07 NOV 1999
شراء
12122
مكتبة البنين
قسم الدوريات

مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية

العدد الحادي والعشرون

١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م

جماليات البديع المعنوي ووظيفته الفنية

د. الأخضر عيكوس

معهد الآداب واللغة العربية

جامعة قسنطينة ـ الجزائر

من المعلوم أن المتلقى - في أي عملية إبداعية - إنما يستقبل الأثر الفني بعقله وبمختلف حواسه وجميع قواه المدركة .

وإذا كان النقاد والبلاغيون العرب القدامى لم يهتموا بسيكولوجية المتلقى وما يبذله من جهود ذاتية في تلقي العمل الأدبي ، فإنهم ما فتئوا يسجلون ملاحظاتهم الانطباعية عن تأثير الفعل الفني في وجدان هذا المتلقي . وكثيرا ما كانت ملاحظاتهم هذه منصبة على نقاط استقبال معينة مركوزة . إما في قوى إدراك المتلقي الذهنية وقدراته العقلية ، وإما في صميم حواسه وقوى التخيل والتذكر لديه . ومن هنا بالذات كانت نظرتهم إلى العمل الأدبي الذي حددوا له سبيلين اثنين يسلكهما إلى متلقيه . فهو إما أن يستقبل الصورة الفنية - والبديع صورة فنية - بعقله بعد عملية تفكير . وينفعل لها انفعالا ذهنيا . وهذا يتطلب توافر شروط الإبانة والإفهام ، أي أن الاستجابة الانفعالية - لا تحدث إلا بعد عملية فهم واستيعاب . وإما أن يتلقى هذه الصورة بحواسه ووجدانه فينفعل لها انفعالا حسيا ونفسيا ، وهذا يتطلب توفير شرط المثير المناسب من إيقاعات موسيقية أو صور صوتية ولفظية فيها فن وإبداع وأصالة مثلما ركزوا على ذلك في كثير من ألوان البديع اللفظي التي درسوها .

وفي البديع المعنوي ، الذي نحن بصدد دراسته ، نجد البديعيين يركزون على المعنى التجريدي الذي يدرك بواسطة العقل . وقد صاغوا جملة من القواعد والضوابط الفنية التي إن التزم بها الشاعر ، جاءت صوره البديعية جميلة مؤثرة .

أجل ، لقد أرجعوا قيمة كل تعبير شعري بديع إلى مصدرين إثنين : إما إلى الجمال الكامن في معناه ، وإما إلى الجمال الكامن في مبناه ، ويبدو لي أن هذا الانشطار في التعامل مع النص الشعري عامة والصور الشعرية خاصة كان نتيجة لذلك الصراع المحتدم بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون ، كما يصطلح عليه اليوم في النقد الحديث . وهو الصراع الذي قسم البلاغيين إلى فريقين من مؤيد للمعنى على حساب اللفظ ومنتصر للفظ على حساب المعنى .

ولكن ملامح المصالحة بين هذين الفريقين كانت تبدو من حين إلى آخر في موقف فريق ثالث رأى أن الصواب في عدم الفصل بين هذين العنصرين أو هذين المسلكين الذين يمر فيهما الأثر الفني إلى المتلقي ، لأنهما في الواقع مسلك واحد لوجهان مختلفان لعملة واحدة .

وفي ضوء هذه المعطيات ، سأقوم بعزل جملة من أضرب البديع المعنوي ، وأجري عليها تحليلا بديعيا . يطمح أن يجلي جوانب من مظاهر الإبداع الفني في الصورة البديعية المعنوية بعامة .

حسن البيان :

إن هذا المصطلح يبدى لأول وهلة أنه أسلوب في التعبير تحكمه قواعد وضوابط محددة ، ولكنه - لمن يمعن النظر فيه - يبدو حكما نقديا عاما لا يقابله ضد ؛ فلا يقال : قبح البيان : لأن البيان لا يمكن أن يوصف بالقبح ؛ فهو مثل الجمال ؛ فلا يقال جمال قبيح .

ولكن للبيان درجات يمكن الأرتقاء فيها بأسباب إلى أن يبلغ الشاعر في شعره أو الخطيب في خطبته درجة من البلاغة والفصاحة والفهم والإفهام متميزة ، هي ما عبّر عنه البديعيون بحسن البيان . وشرطه « كشف المعنى وإيصاله إلى النفس

بسهولة»[1] أو هو « الإبانة عما في النفس بألفاظ سهلة بليغة بعيدة عن اللبس »[2].

وليس في كلام الشعراء والأدباء والخطباء ، مهما علا وارتقى في سلم البيان ، ما يضارع بعضا من كلام الله عز وجل الذي خلق الإنسان فعلمه البيان .

