضع الشعر لا في مرتبة ثانوية كما هو الحال في الخطابة الأرسطية بل يجعله هو المركز والمحور؟ وماذا عن الحجاج الذي يعتمد على المقومات الصوتية الموسيقية والاستعارية التخييلية؟»[2] .

ورغم أهمية هذه الأسئلة التي يطرحها حسن المودن ، إلا أننا نرى أن الحجاج الشعري قد سلك ، خلاف الباحث ، مسلكين متكاملين أحدهما أرسطي عقلاني ، وآخر تخييلي أشار إليه الباحث . ونبني هذا الرأي انطلاقا مما أنجزه حازم في إطار إضافته لأرسطو ، علاوة على ما نجده في مدونة البديع من اصطلاحات حجاجية كثيرا ما لا يلتفت إليها الدارسون لأن أغلبهم ينطلق من مصادرات مغالطة تعتبر البديع مجرد محسنات وتزويقات[3] .

وإذا كان الباحث قد أشار إلى أمثلة تخص الحجاج التخييلي ، فإننا نشير هنا إلى أمثلة ترتبط بالحجاج العقلي ، والتي يضمها علم البديع نحو : المذهب الكلامى ، وحسن التعليل ، والاعتراض ، والاستدراك التي تدل على أن علماء البديع يقررون ما

---

(١) منهاج البلغاء ، ص٦٧ .

(٢) أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية : مجلة جذور ، النادي الأدبي الثقافي ، السنة٨ ، ج١٨ ، جدة ، ديسمبر ٢٠٠٤ ، ص٧٤ .

(٣) نرى أن ما يميز حجاج شعراء البديع عن غيره من شعراء صدر الإسلام والدولة الأموية هو تداخل الإقناع بالإمتاع الشاخص في التوازنات الصوتية أساسا ، لأن الشعر كما لاحظ القاضي الجرجاني «لا يحبب إلى النفوس بالنظر والحاجة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة» الوساطة : ص١٠٠ . وقد يصل الشعر إلى قمة الإبداع إذا ألف بين الحاجة والرونق .

أكده طه عبد الرحمن في قولته : «لا تواصل باللسان من غير حجاج ولا حجاج بغير تواصل باللسان»[١] .

ولما كان موضوع نظرية الحجاج هو «درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم»[٢] ، وكان شاعر البديع يعتمد جهازا إقناعيا متولدا عن كونه يحاجج دفاعا عن رؤيته الشعرية التي تختلف عن رؤية القدماء ومن سار في ركبهم من المحدثين من جهة ، ويدمج العنصر الحجاجي في أسلوبية منجزه الشعري ليمتع ويقنع في الآن نفسه من جهة أخرى ، أمكننا الاستفادة من منجزات النظرية الحجاجية التي تجد أصولا لها غنية في الدرس البديعي لاستجلاء بعض الاستراتيجيات الحجاجية في المتن الشعري لحركة البديع . . وبتأملنا للعناصر الحجاجية لهذا المتن وجدناها تؤول إلى نمطين من الحجج ؛ نمط يتعلق بالحجج الصناعية ، ونمط آخر يتصل بالحجج الجاهزة[٣] . ولا يشير توقفنا عند هذين النمطين من الحجج إلى تجزيء مبتسر للنظرية الحجاجية ، وإنما يدل على أن الغرض الحجاجي للبلاغة يرجع إليها كما ألح هنريش بليث[٤] .

---

(١) اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص٢٥٤ .

(2) Traité de l argumentation: Perlman et Tyteca, Edition de l université de Bruxelles, 5ème édition, 1992, p:5.

(٣) نستعمل إمعانا في الإيضاح والأجرأة مصطلح الحجج عوض «التصديقات» التي استعملها أرسطو ، ونستفيد من تقسيمه لها إلى صناعية غير جاهزة و جاهزة غير صناعية ، الخطابة : ص٩ .

(٤) البلاغة والأسلوبية ، ص ص٢٥-٢٦ .

١- الحجج الصناعية:

تعنى الحجج الصناعية عند أرسطو بكل «ما أمكن إعداده وتثبيته على ما ينبغي بالحيلة وبأنفسنا»[١] أي تلك الطرق الإقناعية العقلية التي يصنعها المرسل من أجل التصديق بدعواه أو تنفيذ دعوى خصمه[٢] .

ونظرا لارتباط هذه الحجج بالكفاءة الحجاجية للشاعر ، ومدى قدرته الذاتية على الإقناع ، متبعا «سلسلة من الأدلة تفضي إلى نتيجة واحدة»[٣] ، دونما اتكاء على حجج خارجية ، فلا غرابة إذا اعتبر أرسطو «التصديقات الصناعية هي النوع الأهم في بناء القول الحجاجي»[٤] .

وإذا كان أرسطو يرجع التصديقات الصناعية إلى أركان ثلاثة هي : «اللغوس (logos) أي القول بما هو فكر ، والأخلاق (Ethos) أي أخلاق القائل ، والانفعال (pathos) انفعال المقول له»[٥] ، فإننا نجد أنفسنا مرغمين بالتوقف عند الركن الأول وهو اللوغوس ، نظرا لأننا لا نتوفر على ما يفيدنا في معرفة أحوال المبدعين أثناء عملية الإلقاء ، كما تعوزنا المعطيات النفسية في تحديد انفعالات المستمعين في غضون عملية التلقي .

ورغم عدم توفر مثل هذه المعطيات الاجتماعية والنفسية ، فإننا نستطيع الاكتفاء باللوغوس باعتباره مجالا لبناء الاستدلالات التي تشكل «عمود الحجاج»[٦] وقطب رحاه .

---

(١) الخطابة ؛ الترجمة العربية القديمة ، تحقيق وتعليق : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٩ ، ص٩ .

(٢) والمرسل المعني هنا هو الشاعر .

(٣) المعجم الفلسفي : مراد وهبة ، دار الثقافة الجديدة ، مصر ، ط٣ ، ١٩٧٩ ، ص٣٩٣ .

(٤) الحجاج عند أرسطو ؛ ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم : هشام الريفي ، ص٢٦٥ .

(٥) المرجع نفسه ، ص٢٥٦ .

(٦) الحجاج عند أرسطو ؛ ضمن أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم : هشام الريفي ، ص٢٦٦ .

ونجد حازما القرطاجني يقتصر على الاستدلالات الحجاجية وحدها أثناء حديثه عن استرفاد الشعر من الخطابة ، ويرتكز عليها لرسم «الحدود والفواصل بينهما حتى لا يستحيل جنس منها إلى الآخر . وكل ذلك خدمة لخصائص التفرد التي تميز الأجناس الأدبية ، ومراعاة لطبيعة التلقي»[1] .

ونظرا للأهمية القصوى لنص الحازم في هذا السياق نورده كاملا . يقول : «إن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية ، لتعتضد المحاكاة في هذه بالإقناع ، والإقناع في تلك بالمحاكاة ، وإنما يعاب الشاعر إذا كان أكثر أقاويله أو ما قارب مساواة الباقي بزيادة قليلة أو نقص خطابية ، والخطيب إذا كانت أقاويله أو ما قارب المساواة بزيادة قليلة أو نقص شعرية ، فأما إذا استعلمت إحداهما الأقل من الأخرى ، فإن ذلك يحسن لاعتضاد إحداهما بالأخرى وإراحة النفس وجمومها لتجدد الأقاويل الشعرية بعد الخطابية والخطابية بعد الشعرية عليها وإجمامها بالواحد لتلقى الآخر»[2] .

يستند الشعر ، إذن ، إلى استدلالات الخطابة بنسب ، حتى لا يقع بينهما تماه يمحو الفواصل ويهدم الحدود ، لكن الشعر يأبى أن يكون مسترفدا فحسب ، بل إنه يؤسس لنفسه داخليا استدلالات شعرية عن طريق التخييل لأن «القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله»[3] .

وبذلك ، سنتناول في هذا المبحث المخصص للحجج الصناعية في شعر حركة البديع ضربين من هذه الحجج ؛ أحدهما عقلي ، والثاني تخييلي[4] ، مراعاة للانفتاح الشعري من جهة ، وحرصا على تميزه وفرادته من جهة أخرى .

١-١- التصديقات العقلية:المذهب الكلامي

لاحظ علماء البديع توسل الخطابات اللسانية ، دفاعا على أطروحتها ،

---

(١) شعرية الإقناع في قصيدة المدح على عهد الموحدين : أحمد قادم ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، مرقونة بكلية اللغة العربية ، مراكش ، السنة الجامعية ، ١٩٩٨-١٩٩٩ ، ص١٠١ .

(٢) منهاج البلغاء ، ص٢٩٣ .

(٣) منهاج البلغاء ، ص٢٠ .

(٤) إن هذا الاستخلاص يدعونا إلى استحضار قول ابن الأثير : «مدار البلاغة كلها على استدراج الخصم إلى الإذعان و التسليم لأنه لا انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة ، ولا المعاني اللطيفة الدقيقة دون أن تكون مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها» المثل السائر ، ٢/٦٤ .

بالتصديقات العقلية ، فاعتبروها مقوما بديعيا ، وأخذوا من الجاحظ توصيفه لها بمصطلح دال هو «المذهب الكلامي» لأنه يسلك «فيه مذهب أهل الكلام في استدلالهم على إبطال حجج خصومهم»[1] . وأثبته ابن المعتز في الباب الخامس والأخير من البديع ، وقال عنه : «هو مذهب سماه عمرو الجاحظ المذهب الكلامي ، وهذا باب ما أعلم أني وجدت في القرآن منه شيئا[2] . وهو ينسب إلى التكلف تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا»[3] .

نستشعر في كلام ابن المعتز أنه لمّا لم يجد المذهب الكلامي في القرآن الكريم حكم على هذا المصطلح بالتكلف . ولنا أن نتساءل : إذا كان المذهب الكلامي مرتبطا بالتكلف الذي يخرج الكلام من الحسن إلى القبح ، فلماذا اعتبره ابن المعتز داخلا في البديع؟ وإلى ذلك أشار مصطفى البكري بقوله : «ولم ينتبه ابن المعتز إلى أن معيار التكلف الذي جعله سببا لرفض أسلوب المذهب الكلامي في القرآن ، ينبغي أن يكون سببا -أيضا- لرفضه في سائر الكلام الفني . لأن الحكم عليه «بالتكلف» يقتضي إدراجه ضمن قائمة العيوب لا المحاسن في النص القرآني ، أو في غيره من الآثار الفنية»[4] .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن ابن المعتز خصّه بمرتبة أخيرة في البديع ، ومثّل له بأمثلة قليلة جدا من كلام المتقدمين إذا قارناها بمثيلاتها عند المحدثين ، وختم الباب بالحديث عن معيب المذهب الكلامي الذي يبدو عنده مرتبطا بالتعقيد .

وردّ البلاغيون كلام ابن المعتز في خلو القرآن من هذا الحجاج المنطقي أو الجدلي بأنه «قد وقع المذهب الكلامي في القرآن ، وقد قال ابن المعتز «لا أعلم ذلك في القرآن» وليس عدم علمه مانعا من علم غيره»[5] .

وإذا كان ابن المعتز قد نسي أو تناسى تعريف المذهب الكلامي ، فإن الذين أتوا بعده عرفوه ووضحوه . يقول ابن النقيب (-٦٩٨هـ) : «وهو أن يذكر المتكلم معنى

---

(١) جوهر الكنز : ابن الأثير ، ص٣٠٢ .

(٢) وهم حمو الهادي عندما اعتبر الجاحظ هو الذي أنكر وجوده في القرآن الكريم . وهذا النص واضح الدلالة على أن ابن المعتز هو الذي أنكره . ينظر : مواقف الحجاج والجدل في القرآن الكريم : مطابع النهضة ، ١٩٩١ ، ص١٦٢ .

(٣) كتاب البديع ، ص٥٣ .

(٤) التفكير النقدي عند ابن أبي الإصبع ، ص٧١ .

(٥) طراز الحلة : أبو جعفر الرعيني ، ص٥٥٧ .

يستدل عليه بضرب من المعقول»[1] ، ويحدد أبو جعفر الرعيني هذا الضرب من المعقول بأن «يأتي البليغ على صحة دعواه وإبطال دعوى خصمه بحجة قاطعة فتكون منطقية أو ظنية فتكون جدلية»[2] .

لن نتعامل مع المذهب الكلامي باعتباره مصطلحا ضيقا كما تعامل معه أغلب علماء البديع ، وإنما نرى أنه باب جامع لكثير من المصطلحات البديعية المتناثرة هنا وهناك في مدونة البديع ، ولله در ابن حجة الحموي عندما افتتح الكلام عن هذا المقوم البديعي بقوله : «المذهب الكلامي نوع كبير»[3] ، ولمس عبد الله صولة ذلك فرادف بين المذهب الكلامي والجدل[4] .

وظهر هذا الاتساع للمذهب الكلامي لدى شعراء البديع ظهورا يسترعي الانتباه ، نظرا لما ذكرناه ، آنفا ، من أسباب داخلية تعود إلى العمل على الإقناع بأسلوبهم ، فضلا عن كون السياق الحضاري الذي جايلوه كان «يموج بالحوار والنقاش ، فاحتاجوا إلى البراهين العقلية والأقيسة المنطقية يدعمون بها المعنى العميق ، ويقربونه إلى المألوف»[5] . وتجلت مظاهر التصديقات العقلية أو المذهب الكلامي لدى حركة البديع فيما يأتي :

١-١-١- حجة التعدية: القياس

إذا كنا قد وسعنا من دائرة المذهب الكلامي ، فإننا رأينا حدّه لدى القدماء يقتصر على القياس ، وهذا واضح في تعريفهم له بأن «يأتي المتكلم بحجة لما ادعاه على طريقة أهل الكلام بأن تكون مستلزمة للمطلوب على تقدير تسليم مقدماتها»[6] ، وشذ السجلماسي ، المتمكن من صناعة المنطق ، عن علماء البديع

---

(١) مقدمة تفسير ابن النقيب ، تحقيق : زكريا سعيد علي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ص٢٨٥ .

(٢) طراز الحلة ، ص٥٥٧ .

(٣) خزانة الأدب ، ٣٦٤/١ .

(٤) يقول : «هكذا ، يظهر لنا أن لفظ الحجاج كان مرادفا عند القدماء للجدل ، وهو مرادف باعتبار علاقة التعدية للمذهب الكلامي الذي هو مرادف كما رأينا للجدل» الحجاج في القرآن : ١٨/١ .

(٥) تاريخ الأدب في العصر العباسي الأول : عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص٩٠ .

(٦) الصنيع البديع : ابن زاكور ، ص١٥٠ .

حينما اعتبر القياس مصطلحا بديعيا أدرجه ضمن شبكته المصطلحية ، وأبان تفسيره له أنه يقصد به المذهب الكلامي[1] ، خصوصا أنه لم يذكر هذا المصطلح الأخير في مجموع مصنفه .

إن استعمال القياس في النصوص الخطابية أو الشعرية له غاية بعيدة في الإقناع ، لاعتماده على الاستدلال العقلي المنطقي الذي يفضي ، حسب الزركشي (-٧٩٤هـ) ، إلى «إلجام الخصم بالحجة»[2] لأن الاستدلال عملية عقلية صورية تنبني على مبدإ التعدية بالانتقال من مقدمات مؤسسة إلى نتيجة حتمية . وبذلك ارتأينا أن نسمي الحجة التي يرتكز عليها القياس الاستدلالى حجة التعدية كما فعل شايم بيرلمان[3] .

ويمكننا التمييز داخل القياس الذي استعمله شعراء البديع بين نوعين لا يكاد يخرج عنهما ، هما :

١-١-١-١- القياس الظهير:

وهو اصطلاح نحته طه عبد الرحمن للدلالة على القياس الذي تظهر فيه المقدمات والنتيجة ، وعرفه بأنه «كل دليل ظهر فيه أقصى ما يمكن ظهوره من العناصر التي تفيد في حصول المدلول أي النتيجة»[4] . ويتكون القياس من مقدمة كبرى تمثل «قانونا عاما»[5] ، وصغرى يكون موضوعها «ذا امتداد أصغر من موضوع المقدمة

---

(١) المنزع البديع ، ص٣١٣ .

(٢) البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٨ ، ٤٦٨/٣ .

(٣) نتفق مع بيرلمان في كون القياس يقوم على حجة التعدية ،لكننا نخالفه في ربطها بالحجج شبه المنطقية لأنها ، فعلا ، تقوم على عمليات منطقية ينظر :traité de l'argumentation. pp 84-85 وقد انتقد جورج فينو في هذا السياق بيرلمان في فصله بين الحجاج والبرهنة ، وبنى كتابه على أساس من ذلك . ينظر :

L'argumentation: Essai sur une logique discursive. préf: p.grize. genéve. 1976

(٤) اللسان والميزان ، ص١٤٩ .

(٥) النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية : محمد طروس ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ص٢٣ .

الكبرى»[1] ، ثم الدعوى التي تشكل نتيجة منطقية لتتابع المقدمين السابقين[2] .

وقد برز هذا النوع من القياس لدى شعرائنا ، مدعما دعواهم التي يدافعون عنها في الأغراض الشعرية المختلفة ، دون أن يعني ذلك أنهم يلتزمون بالترتيبات المنطقية ، حتى لا ينحرف شعرهم إلى الخطابة الصريحة .

وبتفحص تمثيلاتهم الشعرية نجد أن توظيفهم للقياس ينحو في اتجاهين : أحدهما نسميه القياس المنفرد ؛ وهو الذي تكون فيه الدعوى فريدة ناتجة عن قضية كبرى وأخرى صغرى . وثانيهما : ندعوه القياس المتعدد ؛ وهو الذي تتعدد فيه الأقسية ، كأن يتولد قياس من آخر للدفاع عن الدعوى نفسها من جهة أخرى .

ومن أمثلة القياس المنفرد قول بشار[3] :

عَـمِـيتُ جَنِينًا والذكَـاءُ مِنَ العَـمَى
فَـجِـئْتُ عَـجِـيبَ الظَنِّ لِلْعِلْمِ مَـعْـقِـلاَ

استطاع الشاعر بقدرته الإبداعية الفائقة أن يرصص قياسا ظهيرا في بيت شعري واحد ، دونما وقوع في شراك الخطابة ، ويمكننا تقريب هذا القياس بصورة منطقية على الشكل الآتي :

المقدمة الكبرى : الذكاء من العمى .

المقدمة الصغرى : عميت جنينا .

الدعوى : أنا لدي ذكاء فائق .

وبالعودة إلى البيت الشعري نلحظ أن الشاعر افتتح بناءه القياسي بمقدمة صغرى «عميت جنينا» لما يفيده هذا التقديم عند العرب حسب سيبويه من أنهم «يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم بيانه أعنى»[4] ، وبذلك ، فبشار لا يحيد عن هذه الدلالة ، إذ نجده يؤشر على عماه وهو جنين للإلماع إلى تلك الأسرار الخفية التي تلقاها في رحم أمه ، والتي جعلته يأتي إلى الدنيا فريد زمانه في الحدس والدراية «عجيب الظن» ووحيد عصره في الإدراك والرواية «للعلم معقلا» .

---

(١) بلاغة الحجاج : محمد الولي ، مجلة علامات ، ع٥ ، مكناس ، ١٩٩٦ ، ص٧٩ .

(٢) نمثل لذلك للإيضاح بـ : المقدمة الكبرى : كل إنسان فان .

المقدمة الصغرى : زيد إنسان .

الدعوى : زيد فان .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ١٣٦/٤ .

(٤) الكتاب ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، عالم الكتب ، ط٣ ، ١٩٨٣ ، ٣٤/١ .

وولع أبو نواس ولعا شديدا بإدماج القياسات العقلية في قصائده ، ويكفي أن نقف عند ما نظمه في دفاعه عن المقدمة الخمرية ودفعه للمقدمة الطللية . ونجتزئ من ذلك الدفاع قوله[1] :

صِفَةَ الطُّلُولِ بَلاغَةَ الفَدم
فاجعل صِفَاتكَ لابْنَةِ الكَرْمِ
تَصِفُ الطُّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا
أَفَذُو العِيَانِ كَأَنْتَ في الفَهْمِ
وإذَا وَصَفْتَ الشَيءَ مُتَّبِعًا
لم تَخْلُ مِنْ زَلَلٍ ومِنْ وَهْمِ

يأتي القياس الظهير في هذه الأبيات مخلخلا للبناء القياسي المتعارف عليه[2] ، إذ جاء على الصورة الآتية :

الدعوى : صفة الطلول بلاغة الفدم .

المقدمة الصغرى : تصف الطلول على السماع بها .

المقدمة الكبرى : وصف الشيء بالاتباع مدعاة للزلل والوهم .

تعطي هذه الأبيات الدليل على أن الشعر لا يرحب بالحقائق التي تروم إيجاد حيز لها في عالمه إلا إذا عمد إلى خلخلتها وزحزحة أركانها لتستجيب لمطالبه وتنسجم مع شرائطه .

إن خلخلة القياس لدى أبي نواس تهدف ، من أحد وجوهها ، إلى خلخلة الأذهان لتحيد عن إرث لا يوائم مستجدات العصر ، خصوصا أنه متغلغل في النفوس ، ومسنود بالسلطة السياسية . وهو ما يفهم من قوله[3] :

أَعِرْ شِعْرَكَ الأَطْلاَلَ والمنزلَ القَفْرَا
فقد طَالَمَا أَزْرَى به نَعْتُكَ الخَمْرَا
دَعَانِي إِلَى نَعْتِ الطُّلُولِ مُسَلَّطٌ
تَضِيقُ ذِرَاعِي أَنْ أَرُدَّ لَهُ أَمْرَا

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص ص٧٧-٧٨ .

(٢) هذه الخلخلة القياسية تدعونا إلى توسيع مفهوم الانزياح كما صاغته الشعرية البنيوية ، وذلك بإدخال الانزياح القياسي فيه .

(٣) ديوان أبي نواس ، ص٢١ .

فَسَمْعًا أَمِيرَ المؤمنينَ وطَاعَةً
وإنْ كُنْتَ قَدْ جَشَّمْتَنِي مَرْكَبًا وَعْرَا

وإذا عدنا إلى الأبيات السابقة ألفينا أبا نواس يصوغ نظرية متماسكة متقدمة في صناعة الشعر، تنبني على «دعوة صريحة إلى ضرورة مواكبة الشعر للتغيرات التي تطرأ على أفق توقع القراء لكي تستمر الصلة بينه وبين متلقيه. إضافة الى ذلك، فإن صياغة النقاد فيما بعد لمبدإ في الوصف تستثمر ما قاله أبو نواس وتوسعه»[1]، وأوضح تمثيل على ذلك قول الرماني: «إن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب؛ فالأول في العقل أوضح من الثاني، والثالث أوضح من الرابع، وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره»[2].

ومما يدخل في مساق القياسات المخلخلة قول العتابي مسترضيا عبد الله ابن هشام بن بسطام التغلبي. يقول[3]:

وكُنْتُ إذَا مَا خِفْتُ حَادِثَ نَبْوَةٍ
جَعَلْتُكَ حِصْنًا مِنْ حَذَارِ النَّوَائِبِ
فَأَنْزَلَ بِي هِجْرَانُكَ اليَأْسَ بَعْدَمَا
حَلَلْتُ بِوَادٍ مِنْكَ رَحْبِ المَشَارِبِ

هذه الأبيات مجتزأة من قصيدة طويلة يعتذر فيها العتابي، على سمت النابغة الذبياني، مستعملا القياس العقلي لأنه «أسلوب ضروري يعتمد عليه المذهب الفني في الاعتذار، حتى ليعد سمة من سماته، ولازمة من لوازمه، إذ يتكئ عليه المعتذر وسيلة من وسائل الإقناع»[4]، ويتأسس البناء القياسي لأبيات العتابي على النظام الآتي:

المقدمة الصغرى: اليوم أخافتني حادثة.
المقدمة الكبرى: إذا أخافتني الحوادث كنت حصنا لي.
الدعوى: لكنك هجرتني ولم تعد لي حصنا.

---

(١) تاريخ تلقي الشعر القديم: محمد مساعدي، ص١٧٦.
(٢) العمدة: ابن رشيق، ٢٨٧/١.
(٣) زهر الآداب وثمر الألباب: ابن علي الحصري، ٦٢٤/٢.
(٤) فن الاعتذار الشعري؛ تاريخ واتجاهات: محمد عباس عبد الواحد، دار الهداية للطباعة والنشر، ١٩٩١، ص١١٥.

يأتي القياس ، هنا ، مخلخلا من جهة المقدمتين ، ملوحا إلى غاية حجاجية بعيدة ، فكأني بالشاعر يقول لممدوحه : أنت دائما تعفو عن الخاطئين حتى أصبحت طبيعة العفو راسخة فيك ؛ فلماذا غيرت من طبيعتك؟! وهل الإنسان الحكيم يغير من طبيعة حسنة فيه؟!

أما أبو تمام فقد أكثر من استعمال القياس في شعره ، حتى إن كثيرا من شعره رُفض بإيعاز من تلك النظرة النقدية البيانية التي ترى في إدخال القياسات الخطابية أو الجدلية في الشعر محقا لخصائصه الشعرية . إلا أن أبا تمام آثر توظيف القياسات في خطابه الشعري للدفاع عن حكمته .

ومن اللافت ، أنه يغاير ضمنا فلسفة أبي نواس العابثة بالطلل[1] ، فيقول مثلا[2] :

مِنْ سَجَايَا الطُّلُول أَلاَّ تُجِيبَا
فَصَوَابٌ مِنْ مُقْلَة أَنْ تَصُوبَا
فَاسْأَلْنَهَا واجْعَلْ بُكَاكَ جَوَابًا
تَجِد الشَّوْقَ سَائِلاً وَمُجِيبَا

فإذا كان أبو نواس يعد البكاء على الأطلال فعلا عابثا ، لا يقدم عليه عاقل ما دامت هذه الأطلال لا ترد له جوابا ، فلأنه ينظر إليها نظرة حسية ، فإن أبا تمام يدافع عن الطلل ويحاجج عنه بطريقة غير معهودة فينظر إليه نظرة إحساسية . يقول عنها الخطيب التبريزي : «وهذه فلسفة حسنة ، ومذهب من مذاهب أبي تمام ليس على الشعراء ولا طريقتهم»[3] . وتنبني هذه «الفلسفة» على :

-المقدمة الكبرى : من سجايا الطلول ألا تجيب .

- المقدمة الصغرى : البكاء هو الجواب عن سؤال الأطلال .

- الدعوى : الشوق سائل ومجيب في الآن نفسه .

تنم دعوى الشاعر عن إجابة منطقية لسؤال محير ، ظل يراود الأذهان النقدية والشعرية على حد سواء ، فلا تجد له إجابة مقنعة . وهو : لماذا يبكي الشاعر الأطلال في زمن التحضر؟ فتأتي إجابة أبي تمام ذكية ، عندما يرى أن الأطلال ، باعتبارها مكانا ، لا تتكلم ضرورة ، لكن الذي يتكلم هو الشوق الذي تستدعيه في النفوس

(١) لاشك أن مثل هذه المغايرات بين شعراء حركة البديع يمدهم بالحركية والتنامي .

(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ١٥٧/١ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ١٥٧/١ .

تلك الأطلال ؛ فهي التي تدعو إلى السؤال ، وهي التي تبكي جوابا عنه .

وبذلك ، كانت رؤية أبي تمام أكثر عمقا وحصافة لأنها تجاوزت النظر إلى جمالية المكان من الزاوية الهندسية الخارجية إلى الزاوية النفسية الداخلية التي لا يصبح معها المكان مجرد حجارة وأبنية ، بل يغدو فضاء للأحاسيس الغامضة واللواعج الجياشة . ولله در عبد الله الطيب الذي خلص إلى دعوى أبي تمام فيما سماه «التكرار المراد به تقوية المعاني الصورية» ، معتبرا أن الشاعر يذكر المواضع «قاصدا إلى إشاعة روح الحنين والشوق ، عامدا إلى التلذذ باسم الموضع نفسه وأسماء المواضع المشابهة له»[(١)] ، ونضيف في هذا الإطار أن الشاعر يبكي الأطلال لتنفتح لديه شهوة النظم الشعري ، حتى كأنه ينسلك في سياق الذاكرة الشعرية المشتركة .

وقد ينقل أبو تمام القياس إلى سلم حجاجي ، عندما «يتضمن كل ملفوظ خاصية معيارية في صورة محمول تجعله يحتل رتبة معينة من هذا السلم»[(٢)] ، كما في قوله[(٣)] :

شَـــرِسْتُ بَلْ لِنْتُ بَلْ قَـــانَيْتَ ذَاكَ بِذَا
فَـــأَنْتَ لاَ شَكَّ فِـــيكَ السَّـــهْلُ والجَـــبَلُ

ونمثل لهذا التسلسل الحجاجي بالسلم الآتي :

النتيجة : أنت تجمع ، من غير شك ، بين اللين والشراسة .

الحجة(٣) : قانيت الشراسة باللين .

الحجة(٢) : لنت .

الحجة(١) : شرست .

---

(١) المرشد١/٥٢٩ . ويستفيد عبد الله الطيب من ابن خفاجة في اعتراضه على ناقده : «أم لعل ما ينعاه وينكره ، إنما هو ما نحن نختاره ونؤثره من ذكر التلذذ والتبلد في الديار نحييها وننديها تارة وتبكيها» . ديوان ابن خفاجة : تحقيق : سيد غازي ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط٢ ، ١٩٦٠ ، ص١٨ . ولا نترك هذه المناسبة دون أن ندعو إلى ضرورة قراءة الشعر العربي قراءة أخرى تستخلص منه تلك النظرات النقدية الثاوية والنافذة التي كثيرا ما غفلت عنها المدونة النقدية ، بل إننا ندعو ، كذلك ، إلى دراسة الخطاب الشعري من خلال ما يتفاعل فيه من بنية النقدية وأخرى خيالية .

(٢) الحجاجيات اللسانية عند أسكومبر وديكرو : الراضي رشيد . مجلة عالم الفكر . العدد ١المجلد ٣٤ ، الكويت ، يوليو – سبتمبر ٢٠٠٥ ، ص٢٣١ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ١١/٣ .

يتدرج الشاعر في ترتيب حججه اعتمادا على مبدإ التدرج في القوة الحجاجية من خلال فئة حجاجية[1] منسجمة ، حتى يصل إلى نتيجته المنطقية ، فيعبر عنها تعبيرا شعريا ؛ فعوض أن يقول : الشراسة واللين نجده يختار الجبل والسهل ، للانتقال من المجردات إلى المحسوسات ؛ وفي ذلك إقناع عجيب يرمي إلى أن الممدوح ليس إنسانا يجمع التناقض في ذاته ، بل هو أرض معطاء يتكامل في تشكيلها السهل والجبل .

أما مسلم بن الوليد فاختار أن تأتي دعواه مدعومة بمقدمات عديدة نحو قوله[2] :

مَلِكٌ إذَا اسْتَعْصَمْتَ منْهُ بحَبْله
خَضَعَتْ لَدَيْكَ حَوَادِثٌ ودُهُورُ
مَلِكٌ يَمِيرُ السَّائِلِينَ سَيْبَهُ
وبسَيْفِه سَبُعَ الفَلاَةِ يَمِيرُ
مَلِكٌ يُجِلَّ «نَعَمْ» إذَا قَالَهَا
حَتَّى يَجُودَ ومَالَهَا تَغْيِيرُ
غَادٍ عَلَى كَسْبِ المَحَامِدَ رَائِحٌ
في رَاحَتَيْهِ مَنِيَّةٌ ونُشُورُ

ويتأسس بناء هذه الأبيات الحجاجي على ترتيب مقلوب نوضحه كالآتي :

الدعوى : ملك إذا استعصمت به خضع لك كل شيء

المقدمة الصغرى(١) : ملك جواد .

المقدمة الصغرى(٢) : ملك شجاع .

المقدمة الصغرى(٣) : ملك صادق الوعد .

المقدمة الكبرى : يجمع هذا الممدوح بين كل حميدة وكريهة حسب مقتضى الحال .

عمد الشاعر إلى قلب هذا القياس الظهير المنفرد لكي يؤشر على التكرار المتعاقب للفظ «ملك» ، إذ يصرح في كل ذكر له بقضية جديدة تضاف إلى هذا الملك ؛ فكأنه مفرد بصيغة جمع ، لأنه شخص واحد جمع فيه ذواتا مختلفة . ثم إن الشاعر إمعانا

---

(١) يعني مصطلح «الفئة الحجاجية» في الدراسات المتخصصة في الحجاج مجموعة تدليلية واحدة متكاملة .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص ص٢٢١-٢٢٢ .

في الاحتجاج لهذا «الملك» بنى دعواه على ما يسميه السكاكي بقانون الشرطيات المتصلة . يقول : «والقانون في الشرطيات المتصلة أن تنزل الشرط منزلة المبتدإ ، والجزاء منزلة الخبر ، ثم تركب الدليل منها»[1] ، وهذا التركيب للدليل في الدعوى كاف لبناء حجاج قوي متماسك هادف .

لقد تبدى لنا شعراء البديع يستعملون القياس المنفرد استعمالات متعددة ليسلس مأخذه في الخطاب الشعري .

وننتقل الآن إلى القياس المتعدد ، لنرى كيف وظفه شعراؤنا . يقول منصور النمري[2] :

شَـــــــاءٌ مِـنَ الـنَّـاسِ رَاتِـعٌ هَـامِـلْ
يُـعَـلِّـلُـونَ الـنُّـفُـــوسَ بِـالـبَـــاطِـلْ
تُـقْـــــتَـلُ ذُرِّيَّـةُ الـنَّـبِـيِّ وَيَـرْ
جُـــونَ جِـنَـانَ الْخُـلُـود لـلـقَـــاتِـلْ
وَيْـلَـكَ يَـا قَـــاتِـلَ الْحُـــسَـــيْـنِ لَـقَـــدْ
بُـؤْتَ بِـحَـــمْـلٍ يَـنُـوءُ بِـالْحَـــامِـلْ
أيُّ حِـبَـــاءٍ حَـبَـوْتَ أحْـمَـدَ فِي
حُـــفْـــرَتِـه مِـنَ حَـــرَارَةِ الثَّـــاكِـلْ
بِـأَيِّ وَجْـــــه تَـلْـقَـى الـنَّـبِـيَّ وقَـــدْ
دَخَـلْـتَ فِـي قَـــــتْـلِـهِ مَـعَ الـدَّاخِـلْ

يأتي الشاعر في هذه الأبيات بقياسين متداخلين : يبين بطلان أولهما ، ويقدم الثاني تصحيحا له . ونوضح ذلك من خلال هذا الرسم الحجاجي :

* القياس الأول :

الدعوى : شاء من الناس راتع هامل .

المقدمة الكبرى : تقتل ذرية النبي ويرجون للقاتل الجنة .

المقدمة الصغرى : هذا تعليل باطل .

* القياس الثاني :

---

(١) مفتاح العلوم ، ص٤٩٥ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص ص١٢١-١٢٢ .

المقدمة الكبرى : قاتل الحسين باء بحمل ينوء بالحمل

المقدمة الصغرى(١) : أعطى هذا القاتل للنبي حرارة الثاكل .

المقدمة الصغرى(٢) : أنت تتبع القاتل في رأيه .

المقدمة الصغرى(٣) : أنت دخلت في قتله مع القاتل

الدعوى : بأي وجه تلقى النبي؟!

إن دعوى القياس الباطل هي نفسها دعوى القياس الصحيح ، إلا أنها في الأولى تبين أن التعليل الذي يأخذ به الخصوم تعليل باطل يحق معه لهؤلاء المعللين أن ينسبوا إلى الشياه التي لاحظ لها من العقل . فيما تأتي الدعوى الثانية قائمة على التعدية التي تتضح في تعدد المقدمات الصغرى التي تنسجم مع العقول الخرقاء للخصوم «الشياه» ، والتي جاءت على شكل استفهام تداولي حجاجي خرج عن مقتضى الظاهر إلى الإعراب عن التوبيخ والسخرية والإمعية .

وهنا تنسجم الدعوى الأولى بالثانية ، بل إن استعمال الاستفهام له قوة إقناعية عجيبة في مثل هذه السياقات ، وقد أشار أحمد بدوي إلى شيء من ذلك في قوله : «إن الاستفهام في أصل وضعه يتطلب جوابا يحتاج إلى تفكير ، يقع به هذا الجواب في موضعه . ولما كان المسؤول يجيب بعد تفكير وروية عن هذه الأسئلة بالنفي ، كان في توجيه السؤال إليه حملا على الإقرار بهذا النفي ، وهو أفضل من النفي ابتداء»[١] .

ولا يكاد ابن هرمة يخرج عن إجراء منصور . يقول في قبيلته التي طردته[٢] :

أَحَارِبْنَ فَهْر كيف تَطَّرِحُونَنِي
وجَاءَ العِدَا من غَيْرِكُمْ تَبْتَغِي نَصْرِي
وإنَّ الكَرِيمَ مَنْ يُكْرِمُ مُعْسِرًا
على مَا اعْتَرَاهُ لاَ يُكَرِّمُ ذَا يُسْرِ
ومَا غَيَّرَتْنِي ضَجْرَةٌ عَنْ تَكَرُّمِي
ولاَ عَابَ أضْيَافِي غِنَايَ ولاَ فَقْرِي
و إنِّي وإنْ كَانَتْ مِرَاضًا صُدُورُكُمْ
لَمُلْتَمِسُ البُقْيَا سَلِيم لَكُمْ صَدْرِي

---

(١) من بلاغة القرآن ، دار النهضة للطباعة والنشر ، مصر ، ١٩٥٠ ، ص١٦٣ .

(٢) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٣٠ .

وإنَّ ابْـنَ عَـمِّ المَـرْءِ مَـنْ شَـــــــــــدَّ أَزْرَهُ
وأَصْـبَحَ يَحْـمِي غَـيْـبَـهُ وهْوَ لاَ يَدْرِي

يتداخل في هذه الأبيات قياسان متباينان ، نجليهما عبر التمثيل الآتي :

* القياس الأول :

المقدمة الكبرى : أهلي طردوني .

المقدمة الصغرى : العدا يناصرونني .

الدعوى : الكريم يكرم المعسر لا الموسر .

* القياس الثاني :

المقدمة الصغرى (١) : ما غيرتني ضجرة عن تكرمي .

المقدمة الصغرى(٢) : لا عاب أضيافي غناي ولا فقري .

الدعوى : أنتم ترفضونني وأنا لا أرفضكم .

المقدمة الكبرى : ابن العم ينصر أخاه .

رغم اختلاف القياسين ، فإن الدعوى واحدة تلتقي في التركيز على قيمة الكرم ، إلا أن الكرم في القياس الأول موصول بالأعداء لأنهم الذين ناصروه حينما طرده أهله ، بينما لا يشير إلى هذا المعنى مباشرة ، ولكن بشكل ملتبس عندما يقلل من اندفاع دعواه مؤكدا أن الكريم هو من يكرم المعسر لا الموسر ، من غير أن ينفي قيمة الكرم جملة عن قومه حينما وصلهم بإكرام الموسر فقط دون المعسر الذي هو أهل لذلك .

ويأتي الكرم في القياس الثاني ملحقا بالشاعر الذي إن رفضه قومه ، فهو لن يرفضهم لأنه كريم ، ولم تغيره ضجرة عن تكرمه . والأكيد ، أننا نلحظ في ذلك تحفيزا لطيفا للقوم بأن يتكرموا بنصرته ، لأن القياسين معا يطرحان تساؤلات مضمرة من قبيل : إذا كنت أنا منكم مثالا للفتى الكريم . . فلماذا أنتم لستم كرماء؟! وإذا ناصرني أعداؤكم فهل أنا عدو لكم . . بناء على قاعدة صديق عدوي عدوي؟!

وبذلك ، يعمد الشاعر في ذكاء مفرط إلى حجاج شعري يجمع بين التلطيف والتعنيف ، حاثا المشتغلين ببلاغة الحجاج إلى إيلاء مزيد اهتمام بالحجاجيات الشعرية للوقوف عند ما تحبل به من تنوع وثراء .

١-١-١-٢- القياس الضمير:

وهو الذي تضمر فيه بعض الأجزاء المكونة للقياس أو بتوصيف طه عبد الرحمن «هو عبارة عن طي بعض أجزائه طيا»[١] . وإذا كان القياس الظهير يبنيه الشاعر بناء تاما لا انخرام فيه ، فإنه يلزم المتلقي ويصادر حريته ، فيما نجد القياس الضمير ، بحكم إضماره لبعض العناصر ، يشحذ كفاية المتلقين المنطقية ، ويدعوهم إلى «أن يكونوا طرفا مسهما في إنتاج الإقناع لا طرفا مستهلكا للأطروحات استهلاكا سلبيا قد ينتهون منه إلى التنطع وعدم الإذعان»[٢] . وبهذا المعنى فليس غريبا أن ينعت عبد الرحمن بدوي ، بناء على فهمه لأرسطو ، الضمير بأنه «عصب الحجاج»[٣] ، وأن يقول فيه عبد الله صولة : هو «في الحجاج سيف مسلط على رقاب الخصوم»[٤] ، ويؤكد حازم القرطاجني أن القياس الضمير أو المضمر يحسن مجيئه في القول الشعري . يقول في نص طويل لكنه بالغ الأهمية : «وليس ترد المقاييس في الأقاويل الشعرية والخطابية المقصود بها البلاغة إلا محذوفة إحدى المقدمتين أو النتيجة في الحمليات ، ومحذوفة في الاستثناءات والنتائج في الشرطيات المتصلة ، لأن القياس كلام تلازمت فيه القضايا فصار مسئما بطوله مع ما يقع فيه من تكرار الأسوار والحد الأوسط وأجزاء النتيجة (. . .) فلما كان القول القياسي قد لزمه الطول والتكرار لم يكن لهم بد ، فيما قصدوا به البلاغة من كلامهم ، من أن يعدلوا مقداره ويميطوا تكراره . فإن الكلام إذا خف واعتدل حسن موقعه من النفس ، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له»[٥] .

وبالنظر إلى حضور القياس الضمير في مدونة شعراء البديع ، فإننا نجده يؤول إلى نوعين . هما : القياس الناقص غير الشرطي والقياس الناقص الشرطي .

ومن أمثلة الأول الذي طويت فيه الدعوى أو النتيجة قول مسلم[٦] :

تَشَاغَلَ النَّاسُ بِالدُّنْيَا وزُخْرُفِهَا
وأَنْتَ مِنْ بَذْلِكَ المَعْرُوفَ في شُغْلِ

---

(١) اللسان والميزان ، ص١٤٨ .

(٢) الحجاج في القرآن : عبد الله صولة ، ٤٧٢/١ .

(٣) الخطابة : أرسطو ، ص٧ .

(٤) الحجاج في القرآن ، ٤٧١/١ .

(٥) المنهاج ، ص٦٥ .

(٦) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٢ .

فقد ذكر المقدمة الكبرى والصغرى معا ، وحذف الدعوى . ويمكننا توضيح ذلك بالتوضيح الحجاجي الآتي :

المقدمة الكبرى : تشاغل جميع الناس بالدنيا .

المقدمة الصغرى : أنت تشاغلت بالمعروف .

الدعوى المحذوفة : أنت أحسن الناس طرا .

إن حذف النتيجة أو الدعوى في قياس مسلم يجعل المدح يصل إلى غاية قصوى ، عندما يترك الشاعر للممدوح وللقارئ استخراج الدعوى ، فيكون ذلك أدعى إلى الانشراح وأبلغ في المدح .

ويقول ابن هرمة متغزلا[1] :

أَفَـــاطِمُ إنَّ النَـأْيَ يُسْلِي ذَوِي الـهَـــوَى
ونَـأْيُك عَـنِّـي زَادَ قَـلْبِـي بِـكُـمْ وَجْـــــدَا

ذكر الشاعر ،كما في المثال السابق ، المقدمتين الكبرى والصغرى ، وحذف النتيجة هادفا إلى تحقيق القياس الآتي :

المقدمة الكبرى : البعد يسلي المحبين .

المقدمة الصغرى : بعدك زادني حبا .

الدعوى المحذوفة : حبي لك مختلف عن باقي المحبين .

ما نلاحظه في هذه الدعوى المحذوفة أنها مجال فسيح لاستخلاص النتائج المتكاثرة من قبيل : أنني مختلف عن الآخرين وأنني أحق بك . وأنك مختلفة عن الأخريات وأن بعدك ليس حلا . . إلى غير ذلك من الخلاصات العديدة التي تنسجم ومقصد التغزل مما يفيد أن حذف الدعوى ، في هذا المعرض ، أبلغ من ذكرها ، حيث إن الحذف يفتح المجال مشرعا أمام المحبوبة كي تصل إلى نتائج كثيرة ، ربما لا تستطيع القصيدة الواحدة حصرها .

وعلى الرغم ، مما يقال ، قديما وحديثا ، عن أبي تمام من أنه خطيب أو أنه يدخل المنطق عنوة إلى أشعاره ، فإن مثل هذه الآراء يمكننا تقبلها بنوع من التسامح ليس إلا .ذلك ، أن أبا تمام لا يهدف إلى الإغماض في توظيف القياس الناقص ، وإنما هو يلقي بين يديك مجموعة من المؤشرات التي تعينك في بناء الدعوى ، لذا يقول عبد الله الطيب : «والغالب على مذهب أبي تمام إما ذكر النتائج ومقدماتها ، وإما حذفها

---

(٢) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٩٨ .

بعد أن يحشد لها من القضايا ما يدل عليها . وهذا شبيه بمذهبه في التأني والتصنيع المحكم»[1] . يقول أبو تمام[2] :

ولَكِنَّنِي لم أحْــوِ وَفْــرًا مُــجَــمَّــعًــا
فَــفُــزْتُ بِهِ إلاَّ بِشَــمْلٍ مُــبَــدَّدِ
ولم تُعْطِنِي الأيَّامُ نَوْمًــا مُــسَكَّنًا
أَلَــذُّ بِــهِ إلاَّ بِـنَـوْمٍ مُــشَــرَّدِ

في كل بيت من البيتين قياس مضمرٌ ؛ ففي البيت الأول «كأنه يريد أن يقول فيه : لا خير في مال يفرق بينك وبين أحبابه ، أو يفرق شملك . وقد حذف هنا قضية واسطة مع النتيجة . والبيت الثاني حذف فيه النتيجة لدلالة قوله : «ألذ به» عليها . ويمكنك أن تقول إن قوله : «ففزت به» في البيت الأول يدل على النتيجة ، وهي لا فوز مع التفريق الشمل . وعلى هذا يكون النتيجة في البيتين لفظيا لا حقيقيا»[3] .

إن ما أوضحه عبد الله الطيب يدل على أن أبا تمام واع جدا بشرائط القياس الناقص الذي لا يجب أن يثقل على السامع ، مع ما يحتاجه هذا الأخير من ذخيرة منطقية . بل هو يحسن لأنه «خفي جلي ، ظاهر غامض معا ، وذلك هو المطلوب في الضمائر ، فشرطها ألا تكون غامضة ولا واضحة جدا أيضا ، وإنما تكون بين ذلك قواما»[4] .

وقد يحذف أبو تمام إحدى المقدمات مع الإلماع إلى ما يساعد السامع في تحديدها نحو قوله[5] :

فَطُولُ مُــقَــامِ المَرْءِ فِي الحَيِّ
مُخْلِقٌ لِدِيبَاجَتَيْهِ ، فَاغْتَرِبْ تَتَجَدَّدِ

يحذف الشاعر المقدمة الصغرى ويذكر الكبرى والدعوى . ونمثل ذلك بالرسم الآتي :

---

(١) المرشد ، ٦٧٧/٢ .
(٢) شرح ديوان أبي تمام ، ٢٣/٢ .
(٣) المرشد ، ٦٧٧/٢ .
(٤) الحجاج في القرآن : عبد الله صولة ،٤٦٧/١ .
(٥) شرح ديوان أبي تمام ، ٢٦١/٣ .

المقدمة الكبرى : المقام الطويل يصيب المرء بالقدامة .

المقدمة الصغرى المحذوفة : الاغتراب يضفي الجدة على المرء .

الدعوى : يجب أن تغترب لتتجدد .

والملاحظ ، أن الشاعر أومأ إلى المقدمة الصغرى بقوله في صيغة الأمر «فاغترب» تسهيلا على السامع . وربما يعزى هذا الاختيار لأبي تمام في استعمال القياس إلى إدراكه أن شعره إذا انبنى على القياس المضمر الذي تطوى فيه بعض العناصر طيا دون ما يؤشر عليها ، إضافة إلى انبنائه على البديع ، فإن ذلك سوف يقوده إلى التعتيم والإلغاز .

ولا تفوتنا هذه الفرصة دون أن نعيد قراءة هذا البيت من زاوية أخرى . وهي أن هذا القياس الذي يستعمله الشاعر يؤدي إلى الدفاع عن دعوى مضمرة تؤول إلى رؤيته الشعرية التي تنساب في مجموع ديوانه مؤداها أن التماس الغرابة في الشعر هو ما يؤجج عملية التجديد . فيكون الشاعر ، بذلك ، قد ألمح إلى قضية كونية وهي أن تغيير النمط الواحد سواء في الإبداع أو الحياة هو ما يقود إلى التجدد .

وإذا انتقلنا إلى القياس الناقص الشرطي لألفيناه كثير الورود في مدونة شعراء البديع . ويمكننا الاستفادة من قول ابن حجة الحموي في استخلاص بعض الأسباب التي يرجع إليها هذا الورود الكثير . يقول : «ولعمري إن القياس الشرطي أوضح دلالة في هذا الباب من غيره ، وأعذب في الذوق وأسهل في التركيب»[1] ، مما يدل على أن هذا النوع من القياس هو أسلس في مجال الشعر من أنواع القياس الأخرى ، لأن الجمل الشرطية «لا يكون من شأنها أن تثير مشاكل تأويلية معقدة ولا مسائل منطقية مستعصية»[2] . أي أن الجمل الشرطية تتطرد في حذف المقدمة الصغرى والنتيجة ، بالإضافة إلى أن هذين المحذوفين قد «تضمنتهما الكبرى ودلت عليهما وأومأت إليهما»[3] .

ونمثل لذلك بقول منصور[4] :

لَوْ لَمْ يَكُنْ لِبَنِي شَيْبَانَ مِنْ حَسَبٍ
سِوَى يَزِيدَ لَفَاقُوا النَّاسَ فِي الحَسَبِ

---

(١) خزانة الأدب ، ١/٣٦٥ .

(٢) الحجاج في القرآن : عبد الله صولة ، ١/٤٦٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ١/٤٦٧ .

(٤) شعر منصور النمري ، ص٧٣ .

وإذا كان القياس الشرطي يشكل مقدمة كبرى ، فإننا نستخلص عناصر القياس الأخرى على الشكل الآتي :

المقدمة الصغرى : لكنهم يملكون أناسا آخرين مثل يزيد .

الدعوى : إذن ، هم يفوقون الناس طرا في الحسب .

ويقول العتابي[1] :

فَلَوْ كَانَ لِلشُّكْرِ شَخْصٌ يَبِينُ
إِذَا مَا تَأَمَّلَهُ النَّاظِرُ
لَمَثَّلْتُهُ لَكَ حَتَّى تَرَاهُ
لِتَعْلَمْ أَنِّي امْرُؤٌ شَاكِرُ

إذ يضمر الشاعر كذلك ، المقدمة الصغرى : لكن الشكر لا يمكن تشخيصه .

والدعوى : إذن ، أجد نفسي غير قادر على إظهار شكري لك .

والملاحظ ، أن صياغة الشاعر للدعوى بهذه الكيفية ، التي تظهر عجزه عن تشخيص شكره وتمثيله للممدوح أبلغ في المديح لكونها تستضمر عجز اللغة عن نقل عبارات الشكر والعرفان .

ويقول بشار بن برد[2] :

لَوْلاَ تَعَرُّضُهُنَّ لِي
يا قَسُّ كُنْتُ كَأَنْتَ قَسَّا

وقد حذف المقدمة الصغرى : لكن النساء يتعرضن لي .

والدعوى : إذن ، لا يمكن أن أكون قسا .

ونظيره قول أبي نواس[3] :

لَوْ أَنَّ امْرَأَ القَيْس بْنَ حَجَر يَحُلُّهَا
لأَقْصَرَ عَنْ ذِكْرِ الدَّخُولِ وحَوْمَلِ

وقد أضمر المقدمة الصغرى : لكن امرأ القيس لم يحل حانات الخمر .

والدعوى : إذن ، الأماكن الحضرية أحسن من الأماكن البدوية .

---

(١) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ١٠٨/١٣ .

(٢) ديوان بشار بن برد ، ٨٣/٤ .

(٣) ديوان أبي نواس ص١٧٢ .

١-١-٢- حجة الإحاطة: التكميل

يدمج المذهب الكلامي ، في منظورنا ، ظاهرة التكميل فضلا عن القياس الذي سبق الحديث عنه .

وإذا كان القياس ينبني على حجة التعدية ، فإن التكميل يتأسس على حجة الإحاطة ، مما يكمل خصائص المذهب الكلامي الذي يتميز بميزتين متكاملتين هما : التعدية من أجل بلوغ النتيجة ، والإحاطة من أجل استقصاء كل عناصرها ، حتى لا يمسها دخل أو احتياج .

إن التكميل الذي يتضمن ، حجاجيا ، حجة الإحاطة أو التكميل يحده علماء البديع بالحد الآتي : «هو أن يأتي المتكلم أو الشاعر بمعنى من معاني المدح أو غيره من فنون الشعر وأغراضه ، ثم يرى مدحه بالاقتصار على ذلك المعنى فقط غير كامل ، فيكمله بمعنى آخر ، كمن أراد مدح إنسان بالشجاعة ورأى مدحه بالاقتصار عليها دون الكرم مثلا غير كامل ، فكمله بذكر الكرم»[١] .

وقد وهم كثير من علماء البديع في هذا الموضع[٢] ، فساقوا في باب التكميل شواهد التتميم ، فخلطوا بين البابين ، مما دفع صفي الدين الحلي إلى التمييز بينهما ، فقال : «وقد شرك بعضهم بين التتميم والتكميل ، وجعلها كالشيء الواحد . والفرق بينهما من وجهين :

- أحدهما : أن التتميم يكون متمما للنقص ، فيجعل الناقص تاما ، والتكميل يجعل التام كاملا .
- والثاني : أن التتميم يكون متمما لمعاني النفس لا لأغراض الشعر ومقاصده ، والتكميل يكملها معا»[٣] .

وللوقوف عند اشتغال التكميل المؤسس على حجة الإحاطة في أشعار أهل البديع ، فإننا نروم منهاجيا الكشف عن أبرز شكليه وهما : الاعتراض والاستدراك[٤] .

---

(١) تحرير التحبير : ابن أبي الإصبع ، ٣/٣٥٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ٣/٣٦٠ .

(٣) شرح الكافية البديعية ، ص١٤٣ .

(٤) أدخل السجلماسي هذين الشكلين البديعيين ضمن جنس متوسط دعاه التتمة وهو قريب من معنى التكميل مما يفيد أن الإحاطة بالمعاني ترتكز على توظيف الاعتراضات والاستدراكات . ينظر المنزع البديع ، ص ص٤٨٨-٤٤٩ .

١-١-٢-١- التكميل الاعتراضي:

عرف أبو هلال العسكري الاعتراض بقوله : «هو اعتراض كلام في كلام لم يتم ، ثم يرجع إليه فيتمه»[١] ، وقد اشترك في دراسته أهل النحو والبلاغة على حد سواء مع تباين في دراجة الاهتمام ونوعية التناول . وينبه السجلماسي إلى أوجه الاختلاف بينهما ، فيقول : «والاعتراض مما تضافر على استعماله صناعة البلاغة والنحو ، غير أن الذي وقع في البلاغة هو أعم وضعا لأنه يكون جملة بمعنى الجملة في صناعة النحو ، ويكون كلاما أزيد من الجملة ، وقصة . والنحوي هو أخص وضعا لأنه يكون جملة بالمعنى الأول النحوي فقط ، ولذلك معناه عند النحاة جملة صغرى تتخلل جملة صغرى على جهة التأكيد»[٢] .

إن هذا الاتساع الذي تعطيه البلاغة للاعتراض هو ما يمنحه قيمة جليلة في فنية القول لأن «فيه من المحاسن المتممة للمعنى المقصود ما يكاد يمتاز على أكثر الأنواع»[٣] ، وقد أوضح قدامة بعض هذه المحاسن الحجاجية في قوله : «هو أن يكون الشاعر آخذا في معنى كأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله أو سائلا يسأل عن سببه فيعود راجعا إلى ما قدمه فإما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يحل الشك فيه»[٤] .

ونظرا لأن بعض البلاغين لم يدركوا وظائف الاعتراض فقد عدوه حشوا[٥] ، فرد عليهم صفي الدين الحلي معترضا : «وسماه قوم «حشوا» ، وليس بصحيح للفرق الواضح بينهما ؛ وهو أن الاعتراض يفيد زيادة معنى في غرض الشاعر ، والحشو لإقامة الوزن فقط»[٦] .

وتبعا لما سلف ، فإننا سنحاول الكشف عن الفاعلية الحجاجية للاعتراض من خلال أمثلة شعرية دالة لدى شعراء البديع من قبيل قول إبراهيم بن هرمة[٧] :

---

(١) كتاب الصناعتين ، ص٣٩٤ .

(٢) المنزع البديع ، ص٤٤٩ .

(٣) شرح الكافية البديعية : صفي الدين الحلي ، ص٣٢١ .

(٤) نقد الشعر ، ص١٥٦ .

(٥) لأنهم نظروا إلى الاعتراض من وجهة نحوية صرف .

(٦) شرح الكافية البديعية ،ص٣٢٠ .

(٧) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٥٥ .

إنَّ سُلَيْـــــــمَى- واللَّــهُ يَكْلَؤُهَا-
ضَنَّتْ بِشَيءٍ مَــــــا كَــانَ يَرْزَؤُهَا

أتت الجملة الاعتراضية في البيت «والله يكلؤها» ناهضة بوظيفة حجاجية واضحة يقويها الدعاء لسليمى بأن يحفظها الله ويحرسها . . فلو كان البيت خال من هذا الاعتراض لاعتقد السامع أن الشاعر يذمها ويقبحها . لكن الاعتراض في البيت أفاد أن الشاعر يكن لمحبوبته كل المشاعر النبيلة ، بدليل أنه يدعو لها ربه أن يحفظها من كل سوء رغم كونها ضنينة في حبها له .

ويقول أيضا[1] :

لاَ أُمَــــتِّعُ العُــــوذَ بالفِــــصَــــالِ وَلاَ
أَبْـتَــاعُ إلاَّ قَــــــــرِيبَــةَ الأَجَــلِ
لاَ غَنَمِي فِي الحَــيَــــاةِ مُــــدَّ لَّهَــا
-إلاَّ دِرَاكَ الــقِــــــــرَى- ولاَ إِبِــلِي

يعمق الاعتراض «إلا دراك القرى» جانب الفخر بما يضفيه على البيتين من سمات حجاجية ، ماثلة في الجملة الاعتراضية التي أتت لتغلق منافذ اللبس التي يمكن أن يقع فيها السامع ؛ فلولا الاعتراض لظن السامع أن الشاعر عندما يقول إن غنمه وإبله لا يمد لها في الحياة ، فذلك راجع إلى كونه لا يعتني بها العناية اللازمة .

غير أن الجملة الاعتراضية في البيت منعت حصول هذه الدلالة السلبية ، وأعربت عن دلالة إيجابية تؤشر على كرم الشاعر الذي لا يجعل غنمه أو إبله بعيدة الأجل لأنها تدرك القرى الكثير المتقارب .

ويقول مسلم بن الوليد[2] :

تَجُــودُ بالنفْسِ-إذْ أَنْتَ الضَّنِينُ بِهَــا-
والجُــودُ بالنفْسِ أَقْــصَى غَــايَةِ الجُــودِ

يحتج الشاعر لإيصال ممدوحه إلى غاية الجود والعطاء بأن يجعله يجود بنفسه ، معترضا في قوله «إذ أنت الضنين بها ، على سبيل تأكيد هذا الاحتجاج ؛ إذ يشير إلى أنه ضنين بنفسه لا يريدها أن تلج المهالك والمهامه ، ليس خوفا على نفسه ولكن خوفا على انقضاء الجود بموته .

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٨٥ . والعوذ : ج ، عائذ وهي الناقة التي نتجت ، والفصال : صغار الناقة .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص١٦٤ .

ويقول أبو نواس في الخمرة[1] :

كِـــدْنَا -عَلَى علْمنَا للشَّكِّ- نَسْـــأَلُهُ
أرَاحُـنَـــا نَـارُنَـــا أمْ نَـارُنَـــا الـــرَّاحُ؟

جاء الاعتراض بشبه الجملة «على علمنا للشك» في البيت لتقوية جانب الاحتجاج لهذه الخمرة العجيبة التي جعلت الشاعر ورفقته في حيرة من أمرها هل هي نار أم النار هي ، موظفا للتأكيد ، كذلك ، أسلوب تجاهل العارف «بإخراج ما تعرف صحته مخرج ما يشك فيه ليزيد بذلك تأكيدا»[2] .

ويقول بشار[3] :

قَـــدْ أُدْرِكُ الحَـــاجَـــةَ مَـــمْنُوعَـــةً
وتُـولَـعُ الـنَّـفْـسُ بـمَـــــــا لاَ تَـنَـالْ
والـهَـمُّ-مَـــا أَمْـــسَكْتَـــهُ في الحَـــشَـــا-
دَاءٌ وبَـعْـضُ الـدَّاءِ لاَ يُـسْـــــتَـــــقَـــالْ

جاءت الجملة الاعتراضية «ما أمسكته في الحشا» حجة معضدة لكون الهم يعد داء ينخر حامله . وبدون هذا الاعتراض لا يمكن اعتبار الهم داء ، لأن الإنسان معرض بين الفنية والأخرى لهموم الحياة الكثيرة العارضة .

ويقول منصور النمري[4] :

أبُوكَ-أَبُو الأَمْـــلاَكِ- يَحْـــيَى بْنُ خَـــالِد
أخُـو الجُـودِ والنُّعْـمَى الكِبَـارُ صِـغَـارُهَا

ينهض الاعتراض في البيت «أبو الأملاك» بوظيفة حجاجية جامعة ، تربط بين الأب والابن في تعظيم واحد ؛ فالأب قبل أن يكون أخا للجود هو أب للأملاك والخيرات ، والعرب تسمي «كل من كان سببا في إيجاد شيء أو إصلاحه أو ظهوره أبا»[5] . أما الابن الذي تشير إليه كاف الخطاب في «أبوك» فهو الأملاك نفسها . وهذا دليل على بسطة باع الشاعر في الاحتجاج والمدح على حد سواء .