وقد أجمع البلاغيون على أن حسن البيان هو مطمع كل متكلم خطيب ومطمح كل شاعر أديب . فهو « مادة البدائع وموضوع النكت والروائع . وذلك أنه هيولي سائر أساليب البديع . وجزئيات البلاغة وسائرها صور له . فنسبة البيان إليها هي نسبة المادة إلى الصورة »[3] . وجميع الأمثلة التي استشهد بها البديعيون على حسن البيان كانت آيات بينات من القرآن الكريم . واقتداء بهؤلاء العلماء الأجلاء نرى أن نثبت ما تيسر من آثات قرآنية اتصفت بحسن البيان ، وصورت معاني سامية متميزة، وعبّرت عن مواقف جليلة ومهيبة . فمن صور حسن البيان في القرآن الكريم قوله تعالى : { ولكم في القصاص حياة }[4] ، قال السجلماسي : فهذا بيان في غاية الإيجاز[5] . وقوله عز وجل : { كم تركوا من جنات وعيون وزروع ومقام كريم }[6] «وهذا بيان عجيب يوجب التحذير من الأغترار بالإمهال »[7] . وكذلك قوله جلت قدرته : { وضرب لنا مثلا ونسي خلقه ، قال من يحيي العظام وهي رميم ، قل يحييها الذي أنشأها أول مرة وهو بكل خلق عليم }[8] . « وهذا أبلغ ما يكون من الحجاج»[9] . وقوله جل جلاله : { الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين }[10]؛ قال « وهذا أشد ما يكون من التنفير عن الخلة إلا على التقوى »[11] ؛ وقوله عز وجل: { أن تقول نفس يا حسرنا على ما فرطت في جنب الله }[12] . قال « وهذا أشد ما يكون من التحذير من التفريط »[13] .

ومثل هذا كثير في كلام الله عز وجل ، بل إن كلام الله تعالى حسن بيان .

وأما حسن البيان في الشعر فكقول أبي العتاهية مادحا :

يضطرب الخوف والرجاء إذا حرك موسى القضيب أو فكر

وكقول الشاعر :

له لحظات عن خفافي سريره إذا كرها فيها عقاب ونائل

قال ابن أبي الإصبع معلقا على هذين البيتين : « فإن هذين الشاعرين أرادا مدح هذين الممدوحين بالخلافة . ووصفهما بالقدرة المطلقة وعظم المهابة بعد الله سبحانه ، فإذا نظر أحدهما نظرة ، أو حرك القضيب مرة ، أو أطرق مفكرا لحظة ، اضطرب الخوف والرجاء في قلوب الناس ، فأبانا عن هذه المعاني أحسن إبانة »[١٤] .

والواقع أن الشاعرين قد استطاعا في هذين البيتين ليس فقط ، أن يصفا ممدوحيهما بالهيبة والقدرة . ولكنهما استطاعا بفضل قدرتهما البيانية أن يزرعا في نفوس السامعين شعورا حقيقيا بالرهبة والخوف والرجاء والطمع ؛ من هذين الممدوحين، لما عرف عنهما من صفات متميزة يتقاسمهما الغضب والحلم .

ويلاحظ أن الكلمات التي تشكل مراكز النبض والإشعاع في مثل هذا الأسلوب من البديع المعنوي . لم تعد تثيرنا بجرس حروفها أو بموسيقى أصواتها . كما شهدنا ذلك في البديع اللفظي * ، وإنما أصبحت تثيرنا بما تبعثه في مخيلتنا من إيحاءات ، وظلال وألوان شفافة يتراءى المعنى من خلالها صورة مشعة نابضة بالحياة ، مثلما يتجلى لنا ذلك في هذه اللوحة الشعرية التي تبرز الممدوح في صورة ملك من أعظم الملوك مهابة وحيا ، وعزة سلطان ؛ قال :

لما وقفت عليه في الجموع ضحى ... وقد تعرضت الحجاب والخدم
حييته بسلام وهو مرتفق ... وضجة الناس عند الباب تزدحم
في كفه خيزران ريحها عبق ... من كف أروع في عرنينه شمم
يفضي حياء ويغضى من مهابته ... فما يكلم إلا حين يبتسم[١٥]

إن حسن البيان أرقى أسلوب وأجمل صياغة تعبيرية ، يتكشف فيها المعنى للمتلقي كشفا فنيا ، فيه متعة فكرية ، وفيه إثارة وجدانية تحرك المشاعر وتذكي الأحاسيس والانفعالات النفسية .

ولا يستحق الكلام أن يوصف بحسن البيان إلا إذا تحقق فيه شرط الكشف « عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عقلة »[١٦] .

وفي أبيات الحزين الكناني السابقة التي يمدح فيها عبد الله بن عبد الملك بن

مروان، نجد الشاعر قد ألم بجملة من الصفات المعنوية الخاصة ، ألبسها شخص الممدوح مستعملا ألفاظا فصيحة ، سهلة في أغلبها ، ولكنها من حيث البنية الإيقاعية والصوتية لا تقدم شيئا ذا بال . إلا أنها على المستوى الوصفي ، استطاعت أن تنقل إلينا الفضاء المكاني بكافة عناصره الحية المتحركة والجامدة الساكنة ، كما استطاعت أن تضفي على شخص الممدوح هالة من هيبة الملك ، وقوة الحكم ، ومجد السلطان ورفعته. وقد ألم الشاعر في هذه الألفاظ البسيطة القليلة بمعاني جليلة أخرج الممدوح من خلالها في أبهى صورة مهيبة .

وأبرز صفة أضفاها الشاعر على ممدوحه هي صفة الحياء وقد اقترنت بصفة أخرى هي الحزم والصرامة . فالممدوح قد جمع بين صفات معنوية لا توجد إلا في شخص عالي الهمة . عظيم الملك والمهابة . وقد كان للفظة " خيزران " وتوابعها : أروع .. عرنين .. شمم ... إيحاء خاص أضفى على الممدوح هالة من القوة والعظمة والجلال.

هذا هو حسن البيان ، إنه أعلى رتبة في سلم التعبير الفصيح ، وأسمى درجة في مرقاة البلاغة والبيان .

الإيضـــاح :

حين يكون المعنى مشوبا ببعض اللبس أو الغموض . فإن ذلك يعد قدحا في البيان وشيئا يذهب بحسنه وجماله . وعليه فلابد من تحري الإبانة والتبيين في كل تعبير شعري ، وذلك بالعمل على إزالة كل ما من شأنه أن يحول دون وصول المعنى إلى ذهن المتلقي في وضوح تام ، ويستعان على تحقيق ذلك بالإيضاح الذي هو «توفية الدلالة على المعنى أقصى غاياتها . والبلوغ بها أبعد نهايتها »[١٧] .

ومعنى هذا أننا نعمد إلى الإيضاح عندما نشعر أن هنالك إبهاما داخل كلامنا أو إبهاما استولى على أذهان السامعين فالتبس عليهم فهم المقصود .

والإيضاح أو التوضيح - كما سمي أيضا - يشتمل على كل من البيان والتفسير فإذا ما جاءت العبارة مستقلة في دلالتها ، مكتفية بذاتها ولا تحتاج إلى غيرها ،

فتلك عبارة يمكن أن توصف بالبيان . وإذا جاءت هذه العبارة مفتقرة إلى غيرها بسبب ما اكتنفها من غموض أو إبهام . فتلك عبارة يمكن أن يصطلح عليها بالتفسير[١٨] . كما سنبين لاحقا .

ولابد من ملاحظة تداخل مصطلحات كل من التوضيح والتفسير والتبيين عند البديعيين ، إلا أن بدر الدين بن مالك قد فرق بين هذه المصطلحات ورسم حدودها الفاصلة بينها[١٩] . على أن مؤكد الفرق بين التفسير والإيضاح ، هو أن التفسير كما يقول ابن أبي الإصبع ، تفصيل الإجمال وأن الإيضاح هو رفع الإشكال »[٢٠] .

ومن أساليب التعبير البديعي المعنوي التي لا تستقيم إلا بالاعتماد على عنصر الإيضاح ، قول الشاعر مادحا :

يذكرنيك الخير والشر كله وقيل الخنا والعلم والحلم والجهل
فألقاك عن مكروهها متنزها وألقاك في محبوبها ولك الفضل[٢١]

إن البيت الأول بيت موجه في مفهوم ابن مالك بمعنى أنه يحمل دلالتين متناقضتين نظرا لما جمعه من تضاد ألفاظ ، تعبّر عن المدح والهجاء في آن واحد ، وإذا لم يوضح هذا البيت ، فإن المعنى يبقى بعيدا عن الفصاحة والبديع .

ولهذا حين فطن الشاعر إلى أنه أوقع نفسه ، كما أوقع المتلقي ، في الغموض ، سارع في البيت الثاني إلى توضيح مراده ، يذكر ما أزال اللبس والغموض ، وأجلى المعنى : فلمع في ذهن المتلقي صافيا مشرقا .

وإذن ، فإذا كان الإشكال واللبس والغموض من عيوب المعاني ، فإن التوضيح والتفسير أو التبيين هي الأساليب البديعية الكفيلة بإزالة هذه العيوب .

ومثلما يكون التوضيح في معاني المدح والهجاء يكون في غيرها ، ومن أبرز أساليبه ما يأتي لإظهار حكم خفي أو تحديد دلالة كلام موجه . فمثال الثاني عبّر عنه البيتان السابقان . وأما مثال الأول فكقول الشاعر :

ومقرطق يغني النديم ، بوجهه عن كأسه الملأى وعن إبريقه

فعل المدام ولونها ومذاقهـــا في مقلتيه ووجنتيه وريقه[٢٢]

إن الدلالة المعنوية في البيت الأول غير مستقلة بذاتها . فهي تحتاج إلى إيضاح ؛ لأن الشاعر قد أقر حكماً لم ينفذ إلى ذهن المتلقي بسبب الإشكال العالق به واللبس الذي يكتنفه . لأن وجه هذه الجارية الحسناء ، وإن كان جميلاً ، لا يمكن أن يستعيض به النديم عن الخمر ؛ مثل هذا الاعتراض الذي قد يبديه المتلقي هو الذي تنبه إليه الشاعر، وتدارك حكمه بقوله : إن ريق هذه الجارية العذب ووجنتيها الورديتين ومقلتيها المسكرتين يغْنى بها النديم عن الكأس والإبريق .