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص١٠٢ .

(٢) كتاب الصناعتين ،ص٣٩٦ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ١٣٧/٤ .

(٤) شعر منصور النمري ، ص٩٤ .

(٥) معجم مفردات ألفاظ القرآن : الراغب الأصفهاني ، تحقيق : نديم مرعشلي ،دار الكتاب العربي ، ص٣ .

وصفوة القول ، إن الجملة الاعتراضية ليست حشوا أو زيادة مجانية لإقامة الوزن وملء البيت ، وإنما هي متسقة دلاليا وتداوليا مع الجملة الأصلية تكمل معناها ، مما يعني «أن الجملة المعترضة مؤهلة من وجوه عدة لتكون جزءا مهما في الكلام قد لا يمكن الاستغناء عنه ؛ فهي منطوق متعلق بمنطوق آخر ؛ ووظيفة هذا التعليق حجاجية محضة»[1] .

١-١-٢-٢- التكميل الاستدراكي:

يدخل التكميل الاستدراكي في نطاق حجة الإحاطة ، ويختلف عن التكميل الاعتراضي من حيث البنية ، لأنه يستلزم عند الجمهور إيراد حرف «لكن» المفيد لمعنى الاستدراك . يقول ابن زاكور الفاسي : «ووجه التسمية بالاستدراك ظاهر من أجل ذكر لكن»[2] .

غير أن ذلك ليس بكاف في صناعة البديع ، إذ لابد من أن يتجاوز دلالة الاستدراك المعطاة قبلا ، إلى استجلاب دلالات أخرى سياقية ، تخرج بالتكميل الاستدراكي من المجال المعياري للنحو إلى المجال الفني للبديع . لذا يشترط صفي الدين الحلي أن «تكون فيه نكتة أو طريفة زائدة عن معنى الاستدراك لتحسنه وتدخله في أقسام البديع ، وإلا فلا يعد بديعا»[3] .

ويكاد يجمع البلاغيون على تقسيم الاستدراك إلى قسمين : «قسم يتقدم الاستدراك فيه تقرير لما أخبر به المتكلم وتوكيد وقسم لا يتقدمه ذلك»[4] ، ولا تخفى الإشارة إلى الحجاج والإقناع في القسم الأول .

وسنعمد في هذا العنصر إلى دراسة الاستدراك في شعر أهل البديع ، متوقفين عند مقاصده الحجاجية ، نحو قول أبي تمام[5] :

لوْ كَانَ يَفْنَى الشعر أفْنَاهُ مَا قَرَتْ
حِياضُكَ منه في العُصُورِ الذَّوَاهِبِ

---

(١) الحجاج في القرآن : عبد الله صولة ،٤١٢/١ .

(٢) الصنيع البديع ،ص١٢٢ .

(٣) شرح الكافية البديعية ، ص١١٠ .

(٤) شرح الكافية البديعية ، ص١١٠ .

(٥) شرح ديوان أبي تمام ، ١٦١/٢ .

ولكنه صَوْبُ العُقُولِ إذَا انْجَلَتْ
سَحَائِبُ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بسَحَائِبِ

إن قول الشاعر «ولكنه صوبَ العقول» استدراك عن كون الشعر لا يفنى ، فهو بمثابة حجة دامغة تجعل الشعر نتاجا عقليا متجددا ؛ فبقدر شموخ العقول علما وذكاء يرتقي الشعر قوة ونفاذا .

ويقول كذلك[1] :

لاَقَى الكَرِيهَةَ وهو مُغْمِدٌ رَوْعَهُ
فِيهَا ولكن سَيْفه مَسْلُولُ

تأتي جملة «ولكن سيفه مسلول» استدراكا حجاجيا يقوي المعنى الأول الذي يكتفي الشاعر بنعت الممدوح بصفة رباطة الجأش ، وهي صفة نفسية ، يعضدها بصفة فعلية جاء بها الاستدراك ؛ وهي حمل السلاح في وجه الأعداء . وبذلك ، تكتمل الصفات التي يحتج بها الشاعر للإعلاء من شأن ممدوحه البطل .

كما أنه لا يخفى ما للطباق في البيت الشعري من وظيفة في إثراء المعنى السابق ؛ والماثل في «مغمد-مسلول» ، والمفيد لمعنى جليل هو أن الممدوح يمتلك سيفين مختلفين : أحداهما حقيقي مسلول في جملة الاستدراك ، وآخر مجازي نفسي تدل عليه عبارة «مغمد روعه» .

ويقول مسلم بن الوليد[2] :

مَا كُنْتُ إِمَّعَةً ولكنْ هِمَّةً
تَأْبَى الهَوَانَ وفُسْحَةً في المَنْجَعِ

ينفي الشاعر أن يكون إمعة يولي وجهه أينما ولى الناس ، مستدركا أن له همة عالية تأبى الهوان . وقد ساعد اجتماع النفي والاستدراك في هذا البيت على تقوية الدلالة وتوكيدها .

ويقول ابن هرمة[3] :

إذَا شَدُّوا عَمَائِمَهُمْ ثَنَوْهَا
عَلَى كَرَمٍ وإنْ أَسْفَرُوا أَنَارُوا

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ١٠٤/٤ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٢٩٣ .

(٣) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ص ٨٦-٨٧ .

يَبِيعُ ويَشْتَرِي لَهُمْ سِوَاهُمْ
وَلَكِنْ فِي الطِّعَانِ هُمُ التِّجَارُ

جاء الاستدراك «ولكن في الطعان هم التجار» مضيفا دلالة تؤكد معنى القوة والشجاعة التي يمكن ألا يفيدها القول السابق على الجملة المستدركة ؛ فكأن الشاعر يقول : إن كان لهؤلاء القوم من يبيع ويشتري نيابة عنهم . فهم في الطعان والحرب يستكفون بأنفسهم .

ويقول منصور النمري[1] :

لَوْ كَافَأْتَ مَا اجْتَرَحَتْ يَدَاهُ
دَلَفْتَ لَهُ بِقَاصِمَةِ الظُّهُورِ
ولَكِنْ حَلَّ حِلْمُكَ واجْتَبَاهُ
عَلَى الهَفَوَاتِ عَفْوٌ مِنْ قَدِيرِ
فَعَادَ كَأَنَّهُ لَم يَجْنِ ذَنْبًا
وَقَدْ كَانَ اجْتَنَى حَسْكَ الصُّدُورِ

يأتي الاستدراك «ولكن حل حلمك» في سياق حجاجي واضح ، بعد قياس ضمير سابق في البيت الأول ، يشير منطقيا إلى إمكانية معاقبة هذا الجاني بالنظر إلى ما اقترفه من هفوات ، غير أن الاستدراك يجيء بنتيجة مخالفة هي أن الممدوح قابل كل ذلك بالعفو . . وهذا فيه حجاج ضمني يبين الشاعر من خلاله شأو هذا الممدوح الذي يعفو عند المقدرة .

أما كلثوم بن عمرو العتابي فقد جاء لديه التكميل الاستدراكي في معارض تطفح بالحكمة بشكل يتجاوز فيه كل شعراء البديع . ولا ريب في ذلك فهو «صاحب مذهب في الأخلاق وفي علاقات الناس بعضهم ببعض»[2] . ومن ذلك قوله[3] :

تَوَدُّ عَدُوِّي ثُمَّ تَزْعَمُ أَنَّنِي
صَدِيقُكَ ، إنَّ الرَّأْيَ عَنْكَ لَعَازِبُ
ولَيْسَ أَخِي مَنْ وَدَّنِي رَأْيَ عَيْنِهِ
ولَكِنْ أَخِي مَنْ وَدَّنِي وهو غَائِبُ

---

(١) شعر منصور النمري ، ص ٨٦-٨٧ .

(٢) الشعر والشعراء في العصر العباسي : مصطفى الشكعة ، ص ٥٠٢ .

(٣) العقد الفريد : ابن عبد ربه ، ٢٩٣/٢ .

يأتي الاستدراك «ولكن أخي من ودني وهو غائب» في عجز البيت الثاني ليؤكد صدره ويكمل معناه لتنتهي الحكمة إلى أن الصديق الحق هو الذي يعرب عن الود والمحبة في حالة غياب لا في حالة حضور .

ويقول كذلك مادحا[1] :

وكُنْتَ امْـــرَأً لَوْ شِـــئْتَ أَنْ تَبْلُغَ المَدَى
بَلَغْتَ بأَدْنَى نعْـمَـــةٍ تَسْـــتَـــدِيمُهَـــا
ولكِـنْ فِطَامُ النَّفْسِ أَثْقَلُ مَـــحْـــمَـــلاً
مِنَ الصَّـــخْـــرَةِ الصَّـــمَّـــاءِ حِينَ تَرُومُـــهَـــا

الملاحظ ، أن البيت الثاني الذي افتتح بحرف الاستدراك «لكن» ينهض بوظيفة الحجة المؤكدة للبيت السابق .

فقد كان مثل هذا الشعر للعتابي[2] له تأثير بالغ في أبي تمام رأس الحركة البديعية لأنه لاشك أن «من يقرأ هذين البيتين وأضرابهما من شعر العتابي دون أن يعرف صاحبهما لا يتردد لحظة واحدة في أنهما لأبي تمام للتماثل الدقيق بين شعر الرجلين ذوقا وفكرا وأسلوبا»[3] .

١-٢ - التصديقات التخييلية: المبالغة

لئن كان المذهب الكلامي ينزع إلى الإقناع في الشعر بطريقة أهل الخطابة ، معتمدا الاستدلال العقلي المنطقي فإن المبالغة في أكثر وجوهها تنشد الحجاج باتباع مسلك التخييل الذي يتوافق وصناعة الشعر .

والملاحظ ، أن مجمل البلاغيين لم يهتموا بحجاجية المبالغة ، إذ ركزوا ، فحسب ، على مقصد الوصف فيها الذي يصل إلى درجات عالية ، وتسميتها عند ابن المعتز ب «الإفراط في الصفة»[4] دالة في هذا الصدد .

غير أن بعض المهتمين بالدرس البلاغي قد ألمحوا إلى الجانب الحجاجي للمبالغة

---

(١) البيان والتبيين : أبو عثمان الجاحظ ، ١/١٢٠ .

(٢) من الدال أن شعر هذا الرجل كان معيارا تقاس عليه جودة الأشعار ورداءتها في بلاط المأمون . ينظر الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ،١/١٢٠ .

(٣) الشعر والشعراء في العصر العباسي : مصطفى الشكعة ، ص٥١١ .

(٤) كتاب البديع ، ص٦٥ .

كالإمام الباقلاني الذي عرفها بقوله : «المبالغة هي تأكيد معاني القول»[1] ، ونجد أن أبا القاسم السجلماسي قد تناول هذا الجانب باستفاضة جاعلا من المبالغة بابا مستقلا ينتظم عددا من المصطلحات الدالة على الحجاج من قبيل : التتميم والتذييل والقياس والتأكيد . . .

وأعتقد أن المبالغة إن لم ترم الحجاج تصريحا أو تلميحا فإنها تكون ، تماما ، كما قال ابن رشيق : «كالاستراحة من الشاعر إذا أعياه إيراد معنى حسن بالغ فيشغل الأسماع بما هو محال ، ويهول مع ذلك على السامعين»[2] .

إن النظر إلى المبالغة من زاوية الحجاج من شأنه أن يهدم ذلك التقسيم الثلاثي الذي تعاوره البلاغيون ؛ والماثل في : التبليغ[3] ، والإغراق[4] ، والغلو[5] ، لأنه يضيق من الآفاق الرحيبة للمبالغة . لذا ، فإننا سنحيد عنه إلى تقسيم آخر يراعي تلك المقاصد الحجاجية المنبنية على التخييل .

ونظرا لأننا معنيون بدراسة المبالغة في متن شعري خاص ، فإننا سنتناول منها شكلين لأن المتن المدروس يفرض ذلك . وهما : حسن التعليل والمراجعة .

١-٢-١- حجة الإغواء: حسن التعليل

سماه البلاغيون هذه التسمية لأنها أولى ، إذ إن «المعدود في المحسنات حسنه لا مطلقه»[6] . ويحده أبو جعفر الرعيني بقوله : «هو أن يستنبط للشيء علة مناسبة له غير حقيقية مخالفة لعلته الأصلية ، وشرطها أن تكون على وجه لطيف يحصل بها زيادة على مقصودك من مدح أو غيره»[7] .

ولما كان حاصل هذا اللون البديعي هو الزيادة في درجة المدح أو غيره ، باستنباط العلل غير الحقيقية المناسبة كان دخوله في المبالغة أليق وأجدر . وعد عبد الفتاح بسيوني المبالغة أحد أغراض حسن التعليل . يقول : «أما التعليل الأدبي فمبني على

---

(١) إعجاز القرآن ، ص١٣٧ .

(٢) العمدة ، ٢/٥٤ .

(٣) ما كان الوصف المبالغ فيه ممكنا عقلا وعادة .

(٤) ما كان الوصف المبالغ فيه ممكنا عقلا ممتنعا عادة .

(٥) ما كان الوصف المبالغ فيه ممتنعا عقلا وعادة .

(٦) الصنيع البديع : ابن زاكور ، ص٢٥٩ .

(٧) طراز الحلة ، ص ٥٦٣ .

الخيال والتماس علل غير العلل الحقيقية للأشياء ، وهذه العلل الخيالية تكون لأغراض متعددة كالمبالغة في المديح وكإدخال السرور على الممدوح ونحو ذلك»[1] .

يخالف حسن التعليل المذهب الكلامي في كونه يسوق لأحكامه تعليلات قائمة على التخييل المنسجم وروح الإبداع الشعري . ولذلك ، فإنه يروم بناء حجة الإغواء بأن يجعل الخيال أصدق من الحقيقية . وفي كل الأحوال فالشيء «إذا كان معللا كان آكد في النفس وأرسخ من إثباته مجردا عن التعليل»[2] .

وعندما نعود إلى دراسة هذه الظاهرة البديعية لدى شعرائنا نلفى أنها تأتي على ضربين هما :

١-٢-١-١- تعليل الشيء الثابت:

ذلك أن يكون التعليل لشيء ثابت معروف تظهر له علة حقيقية ، فيتغاضى عنه الشاعر ، ويثبت له علة تخييلية فيها جدة وطرافة لـ«تقرير هذا الشيء وتحقيقيه»[3] .

يقول أبو تمام[4] :

لاَ تُنْكِرِي عَطَلَ الكَرِيمِ مِنَ الغِنَى
فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلمَكَانِ العَالِي

فالعلة الحقيقية لضياع مال الكريم هي كثرة إنفاقه وفرط جوده بالمال ، لكن الشاعر يعدل عن هذه العلة الحقيقية إلى التماس علة متخيلة تكمن في «جعل الكريم كالمكان العالي لشرفه ، والمال كالماء لا يصعد المكان العالي ، فكذلك المال لا يصل إلى الكريم»[5] .

واستشهد عبد القاهر الجرجاني بهذا البيت في نطاق طروقه للمعاني التخييلية معتبرا أنه قائم على «قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام ؛ فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب

---

(١) علم البديع ؛ دراسة تاريخية وفنية ، ص٢٥٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص٢٤٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢٥٢ .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ، ٣/٧٧ .

(٥) طراز الحلة : الرعيني ، ص٥٦٥ .

تدفعه عن الانصباب ، وتمنعه عن الانسياب . وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال»[1] .

ويقول ابن هرمة[2] :

ذَكَـــرْتُك ذكْـــرَةً فـــاصْطَدْتُ ظَبْـــيًـــا
وَكُـنْـتُ إذَا ذَكَـــــــرْتُـك لاَ أَخِـــــيـبُ

إن تذكر الشاعر لمحبوبته له علة حقيقية هي تمكنها من قبله . غير أن الشاعر لا ينظر إلى المسألة من هذه الزاوية ، وإنما يعللها بعلة تخييلية ، إذ يكون سبب التذكر ، هنا ، هو ألا يخيب في تحقيق أي أمر يقصده . .

فالتذكر لم يعد دليلا عن الحب ، بل أصبح وسيلة لتحقيق المآرب مهما كانت عزيزة ، وهو ما يعلي من شأن المحبوبة التي غدا مجرد تذكرها فألا حسنا ، فما بالك بلقياها؟!

وغير بعيد منه قوله أيضا[3] :

أُحِبُّ الـلَّيْـلَ أَنَّ خَـــــيَـــــالَ سَلْمَى
إذَا نِـمْـنَـــا أَلَـمَّ بِـنَـــا فَـــزَارَا

إن الإنسان ، عادة ، يحب الليل لأنه يستريح فيه من وصب النهار ، لكن الشاعر يحب الليل لعلة أخرى وهي أن طيف محبوبته سلمى يطرقه ويزوره .

إنها علة تنبني على المبالغة الجميلة التي يحتج بها الشاعر للإعراب عن مدى حبه وانشغال باله بهذه المحبوبة التي لا يريد أن تفارقه ليلا أو نهارا .

وكثيرا ما يأتي هذا النوع من التعليل لدى الشعراء في معارض التخلص من غرض إلى آخر ، إذ يلمسون في هذا الضرب من التعليل خروجا رشيقا يستملحه السامع ويستهش له أكثر من مجرد الاقتضاب[4] . ومن ذلك قول أبي نواس[5] :

إذَا أَرَدْتَ مَـــــدِيحَ قَـــــوْمٍ لَـمْ تُـلِـمْ
فِي مَـدِيحِـهِم فَـامْـتَـدِحْ بَنِي العَـبَـاسِ

---

(١) أسرار البلاغة ، ص ٢٣٧ .

(٢) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٦٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ص١١٧ .

(٤) يعني عند البلاغين الخروج من غرض إلى آخر من غير احتيال أو تلمس صلة . ينظر التلخيص : للقزويني ، ص٤٣٣ .

(٥) ديوان أبي نواس ، ص ٤٦٣ .

من الثابت لدى الشعراء والنقاد على حد سواء أن المديح قد لا ينقاد للشاعر في بعض الأحايين ، وعلة ذلك راجعة ، على وجه التحقيق ، إلى عدم وجود الاستعداد النفسي التام . لكن لأبي نواس ، في بيته السابق ، علة تخييلية مؤداها أن المادحين إذا اعتاص عليهم المدح فليمتدحوا بني العباس فينهال عليهم المديح من كل جانب ، مما يشير إلى إعلاء الشاعر من منزلة العباسيين .

ونظيره قول منصور النمري[1] :

إذَا اعْـتَـاصَ المَديحُ عَلَيْكَ فَـامْـدَحْ
أَمِـيـرَ المؤمنينَ تَجِـدْ مَـقَـالاَ

وواضح ، أن بين بيتي منصور وابن هرمة خلافاً في الخصوص والعموم ؛ فمنصور يحتج لشخص واحد هو أمير المؤمنين ، يستثني قدره من دون العالمين ، فيما أن ابن هرمة يحتج لجماعة دون باقي الجماعات الأخرى .

١-٢-١-٢- تعليل الشيء غير الثابت:

ويكون بما«لم يقض العرف بثبوته ، ولم تجر العادة به»[2] ، لكن الشاعر يحاول البحث له عن علة تجعله كالممكن . ومن أشهر تمثيلاته لدى البلاغيين قول مسلم بن الوليد[3] :

يَا وَاشِـيًـا حَـسُنَتْ فِـينَا إسَـاءَتُهُ
نَجَّى حِـذَارُكَ إِنْسَـانِي مِنَ الغَـرَقِ

وقد أحسن ابن أبي الإصبع في تعليقه على هذا البيت ، مشيرا إلى قوته الحجاجية المنبنية على التخييل والهادفة إلى حجة الإغواء ، فقال : «فإن هذا البيت لم يسمع في هذا الباب مثله ، لأن مسلما أغرب في معناه بتلطفه في تحسين إساءة الواشي ، لإنجائه إنسان عينه من الغرق بالدمع ، لامتناعه من البكاء لحذره منه ، فغاير في ذلك الناس ، أعني استحسان الإساءة ، وكأنه سئل عن استحسانه إساءة الواشي ففسر ذلك بنجاة إنسانه من الغرق ، وأدمج في هذا المعنى معنى الاعتذار عن عدم البكاء ، وتبيين العلة في ذلك من جهة حذره من الواشي بحبه ، وفي ذلك فضيحة

---

(١) شعر منصور النمري ، ص١١٧ .

(٢) علم البديع : عبد الفتاح بسيوني ، ص٢٥٣ .

(٣) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٣٢٨ .

محبوبه ، واحترس من توهم متوهم أن جمود عينه لغلبة جلده على حبه ، وصبره على جزعه ، إذ ذلك مناف لصحة مذاهب الناس في الغزل . وجاء في ضمن ذلك الإدماج بالمبالغة ، إذ مفهوم كلامه وملزومه أنه لولا حذره من الواشي لبكى بدمع يغرق إنسانه بحيث لا ينحسر عنه الماء أبدا»[1] .

ولئن كان مسلم يعمد إلى تعليل تحسين إساءة الواشي ، فإن منصورا النمري يطرق موضوعا تعاوره الشعراء وهو امتداح الشيب ، علما أن الشيب لا يتقبله المرء لأنه دليل الشيخوخة التي تقود ، لا محالة ، إلى مرحلة النهاية . يقول[2] :

رَضِيتُ بأَيَّامِ المَشِيبِ وإنْ مَضَى
شَبَابِي حَمِيدًا والكَرِيمُ أَلُوفُ

فالشاعر يعلن أنه راض قانع بأيام مشيبه ؛ وهو مالا يرضاه المرء عادة ، بل لا يرضاه النمري عندما يقول في معرض آخر[3] :

مَا وَاجَهَ الشَّيْبَ منْ عَيْنٍ وإنْ وَمَقَتْ
إلا لهَا نَبْوَةٌ عَنْهُ وَمُرْتَدَعُ
قَدْ كِدْتَ تَقْضِي عَلَى فَوْتِ الشَّبَابِ أَسًى
لَوْلاَ تَعَزِّيكَ أَنَّ العَيْشَ مُنْقَطِعُ

ولكن لكل معرض حجة ، لذلك يعلل الشاعر رضاه عن أيام المشيب بأنه ألوف كريم . وفي ذاك احتجاج لطيف يرقى ، في المحصلة ، بشأو الشاعر لأن كرمه تعدى الإنسان إلى الزمان . ويكفيه من ذلك أنه يرضى من الزمان بما لا يرضى به غيره من الناس .

ويقول بشار في المعنى نفسه[4] :

الشَّيْبُ كُرْهٌ وَكُرْهٌ أَنْ يُفَارِقَنِي
أَعْجِبْ بِشَيءٍ عَلَى البَغْضَاءِ مَوْدُودِ

يعتل الشاعر لشيء غير ثابت لدى الناس ، وهو كرهه لمفارقة الشيب له . ولو وعدنا إلى التحقيق لكانت «الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة ، فأما كونه مرادا أو مودودا فمتخيل فيه ، وليس بالحق والصدق ، بل المودود الحياة والبقاء .

---

(١) تحرير التحبير ، ٢/٣١١-٣١٢ .
(٢) شعر منصور النمري ، ص١١٢ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٩٧ .
(٤) ديوان بشار ، ٤/٤٥ .

إلا أنه لما كانت العادة جارية بأن في زوال رؤية الإنسان للشيب زواله عن الدنيا وخروجه منها ، وكان العيش فيها محببا إلى النفوس صارت محبته لما لا يبقى له حق الشيب كأنها محبة للشيب»[1] .

ويقول كذلك[2] :

لَيْسَ يُعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ ولاَ الخَوْ
فِ ولَكِنْ يَلَذُّ طَعْمَ العَطَاءِ

ينفي الشاعر أن يكونَ عطاءَ ممدوحه ناتجا عن الرجاء أو الخوفَ ، في حين أن العطاء لا يخرج في العادة عن هاتين العلتين . لكن الشاعر يثبت للعطاء علة جديدة ؛ وهي أن الممدوح يمنح الآخرين بدافع لذة طعم العطاء .

وبذلك ، يعلل الشاعر عطاء ممدوحه بعلة الالتذاذ بطعم العطاء ، مما يرفع درجة ممدوحه فوق الناس ، لأنه لا يعطي رجاء فينسى غير الراجين ، ولا يعطي خوفا فيكون من ضعاف الرجال ، وإنما هو يعطي لكل الناس لأنه يلتذ بطعم العطاء نفسه .

١-٢-٢- حجة الحوار: المراجعة

والمراجعة عند علماء البديع هي «أن يحكي المتكلم مراجعة في القول ، ومحاورة في الحديث جرت بينه وبين غيره أو بين اثنين غيره بأوجز عبارة وأرشق سبك وأسهل ألفاظ ، إما في بيت واحد أو في أبيات أو جملة واحدة»[3] .

فالمراجعة في عرف البلاغيين هي الحوار في اصطلاح السرديين ؛ وفي ذلك دلالة على ملاحظة مبكرة لدى شعراء البديع ، لبعض البنيات السردية في النصوص الشعرية ، فضلا عن إيلائها قيمة كبرى في توصيفهم البديعي ، وهو ما دفعهم إلى اعتبار المراجعة أو المحاورة بابا بديعيا قائما بذاته .

وغني عن البيان أن وجود مثل هذه المصطلحات السردية في مدونة البديع يدحض اعتقاد كثير من الدارسين القاضي بغياب ملامح خطاب نقدي سردي في تراثنا النقدي والبلاغي .

لكننا نحن لا نهتم في هذا المعرض بالسرد ، بقدر ما نولي العناية للحجاج ؛

---

(١) أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ، ص ٢٣٨ . .

(٢) ديوان بشار ، ١/١١١ .

(٣) تحرير التحبير : ابن أبي الإصبع ، ٣/٥٩٠ .

وبالضبط فإننا نهتم بالمراجعة في بعدها الإقناعي لأنها تنبني في العمق على حجة المحاورة[1] التي يستثمرها المبدع من أجل الإقناع برأيه ، بطريقة «ممسرحة» ، تكشف ظاهريا عن الإمتاع وتضمر باطنيا الإقناع ، فتزدوج «أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع ، فتكون إذاك ، أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب ، وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء ، ونفوذ في إشهادها للمخاطب كأنه يراها رأي العين»[2] .

ولعل ما جعلنا نسوق المراجعة في التصديقات التخييلة أنها تأتي في الغالب الأعم نتيجة لتخيلات الشاعر من أجل إضفاء طابع الصدق على كلامه ،وبذلك فهي عنصر يقوم ، بالأساس ، على المبالغة في الأصل ، ثم يعمد ، بعد ذلك ، إلى الاستدلال عنها استدلالا عقليا في الغالب .

وتحضر المراجعة لدى شعراء البديع حضورين متباينين بنية ووظيفية ، ويظهر ذلك في :

١-٢-٢-١- المراجعة التمهيدية:

وننعت المراجعة ، هنا ، بالتمهيدية لأنها تأتي في فاتحة القصيدة ومقدمتها[3] تمهيدا للدخول في الغرض الرئيس . ولما كانت المقدمة الحاضنة للمراجعة «داعية الانشراح ومطية النجاح»[4] ، فإنها كانت تسعى إلى الانخراط في حجاج يعتمد على مناورات التخييل وفنيات المبالغة .

ويعد أبو نواس غير ملحوق في هذا الباب خصوصا في قصائده الخمرية . يقول :[5]

---

(١) مستندنا في ذلك تصور تولين للحجاج الذي يعرفه صراحة بكونه حوارا ، ينظر :

Les usages de l'argumentation. Presses universitaires de France: 1993. p:30.

(٢) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام : طه عبد الرحمن ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ، ط١ ، يناير ١٩٨٧ ، ص٣٠ .

(٣) ميز البلاغيون والنقاد داخل المقدمة بين براعة الاستهلال وحسن الابتداء ، فاشترطوا في الأول أن يكون المطلع مشعرا بالغرض في إشارات لطيفة . ولم يشترطوا ذلك في حسن الابتداء . و بذلك تكون المراجعة التمهيدية داخلة في براعة الاستهلال لا حسن الابتداء . ينظر للتوسع خزانة الأدب لابن حجة ، ١/٣٠ .

(٤) العمدة : ابن رشيق ، ١/٢١٧ .

(٥) ديوان أبي نواس ، ص٦٧٩ .

لَقَـــدْ جُنَّ مَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمِ مَنْزِلِ
وَيَنْدُبُ أَطْلَالاً عَـــفَـــوْنَ بِجَـــرْوَلِ
فَـإِنْ قِـيلَ : مَـا يُبْكِيكَ .قَـالَ :حَـمَـامَـةً
تَنُوحُ عَلَى فَـــرْخٍ بِأَصْـــوَاتٍ مُـــعْـــوِلِ
تُذَكِّـــرُنِي حَـــيًّـــا حِـــلالاً بِقَـــفْـــرَةٍ
وَآخَـــيَـــةً شَـــدَّتْ بِفَـــهْـــرٍ وَجَنْدَلِ
وَلَكِـنِّي أَبْـكِي عَـلَى الـرَّاحِ إِنَّـهَـــــا
حَـــرَامٌ عَلَيْنَا فِي الكِتَـــابِ المُنَزَّلِ

يبدأ هذا المشهد الحواري بسؤال نجهل صاحبه لأن الفعل «قيل» مبني للمجهول ، ولكننا نملك فحواه ؛ وهو طلب معرفة سبب بكاء من يبكي على الأطلال . فتكون الإجابة عن السؤال بطريقتين : الأولى : تصريحية ينهض بها الباكي على الأطلال ، والذي يصرح بأنه إنما يبكي لأن ، ثمة ، حمامة ذكرته بشجون قديمة . والثانية : إضمارية يؤديها الشاعر من غير أن يصرح بما يدل على القول ، إذ يخترق الحوار معتمدا حرف الاستدراك «لكن» ، لكي ينفي الجواب السابق ،ويحل محله إجابة أخرى تفيد أن ما يبكي الشاعر هو الخمرة التي حرمها الله تعالى .

إن مناط الحجاج في إجابة الشاعر آيل ،فضلا عن البعد التخييلي للمراجعة ، إلى السخرية التي نستخلصها من إجابة الشاعر ؛ إذ إن الطلل مجلبة للأحزان ، فيما الخمرة مدفعة لها . ويؤسس الشاعر ، على ذلك ، خروجه إلى الحديث عن الخمرة . إنه خروج من الجد «الإجابة الأولى» إلى الهزل «إجابة الشاعر» بطريقة إقناعية تحاجج في العمق ، عن أهمية الهزل على الجد ، وفضيلة البحث عن المسرات على التنقيب عن المآسي .

ويقول ابن هرمة[1] :

تَقُـــولُ والعِـــيسُ قَـــدْ شُـــدَّتْ بِأَرْحُلِنَا
الحَقُّ أَنَّـكَ مِنَّـا اليَـــــــوْمَ مُنْطَلِقُ
قلت : نعم فـاكْظمي . قَـالت : ومَـا جَلَدِي
ومـــا أَظُنُّ اجْـــتِـــمَـــاعًـــا حِينَ نَفْـــتَـــرِقُ

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ص ١٥١-١٥٢ .