المذهب الكلامي :

الظاهر أن المذهب الكلامي - كأسلوب بديعي - ظهر في الشعر العربي مع ظهور المنطق وعلم الكلام . وقد كان أحد الأصول الخمسة التي بني عليها ابن المعتز كتابه في علم البديع مثلما يبدو ذلك في مؤلفه ، وهو ، وإن لم يحتفل به كثيرا ، فإن غيره من البديعيين أولوه عنايتهم وحشدوا له الأمثلة والشواهد الأدبية والشعرية ، ونحن من خلال استقرائنا لهذه الأمثلة والشواهد ، تبين لنا أن المذهب الكلامي ، وسماه بعضهم : المحاجة[٢٣] يتخذ أسلوبين بارزين في التعبير الشعري ؛ الأول : يقوم على نظم الكلمات بطريقة منطقية لتصوير المعنى مع مراعاة شروط التضاد والتقابل والتناسب والترتيب ، وغيرها مما من شأنه أن يحمل المتلقي على معاودة التفكير في الصورة الشعرية بهدف استخلاص الدلالة . ومثاله ، قول إبراهيم بن العباس :

وعلمتني كيف الهوى وجهلته وعلمكم صبري على ظلمكم ظلمي
وأعلم مالي عندكم فيميل بي هواي إلى جهلي فأعرض عن علمي[٢٤]

إن عنصر التضاد والتقابل هو العنصر المسيطر على صياغة هذين البيتين اللذين يتضمنان معنى أساساً بدور حول ست كلمات مركزية هي : العلم - الجهل - الميل - الإعراض - الظلم والطبر .

ويلاحظ أن الشاعر كأنما يستخرج المعاني من بعضها بعضا . وقد ساعدته على إقامة هذا الأسلوب التعبيري حروف العطف والجر التي بلغت مجتمعة عشرة حروف في

البيتين معا . وأرى أن هذا الأسلوب من المذهب الكلامي لا يمكن أن يستقيم دون الاعتماد على هذه الحروف . ولننعم النظر في البيتين التاليين لمعاينة دور حروف المعاني في نسج الفكرة التي ضمنها الشاعر اعتذاره لممدوحه :

البر منك وطاء العذر عندك لي فيما فعلت فلم تعذل ولم تلم
وقام علمك بي فأصبح عندك لي مقام شاهد عدل غير متهم [٢٥]

أما الأسلوب الثاني من المذهب الكلامي ، كما توضحه الشواهد الشعرية ، فيقوم على ضرب من الجدل ؛ ولذا قيل في حده إنه « ادعاء شيء مع الحجة عليه » [٢٦] ؛ وهذا ما عناه ابن مالك في تعريف لهذا المصطلح [٢٧] .

وإذا كان الأسلوب الأول يتصف ببعض الجدل والاحتجاج ، ولا يتطلب « مسلمة صحيحة الاستلزام » . فإن الأسلوب الثاني يتطلب برهانا ودليلا على صحة الادعاء والزعم . ويمكن أن تستوضح صورة هذا الأسلوب ونظام تركيبه في الأمثلة الشعرية الآتية ، قال بعضهم :

يا ذا الذي بصروف الدهر عيرنا هل عاند الدهر إلا من له خطر
أما ترى البحر تطفو فوقه جيف وتستقر بأقصى قعرها الدرر
وفي السماء نجوم لا عداد لها وليس يكسف إلا الشمس والقمر [٢٨]

إن أسلوب المذهب الكلامي هنا قد مكّن الشاعر من أن يظهر أمام خصمه في صورة البطل الهام ، والجواد الكريم ، والجبل الذي تتكسر عليه مصائب الدهر . وقد رسم لنفسه هذه الصورة باعتماده طريقة المتكلمين في جدلهم وحوارهم ، وكان ذلك أن بنى مقدمة ظنية افتراضية انطلاقا من مخاطبة الخصم الذي عير الشاعر . وتشفى فيه لما حل به من مصائب ، ثم الرد عليه بتوظيف كلمة الدهر في سياق جديد مؤداه أن الدهر لا يعاند إلا من كان ذا شأن وخطر ؛ ثم أكمل مدحه لنفسه في البيتين الباقيين بتقديم أدلة وحجج على صحة ادعائه بأنه رجل ذو خطر ، فهو كالبحر يلفظ الرغاء والزبد والتافه من الأشياء ، ويحتفظ في أعماقه بكل عظيم جليل ، وهو كذلك عظيم الشأن مثل الشمس والقمر بين الكواكب السيارة التي مهما بدت مضيئة لا تبلغ مرتبة

هذين الكوكبين العظيمين .

والأبيات ، كما نرى ، صيغت في شكل ضرب أمثلة تعتمد على عنصر المفارقة بين صفتين متناقضتين في الشيء الواحد ؛ وذلك بهدف المفاضلة بينهما ، وترجيح إحداهما على الأخرى . وهنا نرى أن الشاعر يشبه نفسه بالدر ويشبه خصمه بالجيفة ضمنا . ويعد خصمه من الأرذال ويجعل نفسه في مصاف الأبطال والملوك . وهذا كله لا شك ، يقدم لنا صورة هجائية مقذعة تسلك أسلوب المذهب الكلامي ، ولكنها تستفيد من أساليب التعبير البياني الأخرى مثل التشبيه والاستعارة .

وهذا مثال آخر على أسلوب المذهب الكلامي الذي يقوم على القياسات المنطقية ، وهو أبيات قالها مالك بن المرحل ، وقد ضمنها رأيه في الحب :

لو يكون الحب وصلا كله ... لم تكن غايته إلا الملل
أو يكون الحب هجرا كله ... لم تكن غايته إلا الكلل
إنما الوصل كمثل الماء لا ... يستطاب الماء إلا بالعلل[٢٩]

ففي البيتين الأوليين « قياس شرطي » وفي الثالث « قياس فقهي » لأنه « قاس الوصل على الماء ، فكأنما الماء لا يستطاب إلا بعد حرارة الهجر »[٣٠] .

التبيين :

التبيين غير البيان ، كما هما في عرف البديعيين ، وكما استطاعت هذه الدراسة أن تصفهما وتوضح الفرق بينهما[٣١] .

فالبيان هو القدرة على الكشف والإفصاح ، والإبانة عما يختلج في النفس من المعاني والمشاعر ، وإيصالها إلى المتلقي بكل دقة ووضوح ، بعيدا عن كل لبس وغموض يمكن أن يحول دون فهمه لها ؛ فهو بهذا يكون ملكة لدى المتكلم وطاقة كامنة تمنحه قوة التعبير البديع التي يتميز بها متكلم عن آخر ، كما يذهب إلى ذلك ابن البنا ، المراكشي .

وأما التبيين فهو إجراء عملي يقوم به الشاعر في أثناء كلامه لتفسير ما خفي

منه على المتلقي أو شكل عليه فهمه ؛ سواء كان ذلك من جهة المعنى أو من جهة اللفظ .

وتتجلى وظيفة التبيين في مثل هذا البيت للمتنبي ؛ قال :

فتى كالسحاب الجون يرجى ويتقى يرجى الحيا منه وتخشى الصواعق[٣٢]

فالعبارة المكونة لصدر البيت تحتاج إلى تفسير لكونها غامضة ، فقد شبه الشاعر الممدوح بالسحاب والجون ، وجعله مصدرا للطمع والخوف وفي هذا لبس وغموض من جهتين : من جهة المعنى ؛ لأن المتلقي لابد أن يبقى يتساءل : فيم يرجى - ومم يتقي؟ ومن جهة الألفاظ ، لأن كلمة " الجون " من الأضداد ، فهي تحتمل دلالة السواد والبياض كليهما . وإذن فالشاعر مضطر أن يبين معناه للمتلقي ويفسره لإزالة الالتباس ؛ لهذا قال في الشطر الثاني إن ممدوحه يرجى منه الجود والعطاء فهو كالحياة أي كالمطر الذي يحيي الأرض ؛ وهو أيضا كالصواعق التي يمكن أن تدمر كل شيء وتحرق كل حي .

وبهذا يتمكن المتلقي من ترجيح إحدى دلالتي لفظة " الجون " التي ينبغي أن تضفي على السحاب صفة السواد . لأن السحب البيضاء لا يرجى نوالها ، ولا يخشى ضررها ، وليس ذلك حال الممدوح .

ومثل هذا الأسلوب البديعي في إخراج المعاني والتعبير عنها تعبيرا فنيا ، قول الشاعر :

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها شمس الضحى وأبو إسحاق والقمر
يحكي أفاعيله في كل نائبة الغيث والليث والصمصامة الذكر[٣٣]

فقد أجمل الشاعر حكما في صدر البيت صرح فيه بأن هنالك ثلاثة أشياء تضفي إشراقا وبهجة على الحياة . ولاشك أن السامع سيتطلع إلى معرفة هذه الأشياء الثلاثة ؛ وسيظفر بلذة الكشف والإبانة عن الحكم بمجرد إزالة الشاعر للغموض الذي تعمده في صدر البيت لغاية فنية ؛ وذلك بتفصيل ما أجمله في العدد ثلاثة ، حيث ذكر الشمس

والقمر مقرونا بهما أبو إسحاق .

الحقيقة إنه ينبغي أن تنظر إلى أساليب التعبير البديعي ، لا على أنها مجرد أساليب عفوية ؛ ولكنها أساليب تعبير تقوم على أسس فنية مدروسة فيها جانب كبير من الصنعة والتكلف ؛ أعني الجهد الذي بذله الشاعر من أجل أن يخرج معانيه الشعرية في مثل هذه الصورة البديعية المعبّرة والمثيرة .