فَـــارَقْـــتُـــهَـــا لاَفُـــؤَادِي من تَذَكُّـــرِهَا
سَـــالِي الهُـــمُـــوم ولاَحَـــبْلِي لَهَـــا خَلَقُ

يفتتح الشاعر قصيدته بحوار متخيل يدور بينه وبين محبوبته ، إذ تبتدئ المحبوبة متسائلة عن سفر الشاعر المفاجئ ، فيرد عليها بالإيجاب ، فيما هي تعلق على الخبر بكونها لن تصبر على فراقه .

يسعى هذا الحوار المبني على المبالغة والتخييل إلى تحقيق قوة إقناعية تدفع ابن هرمة ، في سلاسة ، إلى امتداح والي المدينة عبد الله بن سليمان بن عبد الملك ، عن طريق التخلص من الغزل إلى المدح تخلصا يعتمد الإقناع المضمر ؛ إذ يفضل الشاعر الرحلة إلى الممدوح عن لقاء محبوبته ، التي نادرا ما تسمح الفرصة لمثل هذا اللقاء . . أليست المحبوبة تقول : ما أظن اجتماعا حين نفترق؟ وأليس الشاعر قد فارقها على مضض؟ إذ يلهج :

فَـــارَقْـــتُـــهَـــا لاَ فُـــؤَادِي مِنْ تَذَكُّـــرِهَا
سَـــالِي الهُـــمُـــوم ولا حَـــبْلِي لَهَـــا خَلَقُ

يدل ، ما سلف ، من الناحية الحجاجية على أن الشاعر يضع ممدوحه في رتبة عالية لأنه يصبر عن فراق محبوبته رغم كون الزمان قلما يجود بلحظة لقاء ، ولكنه لا يصبر عن عدم لقاء ممدوحه ؛ لأنه ممدوح كريم جواد . يقول فيه[1] :

يَكَادُ بَابُكَ مِنْ جُـــــودٍ ومِنْ كَـــــرَمٍ
مِـــنْ دُونِ بَـــوَّابِـــهِ لِـــلـــنَّـــاسِ يَـــنْـــدَلِـــقُ

وبذلك ، يسعى الحوار بين الشاعر والمحبوبة إلى قصد نمط الحجاج المضمر الهادف إلى الرفع من قيمة الممدوح .

ويقول منصور النمري راثيا[2] :

أَبَا خَـــالِـد لاَبَلْ عَـــمَـــمْتَ بِنَكْبَـــةٍ
فَـــتَـــبْكِي مَـــعَـــدٌّ و القَـــبِـــيلُ اليَـــمَـــانِيَـــا
ونَاعٍ غَـــــدَا يَنْعَى يَزِيدَ بْنَ مَـــــزْيَدٍ
فَـــقُلْتُ لَهُ :أَصْـــبَـــحْتَ للجُـــودِ نَاعِـــيَـــا

يستند البيت الثاني إلى محاورة تخييلية بين ناع مفترض يبكي يزيد بن مزيد ،

---

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ١٥٥ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص ١٤٥ .

والذي أحس الشاعر في بكائه كأنه قال له : إنني أنعى يزيد ، فرد عليه الشاعر إنما أنت تنعى الجود والكرم .

إن الشاعر في هذا السياق الحواري المقتضب يهدف إلى التذكير بالقيمة التي كانت للمرثي بين الناس في حياته .

وقد استطاع الشاعر ، على سبيل المبالغة ، أن يجعل المرثي رمزا للجود ، مما يجعل نعي المرثي نعيا للكرم ضرورة . وهو كرم سيغيب عن الأرض بغياب يزيد بن مزيد . وفي ذلك حجاج ضمني يتأسس على الحوار الناهض على المبالغة .

١-٢-٢-٢- المراجعة الإدماجية:

إذا كانت المراجعة التمهيدية تتركز في مقدمة القصائد ، فإن المراجعة الإدماجية تندمج فيما يلي المقدمة من أغراض لتعدد الدلالات بحجاجها القائم على المبالغة والتخييل .

ومن ذلك قول العتابي[١] :

تَلُومُ عَلَى تَرْكِ الغِنَى بَاهِلِيَّةٌ
رَوَى الدَّهْرُ عَنْهَا كُلَّ طِرْفٍ وتَالِدِ
رَأَتْ حَوْلَهَا النِّسْوَانَ يَرْفُلْنَ فِي الكُسَا
مُقَلَّدَةً أَجْيَادُهَا بالقَلاَئِدِ
يَسُرُّنِي أَنِّي نِلْتُ مَا نَالَ جَعْفَرٌ
من المُلْكِ أَوْ مَا نَالَ يَحْيَ بْنُ خَالِدِ
وأَنَّ أَمِيرَ المؤمنين أَغَصَّنِي
مُغَصَّهُمَا بالمرْهَفَاتِ البَوَارِدِ
ذَرِينِي تَجِئْنِي مِيتَتِي مُطْمَئِنَّةً
ولَم أَتَجَشَّمْ هَوْلَ تِلْكَ المَوَارِدِ
فَإِنَّ كَرِيمَاتِ المَعَالِي مَشُوبَةٌ
بِمُسْتَوْدَعَاتٍ فِي بُطُونِ الأَسَاوِدِ

ينشد الشاعر من خلال حواره مع زوجه الإعراب عن مدى قناعته ، وقدرته على الاقتصار بالقليل عن الكثير إذا كان الكثير مجلبة للمآسي والمهالك . وذلك ، واضح

(١) البيان والتبيين : الجاحظ ، ٣/٣٥٣-٣٥٤ .

في البيت الأخير الذي سيق في مساق الحكمة والمثل السائر للتدليل على رجاحة عقله وبعد نظره .

ونجد أبا نواس المهووس بإدماج المراجعة في أشعاره في كثير من قصائده ،مشكلا لوحات فنية مغرقة في التخييل ومتأسسة على حوارات طريفة بينه وبين الخمرة ، نحو قوله[1] :

فاسْتَوْحَشْتُ وبَكَتْ في الدَّنِّ قَائلَةً
يا أُمَّ وَيْحَكِ أَخْشَى النَّارَ واللَّهَبَا
فقلت : لاَ تَحْذَريه عندنا أَبَدًا
يا أُمَّ وَيْحَكِ أَخْشَى النَّارَ واللَّهَبَا
قالت : فَمَنْ خَاطَبِي هَذَا؟فقلت : أَنَا
قالت :ولا الشَّمْسَ؟قلت : الحَرُّ قَدْ ذَهَبَا
قالت : لِقَاحِي . فقلت : الثَّلْجُ أَبْرِدُهُ
قالت : فَبَعْلِي؟قلت : المَاءُ إِنْ عَذُبَا
قلت : القَنَائِيُّ والأَقْدَاحُ ،ولَّدَهَا
فِرْعَوْنُ . قالت :لقد هَيَّجْتَنِي طَرَبَا
لاتَمَكِّنَّنِي من العِرْبِيدِ يَشْرُبُنِي
ولا اللَّئِيمِ الذي إن شَمَّنِي قَطَبَا
ولا المَجُوسِ فإنَّ النَارَّ رَبُّهُمُ
ولا اليهودِ ولا من يَعْبُدُ الصُّلُبَا
ولا السَّفَالِ الذي لا يَسْتَفِيقُ ولاَ
غِرِّ الشَّبَابِ ولاَ من يَجْهَلُ الأَدَبَا
ولا الأَرَاذِلِ ، إلا من يُوَقِّرُنِي
من السُّقَاةِ . . . ولكنْ اسْقِنِي العَرَبَا

وغير خاف ، أن الشاعر ، هنا ، يتجاوز محاورة الأشخاص إلى محاورة الأشياء ؛ وهو ما يبين للدارس الوظيفة الحجاجية للمراجعة ،لأن التكلم مع الأشياء يدل على أمر ما يريد الشاعر إبلاغه لنا بطريقة غير مباشرة ، تعتمد الحجاج التخييلي المستند إلى ثنائية الإمتاع والإقناع لمناورة الأذهان وإغوائها .

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص ص٩١-٩٢ .

فالشاعر يميز جنس العرب عن أجناس المجوس واليهود والنصارى ، كما يضيف أن العرب ليسوا لئاما أو سفلة أو جهالا أو أراذل ، بل هم ، على العكس تماما ، يملكون خصالا حميدة تضاد تلك الرذائل السابقة .

إن أبا نواس يعلي من قيمة العرب مما يقود السامع العربي إلى الاهتزاز لهذه المحاورة والانخراط في تقديرها . ولكن ذلك لا يعدو أن يكون مناورة من لدن الشاعر ، عندما يجعل الأمة العربية بخصالها السالفة هي الأمة الوحيدة التي تعطي للخمر مكانا لائقا ، وتقدر شربها أيما تقدير!!

ويقول ابن هرمة :[1]

أَلاَ طَرَقَتْنَا آخِرَ اللَّيْلِ زَيْنَبُ
عليك سَلاَمُ ، هَلْ لما فَاتَ مَطْلَبُ ؟
قالت : تَجَنَّبْنَا وَلاَ تَقْرَبَنَّنَا
وكَيْفَ- وأَنْتُمْ حَاجَتِي- أَتَجَنَّبُ؟!
ويقولون هل بَعْدَ الثلاثين مَلْعَبُ؟!
فقلت : وهَلْ قَبْلَ الثلاثين مَلْعَبُ؟!

يعمد الشاعر إلى محاورة طيف محبوبته الذي طرقه في آخر الليل ، محاورة تنتظم في سياق المبالغة والتخييل . وذلك من أجل الاحتجاج لمشيبه ، مثلما لاحظنا ذلك في تعليل الشيء غير الثابت ، كما هو صريح في قوله[2] :

لقد جَلَّ قَدْرُ الشَّيْبِ إِنْ كَانَ كُلَّمَا
بَدَتْ شَيْبَةٌ يَعْرَى مِنَ اللَّهْوِ مَرْكَبُ

واحتجاج الشاعر في الأبيات السابقة مرتكز على الحوار ، إذ يفاتح الشاعر طيف الخيال القول طالبا رجوع ما راح من أيام سعيدة بينهما . غير أن الطيف ينكر عليه طلبه آمرا إياه بتجنبه وعدم الاقتراب إليه متسائلا سؤالا إنكاريا : هل بعد الثلاثين ملعب؟! ، ومعلوم أن الاستفهام الإنكاري حاصله «راجع إلى تنبيه السامع على فساد ذلك الشيء حتى يرجع إلى نفسه فيخجل ويرتد عنه . فعلى هذا لا يتصور إلا بالمحال على سبيل أن يقال له : «أنت في دعواك كمن يدعي المحال»»[3] . غير أن الشاعر يفهم ذلك فيرد عليه بسؤال حجاجي يشكك في محتوى السؤال السابق ، ويزكي ما

(١) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ص٢٣٣-٢٣٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٣٤ .

(٣) مقدمة تفسير ابن النقيب ، ص٣٣٠ .

يروم استهدافه من إجلال لقدر الشيب ، وذلك عندما يقول مستثمرا جل دوال السؤال السالف : وهل قبل الثلاثين ملعب ؟! وهو ما يعرف عند أهل البديع بالقول بالموجب ، وفيه حجاج مفحم يعرب عنه حده : «وهو أن يخاطب المتكلم مخاطبا بكلام فيعمد المخاطب إلى كل كلمة مفردة من كلام المتكلم فيبني عليها من لفظه ما يوجب عكس معنى المتكلم ، وذلك عين القول بالموجب ،لأن حقيقته رد الخصم كلام خصمه من فحوى لفظه»[1] .

لقد أبدع شعراء البديع ،حقا ، في بناء الحجج الصناعية سواء العقلية أو التخيلية ، فلم تكن أشعارهم محض خطابة زاعقة ، وإنما استطاعوا بمقدرتهم الإبداعية أن يجمعوا في توفيق نادر بين الإمتاع والإقناع لشحن منجزهم الشعري بطاقات أخرى تعلي من درجة تماسكه وجماله .

٢ - الحجج الجاهزة:

وهي حجج لا يصنعها الشاعر ، وإن كان يحورها ، لأنها موجودة سلفا في الذاكرة أو المصنفات ، آتية من نصوص مختلفة ، واكتسبت «قوتها من مصدرها ومن مصادقة الناس عليها وتواترها ، وتدخل الشاعر ينحصر في اختيارها وتوجيهها إلى الغرض المرصودة إلى الاستدلال عليه»[2] ؛ مما يدل على طابعها الحجاجي وقوتها الإقناعية .

وقد درس النقد العربي القديم الحجج الجاهزة في مبحث اهتم به النقاد والبلاغيون على حد سواء ، ويتعلق الأمر بمبحث السرقات[3] الذي انتهوا فيه إلى القول : «هذا باب متسع جدا ، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه ، وفيه

---

(١) تحرير التحبير : ابن الإصبع ، ٥٩٩/٣ .

(٢) في بلاغة الخطاب الإقناع ؛ : مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية : محمد العمري ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، سلسلة الدراسات النقدية٥ ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص٦٥ .

(٣) درج الباحثون المحدثون على إخراج السرقات من البديع تنظيرا وتطبيقا ، ظنا منهم أن السرقات مبحث نقدي خالص مخالف للبديع باعتباره علما بلاغيا . والواقع أن البلاغيين أنفسهم أثاروا هذا النقاش قديما إذ بدأ مضمرا مع ابن المعتز الذي أدرج مصطلح «حسن التضمين» في كتاب البديع ، وتبعه في ذلك كثير من البلاغيين حتى وجدنا الخطيب القزويني يجعل السرقة ذيلا لعلم البديع ، وانتهى النقاش إلى صيغة صريحة مع يحيى بن حمزة العلوي الذي رجح أن تكون معدودة في البديع ؛ لأن «كل واحد من السابق واللاحق إنما يتصرف في تأليف الكلام ونظمه ، وترديده بين الفصيح والأفصح ، والأقبح والأحسن ، وهذه هي فائدة علم البديع وخلاصة جوهره» الطراز ، ص ٣٨٨ .

أشياء غامضة ، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة ، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل»[١] . وبذلك ، أنتجوا مصطلحات ومفاهيم عديدة يرومون من خلالها توصيف التنويعات التي تأتي فيها السرقات ، ولكننا إذا ما تدبرنا أكثرها أمكننا القول مع ابن رشيق دون مغالاة أو مجازفة إنه «ليس لها محصول إذا حققت (. . .) وكلها قريب من قريب»[٢] .

غير أن مصطلح السرقة لا يجوز في اعتقادنا أن يكون مصطلحا نقديا أو بلاغيا واصفا ، لما يشير إليه مفهومه من نعوت سلبية سيئة ؛ لأن السرقة باعتبارها «مفهوما أخلاقيا قد أخذ من الحقل «الجنائي» المادي ، لتتبلور في الحقل الشعري المعنوي . . إنه مفهوم تمجه العقلية العربية الإسلامية ، وتسطر له العقوبات المختلفة بالنظر إلى مجالاته ودرجاته . . وإذا كان التشريع الديني ينادي بقطع يد السارق ، فإن التشريع النقدي ظل ، هو الآخر ، يعلن «قطع» شاعرية الشاعر»[٣] .

وبذلك ، فإننا نرى من اللائق أن نأخذ بمصطلح «التناص»[٤] ، وليس في ذلك أي محاولة من محاولات الإعلاء من المصطلحات الغربية المعاصرة على العربية التراثية ، أو الارتماء الساذج بين أحضان الثقافة الغربية . ولكن لأن مصطلح التناص خال تماما من تلك النعوت السلبية العالقة بمصطلح «السرقة» ، علما أن «السرقة ليست مرادفا للتناص ، ولكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث»[٥] . . كما أن التناص ينظر إلى الشعر والأدب عموما بمنظار تفاعلي يستلهم آراء النقد الجديد ، معتبرا النص الأدبي «عبارة عن هدم وإعادة بناء بقصد غالبا ، وليس صاحبه مسحورا أو مخمورا أو فاقدا للوعي يهذي كيفما يشاء له ويتفق»[٦] .

---

(١) العمدة ، ٢/٢٨٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ٢/٢٨٠ .

(٣) أسئلة الشعر لدى أبي الطيب المتنبي ؛ قراءة في المفهوم والمرتكز : سعيد العوادي .حوليات كلية اللغة العربية ، مراكش ، -عدد خاص -العدد ٢٠ ، ٢٠٠٥ ، ص١٢٥ .

(٤) انشغل الدارسون العرب بقضية العلاقة بين التناص ومفهوم السرقات ، وقل انشغالهم بالغايات التي يستهدفها الشعراء من نصوص غيرهم . ونعتقد أننا سنولي عنايتنا لهذا الجانب من البحث .

(٥) التناص الشعري ؛ قراءة أخرى لقضية السرقات : مصطفى السعدني ، منشأة المعارف ، ط١ ، مصر ، ١٩٩١ ، ص٨ .

(٦) دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل : محمد مفتاح ، مجلة دراسات سيميائية أدبية ، عدد خاص حول جمالية التلقي ، ع ٦ ، منشورات سال ، خريف /شتاء ١٩٩٢ ، ص ٨٧ .

وبناء على ما سلف ، فإن التناص ، حسب جوليا كريستفا ، هو ذلك «التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى»[1] ، بل إن الباحثين المعاصرين يجمعون على أن التناص «قانون النصوص جميعا»[2] ، وأن «كل نص هو تناص»[3] .

وكل ذلك من شأنه أن يراجع الكثير من الأحكام التي أصدرها نقادنا القدامى على الشعراء ، وأن يعيد النظر في تلك المدونة الواسعة للمصطلحات المنتظمة في نطاق «السرقات» .

وستحاول دراستنا التعامل مع مصطلحات هذا المبحث من منظور تناصي ، لاسيما وأن عملنا يتناول أساسا الظواهر البديعية التي تدخل ضمنها مصطلحات «السرقة» . وبالإضافة إلى ذلك المنظور ، فإننا سندرج المتناصات في سياق نظرية الحجاج[4] ، لأن الشاعر عندما يستلهم بعض النصوص من غيره ويدخلها في متنه ، فإنما يهدف إلى الاستدلال على غرضه إذا كانت تلك النصوص تنتمي إلى حجة السلطة التي تعود حجيتها إلى قوة مصدرها ، أو أنه يعمد إلى تحويلها وتحويرها مدللا على قدرته في تغيير مسار تلك النصوص الوافدة ؛ كما لو أنه يغمز سلطتها أو يومئ إلى أنه أبدع من أصحابها .

وبذلك ، فإننا نرى ، مع طه عبد الرحمن ، أن التناص منهج في الاستدلال وسبيل من سبل الحجاج[5] . وإذا عدنا إلى شعراء البديع ألفيناهم قد اهتموا اهتماما واسعا بالحجج الجاهزة ، ووجدنا نصوصهم تحتوي على فسيفساء من نصوص أخرى تهدف ، أساسا ، إلى تحقيق مقاصد الترسيخ والتأكيد والمحاججة .

ويمكننا النظر إلى استغلال الحجج لدى شعراء البديع من خلال المتناصات النثرية والمتناصات الشعرية :

---

(١) مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد . ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» : مارك أنجلو ، ترجمة وتقديم : أحمد المديني ، عيون المقالات ، البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٩ ، ص١٠٢ .

(٢) الليث والخراف المهضومة ؛ دراسة في بلاغة التناص الأدبي : شجاع العاني ، مجلة الموقف الأدبي . دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ع ١٧ ، السنة٣ ، ١٩٩٨ ، ص٨٤ .

(٣) نظرية النص : رولان بارت ، ترجمة :محمد خير بقالي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ، ع٣ ، صيف ١٩٨٨ ، ص١٣ .

(٤) لاشك أننا سنخوض معتركا وصعوبة لأننا نود أن تجمع في هذا المبحث بين السرقات والتناص والحجاج .

(٥) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، ص٤١ .

٢-١- المتناصات النثرية: العَقد

الشعر البديعي ملتقى أصوات متضاربة ، آتية من أزمنة مختلفة ؛ فمن ذلك المتناصات النثرية التي تفد عليه ، فيحولها من النسق النثري إلى النسق الشعري ، موظفا تقنية العقد التي تضاد الحل لأن «العقد نظم المنثور والحل نثر المنظوم»[١] . ومن الشرائط التي ينهض عليها العقد عند أهل البلاغة هي «أن يؤخذ المنثور بجملة لفظه أو معظمه ، فيزيد الناظم فيه وينقص ليدخل في وزن الشعر»[٢] .

إن انفتاح الشعر على المنثور يدل دلالة صريحة على ثقافة الشاعر الموسعة التي لم تستكف بصياغة ذاكرة شعرية تعتمد عليها فحسب ، بل امتدت إلى بناء ذاكرة نثرية جمعت بين النص الديني قرآنا وحديثا وبين النص الدنيوي أمثالا وحكما وكلاما .

وليس من شك في أن استجلاب النص الشعري لتلك النصوص الشعرية أدعى لمقصد الاحتجاج وأحسم لكل لجاج ، لاسيما وأن العقد «من أجل ما يَمُتُّونَ به وأعظم ما يترفعون بسببه»[٣] .

لقد جنح شعراؤنا إلى القرآن والحديث لأنهما ينهضان على حجة السلطة ، وإلى الأمثال والحكم وكلام الناس لتأسيس حجة التداول المنبثقة عن المصادقات الاجتماعية .

٢-١-١- حجة السلطة: الاقتباس

الاقتباس هو «تضمين الكلام مطلقا شيئا من القرآن والحديث على وجه لا يشعر أنه منهما»[٤] ، أي دون إيراد عباراتي : قال الله تعالى أو قال الرسول صلى الله عليه وسلم . وقد أكد بسيوني عبد الفتاح فيود أنه «ما من ريب في أن الألفاظ المقتبسة من القرآن أو الحديث ، تزيد الكلام قوة وبلاغة كما تضفي عليه حسنا وجمالا ، إذ تبدو وسطه كالضياء اللامع والنور المشرق . . والمتكلم عندما يقتبس يبني كلامه على الالتئام والتلاحم ، وبهذا يبدو كلامه قويا بليغا»[٥] .

---

(١) خزانة الأدب : ابن حجة ، ٤٨٩/٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ٤٨٩/٢ .

(٣) مقدمة تفسير ابن النقيب ، ص٤٦٨ .

(٤) الصنيع البديع : ابن زاكور ، ص٢٨٩ .

(٥) علم البديع ، ص٢٦٨ .

وبذلك ، يكون مصطلح الاقتباس معربا عن المقصود ومترجما عنه أكثر من مصطلحات «حسن التضمين» أو «التضمين» التي استعملها لفيف من البلاغيين في المعنى نفسه كابن المعتز[١] ، وابن أبي الإصبع[٢] لأن كلام الله تعالى وكلام نبيه عليه السلام أحق أن يكون قبسا يستضاء به من أن يكون مجرد كلام ضمن كلام فحسب .

وغير خاف ، أن النصين القرآني والحديثي هما أرقى النصوص رتبة وأكثرها حجية لأن الأول صادر عن خالق الخلق ، والثاني آت من أحسن الخلق ؛ فكلاهما يندرج ضمن حجة السلطة ، بل هما الأعلى درجة ضمن هذه الحجة ؛ إذ تختلف «السلطة في حجة السلطة وتتعدد تعددا كبيرا فقد تكون «الإجماع» أو «الرأي العام» أو «العلماء» أو «الفلاسفة» أو «الكهنوت» أو «الأنبياء» . وقد تكون هذه السلط غير شخصية inpersonnelles مثل «الفيزياء» أو «العقيدة» أو «الدين» أو «الكتاب المقدس» . وقد يعمد في الحجاج بالسلطة إلى ذكر أشخاص معينين بأسمائهم على أن تكون سلطة هؤلاء جميعا معترفا بها من قبل جمهور السامعين في المجال الذي ذكرت فيه»[٣] .

وسنحاول تتبع الاقتباس لدى شعراء البديع من خلال الاقتباسين القرآني والحديثي ، متوقفين عند الوظائف الحجاجية التي يسفر عنها :

٢-١-١-١- الاقتباس القرآني:

سبق الذكر أن الشعراء يقتبسون بعض الآيات من الذكر الحكيم تحلية لأشعارهم وتقوية لمضامينها في الآن نفسه لأن «ألفاظ القرآن هي لب كلام العرب وزبدته ، وواسطته وكرائمه ، وعليها اعتماد الفقهاء والحكماء في أحكامهم وحكمهم ، وإليها مفزع حذاق الشعراء والبلغاء في نظمهم ونثرهم»[٤] . إذ إن الآي القرآني «تتراءى فيه أوضح المحجة ، وأبين الحجة ، وتكشف به الأدلة وتزاح العلة»[٥] .

---

(١) كتاب البديع ، ص٦٤ .

(٢) تحرير التحبير ، ١٤٠/١ .

(٣) الحجاج ؛ أطره ومنطلقاته ضمن كتاب» أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم» : عبد الله صولة ، ص٣٣٥

(٤) معجم مفردات ألفاظ القرآن : الراغب الأصفهاني ، ص ن .

(٥) الاقتباس من القرآن الكريم : أبو منصور الثعالبي ، تحقيق : ابتسام مرهون الصفار ، منشورات جامعة بغداد ، السلسة ٣١ ، ط١ ، ١٩٧٣ ، ٢٣/١ .

بيد أن فقهاء المالكية قد اشتهر عنهم تحريم الاقتباس من القرآن في الشعر ، وخالفهم جلال الدين السيوطي الرأي قائلا إن هذا الموضوع «لم يتعرض له المتقدمون ولا أكثر المتأخرين مع شيوع الاقتباس في أعصارهم واستعمال الشعراء له قديما وحديثا» [١] . واعتبر ابن الأثير أن التحريم لو كان من جهة مخافة الاشتباه بين القرآن والشعر على «جاهل لا يعرف الفرق فذاك لا كلام معه»[٢] .

وقد تميز أبو تمام عن شعراء البديع طرا بالاقتباسات العديدة من الذكر الحكيم[٣] . حتى قال نجيب محمد البهبيتي فيه «لا أعرف شاعرا من شعراء العربية تأثر بالقرآن تأثر أبي تمام به ، فإن القارئ لا يكاد يمضي في الديوان ، حتى يعثر بين خطوة وأخرى بشاعر كأنما يضع نصب عينيه النقل من القرآن الكريم»[٤] . ولما كانت الاقتباسات لدى الشاعر كثيرة متنوعة ، فإننا سوف نجتزئ بعض التمثيليات الدالة والمعربة عن غيرها . فمن ذلك ما يحكيه ابن رشيق في باب البديهة والارتجال . يقول : «ومن عجيب ما روي في البديهة حكاية أبي تمام حين أنشد أحمد ابن المعتصم بحضرة أبي يعقوب بن أبي إسحق بن الصباح الكندي وهو فيلسوف العرب :

إِقْدَامَ عَمْرو في سَمَاحَة حَاتِم
في حِلْم أَحْنَفَ في ذَكَاءِ إِيَّاسِ

فقال له الكندي : ما صنعت شيئا ، شبهت ابن أمير المؤمنين ولي عهد المسلمين بصعاليك العرب! ومن هؤلاء الذين ذكرت؟ وما قدرهم؟ فأطرق أبو تمام يسيرا ، وقال :

لا تُنْكِرُوا ضَرْبِي لَهُ مَنْ دُونَهُ
مَثَلاً شَرُودًا في النَّدَى والبَاسِ
فاللهُ قَدْ ضَرَبَ الأَقَلَّ لِنُورِهِ
مَثَلاً مِنَ المِشْكَاةِ والنِّبْرَاسِ»[٥] .

إن السياق الذي قيل فيه البيتان الأخيران هو سياق حجاج وإفحام ، لأن الكندي سفَّه أبا تمام في بيته الأول بحجة كونه يصف فيه ابن الخليفة بصعاليك

---

(١) الإتقان في علوم القرآن ، ٢٤١/١ .

(٢) المثل السائر ، ٢٠٠/٣ .

(٣) أرجو أن يسارع أحد الباحثين إلى انجاز أطروحة في أثر القرآن الكريم في شعر أبي تمام ، والتي بإمكانها أن تكشف عن جوانب غامضة في شعرية أبي تمام .

(٤) أبو تمام الطائي ؛ حياته وحياة شعره ، دار الثقافة ، البيضاء ، ص٦٧ .

(٥) العمدة ، ١٩٢/١ .

العرب لكن الشاعر قد رد على الفيلسوف دعواه بأن أحال على الآية الكريمة : ﴿الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة . . .﴾[1] ، فقاده استشهاده بالقرآن الكريم إلى إيقاف الملاحظات السلبية للكندي لأن الشاعر دعم دعواه بحجة سلطة غير قابلة للنقاش ، فضلا عن كونها أتت متوافقة مع المجال الذي نقلت إليه .

وبذلك ، فإن الكندي لم يعب أبا تمام لأنه اتكأ على القرآن الكريم واستنجد به ، لكنه ، على العكس من ذلك ، قال : «هذا الفتى قليل العمر لأنه ينحت من قلبه»[2] ، مشيرا إلى قدرة الشاعر على جعل النصوص السابقة تأتي منسابة ، ملتبسة بنصه الشعري دونما نشاز . . وهذا هو جوهر النحت من القلب ، وأعلى درجات التناص الإبداعي . ويقول[3] :

قَدْ أُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ بَهْجَةً
وَدَدًا وَحُسْنًا فِي الصِّبَا مَغْمُوسَا
لَوْلاَ حَدَاثَتُهَا وَأَنِّيَ لاَ أَرَى
عَرْشًا لَهَا لَظَنَنْتُهَا بَلْقِيسَا

ففي قول الشاعر اقتباس من الآية الكريمة ﴿وإني وجدت امرأة تملكهم ، وأوتيت من كل شيء ، ولها عرش عظيم﴾[4] .

لقد رام الشاعر الاحتجاج لرفعة هذه المرأة بين جنس النساء ، فاقتبس من القرآن الكريم ما يدلل به على ذلك ، معتمدا على التشبيه من خلال الفعل المؤكد «لحسبتها» ، والذي ينهض في الكلام بوظيفة التقوية والتشديد باعتباره قياسا[5] ؛ فبين المرأة التي يصفها الشاعر وبلقيس التي يخبر عنها القرآن اشتراك في «الإتيان من كل شيء» ، وافتراق في كون الأولى لا عرش لها ، فيما الثانية تملك عرشا عظيما ؛ وهي صفة تجعل هذه المرأة أقل مكانة من بلقيس ، وإن تجاوزتها في درجة الجمال التي يدل عليها قول الشاعر «لولا حداثتها» .

ولا ريب ، أن المرأة التي يصفها الشاعر تتجاوز بلقيس وتبزها ، لأن المفاضلة بين النساء إنما تكون من حيث درجة الجمال تحديدا . وبذلك ، يأتي الاقتباس ، هنا ، لدى

---

(١) سورة النور ، الآية : ٣٥ .

(٢) العمدة : ابن رشيق ، ١٩٢/١ .

(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٢٦٤/٢

(٤) سورة النمل ، الآية :٢٣ .

(٥) البرهان في وجوه البيان : ابن وهب ، ص٦٧ .

الشاعر بدافع المقارنة والموازنة ، ومتى كانت هذه المقارنة لصالح موصوفات الشاعر ، فإنه يكون قد ارتفع بتلك الموصوفات إلى أعلى درج السلم الحجاجي .