إن أساليب التعبير البديعي سواء كانت لفظية أو معنوية ، تقوم على أسس تركيبية ونفسية ، فالتركيبية متعلقة بالمبدع نفسه ، والنفسية تخص المتلقي ، أي أن الشاعر بوصفه مبدعا يجهد نفسه وفكره في إبداع البنية أو التركيبة الشعرية التي تمكنه من ملامسة شعور المتلقي وإثارة انفعاله ، ليشاركه المتعة الفنية التي أجهد نفسه في تحقيقها ضمن ما أنجزه من صور وتراكيب .

وأظن أن الشاعر العربي القديم كان - على عكس الناقد - يهتم كثيرا بسيكولوجية المتلقي الذي يمثل بالقياس إليه عنصرا هاما ، ينبغي مراعاته أثناء العملية الإبداعية .

وتتجلى وظيفة التبيين أيضا في مثل هذه الصورة التي تنبه صاحبها كثيرة عزة إلى ما اعتراها من التباس بسبب ألفاظها ذات الدلالات المشتركة ، قال :

وأنت التي حببت كل قصيرة إليّ ولم تعلم بذاك القصائر
عنيت قصيرات الحجال ولم أرد قصار الخطا ، شر النساء البحاتر[٣٤]

فلفظة « قصيرة » تعني المحبوسة من النساء تلازم بيتها لا يسمح لها بالخروج[٣٥] ، كما أن القصيرة هي ضد الطويلة . والدلالة الأولى تفيد صفة معنوية حسنة . أما الثانية فتفيد صفة ذميمة . لهذا فإن الشاعر « لما أحس بالاشتراك مع كونه مفهما معنى مستقبحا ، رفع ذلك المفهوم بتعيين المفهوم المراد من مدلولي المشترك ومفهوميه »[٣٦] .

والخلاصة أن التبيين ، كغيره من ألوان البديع ، أسلوب في التعبير وضرب من

الصياغة الشعرية التي يتعمدها الشاعر بهدف إثارة المتلقي ، ويكون ذلك بانتهاج طريقة مخصوصة في تركيب العبارة أساسها إضفاء قدر من الغموض على المعنى يحمل المتلقي على التطلع إلى الفهم والإبانة ؛ لأن العبارة الشعرية في أسلوب التبيين تبقى غير واضحة بسبب الإبهام والغموض الذي يعتورها في جزئها الأول عادة ، أي في الجزء الذي يحتاج إلى تفسير .

ويلاحظ السجلماسي أن هذا الإيهام الذي يحدث للعبارة عرضا أو يكون عن قصد من الشاعر ، يؤدي وظيفة فنية لأن « إيهام الشيء حامل على الطموح إليه ، وباعث على اشتداد الحرص عليه ، لولوع النفس أبدا بإخراج ما في القوة إلى الفعل »[٣٧] .

التتميم :

يحتل التتميم - بوصفه محسنا بديعيا معنويا - اهتماما بالغا عند البديعيين بالقياس إلى كثير من ألوان البديع الأخرى[٣٨] .

ولاشك أن هذا الاهتمام يعود إلى الوظيفة التي يؤديها التتميم في العبارة الشعرية ، فهو يمنح الشاعر الفرصة لتدارك خطأ وقع منه في عبارته الشعرية فشانها ، كما يوفر له حيزا في البيت ، يشغله بعبارة جزئية يحتاط بها عن الوقوع في الخطأ ، أو يحترز بدلالتها عن تقصير قد يلحقه في معناه .

فالتتميم بهذا المفهوم له وظيفة تكميلية ينشدها الشاعر بغية تحقيق الكمال للمعنى الذي يروم التعبير عنه ، فلا يغادر ما يفيد تمامه إلا أورده ، ولا ما يفيد توكيده إلا ذكره من زيادة معنى أو إضافة لفظ[٣٩] .

ومن الأمثلة التي تناقلها البديعيون مستشهدين بها على التتميم ، قول الشاعر:

فسقى ديارك غير مفسدها صوب الربيع وديمة تهمي

فقوله " غير مفسدها " تتميم للمعنى واحتراس للديار من الفساد بكثرة المطر[٤٠] .

وقول بعضهم في فرس :

قامت قوائمه لنا بطعامنا غضًا وقام العرف بالمنديل

« فقوله " غضا " احتراس عجيب ، إذ لو لم يذكر لتوهم أنهم ينقلون عليه أزوادهم[٤١] .

وبهذا يكون التتميم إضافة معنوية مفيدة ، تمنح المعنى الذي تجيء فيه زيادة فهم وحسن تبيين .

ولكن قد يجيء التتميم عبارة تكون حشوا لا تمنح المعنى زيادة وضوح أو بيان ، ولكنها تسهم في إقامة وزن البيت . وإذا جاء التتميم على هذه الصورة ، فإنه لا يرقى إلى درجة المحسن المعنوي إلا إذا أدمج فيه ضرب من أضرب الدبيع الأخرى . مثال ذلك قول المتنبي :

وخفوق قلب لو رأيت لهيبه يا جنتي رأيت فيه جهنما[٤٢]

فقد جاءت عبارة - يا جنتي - لا لتؤدي وظيفة تتميم ، لأن المعنى تام بدونها ولا يحتاج إلى زيادة لفظ ، وإنما لتؤدي وظيفة بديعية تمثلت في الجمع بين المتضادين، حين قابل الشاعر الجنة بجهنم .