ويأتي بعد أبي تمام في درجة الاقتباس القرآني لدى شعراء البديع الشاعر أبو نواس الذي قد يخفي عنا مجونه الشعري اتصاله الوثيق بالنص القرآني ، واستجلابه له في معارض كثيرة تحتاج إلى وقفات مطولة ، لولا أننا نروم الإلماع فحسب . . فمن ذلك قوله في مدح خصيب[1] :

مَنَحْتُكُمُ يَا أَهْلَ مِصْرَ نَصِيحَتِي
أَلاَ فَخُذُوا مِنْ نَاصِحٍ بِنَصِيبِ
ولا تَثِبُوا وَثْبَ السِّفَاهِ فَتَرْكَبُوا
عَلى حَدِّ حَامِي الظَّهْرِ غَيْرِ رَكُوبِ
فَإِن يَكُ فِيكُمْ إِفْكُ فِرْعَوْنَ بَاقِيًا
فَإِنَّ عَصَا مُوسَى بِكَفِّ خَصِيبِ
رَمَاكُمْ أَمِيرُ المؤمنينَ بِحَيَّةٍ
أَكُولٍ لِحَيَّاتِ البِلاَدِ شَرُوبُ

ينظر الشاعر في هذه الأبيات إلى قوله عز وجل : ﴿وما تلك بيمنك يا موسى . قال : هي عصاي ، أتوكأ عليها ، وأهش بها على غنمي ، ولي فيها مآرب أخرى ، قال : ألقها يا موسى . فألقاها فإذا هي حية تسعى﴾[2] . ويستهدف منه أنه إذا كان أهل مصر قد ورثوا الإفك عن فرعون فإن الخصيب ورث عن موسى العصا التي ستقضي على إفكهم ، فكان هذا الاستشهاد هادفا إلى التبكيت والسخرية من أهل مصر .

ويظهر ، أن الاستشهاد بالقرآن الكريم دعم الاستدلال في البيتين الأخيرين ، وقوى لحمة القصيدة بأكملها . . وهذا ما يلمع إليه الشاعر نفسه معلقا : «والله لا يأتي بمثلها خطيب مصقع»[3] .

ونظيره قول بشار يمدح المهدي ، ويشير عليه بالمؤازرة بين ابنيه ، إذ يقول[4] :

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص٤٨٣ .

(٢) سورة طه : الآيات ١٦-١٧-١٨-١٩ .

(٣) العمدة : ابن رشيق ، ١٩١/١ .

(٤) ديوان بشار بن برد ، ٢٩٥/٢ .

واعْـضُـدْ أَخَـاهْ به لا تَتْـرُكَنَّهُـمَـا
كَـسَـاعِـدَ مُـفْـرَدٍ ليـسَتْ لَهُ عَـضُـدُ
فـقـد سـمـعتَ بموسى حين أقطعَـه
وَعِـيـدُ فِـرْعَـوْنَ لَوْ يَأْتِي بِمَا لاَ يَعِـدُ
حـتى اسْـتَـمَـدَّ بهَـارُونَ فَـآزَرَهُ
فـمـن هُـنَاكَ أَتَاهُ النَّصْـرُ والمَدَدُ

تستمد الآيات السابقة مادتها الحجاجية من قوله تعالى : ﴿واجعل لي وزيرا من أهلي ، هرون أخي ، أشدد به أزري﴾[1] الذي يأتي هنا ، للتذكير والموعظة ، المستفادة من قول الشاعر»فقد سمعت» .

وإذا كان أبو تمام وأبو نواس وبشار قد استشهدوا بآيات قرآنية بعينها ، فإن شعراء البديع الآخرين استشهدوا بالقرآن بطرق تلميحية ، نحو قول منصور النمري[2] :

أَخُـوكَ قَـدْ خُـولِفْتَ فِـيـه كَـمَـا
خَـالَفَ مُـوسَى قَـوْمَـهُ في أَخِـيـهْ

أو قول ابن هرمة[3] :

فَـلاَ عَـفَـا اللهُ عَنْ مَـرْوَانَ مَظْلَمَـةً
ولا أُمَـيَّـةَ بِـئْسَ المجلسُ العَـادِي
كَـانُوا كَـعَـاد فَـأَمْـسَى الله أَهْلَكَهُمْ
بمثلِ مَـا أَهْلَكَ الغَـاوِينَ مِنْ عَـادِ

يستند الشاعران في دعم أطروحتيهما إلى التشبيه بحالات مماثلة ذكرها القرآن الكريم كعلاقة موسى وأخيه وقومهما ، وعاد وقومه ، دونما تركيز على آية محددة كما رأينا سالفا ، وإنما بالاتكاء على قصص متفرقة أتى بها القرآن نفسه للإقناع برسالته ودفع الناس إلى الاتعاظ . فيكون في طلب الشعراء لها مضاعفة في الحجاج والإقناع .

---

(١) سورة طه : الآيات ٢٩-٣٠-٣١ .

(٢) شعر منصور النمري ، ص١٤٤ .

(٣) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ص١٠٢-١٠٣ .

٢-١-١-٢-الاقتباس الحديثي:

استند شعراؤنا في متونهم الشعرية إلى المتناصات الحديثية لتقوية حججهم وتشييد دعاواهم ، مستغلين بذلك «المرجعية الدينية التي تتيح تواصلا أفضل وتأثيرا أكبر»[١] . ويكفي أن نستحضر في هذا السياق أن أبا نواس فقيه غلب عليه الشعر[٢] ، وأن لأبي تمام ذكرا في أهل الحديث[٣] .

ورغم ذلك ، فأخذ شعراء البديع من الحديث النبوي قليل بالقياس إلى اقتباسهم من القرآن الكريم ، وربما يعود ذلك إلى وجود كثير من مضامين الأحاديث النبوية في الآي القرآنية ، ومن غرر الاقتباس الحديثي في الشعر قول منصور[٤] :

رَضِيتُ حُكْمَكَ لاَ أَرْضَى بِهِ بَدَلاً
لأَنَّ حُكْمَكَ بالتَّوْفِيقِ مَقْرُونُ
آلُ الرَّسُولِ خِيَارُ النَّاسِ كلِّهم
وخَيرُ آلِ رسولِ اللهِ هَارونُ

وهو قول ساقه الشاعر في حضرة هرون الرشيد مادحا ، لكنه في واقع الأمر لا يتوجه إلى الرشيد وإنما يتعداه إلى علي كرم الله وجهه ، الذي قال فيه الرسول عليه السلام : «أنت مني بمنزلة هارون من موسى»[٥] .

وبذلك ، دفعت الشاعر التقية الشيعية إلى التماس تقية أسلوبية ، يسرها الحديث النبوي الذي أتى مدعما ، في خفاء واستتار ، معتقد منصور النمري ، فضلا عن تقويته للحركة الحجاجية للبيتين ؛ فكأن منصورا يتمثل في علي قول أبي نواس[٦] :

وإِنْ جَرَتْ الألفاظُ منَّا بِمدْحَةٍ
لِغَيْرِكَ إِنْسَانًا فَأَنْتَ الَّذي نَعْنِي

---

(١) شعرية الإقناع في قصيدة المدح على عهد الموحدين : أحمد قادم ، ص٢٧٩ .

(٢) الغيث المسجم في شرح لامية العجم : خليل بن أيبك الصفدي ، ٢٠٧/١ .

(٣) أبو تمام الطائي : محمد نجيب البهبيتي ، ص٧٣ .

(٤) شعر منصور النمري ، ص١٣٨ .

(٥) أخرجه الإمام البخاري في صحيحه في كتاب فضائل أصحاب النبي ص ، الباب٩ . وأخرجه الإمام الترمذي في سننه في كتاب المناقب ، الباب٢٠ . وأخرجه الإمام ابن ماجة في سننه في المقدمة ، الباب١١ .

(٦) ديوان أبي نواس ، ص٤١٦ .

وأما أبو تمام ففي قوله[1] :

وبَلاَقِـــعًـــا حـــتى كَـــأَنَّ قَطِينَهَـــا
حَلَفُـــوا يَمـــينًا حَلْفَكَ غَـــمُـــوسًـــا

اتكاء شبه كلي على حديث رسول الله تعالى : «اليمين الكاذبة تدع الديار بلاقع»[2] ، فاليمين الكاذبة هي اليمين الغموس ، في حين أن بلاقع «جمع بلقع وبلقعة وهي الأرض القفر التي لاشيء بها . ويريد أن الحالف بها يفتقر ويذهب ما في بيته من الرزق . وقيل : هو أن يفرق الله شمله ، ويغير عليه ما أولاه من نعمه»[3] .

إن استناد الشاعر لهذا الحديث يدل حجاجيا على بناء صورة الهلع الكبير والخراب الشامل الذي حاق بالديار من كل جانب ، مما يرسم في أذهاننا معاني النهاية والموت التي يريد الشاعر إبلاغها في سياق قصيدته كلها .

ويبدو ، أن شعراءنا وجدوا في الأحاديث النبوية سحرا خاصا ، قادهم إلى الاقتباس منها لإشاعة نوع من الإقناع اللطيف الذي تغمره نفحات روحية غامضة تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة كما هو الحال ، مثلا ، مع لفظي «الرواح» و«الغدو» اللذين أصبحا كأنهما مقتصران على دلالة خاصة تلوح في النفس أن الرواح تحقيق والغدو رجاء . وذلك ، بإيعاز من قول الرسول الأمين : «لو أنكم توكلتم على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير ، تغدو خماصا وتروح بطانا»[4] . وهذا ما أحسه بشار فساقه إلى غرض المدح قائلا[5] :

تَـرُوحُ بِـأَرْزَاقٍ وتَـغْـــــــدُو بِـغَـــــــارَةٍ
فَـــــأَنْـتَ ذُعَـــــافٌ مَـــــرَّةً ورَبِـيـعُ

٢-١-٢- حجة التداول: التمثّل

اصطلح علماء البديع على ظاهرة تضمين الأمثال في الأشعار بـ«إرسال

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٢٥٨/٢ .

(٢) النهاية في غريب الحديث والأثر : مجد الدين بن الأثير ، تحقيق : طاهر أحمد الزاوي ومحمد الطناحي ، دار إحياء الكتب العربية ، ط١ ، ١٩٦٣ ، ١٥٣/١ .

(٣) المصدر نفسه ، ١٥٣/١ .

(٤) أخرجه الإمام ابن ماجة في سننه في كتاب الزهد ، الباب ١٤ . والإمام الترمذي في سننه في كتاب الزهد ، الباب٣٣ .

(٥) ديوان بشار بن برد ، ١٠٥/٤ .

المثل»[1] أو «التمثيل»[2] ، مقتصرين بهذين الاصطلاحين على الأمثال فحسب . ونظرا لكونهم انشغلوا بالتفريعات الكثيرة ، فإنهم لم يهتموا باستجماع الأمثال والحكم وكلام الناس الواردة في الأشعار ضمن مصطلح ناظم ، مما فرض علينا التنقيب في مقدمات الكتب التي عنيت بدراسة الأمثال والحكم على حد سواء ، حتى ظفرنا ببغيتنا في كتب «زهر الأكم في الأمثال والحكم» الذي تردد فيه اصطلاح «التمثل»[3] ، أما صاحب «المستصفى في أمثال العرب» فقد عرف هذا الاصطلاح تعريفا مقتضبا بقوله : «التمثل تطلُّب المماثلة»[4] ، فيما نجد في «لسان العرب» «تمثل فلان : ضرب مثلا»[5] . ولا يقتصر معنى المثل ، هنا ، على الأمثال السائرة ، بل يضيف إليها الحكم وكلام الناس لأن «المثل بمعنى العبرة»[6] ؛ ولا اختلاف في أن هذه الأقسام السابقة قد اكتسبت حجيتها من فشوها في الاستعمال وجريانها على الألسنة .

وسنتجه فيما يأتي صوب مقاربة الأبعاد الحجاجية للتمثل لدى شعراء البديع من خلال المثال أولا ، ثم الحكم وكلام الناس ثانيا .

٢-١-٢-١- التمثل بالأمثال:

تطفح تعاريف المثل بدلالات الإقناع والمحاجة لأن «المقصود من المثل الاحتجاج»[7] . ولا غرابة فالأمثال «حكمة العرب في الجاهلية والإسلام ، وبها تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير تصريح ، فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال : إيجاز اللفظ ، وإصابة المعنى ، وحسن التشبيه»[8] ، بل إن تسمية المثل معربة عن معناه ودالة على ما نحن بصدده ؛ فمن وجوه تسميته

---

(١) الصنيع البديع : ابن زاكور ، ص١٣٠ .

(٢) المنزع البديع : أبو القاسم السجلماسي ، ص٢٤٤ .

(٣) الحسن اليوسي ، تحقيق : محمد حجي ومحمد الأخضر ، نشر وتوزيع : دار الثقافة ، منشورات معهد الأبحاث والدراسات للتعريب ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨١ ، ٥٠/١ .

(٤) جار الله الزمخشري ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، ط٢ ، ١٩٧٧ ، ١/١ .

(٥) ابن منظور ، مادة مثل .

(٦) لسان العرب : ابن منظور ، مادة مثل .

(٧) زهر الأكم في الأمثال والحكم : الحسن اليوسي ، ٢٩/١ .

(٨) المزهر : السيوطي ، ٣١/١ .

بذلك أنه «ماثل لخاطر الإنسان أبدا ، يتأسى به ويعظ و يأمر و يزجر»[١] .

أما إذا انتقل المثل من المجالات التداولية العادية إلى المجال الإبداعي الشعري ذاع صيته ، وتعاظمت وظائفه ، وتضاعفت قيمته لأنه «إنما وزن في الشعر ليكون أشرد له ، وأخف للنطق به ، فمتى لم يتزن كان الإتيان به قريبا من تركه»[٢] . ومن نماذجه قول ابن هرمة[٣] :

فَـــــإنِّي وتَـرْكِي نَـدَى الأَكْـــــرَمِينَ
وقَـــدْحِي بكَفَّيَّ زَنْدًا شَـــحَـــاحَـــا
كَـــتَـــارِكَـــةٍ بَيْـــضَـــهَـــا بالعَـــرَاءِ
ومُلْبِـــسَـــةٍ بَيْضَ أُخْـــرَى جَنَاحَـــا

يشبه الشاعر حالة تركه للأكرمين وطلبه للبخلاء بنعامة تركت بيضها وحضنت بيض غيرها ، مشيرا إلى المثل الشهير «أحمق من نعامة» ، الذي ضرب لأن النعامة إذا ذهبت تبحث عن «الطعم فربما رأت بيض أخرى قد ذهبت لما هي له ، فتحضن بيضها وتترك بيض نفسها وتنساه ، ثم تجيء الأخرى فترى غيرها على بيضها فتمر لطيتها»[٤] . وقد جاء هذا المثل في قول الشاعر للتأكيد على مدى حماقته وسذاجته لأنه ترك ما يجب أن يهتم به ، وانشغل بما لا طائل تحته .

أما أبو تمام فتميز ، بحكم ثقافته الواسعة ، بإرسال الأمثال العديدة تقوية لأغراضه ، وهو ما يفصح عنه ابن أبي الإصبع قائلا : «وقد استخرجت أمثال أبي تمام من شعره فوجدتها تسعين نصفا وثلاثمائة بيت وأربعة وخمسين بيتا»[٥] . وقد ساق الشاعر المثل المشهور «لا تدرك الراحة إلا بالتعب» كثيرا في أعطاف شعره كأنه أحس أن ما وصل إليه من مجد شعري إنما هو حاصل معاناة طويلة وتعب مرير ، فوظف هذا المثل في قوله[٦] :

---

(١) العمدة : ابن رشيق ، ١/٢٨٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ١/٢٨٢ .

(٣) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص٨٧ .

(٤) فصل المقال في شرح كتاب الأمثال : أبو عبيد البكري ، تحقيق : إحسان عباس وعبد المجيد عابدين ، دار الأمانة ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص٤١٧ .

(٥) تحرير التحبير ، ١/٢١٩ .

(٦) شرح ديوان أبي تمام ،١/٧٣ .

بَصُـرْتَ بالرَّاحَـةِ الكُبْـرى فلم تَجِـدْهَا
تُنَالُ إلاَ عَلَى جِـسْـرٍ منَ التَّـعَبِ

إذ احتج لهمة المعتصم وطلبه للسؤدد ؛ فليست راحته الآن امتدادا لاستراحات شبيهة ، بل إنها ثمرة تعب طويل . وأحسن الشاعر التعبير عن هذا المثل كما لو أنه أراد أن يومئ بطرف خفي إلى أن هذا المثل يجب أن يصاغ بهذه الطريقة الجميلة الدالة التي ترسخه في الأفهام .

ويوظف الشاعر هذا المثل ، كذلك ، موصولا هذه المرة بذاته لتأكيد تشبثه بالمعالي ، رغم صعوبة الطريق الموصلة إليها . يقول[1] :

ولَكِنَّنِي لمَ أحْـوِ وَفْـرًا مُـجَـمَّـعًـا
فَـفُـزْتُ بِهِ إلا بشَـمْلٍ مُـبَـدَّدِ
ولم تَعْطِنِي الأيامُ نَوْمًـا مُـسَكَّنًا
أَلَـذُّ بِـهِ إلا بـنَـوْمٍ مُـشَـرَّدِ

فيما أن منصورا النمري يسدي النصح لِلمأمون قائلا[2] :

لَـعَـلَّ لَـهَـا عُـذْرًا وأَنْـتَ تَـلُـومُ
وكَـمْ لاَئِـمٍ قَـدْ لاَمَ وهُـوَ مُـلِـيـمُ

إذ وظف الشاعر المثل المشهور «لعَّل لها عذرا وأنت تلوم»[3] ، الذي يفيد أنه «لا ينبغي لحاكم أن يسمع شكية أحد إلا ومعه خصمه»[4] . وقد أتى هذا المثل في أول الكلام على سبيل الاحتجاج من جهة لأن المثل معرب عن المقصود ،ومراعاة للمقام من جهة أخرى ، لأن الخطاب موجه إلى الخليفة الذي يجب نصحه بطريقة ملتوية غير مباشرة ؛ فهو يعرض بين يديه رأيا جماعيا استأثر بالرضا والقبول .

أما العتابي فشذ عن غيره في اجتراح مسلك فذ في التعامل مع الأمثال السائرة ، إذ إنه يشكك أحيانا في صدق المثل ، رغم كونه «صوت العرف والحقيقة الذي لا يمكن أن يدفع»[5] .

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ،٢/٢٣ .
(٢) شعر منصور النمري ، ص١٣٢ .
(٣) فصل المقال : أبو عبيد البكري ، ص٧٣ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٧٣. .
(٥) الحجاج في القرآن : عبد الله صولة ، ص٤١٦ .

فإذا كان المثل يقول[1] :

كُلُّ أَخٍ مُفَارِقُهُ أَخُوهُ
لَعَمْرُ أَبِيكَ إلا الفَرْقَدَانِ

مؤكدا أن الفرقدين وهما نجمان في السماء لا يمكن أن يفترقا ، تلويحا إلى «المتخالّين المتصافيين الذين لا يفترقان»[2] ، فإن العتابي يرى أنهما ، لا محالة ، سيفترقان ، لأن الحياة علمته أن عشرة الأحباب مآلها إلى زوال وافتراق . يقول[3] :

كَمْ صَفِيينِ مُتِّعَا باتفاقِ
ثم صَارَا لغُرْبَةٍ وافْتِرَاقِ
قلت للفَرْقَدَيْنِ والليلُ مُلْقٍ
سُودَ أَكْنَافِهِ عَلَى الآفَاقِ
ابْقَيَا ما بقيتُمَا سَوْفَ يُرْمَى
بشَخْصَيْكُمَا بسَهْمِ الفِرَاقِ

فالشاعر لا يأتي بالمثل ليعضد به دعواه ، ولكن ليفندَ المثل نفسه ويعيد فيه النظر ؛ وفي ذلك مناقشة من الشاعر للمتوارث المقبول . . إن الشاعر ، هنا ، يريد أن يستبدل المثل السابق بمثله الذي يشير فيه إلى الفراق المهدد للقاء ، وهذا مسلك عميق في المحاججة .

وتفشى ورود الأمثال لدى بشار على جهة التذييل[4] ، لتكون أقوى حجية نحو قوله[5] :

ومَرَّتْ فقلتُ مَتَى نَلْتَقِي
فَهَشَّ إلَيهَا اشتِيَاقًا الخَبِيتُ
وكَادَ يُمَزِّقُ سِرْبَالَهُ
فقلت : إليكَ يُسَاقُ الحَدِيثُ

---

(١) فصل المقال : أبو عبيد البكري ، ص٢٥٧ .

(٢) المصدر نفسه ، ص٢٥٧ .

(٣) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٦٢٣/٢ .

(٤) التذييل هو : «أن يذيل المتكلم كلامه بجملة يتحقق فيها ما قبلها من الكلام ، وتلك الجملة على قسمين : قسم لا يزيد على المعنى الأول وقسم يخرجه المتكلم مخرج المثل السائر ليحقق به ما قبله» تحرير التحبير ،٨١/١ .

(٥) ديوان بشار بن برد ،٦٧/٢ .

فقول الشاعر : «إليك يساق الحديث»[1] مثل يضرب عند «الإساءة في السؤال والاستعجال به قبل الأوان»[2] . وقد أتى ، هنا ، تذييلا يحقق ما بدر منه ، خطأ ، تجاه عشيقته أمام مرأى غريمه ومسمعه .

وقوله أيضا[3] :

قـــد زُرْتِنَا مَـــرَّةً فـي الـدَّهْرِ وَاحـــدَةً
عُـودِي وَلاَ تَجْـعَلِيـهَـا بَيْـضَـةَ الدبك

فـ«بيضة الديك»[4] مثل يضرب للشيء الذي يصدر عن المَرء مرة واحدة في عمره دون إعادة ، لأن العامة تزعم أن الديك «يبيض بيضة واحدة في عمره ؛ بيضة شديدة البياض محددة الطرفين»[5] . وقد خاطب الشاعر محبوبته بأمثال العوام لكي تفهم عنه كلامه بسرعة وسهولة ، كما أتى المثل مؤكدا اكتفاء هذه المرأة بزيارة له واحدة ووحيدة ؛ فهي بخيلة شبيهة بشح الديك بالبيض .

وبذلك ، فإن العلاقة بين جملة التذييل وما قبلها هي التي «أهلت التذييل لأن يتضمن معنى الجملة التي جاء يذيلها ، فيكون بذلك معنى الجملة المذيلة مكررا مرتين مرة بالمطابقة ومرة بالتضمين . ومن هنا تنشأ وظيفة للتذييل حجاجية مهمة إذا أخذنا في الاعتبار تفاعل المتلقي مع ظاهرة التذييل هذه»[6] .

٢-١-٢-٢- التمثل بالحكم وكلام الناس:

لما كانت غاية إيراد الأمثال لدى شعراء البديع هي التعضيد الحجاجي لدعواهم ، من خلال الاتكاء على نصوص صاغتها الذاكرة الجماعية للأمة ، فإن هدف استرفاد الشعر من الحكم وكلام الناس يتجلى ، كذلك ، في التعضيد الحجاجي الموصول بنصوص متباينة الدرجة الثقافية في وضعيات تواصلية مختلفة ، مما يدل على انفتاح شعراء البديع على كلام الناس والحكماء ليكون أبرز مثال على حجة التداول التي

---

(١) فصل المقال : أبو عبيد البكري ، ص ٥٠ .
(٢) زهر الأكم : الحسن اليوسي ، ١/١٢٤ .
(٣) ديوان بشار بن برد ،٤/١٢٤ .
(٤) فصل المقال : أبو عبيد البكري ، ص٤٣٧ .
(٥) المصدر نفسه ، ص٤٣٧ .
(٦) الحجاج في القرآن : عبد الله صولة ، ٢/٤٣٣ .

ترضاها العامة فضلا عن الخاصة ، مما يكون له وقع حجاجي يصيب هدفه بكفاءة عالية .

ويعد أبو تمام الشاعر المثقف الذي استطاع بقوة بصيرته الشعرية أن يدمج كلام الناس في معارض عديدة من شعره لنشدان غايات مختلفة أهمها الغاية الإقناعية الحجاجية نظير قوله[١] :

وإسَـــــاءَاتُ ذي الإسَـــــاءَةِ يُذْكَـــــرْ
نَكَ يَوْمًـــا إحْـــسَـــانَ ذِي الإحْـــسَـــانِ

وهو مأخوذ مما «شاع بين الناس : لا تمدحني حتى تجرب غيري»[٢] ، إلا أنه صيغ صياغة جميلة غطت على أصله .

وقد وجد الشاعر في العبارة السابقة ما يعضد به كلامه ، ويغنيه عن إيراد حكم الفلاسفة وأمثال العرب لما تحمله في داخلها من غور فكري ، لأن إحسان بعض الناس لا يدرك إلا بإساءات غيرهم .

وله كذلك[٣] :

ولَيْسَ الغَـــبِيُّ بِسَـــيِّـــدٍ في قَـــوْمِـــه
لكِنَّ سَـــيِّـــدَ قَـــوْمِـــه المتَـــغَـــابِي

وهو آت من قولهم «التغافل من أفعال الكرام»[٤] ، الملمع إلى كون التغابي والتغافل نقيض للغباء والغفلة ، والمعرب عن أن التغافل من شيم الكرام والأسياد الذين يتغافلون عما يقوم به غيرهم من قبيل غض الطرف تجاوزا .

وقوله أيضا[٥] :

ومـــا ابن آدمَ إلا ذِكْـــرُ صَـــالِحَـــة
وذِكْـــرُ سَـــيِّـــئَـــة تَسْـــرِي بهَـــا الكَلِمُ

وقد نظر فيه الشاعر إلى قول أكثم : «إنما أنتم خبر ، فطيبوا أخباركم»[٦] ، الذي يقصد به فعل البر والخير ، لأن ما يصدر عن المرء من قول أو فعل يستحيل خبرا

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٤٣٥/٤ .
(٢) زهر الأكم : الحسن اليوسي ، ٢١٨/١ .
(٣) شرح ديوان أبي تمام ، ٢١٨/١ .
(٤) الاقتباس من القرآن الكريم : أبو منصور الثعالبي ، ٢٤٨/١ .
(٥) شرح ديوان أبي تمام ،١١١/٣ .
(٦) زهر الأكم : الحسن اليوسي ،٣٣٥/١ .

يتعاوره الناس ويتداولونه فيما بينهم . وهذا استناد إلى كلام بليغ وعبارة دالة صادرة عن طول تجربة وقوة حنكة ، صالح أن يكون حجة يستدل بها .

أما أبو نواس فقوله الذائع[1] :

فَـــقُلْ لِمَنْ يَدَّعِي فِي العِلْمِ فَلْسَـــفَـــةً
عَـرَفْتَ شَـيْـئًـا وَغَـابَتْ عَنْكَ أَشْـيَـاءُ

وهو ينقل قول الناس «عرفت شيئا وغابت عنك أشياء»[2] ، المشير إلى أن الإنسان مهما تسامى في مدارج العلم والمعرفة ، تبقى درجة الكمال متأبية عن الإمساك ، عصية عن النشدان لأن الكمال لله وحده ، أما الاعتقاد ببلوغ هذه الدرجة فهو محض ادعاء تكذبه التجارب .

ولما كان النواسي يوجه بيته منتقدا النظام(-٢٣١هـ) أستاذ الجاحظ ، فإنه رام الاستهزاء به والسخرية منه لأنه أعطاه حجة دامغة من أقوال الناس والعامة التي تفشت بينهم ، فكأنه يهتف به أن فعل الادعاء في المعرفة تفرضه العامة ، فما بالك بالخاصة!

وقول بشار[3] :

هَجَـانٌ عَلَيْـهَـا حُـمْـرَةٌ فِي بَيَـاضِـهَـا
تَرُوقُ بِهَـا العَـيْنَيْنِ والحُـسْنُ أَحْـمَـرُ

أراد الشاعر أن يدلل عن روعة الأحمر المشوب ببياض هذه المرأة ، فاستند إلى من قال في عبد الملك : «أراك أحمر قرفا ، قال : الحسن أحمر»[4] .

٢-٢- المتناصات الشعرية: التضمين

يبدو ، أن أصحاب النظرية النقدية القديمة قد أعجبوا بمصطلح التضمين ، فاستعملوه تارة في المجال النحوي ليدل على تضمين كلمة معنى كلمة أخرى لتأدية وظيفتها في التركيب ، ووظفوه أخرى في المجال العروضي ليشير إلى تعلق البيت بما بعده ، وشغلوه في المجال البديعي ، فاختلفوا إزاءه اختلافات عديدة كما هو حالهم في كثير من مصطلحات علم البديع ؛ وهو ما لاحظه أحمد حسن حامد في قوله :

---

(١) ديوان أبي نواس ، ص٨ .

(٢) زهر الأكم : الحسن اليوسي ، ٣٣٧/١ .

(٣) ديوان بشار بن برد ، ٢٦٠/٣ .

(٤) النهاية : محيي الدين بن الأثير ، ٤٣٩/١ .

«وجهات نظر النقاد حول مفهوم التضمين تتبلور في ثلاثة أوجه : الوجه الأول : يجمع الاقتباس والتضمين في مفهوم واحد هو التضمين . الوجه الثاني : يقصر التضمين على أخذ شاعر من شاعر آخر وهو الرأي الغالب . والوجه الثالث : يطلق على التضمين مصطلحا آخر هو الإيداع»[1] .

ونختار نحن من هذه الأوجه الوجه الثاني لأنه جار كثير في مصنفات علمائنا ، ونقسمه إلى نسخ وسلخ[2] ، لنحاول منهاجيا تعقب تضمينات شعراء البديع ، مع التماس الوظيفة الحجاجية التي تكمن خلفها .

٢-٢-١- حجة الإيداع: النسخ

يعرف ابن الأثير النسخ بقوله : «أما النسخ فإنه لا يكون إلا في أخذ المعنى واللفظ جميعا ، أو في أخذ المعنى وأكثر اللفظ»[3] ، إذا كان الشاعر يراه «يصلح لموضع من شعره»[4] على جهة المثل ، مما يدل على أن الحجة التي يفيدها النسخ هي حجة الإيداع ، النابعة من مقدرة الشعراء في اختيار المناسب من أبيات غيرهم وإلحاقها بشعرهم علما أن «اختيار الكلام أصعب من تأليفه . وقد قالوا : اختيار الرجل وافد عقله»[5] .

وتسمي جماعة من النقاد النسخ الاجتلاب والاستحقاق ، دون أن يعدّوا ذلك عيبا أو منقصة . يقول أبو علي الحاتمي (-٣٨٨هـ) : «وجدت يونس بن حبيب وغيره من علماء الشعر يسمي البيت ، يأخذه الشاعر على طريق التمثيل فيدخله في شعره ، اجتلابا واستلحاقا ، فلا يرى ذلك عيبا . وإذا كان الأمر كذلك فلعمري إنه لا عيب فيما هذه سبيله»[6] . وإذا لاحظت هذه الجِلة في النسخ اجتلابا واستلحاقا ،

---

(٢) التضمين في العربية ؛ بحث في البلاغة والنحو ، الدار العربية للعلوم ودار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠١ ، ص ٢٣ .

(٣) قسّم ابن الأثير السرقات الشعرية ثلاثة أقسام : نسخا وسلخا ومسخا ، وبدا لنا من تعريفه للمسخ وما ساق له من تمثيليات أدخل في السلخ . المثل السائر ، ٢٢٢/٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ٢٣٠/٣ .