التقسيم :

يدل التقسيم بوصفه تركيبة شعرية ، على نمط مخصوص من البناء اللغوي الذي يقوم في أساسه على ترتيب عناصر المعنى وأجزائه بحيث يشكل هذا البناء قسمة يأخذ فيها كل عنصر من عناصر المعنى ما يتصل به من الأجزاء المتعلقة أو العائدة إليه .

فمثلاً حين أراد بشار أن يعبر عن نتائج معركة حسمت لصالح ممدوحه ، ويصف اندحار العدو وانهزامه ، قال :

فراح فريق في الإسار ومثله قتيل ومثل لاذ بالبحر هاربه[٤٣]

يقول النقاد البديعيون في تعليقهم على هذا البيت إنه لا يوجد فريق رابع يمكن ذكره ، لأن الشاعر قد ألم بجميع عناصر المعنى الذي ضمنه دلالة الهزيمة ؛ إذ ما من

معركة إلا وتمخضت عنها نتائج مثلما ذكر الشاعر .

ويشبه قول بشار هذا ما قاله المتنبي في الغرض نفسه :

الدهر معتذر والسيف منتظر وأرضهم لك مصطاف ومرتبع
للسبي ما نكحوا والقتل ما ولدوا والنهب ما جمعوا والنار ما زرعوا[٤٤]

وتختلف صورة المتنبي عن صورة بشار في إلمام المتنبي بعنصر الدمار المادي ، من نهب الممتلكات ، وحرق الدور والزروع ، وإغفاله عنصر الأسرى الذي استبدله بالسبي .

ويمكن أن نستنتج من هاتين الصورتين أن ممدوح بشار كان في حالة دفاع ، وأن ممدوح المتنبي كان في حالة هجوم . كما يقال في لغة المعارك ، لذا تحدث الأول عن الأسر والقتل والفرار . وألم الثاني بمعاني السبي والقتل والنهب والحرق . ورتبها ترتيبا منطقيا راعى فيه الجمع بين النظائر والمتناسبات : السبي والقتل للنفوس ، والنهب والحرق للممتلكات وهذه هي وظيفة التقسيم التي من شروطها : صحة القسمة بإضافة كل عنصر إلى ما يلائمه . وحسن سياقه الأعداد ، واستقصاء جميع عناصر المعنى الكلي التي لها علاقة بعناصره الجزئية واستيفاء أبعادها[٤٥] .

وكثيرا ما يقوم أسلوب التقسيم في البديع ، على الجمع بين المعاني المتضادة ، وذلك بتوظيف أسلوب المقابلة بين الشيء وضده ، كما يتجلى في قول عباس بن الأحنف :

وصالكم هجرٌ ، وحبّكم قِلا وعطفكم صدٌّ وسلمكم حرب[٤٦]

وتنقل كتب البلاغة أن محمد بن موسى المنجم ، كان من محبي التقسيم في الشعر ، وبلغ من شدة إعجابه بصورة ابن الأحنف أن قال : « أحسن والله فيما قسم ، حيث جعل حيال كل شيء ضده ، والله إن هذا التقسيم لأحسن من تقسيمات إقليدس »[٤٧] .

ولاشك أن أثر المنطق الفلسفي بادٍ في التقسيم بوصفه وجها من أوجه البديع المعنوي ، كما بدا في المذهب الكلامي ؛ وهذا ما يدل على أنهما أسلوبان تعبيريان

مبتدعان ، نجما عن تأثر الشاعر العربي بالمنطق والفلسفة بوصفهما معارف وعلوما وفنونا وافدة على العقلية العربية التي لم تكن تحفل بتزيين المعنى أكثر من احتفالها ببلاغته ؛ فكان هدف الشاعر وغرضه الفني أن يثير مخيلة المتلقي بإلقاء تشبيه حسن يراعي فيه شرط الإصابة في الجمع بين المتشابهين ، أو كناية لطيفة يستشف المتلقي المقصود من خلالها محتجبا وراء ألفاظ تشع بدلالته ، وتوحي بمغزاه ، أو إشارة ، تعدل به عن فهم المقصود في صورته الحقيقية ؛ لأن دلالته أعمق مما هو ظاهر ومشاهد.

ويبدو ، بل من المؤكد أن الشعراء كانوا يتنافسون في مجال البديع مثلما كانوا يتنافسون في شتى أنواع الفنون والأغراض الأخرى .