(٥) قراضة الذهب في نقد أشعار العرب : ابن رشيق ، تحقيق : الشاذلي بويحيى الشركة التونسية للتوزيع ، ط١ ، ١٩٧٢ ، ص ٨ .

(٦) العقد الفريد : ابن عبد ربه ، ١٦/١ .

(٦) حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، تحقيق : جعفر الكتاني ، سلسلة كتب التراث ٨٣ ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ط١ ، ١٩٧٢ ، ٥٨/٢ .

ورأينا نحن فيه إيداعا ، فإن جرير الشاعر وجد فيه دعامة[١] .

وقد أفضى تتبعنا لهذه الظاهرة لدى شعراء البديع إلى جعلنا نستخلص أنهم تعاملوا مع النسخ في شكلين هما[٢] :

٢-٢-١-١- النسخ الدّالّي:

وهو شكل بارز لدى هؤلاء الشعراء ، إذ إنه نسخ لا يكتفي بالدلالة فقط بقدر ما يتعداها إلى الدوال المعبرة عن هذه الدلالة ؛ فهو أخذ للفظ والمعنى جميعا ، قصد «الاستعانة على تأكيد المعنى المقصود»[٣] ، لأن الشاعر إن لم يذكر ذلك التضمين «لكان المعنى تاما»[٤] .

ولا اعتبار بمن يرجع هذا النوع من التضمين إلى وقع الحافر على الحافر لأن ذلك لا يقع إلا في السير فعلا ، ولله در ابن الأثير مستنكرا : «وهب أن الخواطر تتفق في استخراج المعاني الظاهرة المتداولة ، فكيف تتفق الألسنة أيضا في صوغها الألفاظ؟!»[٥] .

وإذا عدنا إلى توظيف شعرائنا للنسخ الدالي ألفيناهم يبغون به غايات لطيفة ومقاصد رقيقة . ومن ذلك قول بشار[٦] :

وذَاتِ دَلٍّ كَأَنَّ البَدْرَ صُورَتُهَا
بَاتَتْ تُغَنِّي عَمِيدَ القَلْبِ سَكْرَانَا
إنَّ العُيُونَ التي بهَا حَوَرٌ
قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمَ يُحْيِينَ قتلانا

أخذ بشار البيت من جرير[٧] ، وهو ذائع بين الناس متفش ، «بل هو كالشمس

---

(١) حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، ٥٨/٢ .

(٢) تقسيمنا للنسخ إلى دالي ودلالي نابع عن معيار التغليب .

(٣) المثل السائر ، ٢٠٣/٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ٢٠٣/٣ .

(٥) المصدر نفسه ، ٢٣٢/٣ .

(٦) ديوان بشار بن برد ، ١٩٤/٤ .

(٧) ديوان جرير ،شرح : محمد بن حبيب ، تحقيق : نعمان محمد أمين طه-ذخائر العرب٤٣- دار المعارف مصر ، ١٩٧١ ، ١٦٣/١ .

اشتهار»[1] . وبذلك لا يتهم صاحبه فيه بالسرق ، إذ رام تقوية كلامه به على جهة الاحتجاج الذي يومئ إلى أن صاحبته تعرف عيون الشعر القديم ، وأنه هو لا يجالس إلا العارفات بمحاسن الشعر وروائع عيونه . هذا ، فضلا عن أن الشاعر يذكر هذا البيت في سياق غناء تلك المرأة التي «باتت تغني» فأحيت في الشاعر ذكريات الزمن الغابر الجميل .

وفي سياق مشابه يقول أبو نواس مخاطبا بعض خلطائه على مجلس الشراب[2] :

فقلت : هَلْ لَكَ في الصَّهْبَاء تَأْخُذُهَا
من كَفِّ ذَات هَن ، فالعَيْشُ مُقْتَبِلُ
حِيريَّةٌ كَشُعَاعِ الشَّمْسِ صَافِيةٌ
يُحِيطُ بالكَأْسِ من لأْلاَئِهَا شُعَلُ
فقال : هَات وأَسْمِعْنَا عَلَى طَرَبٍ
وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ

اعتمد النواسي في الشطر الأخير على مطلع قصيدة الأعشى الذي يقول فيه[3] :

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ
وهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أيُّهَا الرَّجُلُ!

ولاغرو ، أن طلب النديم للشاعر أن يسمعه قصيدة الأعشى «على طرب» فيما إلماعة كما في البيت السابق إلى معرفته الواسعة بالشعر ، كما أن الإحالة هنا إلى الأعشى ، والذي لُقب «صناجة العرب» ، وأغلب الظن أنه «كان يوقع غناءه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصنج»[4] ؛ وهو ما يظهر موافقة فائقة بين شطر الأعشى والطرب في القصيدة تأكيدا .

ويظهر هذا التأكيد ، بجلاء ، في أن قول الأعشى فيه تقوية عجيبة لعبارة أبي نواس «فالعيش مقبل» ؛ فإذا كانت الخمرة قد جعلت العيش الهني مقتبلا ، فإن

---

(٢) العمدة : ابن رشيق ، ٨٤/٢ .

(٣) ديوان أبي نواس ، ص١١٦ .

(٤) ديوان الأعشى ، تحقيق وتقديم :فوزي عطوي ، الشركة اللبنانية للكتاب ، بيروت-لبنان ، ١٩٦٨ ، ص١١٨ .

(٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : شوقي ضيف ، ص٤٤ .

الطرب هيج الركب ارتحالا إليه دون انتظار إقباله . وبذلك ، يكون توديع هريرة التي لا تدل في اعتقادنا ، هنا ، على المرأة ، بقدر ما تدل على هرير الحياة الصعبة البئيسة التي يروم الشاعر ورفاقه هجرانها .

وغير بعيد عن المثالين السابقين قول أبي تمام في مدح أبي سعيد الطائي[1] :

وَقَائِعُ أَصْلُ النَّصْرِ فِيهَا وفَرْعُهُ
إذا عُدِّدَ الإِحْسَانُ أو لم يُعَدَّدِ
فَمَهْمَا تَكُنْ من وَقْعَةٍ بَعْدُ لاَ تَكُنْ
سِوَى حَسَنٍ مما فَعَلْتَ مُرَدَّدِ
مَحَاسِنُ أَصْنَافِ المغنينَ جَمَّةٌ
وما قَصَبَاتُ السَّبْقِ إلاَّ لِمَعْبَدِ

أخذ الشاعر الشطر الأخير من قول بعض المتقدمين يمدح معبدا المغني بقوله[2] :

أَجَادَ طُوَيْسٌ والسُّرَيْجِيُّ بَعْدَهُ
وما قَصَبَاتُ السَّبْقِ إلاَّ لِمَعْبَدِ

والملاحظ ، أن أبا تمام نفث في البيت روحا جديدة عندما أخرجه من سياق الغناء الخاص إلى سياق المدح العام بأن جعله مثلا شرودا تسير به الركبان ، خصوصا عندما حور الشطر الأول للبيت . والجميل ، فالشاعر في البيتين الأولين كأنه شرح هذا المثل وبين المقصود منه ، فكان ذلك منه بمثابة حجاج مضاعف على قوته الشعرية .

وإذا أرجعنا البيت إلى سياق الغناء لألفينا أبا تمام بلغ الغاية من الإحسان عندما جعل محاسن معبد تلحق الثريا في الحسن ، وتبز محاسن كل أصناف المغنين ، فيما اقتصر الآخر على طويس والسريج فقط .

ويقترب من قول أبي تمام قول مسلم بن الوليد[3] :

تَجُودُ بالنَّفْسِ إِذْ أَنْتَ الضَّنِينُ بِهَا
والجُودُ بالنفس أَقْصَى غَايَةِ الجُودِ

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٢٩/٢ .

(٢) المثل السائر : ابن الأثير ٢٣٣/٣ .

(٣) شرح ديوان صريع الغواني : ص ١٦٣ .

وعجز هذا البيت مأخوذ من قول أبي الشيص[1] :

أَمْسَى يَقِيكَ بِنَفْسٍ قَدْ حَبَاكَ بِهَا
والجُودُ بالنَّفس أَقْصَى غَايَةِ الجُودِ

إذ لم يكتف الشاعر بتأكيد قوله ببيت لغيره ، ولكن تعدى ذلك إلى تحسينه وتحبيره ليغدو مثلا يتمثل به المرء في سياقات علو الكعب في الجود والكرم ، إذ فيه لطيفة متوارية تومئ إليها الجملة الاعتراضية «أنت الضنين بها» التي تشير في السياق العام للقصيدة إلى أن الممدوح ضنين بنفسه مخافة أن ينقطع كرمه بانقطاع حياته ، وليس كما توهم شارح الديوان أن هذه العبارة جاءت في معنى الذم[2] .

بذلك ، غطت إجادة مسلم على بيت أبي الشيص الذي أصبح مغمورا ، في حين غدا الأول «يهز القدماء ويرون فيه بيت القصيد في المدح ، ويجعلونه غاية الغايات في السداد والإجادة»[3] .

أما ابن هرمة فقد جاء بيته[4] :

كَأَنَّكَ لَمْ تَسْرِ بجَنُوبٍ خَلْصٍ
ولم تُلْمِمْ عَلَى الطَّلَلِ المُحِيلِ

على جهة الالتقاط والتلفيق من صدري بيتين لشاعرين مختلفين ، الأول من قول جرير[5] :

كَأَنَّكَ لَم تَسْرِ بِجَنُوبِ قَوٍّ
وَلَم تَعْرِفْ بِنَاظِرَةَ الخِيَامَا

والثاني من قول الكميت[6] :

أَلَم تُلْمِمْ عَلَى الطَّلَلِ المُحِيلِ
بِفَيْدٍ وَمَا بُكَاؤُكَ بالطُّلُولِ

وإذا كان الحاتمي قد تساءل مستغربا في هذه الحالة قائلا : «فما يصنع في بيت

---

(١) قراضة الذهب : ابن رشيق ، ص١٧٣ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني : ص١٦٣ .

(٣) مقدمة شرح ديوان صريع الغواني : ص٣٤ .

(٤) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص١٧٠ .

(٥) ديوان جرير ، ٢٢٢/١ .

(٦) شعر الكميت بن زيد الأسدي ، جمع وتقديم : داود سلوم ، نشر مكتبة الأندلس ، بغداد ، ١٩٦٩ ، ٥٢/٢ .

ابن هرمة ، مع هذين البيتين؟؟»[1] .

فإننا نجيب أن الشاعر ،هنا ، اعترته حالة شبيهة بنحلة تنقلت بين رحيق الأقاحي رغبة في إنتاج عسل لذيذ ؛ فالشاعر رأى في تينك البيتين المتباعدين ما يشدهما إلى بعضهما في ربقة واحدة تجمع في العمق بين توجهين شعريين لتكتمل اللذاذة وتطفح الحلاوة .

٢-٢-١-٢- النسخ الدلالي:

وهو أن يعمد الشاعر إلى أخذ معنى من شاعر سبقه إليه ، مع الإبقاء على ذلك المعنى مجردا من العبارة التي صيغ فيها ، فيأخذه الآخر فيصوغه في عبارة أخرى دون أن يضيف إلى المعنى جديدا يذكر . ولاحظ ابن الأثير بحق أن «ذلك مما يصعب جدا ولا يكاد يأتي إلا قليلا»[2] ، ولكنه عندما يأتي يكون القصد منه إيداع معاني السابقين بهدف الاتكاء عليها في الاحتجاج لما يقبلون عليه من معان وأفكاره ، فلا يعني هذا الاتكاء ضربا من القصور أو نوعا من الضعف ، لكنه يعني ، أساسا ، صنفا من الاتصال بالأصوات الماضية التي استطاعت أن تكتسح المجال التداولي[3] ، فيكون استدعاء هذه الأصوات شكلا حجاجيا موفقا في سياقات كثيرة ، تفرض على الشعراء حجة الماضين لإفحام المعارضين وكسب رضا المناوئين .

وتفشى النسخ الدلالي لدى أبي تمام ، مستضمرا لطائف حجاجية بعيدة الغور ، نحو قوله في رثاء محمد بن حميد الطوسي[4] :

فَتًى مَاتَ بَيْنَ الضَّرْبِ والطَّعْنِ مِيتَةً
تَقُومُ مَقَامَ النَّصْرِ إِذْ فَاتَهُ النَّصْرُ

أخذه من قول عروة بن الورد[5] :

---

(١) حلية المحاضرة ، ٩١/٢ .

(٢) المثل السائر ، ٢٣٦/٣ .

(٣) ربما علل بعض الدارسين إعادة شعرائنا لمعاني السابقين وأبنيتهم الشعرية كالمقدمة الطللية بالقدامة ، في حين أننا نرى ذلك بمثابة الارتماء في سحر الأجواء الشعرية من أجل الدخول بعد ذلك في الجديد فيكون الرجوع تهييجا للطاقة الشعرية .

(٤) شرح ديوان أبي تمام ،٨٠/٤ .

(٥) ديونا عروة بن الورد والسموأل ، دار صادر ، بيروت ، ص٢٣ .

ومَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عِيَالٍ ومُقْتِرًا
مِن المالِ يَطْرَحْ نَفْسَهُ كُلَّ مَطْرَحِ
لِيَبْلُغَ عُذْرًا أو يُصيبَ رَغِيبَةً
ومبلَغُ نَفْسٍ عُذْرَهَا مِثْلُ مَنْجَحِ

وقد كفانا ابن الأثير مؤونة التعليق على هذه الأبيات بقوله : «فعروة بن الورد جعل اجتهاده في طلب الرزق عذرا يقوم مقام النجاح ، وأبو تمام جعل الموت في الحرب الذي هو غاية اجتهاد المجتهد في لقاء العدو قائما مقام الانتصار ، وكلا المعنيين واحد غير أن اللفظ مختلف»(١) .

والذي غاب عن ابن الأثير أن إعادة معنى عروة بن الورد في سياق الرثاء يشير ، في خفاء ، إلى مشابهة بين المرثي وعروة ؛ فكلاهما لحقه الموت رغم اختلاف حيلهما ؛ لأن الأول حارب من أجل الشرف والحياة المجيدة فلم يظفر في حربه بشيء ، والثاني بلغ مبلغا في مقاتلة الفقر من أجل شظف العيش فلم يوفق في قتاله لشيء . . هي ، إذن ، معان ثاوية في قصيدة أبي تمام برمتها تلوح إلى أن الموت جبار قاهر يفترس كل الحيل .

وانظر إليه هذه المرة مادحا(٢) :

فَلَمْ أَمْدَحْكَ تَفْخِيمًا بِشِعْرِي
ولكِنِّي مَدَحْتُ بِكَ المَدِيحَا

وهو المعنى عينه الذي قاله حسان بن ثابت في مدح المصطفى عليه السلام(٣) :

مَا إِنْ مَدَحْتُ مُحَمَّدًا بِمَقَالَتِي
لكن مَدَحْتُ مَقَالَتِي بِمُحَمَّدِ

إذ إن معنى البيتين واحد ، لكن استحضار أبي تمام لبيت حسان في معرض المدح له حجاجيته الخاصة ، فليس الأمر محض إعادة في سياق مشابه ، بل إن الشاعر يستهدف نوعا من الوصل الضمني بين الرسول عليه السلام وممدوحه ، وهو أمر لاشك سيفخر به الممدوح كثيرا ، ويطرب له أيما طرب . ولاشك أن رضا الممدوح مفتاح العطاء والنوال .

وربما عمد الشعراء إلى الترادف والاشتقاق ليغيروا يسيرا في اللفظ ، ويبقوا على

---

(١) المثل السائر ، ٣/٢٣٦-٢٣٧ .

(٢) شرح ديوان أبي تمام ،١/٣٤٣ .

(٣) المثل السائر :ابن الأثير ، ٣/٢٤٠ . والبيت غير موجود في ديوان الشاعر .

المعنى كما هو ، لأن الغاية هي الاحتجاج بالمعاني كما كانت لدى أسلافهم من الشعراء دونما تدخل فيها بالزيادة أو النقصان ، نحو قول العتابي[1] :

في مَآقِيَّ انْقِبَاضُ عَنْ جُفُونِهَا
وفي الجُفُون عَنِ الآمَاقِ تَقْصِيرُ

وهو المعنى ذاته الذي رامه بشار قبله[2] :

جَفَتْ عَيْنِي عَنِ التَّغْمِيضِ حَتَّى
كَأَنَّ جُفُونَهَا عَنْهَا قِصَارُ

إذ رادف العتابي بين «الناظرين» و«العينين» ، و«الانقباض والجفاء» ، وغيَّر في الاشتقاق بين «تقصير» و«قصار» ، وغاية الشاعر من ذلك المعنى الذي طرقه بشار فعرف به ، وغدا مركوزا في ذاكرة الناس تيسير عملية الإقناع والمحاججة ، وربما إيراد الترادفات والاشتقاقات يهدف إلى اقتداح عملية التذكر لدى السامعين . مما يؤدي ،في النهاية ، إلى تسهيل الاحتجاج أثناء توصيفه لحالته من الهم والحزن والترقب . وبذلك ، فإن الشعر قد لا يكون في كثير من الأحيان ميدانا للتجريب ، بقدر ما يكون ميدانا للإثبات[3] .

٢-٢-٢- حجة الإبداع: السلخ[4]

لئن كان النسخ هو صورة طبق الأصل على الجهة الدَّالِّية أو الدلالية ، فإن السلخ «هو أخذ بعض المعنى ، مأخوذا ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ»[5] ، مع التصرف في المعنى المأخوذ تصرفا حسنا ؛ كأن يعمد إلى عكس المعنى الأصلي وتحويله إلى غرض آخر ، أو بزيادة لفظية أو معنوية دون تغيير وجهة الغرض الذي كان فيه .

إن هذه التغييرات الحسنة التي تمس النصوص الأصلية ، تشير إلى قدرة أصحابها

---

(١) زهر الآداب وثمر الألباب : ابن علي الحصري ، ٧٤٧/٢ .

(٢) ديوان بشار بن برد ، ٢٤٩/٣ .

(٣) الشعرية العربية : جمال الدين بن الشيخ ، ص٢٩ .

(٤) رغم استعمالنا لهذا المصطلح على سبيل المجاراة ، فإننا نجده يشير إلى دلالة مقززة لا تتواءم وجماليات الفعل الإبداعي .

(٥) المثل السائر : ابن الأثير ، ٢٢٢/٣

على الإبداع داخل مضايق رسمها السابقون ؛ فهم ، إذن ، كمن يجيد الرقص وأطرافه مغلولة . . إنها حجة إبداع تومئ إلى انبناء على أصل دون تقيد به ، أو قصور في مدى إغنائه لأن السلخ في عمقه «وليد الشره إلى بز الشعراء وروائع أبياتهم ، ونتاج الحرص على تلوين كل معنى»[١] سبقوا إليه .

وقد نظر نقادنا القدامى إلى وجوه السلخ نظرة متقدمة ؛ إذ لم تعد لديهم «من المعايب ، ولم تخض في جملة المثالب ، وكان صاحبها بالتفضيل أحق ، وبالمدح والتزكية أولى»[٢] ، بل إنهم لم يتورعوا في القول : «إن زاد المتأخر على المتقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ فقد استحق المعنى عليه»[٣] .

وعثر النقاد على بغيتهم في التصرف بأنحاء السلخ لدى شعراء البديع ، فحمدوا لهم ذلك ، وأثنوا عليه الثناء الجميل لأنهم «فتحوا من نوار الكلام ما كان هامدا ، وأيقظوا من عيونه ما كان راقدا ، وأجروا من معينه ما كان راكدا ، وأضحكوا من مباسمه ما كان قاطبا ، وحلوا من أجياده ما كان عاطلا»[٤] .

وقد لاحظنا أن شعراء البديع نوعوا السلخ تنويعين ، هما :

٢-٢-٢-١-السلخ التحويلي:

ويسمى النقل أو العكس ، وحده أن «ينقل فيه المعنى عن وجهه الذي وجه له»[٥] ، وله مكانة جليلة لدى النقاد والبلاغيين لأنه «صنعة راصة الكلام ، وصاغة المعاني»[٦] . إذ يحتاج من سلك هذا السبيل ورام هذه الطريق إلى «إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها ، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها البصراء بها ، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق لها . فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناوله منها»[٧] . نحو قول أبي نواس مادحا[٨] :

---

(١) فن الشعر ورهان اللغة : أحمد حيزم ، ص٣٩٤ .

(٢) الوساطة : القاضي الجرجاني ، ص١٨٨ .

(٣) منهاج البلغاء : حازم القرطاجني ، ص١٩٦ .

(٤) حلية المحاضرة : الحاتمي ، ٨٢/٢ .

(٥) المصدر نفسه ،٨٢/٢ .

(٦) المصدر نفسه ، ٨٢/٢ .

(٧) عيار الشعر : ابن طباطبا ، ص٨٠ .

(٨) ديوان أبي نواس ، ص٤٠٥ .

مَلِكٌ تَصَوَّرَ في القُلُوبِ مِثَالُهُ
فَكَأَنَّهُ لَم يَخْلُ مِنْهُ مَكَانُ

أخذه من قول كثير في النسيب[1] :

أُرِيدُ لأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا
تَمَثَّلُ لِي لَيْلَى بِكُلِّ سَبِيلِ

ومع أن بيت كثير أجود من بيت النواسي لأنه صيغ صياغة سلسة متدفقة ، إلا أن أبا نواس حوَّله من وجهة النسيب إلى وجهة المدح ، فكان أحق به في هذه الوجهة الثانية ، وضمن له الذيوع والانتشار لأن باب المدح أقوى في الشعر من النسيب ، إذ الشعر العربي شعر مدح بامتياز ، على اعتبار أن المدح خطاب «جماهيري تحديدا ، يراعي العلاقات الاجتماعية والسياسية ، ويتضمن ملامح ذاكرة تاريخية أحيانا ، وأسطورية أحيانا أخرى»[2] ، في حين أن النسيب «يخفف من عتاد اللغة ويختزل بصورة كبيرة ثراءها المعجمي ، كما يعتمد تركيبا شفافا ، بل مبتذلا أحيانا»[3] . وأبو نواس لا يعزب عن باله هذا الاختلاف ، بل إنه يتخذه خلفية حجاجية للدفاع عن تحويله للبنية التغريضية للكلام ، وربما يمكننا إدراج اتكاءات الشعراء على كثير وجميل ضمن هذا المسعى الحجاجي الطريف ؛ وهي اتكاءات كثيرة تشهد عليها كتب السرقات .

غير أن قول أبي نواس لا يخلو من إضافات جديدة للبيت الذي سلخه ، ويكفي أن نذكر إيراده لكلمة «القلوب» التي أتت جمعا ، والتي تشير إلى المحبة الراسخة والتقدير البالغ ، وتفيد في سياق البيت أن ممدوحه رسم مثاله في كل «القلوب» رسما مرغوبا فيه ، فيما نرى كثيرا يريد أن يمحو رسم محبوبته لأنه يقول : «أريد لأنسى ذكرها» .

وحوَّل مسلم قول أبي نواس[4] :

قَالُوا عَشِقْتَ صَغِيرَةً فَأَجَبْتُهُم
أَشْهَى المَطِيُّ إلي مَا لَمْ يَرْكَبِ

---

(١) ديوان كثير عزة ، جمع وشرح : إحسان عباس ، نشر وتوزيع دار الثقافة ، بيروت-لبنان ، ١٩٧١ ،ص١٠٨ .

(٢) الشعرية العربية : جمال الدين بن الشيخ ، ص١٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص٢١ .

(٤) ديوان أبي نواس ، ص٣٣٣ .

كمْ بَيْنَ حـــبَّـــة لُؤْلُؤٍ مـــثـــقـــوبة
لُبِـــسَتْ وحَـــبـــةِ لؤلؤٍ لم تُثَـــقَّبِ

فقال مسلم[1] :

إنَّ المَطِيَّـــــةَ لاَ يَلَذُّ رُكُـــــوبُهَـــــا
حَـــتَّى تُذَلَّلَ بالزمـــام وتُرْكَـــبَـــا
والحَـــبُّ لَـــيْـــسَ بـــنَـــافـــع أَرْبَـــابَـــهُ
حَـــتَّى يُفَـــصَّلَ فيً النظام ويُثَـــقَّـــبَـــا

يبدو ، أن تحويل مسلم لبيت النواسي هو تحويل مضاعف لأنه غيّره ، أولا ، من غرض النسيب إلى المديح ، ثم زكّى ذلك ، ثانيا ، بعكس المعنى وقلبه . . وقد أبدع مسلم في مسعاه إبداعا فائقا عندما أدخل المعنى في مهيع الحكمة ، وصفّاه من خلاعة النواسي ليتحقق له الانتشار والتداول .

وإذا كان النواسي قد استعمل كم الخبرية للإخبار عن الفرق الواضح والهوة السحيقة بين حبة لؤلؤ مثقبة ، وأخرى غير مثقبة إعلاء للأولى ، فإن مسلما يعتبر الحب ليس بنافع إن لم يثقب ، ويفصل في سلك ينتظمه .

وبذلك ، اختلفت زاوية النظر للحَب بين أبي نواس ومسلم ؛ إذ اكتفى الأول بملاحظتها من زاوية الأصالة التي تلزم ألا تتدخل فيها يد الإنسان ، في حين رآها مسلم من زاوية الوظيفة أو بالأحرى المنفعة عندما يقول : «والحب ليس بنافع» .

ومن السلخ التحويلي المشهور قول بشار[2] :

كَـــأَنَّ مُـــثَـــارَ النقْع فَـــوْقَ رُؤُوسِـــهِمْ
وَأَسْـــيَـــافَنَا لَيْلٌ تَهَـــاوى كَـــوَاكِـــبُـــهْ

والذي أخذه من امرئ القيس[3] :

كَـــأَنَّ قُلُوبَ الطيـــر رَطْبًـــا ويَابسًـــا
لَدَى وَكْـــرِهَا العُنَّابُ والحَـــشَفُ البَـــالِي

فقد قلب الشاعر التشبيه التمثيلي من وصف الطير إلى وصف ساحة المعركة ،

---

(١) شرح ديوان صريع الغواني ، ص٣٠٥ .

(٢) ديوان بشار بن برد ، ٣١٨/١ .

(٣) شرح ديوان امرئ القيس ، تأليف حسن السندوبي ، المكتبة الثقافية ، بيروت-لبنان ، ط٧ ، ١٩٨٢ ، ص١١٦ .

ومع أن بيت امرئ القيس قد استجاده النقاد نظرا لتصويره الموغل ، ولأن صاحبه أول من فتح هذا الباب ليغترف منه الشعراء ، فإن بشارا قد أفرغ هذا التشبيه من بداوته ، وأضاف إليه مسحة من الرقة ، فضلا عن أنه اتجه به صوب وصف ساحة الوغى فغدا يماثل بين الصورة المركبة للغبار الأسود فوق رؤوس الجند وتداخلها مع الأسياف التي تبرق في الأيدي ، وبين صورة تركيبية متخيلة تمثل في ليل بهيم حالك تتهاوى كواكبه المضيئة . ولعمري إن بيت بشار وصل إلى ذروة الإيجاز ، فلو نثر لجاء في صفحات . وبذلك ، فهو أوجز وأوغل من بيت امرئ القيس .

٢-٢-٢-٢- السلخ الزيادي:

وهو دون الأول لأن الشاعر فيه يعمد إلى نصوص غيره في الغرض ذاته ، فيحلّيها بالإضافات الجليلة ويبرزها في المعارض المونقة ، فيكتسب بذلك فضيلة الزيادة .

والحق ، أن هذا النوع من السلخ ، وربما أضيف إليه سابقه ، إنما تكمن مزيته لا في الجودة والإحسان الآتية من زيادات الآخذ فحسب ، ولكن في كونه يدفع الشعراء إلى ترصين إبداعهم وعدم إذاعته بين الناس إلا بعد تثقيف ومعاودة كيلا يأخذه الحذاق فيكسونه لباسا جديدا ، فيصبحون أولى به ممن سبق إليه .

وقد برع أبو نواس في هذا النوع من السلخ براعة لا تدانى بالنظر إلى شعراء حركته ، بل ربما بالنظر إلى مجموع شعراء العربية الذين اتبعوه في هذا المسلك اللاحب . وصدق أبو عبيدة عندما قال فيه : «أبو نواس في المحدثين مثل امرئ القيس في المتقدمين ، فتح لهم هذه الفطن ، ودلّهم على المعاني ، وأرشدهم إلى الطريق والتصرف في فنونه»[١] .

وتؤكد مصادر الأدب أن قول أبي نواس[٢] :

وإذَا المَطِيُّ بِنَا بَلَغْنَ مُحَمَّدَا
فَظُهُورُهُنَّ عَلَى الرِّجَالِ حَرَامُ

(١) مختار الأغاني في الأخبار والتهاني : ابن منظور ، تحقيق : عبد العليم الطحاوي . الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٦ ، ٣٢/٣ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص٤٠٨ .

أخذه من الفرزدق في قوله[1] :

إلامَ تَلَفَّتِينَ وأَنْتِ تَحْتِي
وخيرُ الناسِ كُلِّهُمُ أَمَامِي
مَتَى تَأْتِي الرُّصَافَةَ تَسْتَرِيحِي
من التَّهْجِيرِ والدُّبَرِ الدَّوَامِي

وأخذه الفرزدق ، كذلك ، من قول الشماخ بن ضرار[2] :

وإذَا بَلَّغْتِنِي وحَطَطْتَ رَحْلِي
عَرَابَةَ فَاشْرَقِي بدَمِ الوَتِينِ

ولابد من الإشارة إلى أن جملة من الشعراء طرقوا هذا المعنى الذي انتهى به النقاد إلى الشماخ بن ضرار ، مما يدل على مدى إعجابهم به ، حتى إن ابن أبي عاصية السلمي بلغ به الأمر مبلغ النحر المادي لناقته عوض التخييلي الذي درج عليه شعراء القصيدة المادحة ، لما بلغت به ممدوحه معن ، وعندما سئل عن ذلك قال : هذا نذر علي[3] .

وقد أثر عن بعض المتأدبين لما سمع قول أبي نواس : «هذا المعنى ، والله ، الذي كانت العرب تحوم حوله فتخطئه ولا تصيبه (. . .) وما أبانه إلا أبو نواس بهذا البيت ، وهو في نهاية الحسن»[4] .

ومرد هذا الحسن إلى أن أبا نواس انتبه بنافذ ذكائه وقوة حذقه إلى تحريم ظهور المطايا على الرجال ، فأراحها راحة دائمة من الأسفار . في حين أن الفرزدق والشماخ قصرا عن أبي نواس من جهات عديدة . منها : أنهما جعلا مطيتهما ناقة واحدة ، بينما جعلها أبو نواس مطايا كثيرة فأومأ بذلك إلى كرمه وعلو شأنه بإراحتها جميعا . كما تستوجب المطايا الكثيرة نفرا عديدا يرافقها ، فدلّ ذلك على سماحة ممدوحه وقوة بذله . مما أفاد ، في المحصلة ، أنه جمع ، في اقتدار نادر ، بين الفخر بنفسه ومدح ممدوحه ، كما أن أبا نواس أحسن مجازاة المطايا عندما أعفاها من الأسفار أبدا ، فيما أساء الآخران الجزاء ؛ إذ أدمى الفرزدق ناقته وأدبرها قبل الوصول إلى الممدوح ، حتى

---

(١) ديوان الفرزدق ، شرحه وضبطه وقدم له : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ص٥٩٩ .

(٢) ديوان الشماخ بن ضرار ، شرح وتقديم : قدري مايو ، دار الكتاب العربي ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص١١٣ .

(٣) انظر القصة كاملة في «حلية المحاضرة» للحاتمي ، ٨٤/٢ .

(٤) أبو نواس في تاريخه : ابن منظور ، ص١٧٦ .

إذا وصلت إليه أراحها من هذا الأذى ليعيد إتعابها بالرحيل مجددا ، أما عرابة فدعا على ناقته بالموت ، حتى قال له الممدوح أحيحة ابن الجلاح منتقدا : «بئس المجازاة جازيتها به»[1] .

ولقد أحس النواسي بمجاوزته للأقدمين في هذا المعنى المتعاور ، فأعاده في موضع آخر إعادة تدل على حسه النقدي . يقول[2] :

أقُـــولُ إلـى نَـاقَـــتِي إذَا بَـلَّغْـــتنـي
لَقَـــدْ أصْـــبَـــحْت عنْـدِي باليَـــمِينِ
فـلـمْ أجْـــعَـلْك لـلـغـــربانِ نَـحْـــراً
ولا قُـلْـتُ اشْـــــــرَقِـي بـدَم الـوَتِـينِ

أما أبو تمام فكان مطمح نفسه أن يتجاوز الأشعار التي أعجب بها الناس ، لكي يظهر للمتلقين براعته في النظم التي تنسرب في المسالك الضيقة ، حتى وإن أدى به ذلك إلى شدة المعاناة والوصب[3] . فقد حكى عنه بعض أصحابه قال : «استأذنت عليه -وكان لا يستتر عني- فأذن لي ، فدخلت ، فإذا هو في بيت مصهرج قد غسل بالماء ، ينقلب يمينا وشمالا . فقلت : لقد بلغ منك الحر مبلغا شديدا ، فقال : لا ، ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنه أطلق من عقال . فقال : الآن وردت ، ثم استمد وكتب شيئا لا أعرفه ، ثم قال : أتدري ما كنت فيه مذ الآن ؟ قلت : كلا . قال : قول أبي نواس : كالدهر فيه شراسة وليان . أردت معناه فشمس علي حتى أمكنني الله منه فصنعت :

شَـــرِسْتَ بَلْ لِنْتَ بَلْ قَـــانَيْتَ ذَاكَ بِذَا
فَـأَنْتَ لاَشَكَّ فِـيكَ السَّـهْلُ والجَـبَلُ»[4] .

تدل هذه الحكاية على أن أبا تمام ، وربما شعراء البديع كلهم ، يخوضون غمار تحدي النصوص السابقة ، لمحاولة الإرباء عليها ، حتى وإن كانت نصوصا تنتمي إلى شعراء الحركة نفسها كما هو حال أبي تمام مع أبي نواس . بل إن شعراء البديع

---

(١) حلية المحاضرة : الحاتمي ، ٨٤/٢ .

(٢) ديوان أبي نواس ، ص٤١٩ .

(٣) عرف عنه الكندي فيلسوف العرب ذلك ، فأثر عنه أنه قال في أبي تمام : «هذا الفتى قليل العمر لأنه ينحت من قبله ، وسيموت قريبا» العمدة ، ١٩٢/١ ، وفعلا لم تخب فراسته فكان كذلك .

(٤) العمدة : ابن رشيق ، ٢٠٩/١ .

يتجاوزون معانيهم السابقة كذلك ، للتدليل على مقدرتهم الإبداعية ، وربما اعتبار عملية الإبداع منتظمة في سياق ثنائية متوترة تقوم على الهدم والبناء .

ومن ذلك قول أبي تمام في الطير[١] :

أَقَامَتْ مَعَ الرايات حَتَّى كَأَنَّهَا
مِنَ الجَيْشِ إلاَّ أَنَّهَا لمَ تُقَاتِلِ

وهو مأخوذ من بيت مسلم[٢] :

قَدْ عَوَّدَ الطيرَ عَادَات وَثِقْنَ بِهَا
فَهُنَّ يَتْبَعْنَهُ في كُلِّ مُرْتَحَلِ

وأخذه مسلم من النابغة[٣] :

إذا مَا غَزَا بالجَيْشِ أبْصَرْتَ فَوْقَهُمْ
عَصَائبَ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ
جَوَانِحُ قَدْ أَيْقَنَّ أنَّ قَبِيلَهُ
إذَا مَا التَقَى الجَمْعَانِ أوَّلُ غَالِبِ

لا مرية ، أن الجميع أبدعوا القول ، لكن تدقيق النظر يفضي بنا إلى أن هذا الإبداع أتى على طبقات متصاعدة ؛ تبدأ من النابغة فمسلم ثم أبي تمام ؛ فالنابغة أحسن في نتفته ، لكن مسلما فاته في اختصار الكلام ضمن بيت واحد ، ومع جودة اختصاره فقد جاوزه أبو تمام في قوله «أقامت مع الرايات» بأن جعل الطير ترتقي من بعدها المادي الماثل لدى الشاعرين السابقين إلى بعد رمزي ؛ فكما أن الرايات الخفاقة ترمز إلى القوة ، فإن الطير تحيل على الغلبة والانتصار . لذلك ، تلبست الطير بالجيش فأصبحت كأنها جزء منها .

يظهر ، إذن ، أن النواسي والتمامي قد اخترق إبداعهما شعراء كثر ، فكان سلخهما مضاعفا ، ومن ثمة غدت حجة الإبداع لديهما قوية غير مفندة .

أما ابن هرمة فقوله في الكلب :[٤]

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ، ٨٢/٣ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص ١٢ .

(٣) ديوان النابغة الذبياني ، صنعة : ابن السكيت ، تحقيق : شكري فيصل ، بيروت-لبنان ، ١٩٦٨ ، ص٥٧ .

(٤) شعر إبراهيم بن هرمة ، ص ١٩٨

يَكَادُ إذَا مَـا أَبْصَـرَ الضَّـيْفَ مُـقْـبِـلاً
يُكَلِّمُـهُ مِنْ حُـبِّـهِ وَهْوَ أَعْـجَمُ

مأخوذ من قول نصيب بن رباح :(١)

وكَـلْـبُـكَ آنَـسُ بِـالـزَائِـرِ
يـنَ مِـنَ الأُمِّ بِـابْـنَتِـهَـا الـزَّائِـرَهْ

ولا خفاء ، أن بيت ابن هرمة في درجة عالية من الإجادة ؛ فعلى الرغم من حسن معنى نصيب إلا أن عبارة «الزائره» زلّت بالبيت وأزرت بالمعنى ، في حين أن ابن هرمة أوصل ممدوحه إلى سموات الكرم والبذل بأن وظف أحد أفعال المقاربة «يكاد» لجعل كلب الممدوح يقترب من تكليم الأضياف ترحيبا بمقدمهم وإقبالهم ، فأحسن الشاعر في ذلك الإحسان كله .

أما قول بشار مشببا بامرأة تدعى رحمة(٢) :

يَا أَطْيَبَ النَّاسِ رِيقًا غَيْرَ مُخْتَبَرِ
إلا شَهَادَةَ أَطْرَافِ المَسَاوِيكَ

فمنتزع من قول سليك(٣) :

وتَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى اللِّثَاتِ مُفَلَّجِ
خَلِيقَ الثَّنَايَا بِالعُذُوبَةِ وَالبَرَدِ

ولا اختلاف في كون بيت بشار أبدع من بيت سليك إذ أضاف إليه إضافة لطيفة ، تظهر في جعله أطراف المساويك إناثا تشهد على طيب ريق محبوبته ، في حين اكتفى سليك بوصف فم صاحبته بالعذوبة والبرد فحسب ؛ وهو معنى مطروق لدى الشعراء .

وختاما ، فإن شعراء البديع تفننوا في تعاملهم مع المتناصات النثرية والشعرية ، فلم يسقطوا في وهدات السرقات المحضة ، بل جنحوا تارة إلى تعضيد أشعارهم بنصوص اكتسبت شرعية التداول ، ومالوا أخرى إلى منافذة نصوص الماضين من خلال قهرهم وبزّهم للإعراب عن قوة عارضتهم الشعرية .

---

(١) الممتع في صنعة الشعر : عبد الكريم النهشلي ، تحقيق : محمد زعلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، ص٦٦ .

(٢) ديوان بشار بن برد ، ١٢٣/٤ .

(٣) كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري ، ص٢٠٦ .

خلاصة تركيبية:

تتبعنا في هذا الفصل حركية الحجاج لدى شعراء البديع ، محاولين تجميع أهم المصطلحات الحجاجية التي حوتها مدونة البديع المتسعة . فأفضى ذلك إلى مراجعة التصور السائد للبديع ، والذي يقصره على مجرد التزويقات والتحسينات ، بل للبلاغة العربية بشكل عام ، والتي مافتئت تنعت بأنها لم تهتم بالجانب الحجاجي كما هو حال غريمتها الغربية .

ولكشف الحركة الحجاجية للبديع لدى شعرائنا انقسم الفصل إلى مبحثين كبيرين ، تناولنا فيهما صنفين من الحجاج :

أ-الحجج الصناعية : هي التي يصنعها الشعراء أنفسهم من أجل الدفاع عن وجهة نظرهم . وبدا أن هذه الحجج الصناعية تتجه في مسارين : الأول هو مسار التصديقات العقلية ، والذي وجدناه يقوم أساسا على المذهب الكلامي ، فوسعنا دائرة هذا المفهوم ، عكس ما فعله القدماء ، ليستوعب الحجج المنطقية ، والتي توقفنا فيها عند حجة التعدية الشاخصة في القياس ، الذي قسمناه إلى ظهير وآخر ضمير ، ثم انتقلنا إلى حجة الإحاطة الماثلة في أسلوب التكميل ، والذي ألفيناه ينشطر إلى تكميل اعتراضي وآخر استدراكي .

واتخذ المسار الثاني وجهة التصديقات التخييلية التي وجدناها تقوم على المبالغة ، متطرقين فيها إلى حجة الإغواء الناهضة على حسن التعليل ، وحجة الحوار القائمة على المراجعة .

ب-الحجج الجاهزة : وهي التي يستقدمها الشاعر إلى شعره من نصوص خارجية ، وعمدنا في هذا المضمار إلى استبصارها من خلال جانبين ؛ اهتم الأول بالمتناصات النثرية المتكئة على أسلوب العقد ، وركزنا فيه النظر على حجة السلطة المستندة إلى الاقتباس القرآني والحديثي ، ثم حجة التداول التي أعرب عنها التمثل بالأمثال والتمثل بالحكم وكلام الناس .

بينما اهتم الجانب الثاني بالمتناصات الشعرية اعتمادا على أسلوب التضمين ، وأولينا فيه العناية بحجة الإيداع التي ينهض بها النسخ الدّالّي والنسخ الدلالي ، ثم

انتهينا إلى حجة الإبداع التي يقوم عليها السلخ التحويلي والسلخ الزيادي .

ولقد أعرب هذا الفصل في شقيه عن الدينامية المتعددة الوجوه التي وظف بها الشعراء مقوم الحجاج ، عندما شبكوا بين الإقناع والإمتاع في شبكة واحدة دونما انفصام ، فأضافوا إلى جمال شعرهم جلالا أضفى عليه مسحة فنية لا تدانى . مما أظهر بالملموس أن الحجاج هو أحد أبرز المسالك التي سلكها شعراؤنا للدفاع عن رؤياهم الشعرية من جهة ، ولتقوية جمالية أساليبهم من جهة أخرى .

خاتمة

توخى هذا البحث في انتقالاته المختلفة الدفاع صراحة حينا ، وضمنا أحيانا أخرى عن أطروحة مفادها أن تعاقد حركة البديع ، بشعرائها السبعة ، على مسلك واحد في نظم الشعر ، يشكل البديع صواه وعماده ، لم يكن محض صدفة اعتباطية ، لأن الصدفة ذاتها إذا تكررت أصبحت قانونا ، بقدر ما كان هذا المسلك البديع ينزع نحو تغيير في مستوى الرؤية والتفكير ، قاده إلى تغيّر في مستوى الأسلوب والتعبير .

ولئن عدت الأطروحة السابقة الرابط الناظم لمختلف مفاصل البحث ، فإننا لا نعدم الخلوص إلى جملة من الخلاصات والنتائج التي أتت لتدعيمها وتعضيدها حتى يتسنى لنا الخروج من ضبابية التجريد إلى دقة التحديد .

ولعل أهم تلك النتائج التي أسفرت عنها رحلتنا في هذا البحث هي :

* تأسس عمل هذا البحث على متن شعري أبدعته حركة شعرية امتدت في العصرين الأموي والعباسي ، وتكونت من سبعة شعراء فطاحل . هم : ابن هرمة ، وبشار ، وأبو نواس ، ومسلم بن الوليد ، ومنصور النمري ، وكلثوم بن عمرو العتابي ، وأبو تمام ، الذين انتظموا في حلقات متراصة يلتئم بعضها ببعض ولا تقوم إحداها إلا بالأخرى .

وبذلك ، اندرج البحث في مساق تلك الدراسات القليلة التي عنيت بتناول الشعر العربي من زاوية الاتجاهات الفنية بدل الاعتماد على العصور السياسية أو النزعات الإقليمية أو الأغراض في مدلولاتها المضمونية .

* تعامل شعراء البديع مع الشعر السابق عليهم من خلال ثنائية الاعتراض والاقتراض ، باعتبارها ثنائية تؤجج شرارة الفعل الإبداعي في مشمول أنواعه ؛ فكان اعتراضهم نابعا من مطلب الخصوصية والفرادة ، فتركز في تعارض مزدوج بين مستويي التفكير والتعبير ، إذ وجدناهم في المستوى الأول ينزعون إلى مخالفة الرؤية البيانية القائمة على اعتبار القصيدة جلاء واضحا عن عالم مبين ، بصياغة رؤية بديعية ترى القصيدة قطعة مجتزأة من الكون البديع . ولذلك راج في

نقداتهم الشعرية ثالوث : الرفض ، والفكر ، والإتقان .
فيما ألفيناهم في المستوى الثاني يتجاوزون مبدأ الطبع إلى الصنعة التي لم تدل ، في منجزهم ، على معاني التكلف والإجهاد ورشح الجبين ، بقدر ما دلت على مقاصد التدبر والتأمل والاستبصار وتحفيز الخيال التي تومئ إلى مقدار وعيهم بكون الفعل الشعري مسؤولية حضارية وإضافة إبداعية تفتقر إلى التروي عوض التسرع . ومن هذا المنظور ، عمدنا إلى إعادة قراءة عدد من الأبيات الشعرية التي عدّها النقاد داخلة في دائرة الأخطاء قراءة ثانية تعيدها إلى مهيع الشعر بالالتفات إلى خباياها الأسلوبية وقيمها المضمونية .
أما اقتراض شعراء البديع من غيرهم فأتى في سياق كون الإبداع مسلكا يحتاج إلى جذور راسخة تمتد به ، ويمتد هو بها . واللافت أن اقتراضهم لم يكن على سمت واحد ، بل إننا رأيناهم قد اختلفوا فيه إلى قسمين : أحدهما مثله ابن هرمة وبشار وأبو نواس ممن ساروا في ركاب الاقتراض من الأغراض اللاهية . وثانيهما تزعمه مسلم بن الوليد ومنصور النمري وكلثوم بن عمرو العتابي وأبو تمام ممن اتجهوا صوب الاقتراض من الأغراض الجادة .
وقد التجأ الشعراء في الاقتراضين معا إلى تطعيم ذلك الاقتراض بجماليات فنية أو مقاصد دلالية ، ساعدهم البديع في صياغتها والتعبير عنها .

* دعانا الالتفات صوب التوازنات لدى شعرائنا إلى استجلاء الوظائف الصوتية والمقصدية ، نظرا لثرائها واتساعها في منجزهم النصي ؛ فبدا الجناس قائما على مبدإ الكثافة ، فيما استند التصدير إلى مبدإ المواقع ، بينما تأسست المماثلة على مبدإ التوازي ، مما يشير إلى أن هذه المبادئ مجتمعة تشكل جوهر التوازن الشعري . كما أننا ألفينا التوازن لدى شعراء البديع لا ينحصر في الجوانب الصوتية كما يعتقد ، وإنما يتعداها إلى جوانب مقصدية مختلفة ، كما لو أن شعراءنا يلتمسون هذه التجاوبات الصوتية لتنبيه القارئ إلى أن ، ثمة ، لطائف دلالية يجب أن يعنى باستنباطها واستخراجها .
* اتجه شعراء حركة البديع صوب المفارقات لبناء توترات شعرية ، تضفي على منجزهم جماليات خاصة ، متوقفين عند الطباق الذي بدا في شعرهم آيلا إلى إظهار مفارقات ترتبط تارة بالألوان ، ومرة بالحركة ، وأخرى بالنغم . أما توترات المقابلة فخلصت إلى مظاهر ثلاث تختص إما بالاتفاق أو الافتراق أو التوازي .
* انصرف شعراؤنا ، بشكل لافت للنظر ، إلى تطعيم أشعارهم ببنية حجاجية

مكثفة تذوذ عن رؤيتهم الشعرية البديعية من جهة ، وتقوي أسلوبهم ، فتجمع فيه بين الإمتاع والإقناع من جهة أخرى .

وقد لاحظنا أن الحجاج المستند إلى البديع منح نصوصهم الشعرية دينامية خاصة ، فبرز ذلك في استعمالهم للحجج الصناعية التي أنجزها شعراؤنا أنفسهم لبناء تصديقات عقلية نابعة من توظيفاتهم للمذهب الكلامي من خلال حجتي التعدية والإحاطة . أو إبداع تصديقات تخييلية آتية من المبالغة للنهوض بحجتي الإغواء والحوار .

كما ظهر ، أيضا ، في استثمارهم للحجج الجاهزة التي انفتحوا فيها على غيرهم إما على شكل متناصات نثرية ، عمدوا إلى عقدها في أشعارهم للبلوغ إلى حجتي السلطة والتداول ، وإما على شكل متناصات شعرية ضمنوها أشعارهم للوصول إلى حجتي الإيداع والإبداع ، فبدت تناصاتهم الحجاجية هادفة ، في المحصلة ، إلى الاتكاء على نصوص خارجية لالتماس الإقناع بها عندما تصل إلى مشارف النصوص السلطة أو لرغبة إظهار مقدرتهم الفنية على تجاوزها وخلخلتها من الداخل لتجريح سلطتها .

* ساهم النظر إلى البديع من زاوية علم الأسلوب في إعادة قراءته قراءة مغايرة تهدف إلى زحزحته من الخارج والداخل معا ؛ إذا حاولنا ، خارجيا ، الانعتاق من ربقة تقسيم البديع إلى لفظي ومعنوي بالاتجاه صوب تناوله من خلال بنيات جامعة تنتظم ظواهره المختلفة ، فعملنا على جمع أكثر مصطلحاته ترادادا وتداولا ضمن بنيات ثلاث هي : التوازن ، والمفارقة ، والحجاج . والتي تعد ، بحق ، الظواهر الكبرى التي يصدر عنها بديع شعرائنا في المستوى التعبيري ، والتي تتعالق ، في الآن نفسه ، بالمستوى التفكيري ؛ لأن الرؤية البديعية التي صاغها شعراؤنا في نقداتهم الشعرية من خلال مبادئ الفكر والرفض والإتقان قد تبدت في البنيات الثلاث للبديع ؛ إذ إن الفكر والرفض له اتصال بالحجاج ، فيما الإتقان له تعلق بالتوازن والمفارقة .

وعمدنا ، داخليا ، إلى تتبع المصطلحات المختلفة ، وتأمل نظرات النقاد والبلاغيين حولها ، ثم اقتراح نظرات جديدة كلما دعت المادة المدروسة إلى ذلك . . ولعل أهم ما قمنا به في هذا المعرض ، هو أننا تجاوزنا تفريعات البنى البديعية ، كما درسها علماء البديع ، إلى اقتراح تفريعات جديدة نابعة من وظائف تلك البنى أساسا لأننا ألفينا

الاشتغال بالبنية وحدها ، وهو عمل درج عليه مجمل الدارسين ، يبخس النصوص حقها ، فيما الاشتغال بالوظيفة يبرز قيمتها وحقيقتها . . بل إن اجتماع الفاعلية والتوترية والدينامية سمح لنا بالحديث عن حركية البديع . ولا مراء ، أن في الحركية حياة تحيل نظرية التحسين والذيل البلاغي إلى مجرد أهواء وسراب .

كما أفضت بنا معاشرة ظواهر البديع في المصنفات المختلفة إلى ملاحظة وجود بنية حجاجية واسعة فيها ، تضرب صفحا بكل تلك التصورات التي ترى البديع بلاغة محسنات لا صلة لها ببلاغة الحجاج .

بل قادتنا تلك التأملات السالفة ، خارجيا وداخليا ، إلى تجاوز نظرة سبق إليها كثير من شراح السكاكي وتبعهم فيها ، حذو النعل ، جمهرة من الدارسين في البلاغة والنقد والأدب ترى في البديع مجرد تزويق وتحسين إلى نظرة مخالفة تعلي من قيمة البديع وتلحقه بالبناء والتكوين .

إن محاولتنا في اقتراح إجابات لكثير من الأسئلة التي طرحها هذا البحث ، قادتنا إلى طرح أسئلة أخرى ما تزال تؤرق الذهن وتقلق الخاطر . مستفيدين من خلاصة ابستمولوجيا العلوم لدى جاستون باشلار ، يؤكد فيها أنه (يتعين قبل كل شيء أن نحسن بسط المشاكل ، فهذه لا تطرح في الحياة العلمية من تلقاء نفسها أو بطريقة اعتباطية (. . .) فكل معرفة بالنسبة إلى الفكر العلمي تتأسس على إجابة عن سؤال . فإن انتفى السؤال انتفت ضرورة كل معرفة علمية ، فهذه لا تعطى لكنها تبنى)[1] .

ولعل أهم الأسئلة التي يجب الصريح بها في هذا السياق هي :

- إذا كان القرآن الكريم خطابا لغويا حافلا بالبديع ، فلماذا لا تتجه الهمم صوب كشف ظواهره وإعادة قراءتها قراءة حضارية جديدة قد تفتح أفقا آخر من الآفاق الرحيبة لهذا النص المعجز؟
- ولماذا لا تقودنا تكوينية البديع إلى تناول جديد لكثير من نصوص تراثنا العربي الطافحة بالبديع ، والتي ما نزال نلوك حولها كلاما معادا مكرورا نظير : المقامات ، وعناوين الكتب ، ومقدماتها؟
- بل لماذا نظلم عصرا بديعيا بأكمله امتد في سبعة قرون من الزمن فنسمه بعصر

(1) Epistémologie, textes choisis, P.U.F, 1971, p:156.

انحطاط وانحسار؟

- ثم أفلا يحين الوقت إلى قراءة منجزه النصي برؤية تنعتق من وصايا تاريخ الأدب التقليدي الذي يربط الأدب بالسياسة ، وتلتمس من المستجدات المنهاجية والنظرية ما يقودها إلى اعتبار النص هو مركز الاهتمام لا سياقاته الحافة؟
- وألا يمكن أن يجد تحليل الخطاب «العربي» سنده النظري وأصل امتداده في مباحث علم البديع وإشكالاته بدل اجترار فج للنظريات الغربية دونما وعي ، أحيانا ، بالمسافة الحضارية التي تربط المرسل الغربي بالمرسل إليه العربي؟
- وأخيرا ، لماذا نلاحظ اليوم أن البديع قد بدأ يتسلل من سجونه القديمة ليحيا بيننا حرا شاخصا في مختلف الخطابات الإشهارية دون أن نسارع إلى فك عزلته؟

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات . أنت ربي لا إله إلا أنت خلقتني وأنا عبدك وأنا على عهدك ووعدك ما استطعت ، أعوذ بك من شر ما صنعت ، أبوء لك بنعمتك علي وأبوء بذنبي ، فاغفر لي فإنه لا يغفر الذنوب إلا أنت .

لائحة المصادر والمراجع(*)

أولا: العربية والمترجمة:

- **القرآن الكريم** . برواية ورش عن نافع .

١-**أبو تمام الطائي ؛ حياته وحياة شعره** : نجيب محمد البهبيتي ، دار الثقافة ، البيضاء .

٢-**أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه** : ابن منظور المصري ، صححه : عمر أبو النصر ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٥ .

٣-**أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر** : حسن درويش ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٨٧ .

٤-**اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي** : محمد العمري ، منشورات دراسات سال ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٦ .

٥-**اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري** : مصطفى هدارة ، مكتبة الدراسات الأدبية ٢٩ ، مصر ، ط٢ ، ١٩٩٢ .

٦-**اتجاهات الغزل في القرن الثاني** : يوسف حسين بكار ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٩٨١ .

٧-**أخبار أبي تمام** : أبو بكر الصولي ، تحقيق وتعليق : خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت .

٨-**أسئلة البديع ؛ عودة إلى النصوص البلاغية الأولى** : سعيد العوادي ، دراسات بديعية ١ ، المطبعة والوراقة الوطنية ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

٩-**أسئلة الشعر لدى أبي الطيب المتنبي ؛ قراءة في المفهوم والمرتكز** : سعيد العوادي ، حوليات كلية اللغة العربية بمراكش -عدد خاص- العدد ٢٠ ، ٢٠٠٥ .

١٠-**الاستعارات التي نحيا بها** : جورج لايكوف ومارك جونسون ، ترجمة : عبد الحميد جحفة ، سلسلة المعرفة اللسانية ، دار توبقال للنشر ،البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٦ .

(*) هذه اللائحة مرتبة وفق الترتيب الألفبائي لعناوين الكتب ، دون احتساب «ال» . مع أن غياب أي عنصر من عناصر التوثيق هو غياب له في أصل الكتاب .

١١-**أسرار البلاغة** : عبد القاهر الجرجاني ، شرح وتعليق وتحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف ، دار الجيل ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٢-**أسس النقد الأدبي عند العرب** : أحمد أحمد بدوي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة- القاهرة .
١٣-**الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة** : ابن علي الجرجاني ، تحقيق : عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨١ .
١٤-**الأصوات العربية** : إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٩ .
١٥-**الأصول ؛ دراسة ابستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي** : تمام حسان ، دار الثقافة ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨١,
١٦-**الأطول : إبراهيم بن محمد عربشاه ، تحقيق** : عبد الحميد هنداوي ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١ .
١٧-**إعجاز القرآن** : أبو بكر الباقلاني ، تحقيق : أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، ط٥ .
١٨- **الأغاني** : أبو الفرج الأصفهاني ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨١ .
١٩- **الاقتباس من القرآن الكريم** : أبو منصور الثعالبي ، تحقيق : ابتسام مرهون الصفار ، السلسلة ٣١ ، منشورات جامعة بغداد ، ط١ ، ١٩٧٣ .
٢٠-**أمالي المرتضى** : الشريف المرتضى ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الكتاب العربي ، بيروت- لبنان ، ط٢ ، ١٩٦٧ .
٢١-**الإمتاع والمؤانسة** : أبو حيان التوحيدي ، تحقيق : أحمد أمين وأحمد الزين ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت- لبنان .
٢٢-**أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية** : حسن المودن ، مجلة جذور ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، الجزء ١٨ ، السنة ٨ ، ديسمبر ٢٠٠٤ .
٢٣-**أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم** : جماعة من الباحثين ، سلسلة آداب ، المجلد XXXIX .
24- **الإيضاح في علوم البلاغة** : الخطيب القزويني ، شرح وتعليق وتنقيح : محمد عبد المنعم خفاجي ، الشركة العالمية للكتاب ، ١٩٨٩ .
٢٥-**البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية** : جميل عبد المجيد ، دراسات أدبية ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٨ .
٢٦-**البديع بين تعدد الأسئلة والاشتغال النصي إلى نهاية القرن الهجري**

الرابع : سعيد العوادي ، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة ، مرقونة بكلية اللغة العربية ، مراكش ، السنة الجامعية ، ٢٠٠٣-٢٠٠٤ .
٢٧-**البديع في تراثنا الشعري** : عاطف جودة نصر ، مجلة فصول ، العدد٢ ، المجلد٤ ، ١٩٨٣ .
٢٨-**البرهان في علوم القرآن** : الزركشي ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٨ .
٢٩-**البرهان في وجوه البيان** : ابن وهب الكاتب ، تحقيق : حفني محمد شرف ، مطبعة الرسالة ، ط١ ، ١٩٦٩ .
٣٠-**بعض الخصائص الدلالية في اللغة العربية** : محمد غاليم ، مجلة فكر ونقد ، ملف العدد : اللغة العربية ، العدد٢٤ ، السنة٣ ، ديسمبر١٩٩٩ .
٣١-**بغداد في تاريخ الخلافة الإسلامية** : ابن طيفور ، مكتبة المثنى ببغداد ، ومكتبة المعارف ، بيروت ، ١٩٦٨ .
٣٢-**بلاغة أرسطو بين العرب واليونان** : إبراهيم سلامة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٩٥٢ .
٣٣-**بلاغة الحجاج** : محمد الولي ، مجلة علامات ، العدد٥ ، مكناس ، ١٩٩٦ .
٣٤-**بلاغة الحجاج عند الألوسي في تفسيره «روح المعاني»** : رشيد أعرضي ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، مرقونة بجامعة القاضي عياض ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش ، السنة الجامعية ٢٠٠٢-٢٠٠٣ .
٣٥-**بلاغة الخطاب وعلم النص** : صلاح فضل ، دار عالم المعرفة ، القاهرة ، ١٩٩٤ .
٣٦-**البلاغة العامة والبلاغة المعممة** : محمد العمري ، مجلة فكر ونقد ، ملف العدد : البلاغة الجديدة ، العدد٢٥ ، السنة ٣ ، يناير ٢٠٠٠ .
٣٧-**بلاغة العرب في الأندلس** : أحمد ضيف ، سلسلة الدراسات الأدبية ، دار المعارف للطباعة والنشر ، سوسة-تونس ، ط٢ ، ١٩٩٨ .
٣٨-**البلاغة العربية ؛ تاريخها ومصادرها ومناهجها** : علي عشري زايد ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٢ .
٣٩-**البلاغة العربية ؛ قراءة أخرى** : محمد عبد المطلب ، أدبيات ، مكتبة لبنان-ناشرون ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٤٠-**البلاغة والأسلوبية** : سعيد العوادي ، مجلة جذور ، النادي الأدبي الثقافي

بجدة ، العدد٢٣ ، السنة٩ ، مارس٢٠٠٦ .
٤١-**البلاغة والسلطة في المغرب** : عبد الجليل ناظم ، سلسلة أعمال أدبية ، دار توبقال للنشر ، البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
٤٢-**بناء الأسلوب في شعر الحداثة ؛ التكوين البديعي** : محمد عبد المطلب ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٣ .
٤٣-**البنيات اللسانية في الشعر** : صمويل ليفن ، ترجمة : محمد الولي وخالد التوازاني ، الحوار الأكاديمي ، دار الخطابي ، ١٩٨٩ .
٤٤-**بنية العقل العربي** : محمد عابد الجابري ، نقد العقل العربي٢ ، المركز الثقافي العربي ، البيضاء ، ط٣ ، ١٩٩٣ .
٤٥-**بنية اللغة الشعرية** : جان كوهن ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٤٦-**بنية التوازن والازدواج في شعر أبي تمام** : رشيد شعلال ، مجلة عالم الفكر ، العدد١ ، المجلد ٣٣ ، يوليو-يوليوز٢٠٠٤ .
٤٧-**البيان والتبيين** : أبو عثمان الجاحظ ، تحقيق : محمد عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٨٥ .
٤٨-**تاريخ الأدب العربي** : بلاشير ، ترجمة : إبراهيم الكيلاني ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٩ .
٤٩-**تاريخ الأدب في العصر العباسي الأول** : عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الأزهرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨١ .
٥٠-**تاريخ بغداد** : الخطيب البغدادي ، المكتبة السلفية ، المدينة المنورة .
٥١-**تاريخ تلقي الشعر العربي القديم ؛ نماذج من تلقي شعر أبي نواس** ، محمد مساعدي ، منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة ، مطبعة آنفو-برانت ، فاس ، ط١ ، يونيو٢٠٠٥ .
٥٢-**تاريخ الشعر العربي** : محمد عبد العزيز الكفراوي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٧ .
٥٣-**التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن** : ابن الزملكاني . تحقيق : أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مكتبة العاني ، بغداد ، ط١ ، ١٩٦٤ .
٥٤-**تحاليل أسلوبية** : محمد الهادي الطرابلسي ، سلسلة مفاتيح ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط١ ، ١٩٩٢ .

٥٥-**تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن** : ابن أبي الإصبع ، تقديم وتحقيق : حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، ١٩٦٣ .
٥٦-**تحليل الخطاب الشعري ؛ البنية الصوتية للشعر** : محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٠ .
٥٧-**التدبيج بين البيان والمعاني** : مشتاق عباس معن ، مجلة جذور ، الجزء١٦ ، المجلد٨ ، مارس٢٠٠٤ .
٥٨-**تدور على غير أسمائها** : حسين الواد ، سلسلة معالم الحداثة ، دار الجنوب للنشر تانسيفت ، مراكش ، ط١ ، ١٩٩٥ .
٥٩-**التضمين في العربية ؛ بحث في النحو والبلاغة** : أحمد حسن حامد ، الدار العربية للعلوم ودار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠١ .
٦٠-**التفكير البلاغي عند العرب ؛ أسسه وتطوره إلى القرن السادس** : حمادي صمود ، منشورات الجامعة التونسية ، السلسة السادسة : لفلسفة والآداب ، المجلد٢١ ، ١٩٨١ .
٦١-**التفكير النقدي عند ابن أبي الإصبع ؛ منهجه وأصوله** : المصطفى البكري ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، مرقونة بكلية محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، السنة الجامعية٢٠٠٣-٢٠٠٤ .
٦٢-**التناص الشعري ؛ قراءة أخرى لقضية السرقات** : مصطفى السعدني ، منشأة المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٩١ .
٦٣-**التيار الاعتزالي وظاهرة التجديد في الشعر العباسي** : أحمد أبو زيد ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس بالرباط ، العدد١٢ ، ١٩٨٦ .
٦٤-**ثمار القلوب في المضاف والمنسوب** : أبو منصور الثعالبي ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٥ .
٦٥-**جامع العبارات في تحقيق الاستعارات** : أحمد مصطفى الطرودي ، دراسة وتحقيق : محمد رمضان الجبري ، الدار الجماهيرية للنشر والإعلان ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٦٦-**جدلية أبي تمام** : عبد الكريم اليافي ، الموسوعة الصغيرة٦٦ ، منشورات دار الجاحظ للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٠ .

٦٧-**جمالية الألفة ؛ النص ومتقبله في التراث النقدي** : شكري المبخوت ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة) ، ط١ ، ١٩٩٣ .
٦٨-**جمالية اللون في القصيدة العربية** : محمد حافظ دياب ، مجلة فصول ، محور الأدب والفنون ، العدد٢ ، المجلد٥ ، يناير-فبراير-مارس١٩٨٥ .
٦٩-**جنى الجناس** : جلال الدين السيوطي ، تحقيق : محمد علي رزق الخفاجي ، الدار الفنية للطباعة والنشر .
٧٠-**جنان الجناس** : خليل بن أيبك الصفدي ، تحقيق : سمير حسين حلبي ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٨٧ .
٧١-**جوهر الكنز** : ابن الأثير ، تحقيق : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية .
٧٢-**الحجاج في القرآن الكريم من أهم خصائصه الأسلوبية** : عبد الله صولة ، سلسلة لسانيات ١٦ ، منشورات كلية الآداب ، منوبة- تونس ، ط١ ، ٢٠٠١ .
٧٣-**الحجاجيات اللسانية عند أسكومبر وديكور** : رشيد الراضي ، مجلة عالم الفكر ، العدد١ ، المجلد٣٤ ، يوليو-سمبتمبر٢٠٠٥ .
٧٤-**الحكمة في الشعر العربي في الجاهلية والإسلام** : محمد عويس ، المركز الثقافي في الشرق الأوسط ، ط٢ ، ١٩٩٤ .
٧٥-**حلية المحاضرة في صناعة الشعر** : أبو علي الحاتمي ، تحقيق : جعفر الكتاني ، سلسلة كتب الثرات٨٣ ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ط١ ، ١٩٧٩ .
٧٦-**حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة** : محمد خليف ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ .
٧٧-**الحيوان** : أبو عثمان الجاحظ ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة الحلبي ، مصر ، ط٢ ، ١٩٦٥ .
٧٨-**خزانة الأدب وغاية الأرب** : ابن حجة الحموي ، شرح : عصام شعيتو ، دار الهلال ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٧٩-**خصائص الأسلوب في الشوقيات** : محمد الهادي الطرابلسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٦ .
٨٠-**الخطابة** : أرسطو ، تحقيق وتعليق : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٩ .
٨١-**دراسات في الأدب العربي الحديث** : محمد مصطفى هدارة ، دار العلوم

العربية ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٩٠ .
٨٢-**دراسات في تاريخ الأدب العربي** : أغناطيوس كراتشوفسكي ، ١٩٦٥ .
٨٣-**دراسات في الشعر العربي ؛ مجموعة بحوث** : جمع وتقديم : محمد رجب البيومي ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١ ، ١٩٩٤ .
٨٤-**دراسة الأدب العربي** : مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٩٨١ .
٨٥-**دراسة يوري لوتمان للشعر** : بارتون جونسون ، ترجمة : سيد البحراوي ، مجلة الفكر العربي ، معهد الإنماء العربي ، يناير- فبراير١٩٨٢ .
٨٦-**دروس في البلاغة العربية ؛ نحو رؤية جديدة** : الأزهر الزناد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢ .
٨٧-**دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل** : محمد مفتاح ، مجلة دراسات سيمائية أدبية ، عدد خاص حول جمالية التلقي ، منشورات سال ، العدد٦ ، خريف- شتاء ، ١٩٩٢ .
٨٨-**ديوان أبي نواس** : تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت- لبنان ، ١٩٥٣ .
٨٩-**ديوان البحتري** : تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، ذخائر العرب٤٤ ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ .
٩٠-**ديوان بشار بن برد** : جمع وشرح : محمد الطاهر بن عاشور ، نشر الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ماي١٩٧٦ .
٩١-**ديوان ابن خفاجة** : تحقيق : سيد غازي ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط٢ ، ١٩٦٠ .
٩٢-**ديوان المعاني** : أبو هلال العسكري ، مكتبة الأندلس ، بغداد ، ١٣٥٢هـ .
٩٣-**الرؤية البيانية عند الجاحظ** : إدريس بلمليح ، دار الثقافة ، ط١ ، ١٩٨٤ .
٩٤-**رسالة الانتقاد** : ابن شرف القيرواني ، شرح وتحقيق : عبد الواحد شعلان ، مطبعة المدني .
٩٥-**روضة الفصاحة** : زين الدين الرازي ، دراسة وتحقيق : أحمد النادي الشعلة ، دار الطباعة المحمدية ، ط١ ، ١٩٨٢ .
٩٦-**الروض المريع في صناعة البديع** : ابن البناء المراكشي ، تحقيق : رضوان بنشقرون ، ط١ ، ١٩٨٥ .

٩٧-**زهر الآداب وثمر الألباب** : أبو إسحاق الحصري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، نشر الحلبي ، ط٢ ، ١٩٦٩ .
٩٨-**زهر الأكم في الأمثال والحكم** : أبو الحسن اليوسي ، تحقيق : محمد حجي ومحمد الأخضر ، دار الثقافة ، منشورات معهد الأبحاث والدراسات للتعريب ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨١ .
٩٩-**سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة** : محمد أديوان ، المكتبة الأدبية ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ .
١٠٠-**سر صناعة الإعراب** : ابن جني ، تحقيق : حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق- سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
١٠١-**سر الفصاحة** : أبو سنان الخفاجي ، تصحيح وتعليق : عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة محمد علي صبحي وأولاده ، مصر ، ١٩٥٣ .
١٠٢-**شاعرية الألوان عند امرئ القيس** : محمد عبد المطلب ، مجلة فصول ، محور : الأدب والفنون ، العدد٢ ، المجلد٥ ، يناير-فبراير-مارس ١٩٨٥ .
١٠٣-**شرح ديوان أبي تمام** : الخطيب التبريزي ، تحقيق : محمد عبده عزام ، ذخائر العرب٥ ، دار المعارف ، مصر ، ط٥ ، ١٩٥١ .
١٠٤-**شرح ديوان صريع الغواني** : تحقيق : سامي الدهان ، ذخائر العرب ٢٦ ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ١٩٥٧ .
١٠٥-**شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع** : صفي الدين الحلي ، تحقيق : نسيب نشاوي ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٨٢ .
١٠٦- **شرح المفصل** : موفق الدين بن يعيش ، عالم الكتب ، بيروت-لبنان .
١٠٧-**شرح نهج البلاغة** : ابن أبي الحديد ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت- لبنان ، ط٢ ، ١٩٦٥ .
١٠٨-**شعر إبراهيم بن هرمة** ، تحقيق : محمد نفاع وحسين عطوان ، منشورات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٦٩ .
١٠٩-**شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد** : سعيد مصلح السريحي ، كتاب النادي الأدبي الثقافي١٢ ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٣ .
١١٠-**شعر عمر بن الفارض ؛ دراسة أسلوبية** : رمضان صادق ، دراسات أدبية ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ .

١١١-**شعر منصور النمري ، جمع وتحقيق** : الطيب العشاش ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دار المعارف للطباعة ، دمشق ،١٩٨١ .
١١٢-**الشعر وتناغم الكون ؛ التخييل والموسيقى والمحبة** : محمد مفتاح ، نشر المدارس ، البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
١١٣-**الشعر والشعراء** : ابن قتيبة ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٨١ .
١١٤-**الشعر والشعراء في العصر العباسي** : مصطفى الشكعة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٠ .
١١٥-**شعرية الإقناع في قصيدة المدح على عهد الموحدين** : أحمد قادم ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، مرقونة بكلية اللغة العربية ، السنة الجامعية ١٩٩٨-١٩٩٩ .
١١٦-**الشعرية بين المشابهة والرمزية ؛ دراسة في مستويات الخطاب الشعري** : أحمد الطريسي أعراب ، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩١ .
١١٧-**الشعرية العربية** : جمال الدين بن الشيخ ، ترجمة : مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ .
١١٨-**الشفاهية والكتابية** : والتر أونج ، ترجمة : حسن البناعز الدين ، مراجعة : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، فبراير١٩٩٤ .
١١٩-**صبح الأعشى في صناعة الإنشا** : عبد الله القلقشندي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٢٠ .
١٢٠-**الصبغ البديعي في اللغة العربية** : أحمد إبراهيم موسى ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
١٢١-**الصورة الشعرية ؛ دراسة في شعر أبي تمام** : محمد القاسمي ، مكتبة آنقوط ، فاس ، أكتوبر٢٠٠٥ .
١٢٢-**الصنيع البديع في شرح الحلية ذات البديع** : ابن زاكور الفاسي ، تقديم وتحقيق : بشرى البداوي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة رسائل وأطاريح٥٣ ، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ، ط١ ، ٢٠٠١ .

١٢٣-**ضحى الإسلام** : أحمد أمين ، مكتبة النهضة المصرية ، ط٨ ، ١٩٣٣ .
١٢٤-**طبقات الشعراء المحدثين** : ابن المعتز ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، ذخائر العرب٢٠ ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٥٦ .
١٢٥-**طراز الحلة وشفاء الغلة** : أبو جعفر الرعيني ، تحقيق وتقديم : رجاء السيد الجوهري ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، مصر ، فبراير١٩٩٠ .
١٢٦-**الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز** : حمزة ابن يحيى العلوي ، مراجعة وضبط وتدقيق : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥ .
١٢٧-**ظاهرة البديع لدى الشعراء المحدثين ؛ دراسة بلاغية نقدية** : محمد الواسطي ، دار نشر المعرفة ، الرباط ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
١٢٨-**ظاهرة المبالغة في الشعر العباسي وعوامل شيوعها** : عبد الله عسيلان ، مجلة كلية اللغة العربية ، جامعة محمد بن سعود الإسلامية ، السعودية ، العدد٨ ، ١٩٧٨ .
١٢٩-**ظواهر نصية** : نجيب العوفي ، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٢ .
١٣٠-**عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات** : زكرياء القزويني ، تقديم وتحقيق : فاروق سعد ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣ .
١٣١-**علم الأصوات العام ؛ الأصوات العربية** : كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٩٠ .
١٣٢-**علم البديع ؛ دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع** : بسيوني عبد الفتاح فيود ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ودار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع ، مصر ، ط٢ ، ١٩٩٨ .
١٣٣-**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** : ابن رشيق القيرواني ، تحقيق : محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت- لبنان ، ط٥ ، ١٩٨١ .
١٣٤-**غاستون باشلار ؛ عقلانية حالمة** : مجموعة من المؤلفين ، ترجمة وتقديم : سعيد بوخليط ، سلسلة باشلاريات١ ، منشورات جريدة الآفاق المغربية ، العدد٥ ، مراكش ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
١٣٥-**غواية التراث** : جابر عصفور ، كتاب العربي ٦٢ ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

١٣٦-**الغيث المسجم في شرح لامية العجم** : ابن أبي الحديد ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٧٥ .
١٣٧-**فصل المقال في شرح كتاب الأمثال** : أبو عبيد البكري ، تحقيق : إحسان عباس وعبد المجيد عابدين ، دار الأمانة ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٨١ .
١٣٨-**فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال** : ابن رشد ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ١٩٧٨ .
١٣٩-**الفلك الدائر على المثل السائر** : ابن أبي الحديد ، ضمن كتاب «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» لابن الأثير ، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٩ .
١٤٠-**فن الاعتذار ؛ تاريخ واتجاهات** : محمد عباس عبد الواحد ، دار الهداية للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٤١-**فنان البديع ؛ الشاعر إبراهيم بن هرمة** : رجاء الجوهري ، سلسلة كتب البلاغة والنقد ، نشر منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٩٨ .
١٤٢-**فن البديع** : عبد القادر حسين ، دار الشروق ، ط١ ، ١٩٨٣ .
١٤٣-**فن الجناس** : علي الجندي ، دار الفكر العربي ، ط١ ، ١٩٥٤ .
١٤٤-**فن الشعر ورهان اللغة** : أحمد حيزم ، نشر دار محمد علي الحامي وكلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سوسة ، ط١ ، ٢٠٠١ .
١٤٥-**الفن والصنعة في مذهب أبي تمام** : محمد الربداوي ، المكتب الإسلامي ، ط١ ، ١٩٧١ .
١٤٦-**الفن ومذاهبه في الشعر العربي** : شوقي ضيف ، مكتبة الدراسات الأدبية ٢٠ ، دار المعارف ، مصر ، ط١٠ ، ١٩٦٠ .
١٤٧-**في الأصوات العربية** : غالب فاضل المطلبي ، سلسلة دراسات ٣٦٤ ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨٤ .
١٤٨-**في أصول الحوار وتجديد علم الكلام** : طه عبد الرحمن ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ، ط١ ، يناير ١٩٨٧ .
١٤٩-**في أصول الخطاب النقدي الجديد** : مارك أنجلو ، ترجمة وتقديم : أحمد المديني ، عيون المقالات ، البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٩ .
١٥٠-**في بلاغة الخطاب الإقناعي ؛ مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية** : محمد العمري ، سلسلة الدراسات النقدية٥ ، دار الثقافة للنشر

والتوزيع ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٦ .
١٥١-**في تشكل الخطاب النقدي ؛ مقاربات منهجية معاصرة** : عبد القادر الرباعي ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٨ .
١٥٢-**في النقد الأدبي** : شوقي ضيف ، مطبعة دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٦١ .
١٥٣-**القاموس المحيط : الفيروز آبادي** ، تحقيق : مكتب تحقيق التراث ، مؤسسة الرسالة ، ط٢ ، ١٩٨٧ .
١٥٤-**قراءة التراث النقدي** : جابر عصفور ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٩١ .
١٥٥-**قراضة الذهب في نقد أشعار العرب** : ابن رشيق القيرواني ، تحقيق : الشادلي بويحيى ، الشركة التونسية للتوزيع ، ط١ ، ١٩٧٢ .
١٥٦-**القصة في الأدب العربي القديم** : عبد الملك مرتاض ، دار ومكتبة الشركة الجزائرية ، ط١ ، ١٩٦٨ .
١٥٧-**قصص العشاق النثرية في العصر الأموي** : عبد الحميد إبراهيم ، ط١ ، ١٩٧٢ .
١٥٨-**القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير والممارسة النصية** : علي المتقي ، رسالة دكتوراه مرقونة بكلية اللغة العربية ، جامعة القرويين ، مراكش ، تحت رقم٢/٩ ، السنة الجامعية١٩٩٧-١٩٩٨ .
١٥٩-**القصيدة المغربية المعاصرة ؛ بنية الشهادة والاستشهاد** : عبد الله راجع ، منشورات عيون ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٧ .
١٦٠-**الكامل في اللغة والأدب** : أبو العباس المبرد ، تحقيق : محمد أحمد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، ط١ ، ١٩٨٦ .
١٦١-**الكتاب** : سيبويه ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، عالم الكتب ، ط٣ ، ١٩٨٣ .
١٦٢-**كتاب البديع** : ابن المعتز ، تحقيق : أغناطيوس كراتشوفسكي ، ط٢ ، ١٩٧٩ .
١٦٣-**الكتابة والاختلاف ؛ نحو منهاجية شمولية** : محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، البيضاء ، ١٩٩٦ .
١٦٤-**كتاب الصناعتين** : أبو هلال العسكري ، تحقيق : محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت .
١٦٥-**كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب** : ابن الأثير ، دراسة

وتحقيق : عبد الواحد شعلان ، الزهراء للإعلام العربي ، ط١ ، ١٩٩٤ .
١٦٦-**لسان العرب** : ابن منظور ، دار صادر للطباعة والنشر ، ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٦ .
١٦٧-**اللسان والميزان أو التكوثر العقلي** : طه عبد الرحمن ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ١٩٩٨ .
١٦٨-**اللسانيات واللغة العربية** : عبد القادر الفاسي الفهري ، المعرفة اللسانية : أبحاث ونماذج ، دار توبقال للنشر ، البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٥ .
١٦٩-**اللغة الشعر في ديوان أبي تمام** : حسين الواد ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
١٧٠-**اللغة العربية ؛ معناها ومبناها** : تمام حسان ، دار الثقافة ، البيضاء .
١٧١-**اللغة في شعر أبي تمام** : فهد عكام ، مجلة عالم المعرفة ، محور في اللغة والأدب ، العدد٤ ، المجلد٦ ، يناير- فبراير- مارس ١٩٨٦ .
١٧٢-**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** : ابن الأثير ، تحقيق : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ، الفجالة ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٩ .
١٧٣-**المجمل في الفلسفة الفن** : كروتشه ، ترجمة : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، مصر ، ط١ ، ١٩٤٧ .
١٧٤-**مختار الأغاني في الأخبار والتهاني** : ابن منظور ، تحقيق : عبد العليم الطحاوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، ط١ ، ١٩٦٦ .
١٧٥-**مختار الصحاح** : عبد القادر الرازي ، تحقيق : يوسف الشيخ محمد ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥ .
١٧٦-**المرشد إلى فهم أشعار العرب** : عبد الله الطيب ، دار الفكر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ .
١٧٧-**المستصفى في أمثال العرب** : جار الله الزمخشري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٧٧ .
١٧٨-**مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ؛ دراسة في بلاغة النص** : شكري الطوانسي ، دراسات أدبية ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٩٨ .
١٧٩-**مسلم بن الوليد ؛ صريع الغواني** : عبد المجيد الحر ، سلسلة الأعلام في الأدب والشعراء ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢ .

١٨٠-**المصادر النقدية والبلاغية إبان الغزو المغولي ؛ مناهجها وقضاياها** : عسو عمو ، أطروحة دكتوراه الدولة ، مرقونة بجامعة محمد الخامس ، الرباط ، السنة الجامعية ١٩٩٧- ١٩٩٨ .

١٨١-**المصباح في المعاني والبيان والبديع** : بدر الدين بن مالك ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١ .

١٨٢-**مطلع الفوائد ومجمع الفرائد** : ابن نباتة المصري ، تحقيق : عمر موسى باشا ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٧٢ .

١٨٣-**المطول** : سعد الدين التفتزاني ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١ .

١٨٤-**معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم** : زين الخويسكي ، مكتبة لبنان ، ط١ ، ١٩٩٢ .

١٨٥-**معجم مفردات ألفاظ القرآن** : الراغب الأصفهاني ، تحقيق : نديم مرعشلي ، دار الكتاب العربي .

١٨٦-**مفتاح العلوم** : أبو يعقوب السكاكي ، ضبط وتعليق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١ .

١٨٧-**المفردات التشكيلية المتوسطية في الفن الإسلامي** : أسعد عرابي ، مجلة مواقف ، دار الساقي ، لندن ، العدد٦٤ ، ١٩٩١ .

١٨٨-**مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع** : توفيق الزيدي ، منشورات عيون ، البيضاء ، ط٢ ، ١٩٨٧ .

١٨٩-**المقابسات** : أبو حيان التوحيدي ، تحقيق : حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية ، مصر ، ط١ ، ١٩٢٩ .

١٩٠-**مقدمة تفسير ابن النقيب** : ابن النقيب ، تحقيق : زكرياء سعيد علي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥ .

١٩١-**مقدمة القصيدة عند أبي تمام والمتنبي** : سعد شلبي ، مكتبة غريب ، الفجالة ، مصر .

١٩٢-**مقدمة للشعر العربي** : أدونيس ، دار العودة ، بيروت-لبنان ، ط٣ ، ١٩٧٩ .

١٩٣-**الممتع في صنعة الشعر** : عبد الكريم النهشلي ، تحقيق : محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية .

١٩٤-**من بلاغة القرآن** : أحمد بدوي ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٥٠ .
١٩٥-**من جماليات إيقاع الشعر العربي** : عبد الرحيم كنوان ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر ، الرباط ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
١٩٦-**المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع** : أبو محمد القاسم السجلماسي ، تقديم وتحقيق : علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، ط١ ، ١٩٨٠ .
١٩٧-**منهاج البلغاء وسراج الأدباء** : حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت- لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٦ .
١٩٨-**مواد البيان** : ابن خلف الكاتب ، تحقيق : حسن عبد اللطيف ، منشورات جامعة الفاتح ، ليبيا ، ط١ ، ١٩٨٢ .
١٩٩-**الموازنة بين أبي تمام والبحتري** : الآمدي ، تحقيق : أحمد صقر ، ط١ ، ١٩٦١ .
٢٠٠-**مواقف الحجاج والجدل في القرآن الكريم** : حمو الهادي ، مطابع النهضة ، ١٩٩١ .
٢٠١-**مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح** : ابن يعقوب المغربي ، تحقيق : خليل إبراهيم خليل ، سلسلة شروح التلخيص ٥ ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣ .
٢٠٢-**الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء** : أبو عبيد المرزباني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
٢٠٣-**النشر في القراءات العشر** : ابن الجزري . تصحيح ومراجعة : علي محمد الضباع ، المكتبة التجارية ، مصر .
٢٠٤-**نضرة الإغريض في نصرة القريض** : المظفر العلوي ، تحقيق : نهى عارف الحسن ، مطبعة صابرين ، دمشق ، ١٩٨٦ .
٢٠٥-**نظام الصوائت وأشباهها في العربية الفصحى ؛ دراسات صوتية إحصائية** : محمد أمنزوي ، دار وليلي للطباعة والنشر ، مراكش ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
٢٠٦-**النظريات الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية** : محمد طروس ، دار النهضة للنشر والتوزيع ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
٢٠٧-**النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب** : محمد الصغير البناني ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٨٦ .
٢٠٨-**نظرية المعنى** : مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ،

بيروت- لبنان .
٢٠٩-**نظرية النص** : رولان بارت ، ترجمة : محمد خير بقالي ، مجلة العرب والفكر العالمي ، بيروت ، العدد٣ ، صيف ١٩٨٨ .
٢١٠-**نقد الشعر** : قدامة بن جعفر ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٨ .
٢١١-**النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية** : محمد ناصر العجيمي ، دار محمد علي الحامي وكلية الآداب سوسة ، تونس ، ط١ ، ديسمبر١٩٩٨ .
٢١٢-**النقد العربي والنقد الغربي** : محمد ولد بوعليبة ، مجلة علامات ، الجزء ٤٦ ، المجلد١٢ ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ديسمبر٢٠٠٢ .
٢١٣-**النكت في إعجاز القرآن** : أبو الحسن الرماني ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تحقيق : محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، ذخائر العرب ١٦ ، دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٥٦ .
٢١٤-**النهاية في غريب الحديث والأثر** : مجد الدين بن الأثير ، تحقيق : طاهر أحمد الزاوي ومحمد علي الطناحي ، دار إحياء الكتب العربية ، ط١ ، ١٩٦٣ .
٢١٥-**هل ثمة آفاق للأسلوبية المعاصرة؟** : سعد مصلوح ، عالم الفكر ، العددان٣ و٤ ، المجلد ٢٢ ، يناير- مارس- أبريل- يونو ١٩٩٤ .
٢١٦-**الوساطة بين المتنبي وخصومه** : القاضي الجرجاني ، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، دار القلم ، بيروت- لبنان ، ١٩٦٦ .

1- **Epistémologie textes choisis**: G. Bachlard, P.U.F, 1971.

2- **Introduction à la poésie orale**: Paul Zunthor.

3- **Introduction à la rhétorique**: O. Reboul, P. U. F, 1991.

4- **La comotation**: Catherine Kerbrat Orechioni, Press universitaire de Lyon, 1977.

5- **La révolution du langage poétique**: J. Cristiva, coll. Point, 1974.

6- **La stylistique**: J.C. Tamine, Edition Colin, Paris, 1992.

7- **Les structures du rythme, Etude psychologique**: Paul Fraisse, P.U.F de Louvrain, 1956.

8- **Les usages de l'argumentationn:** Tolmine, Press universitaires de France, 1993.

9- **Réponses**: P. Bourdieu, Seuil, Paris, 1999.

10- **Traité de l'argumentation**: Perlman et Tyteca, Education de l université de Bruxelles, 5ème édition, 1992.

سيرة ذاتية مختصرة

* الدكتور سعيد العوادي .
* أستاذ البلاغة و تحليل الخطاب ، بكلية اللغة العربية-جامعة القرويين/المملكة المغربية .
* عضو مختبر «تنمية اللغة العربية» .
* عضو برنامج «القضايا النحوية و البلاغية في كتب التفسير» .
* شارك في عدد من الملتقيات العلمية المهتمة بالبلاغة و تحليل الخطاب داخل المغرب وخارجه .
* العنوان المهني : كلية اللغة العربية ، ص ب ١٤٨٣ ، مراكش ، المغرب .
* العنوان الإلكتروني : balaghat.1976@gmail.com

❖ من أعماله :

- الفردية :
- أسئلة البديع : عودة إلى النصوص البلاغية الأولى/ دراسات بديعية ١ .
- الصورة البلاغية : قراءة حجاجية لعلم البيان/قيد الطبع .
- الإنسان كائن بلاغي/قيد الطبع .
- الجماعية :
- الحِجاج و الاستدلال الحجاجي : البلاغة الجديدة .
- المغايرة في الكتابة المغربية الجديدة .
- الحِجاج مفهومه و مجالاته /تأليف جماعي/الطبعة الثانية المحكّمة .

... مثلما نستجلي في هذا البحث، الذي قرأ الظاهرة البديعية -في تمثيلات دالة منها- بما يلائم طبيعتها، أي منظورا إليها بلاغة شعرية علائقية منتجة، وقيمة أساسية من قيم وعي الشعر بذاته.. ومن الدال هنا، أن ثمة من أطلق تسمية علم البديع على عموم مباحث البلاغة، باعتبار أن ليس هناك من بلاغة دون تبديع، أو دون أسلوبية راقية، ودون إبداع.. هذا إلى أن ليس هناك من حدود لضروب البديع وصوره وتنويعاته ومآتيه، فهو حرث غير محدود ولا منقطع في أراضي البلاغة الفيحاء، واستنبات متجدد لمباهج رياضها، وتفتيق دائم لأكمام أزاهيرها.. فحَقّ البديع إذن، أن يكون على رأس أبواب البلاغة، لا أن يموضع في آخرها، كما دأبت عليه بعض أنظار وكتب البلاغة التقليدية.

من ميزات هذا البحث أيضا، فضلا عن صدوفه عن الفصل المخل بين ما اعتُبر محسنات للألفاظ، ومحسنات للمعاني -وكأن الألفاظ لا تحيل على المعاني، وكأن المعاني يمكن أخذها مجردة عن أسلوبيتها!- صدوفه كذلك عن التشقيقات والتفريعات المثقلة لكاهل البديع، والمربكة لمسالكه.. فقد نحا الباحث إلى تبئير مجموعة من التشقيقات والتفريعات والصور البديعية، فهي تبنى موسعة مستوعبة لترتيبات البحث ومقاصده.. فكان أن أقيم البحث على أربع بنيات موسَّعة، هي المدارات المحورية لفصوله، وعُمُده التي نهض عليها.. وكلها فصول خصيبة بما يؤكد بنيوية القيمة البديعية، ويستدل على أنها ليست فضلة أو تحسينا طافيا، أو عنصرا استعماليا خادما لغيره، ولكنها قيمة شعرية لازمة في ذاتها، ومتعدية بتعالقاتها.. لقد اجتهد الباحث في التحصيل والاستيعاب والتركيب والتطبيق، وسعى إلى أن يحقق بحثه إضافته، فلا يكون مجرد ترددٍ لما درج عليه القول، أو مجرد نسخة زيدت في البلد.. وقد حقق إضافته فعلا، بما بذل من جهد، واجتنى من ثمار.. والأمور بنتائجها، والزرع بحصائله.. وكل امرئ وما يُسَّر له..

الدكتور محمد زهير
أستاذ الأدب والنقد

دار كنوز المعرفة العلمية
للنشر والتوزيع

الأردن - عمان
وسط البلد - مجمع الفحيص
هاتف : 877 4655 6 962+
فاكس : 875 4655 6 962+
خلوي : 494 795525 962+
ص.ب : 712577
Dar_konoz@yahoo.com
info@darkonoz.com