وفي الصورتين الآتيتين ، نرى كيف يتبارى شاعران في استغلال المعاني وتوظيفها مستعينين بحواسهما ومختلف قوى الإدراك التي يتمتعان بها ، قال الأول ، وقد أقام مقابلة بين أربعة معان وأربع حواس من حواسه :

وفي أربَعٍ مني جلت منكِ أربعاً فما منه أدري أيهما هاج لي كربي
أوجهك في عيني أم الريق في فمي أم النطق في سمعي أم الحب في قلبي

وقال الثاني ، وقد وظف جميع حواسه ليستوفي المعنى الذي رامه ، والمتمثل في الإشادة بجميع قسمات جمال صاحبته ومظاهر حسنها المادي :

وفي خمسة مني جلت منك خمسة فريقك منها في فمي طيب الرشف
ووجهك في عيني ولمسك في يدي ونطقك في سمعي وعرفك في أنفي[٤٨]

فقد قابل الشاعر بين كل حاسة وما يناسبها من عناصر أو مظاهر . فريق الحبيبة يحلو في فم الشاعر ، ووجهها يحلو في عينيه ، وملمسها يحلو في يديه ، ونطقها يحلو في مسمعه ، ونشر رائحتها يحلو في أنفه . . والنتيجة أن تذوق جمال الحبيبة بالقياس للشاعر كان بجميع حواسه ، وقد أجمل المعنى في صدر البيت الأول بذكره خمسة أشياء في الحبيبة تحلو في خمسة أشياء في الشاعر ، ثم فصل كل ذلك وفق ترتيب أعاد فيه كل شيء إلى ما يناسبه ويتفق معه ؛ ويقال إن يعقوب بن اسحق

الكندي لما سمع مثل هذا الشعر قال « هو تقسيم فلسفي »[٤٩] .

الاحتراس :

أسلوب الاحتراس يشبه كلا من التتميم والتكميل والإيغال ، لأن هذه الأساليب جميعا تشترك في وظيفة فنية أساسية تتمثل في تكميل المعنى وتزيينه وتجميله ، سواء كان ذلك بزيادة معنى أو إضافة كلمة تقوم أود الوزن . أو إدخال جملة في السياق تفيد في رفع التباس أو احتراز من عيب شائن أو تصحيح خطأ فادح .

والاحتراس يأتي في العبارة الشعرية إذا أحس الشاعر أن في معناه غموضا أو في منطوقه غلطا ، فيصحبه بعبارة أخرى أو بمعنى آخر ليحفظ نفسه من الزلل ويخلص قوله من العيب . لذلك قالوا في حد هذا الأسلوب البديعي ، هو « أن يكون على الشاعر طعن فيحترس منه »[٥٠] .

ومن أمثلة الاحتراس قول الشاعر :

ألا يا اسلمي يا دار ميّ على البلى ولازال منهلا بجرعائك القطر[٥١]

قال أسامة بن منقذ في تعليقه على هذا البيت :

فعابه من لا يعرف في النقد شيئا ، وقال : كأنه إنما دعا عليها بالهدم . . وقال النقاد : إنه لا مطعن عليه لأنه ، قد دعا لها بالسلامة في أول البيت »[٥٢] .

إننا حين نتحدث عن لون بديعي مثل الاحتراس نكون قد نسينا كثيرا من المصطلحات المتصلة بجمال الألفاظ وفصاحتها وموسيقاها الصوتية ، وليس ذلك لشيء إلا لأننا نبحث في معنى الشعر وليس في مبناه ، وهذا يؤكد حقيقة ما ذهب إليه البديعيون من تقسيمهم ألوان البديع إلى محسنات لفظية وأخرى معنوية ، وأسندوا للأولى وظيفة جمالية صوتية إيقاعية ، كما أسندوا للثانية وظيفة تبيينية إفهامية ، وأخرى تحسينية تزيينية .

وإنما يلجأ الشاعر إلى الاحتراس بوصفه أحد ألوان البديع المعنوي متى شعر بأن كلامه قد اعتراه ، أو كاد يعتريه ، عيب يشين فصاحته ، ويقبح دلالته ، فيأتي

الاحتراس في هذه الحالة لتبيين المعنى والإفصاح عنه وإخراجه في صورته الصحيحة الفصيحة .

ولنمعن النظر في هذه الصورة البديعية لصفي الدين الحلي :

فوفّني - غير مأمور - وعودك لي فليس رؤياك أضغاثا من الحلم[٥٣]

لنتبين كيف احترس الشاعر بلفظ « غير مأمور » عن وقوعه في خطأ يقبح معناه ، لأن « لفظة - وفّني - فعل أمر ، ومرتبة الأمر فوق مرتبة المأمور »[٥٤] .

إن الاحتراس بهذا المفهوم عبارة شبه زائدة ، يأتي بها الشاعر « لاحتمال دخل يتطرق على المعنى وإن كان تاما كاملا ووزن الكلام صحيحا »[٥٥] .

التكميل :

يسجل البديعيون فرقا بين التميم والتكميل مفاده « أن المعنى قبل التكميل صحيح تام ، ثم يأتي التكميل بزيادة يكمل بها حسنه إما بفن زائد أو بمعنى »[٥٦] .

وكان إحساسهم بتداخل هذين الفنين نابعا من ملاحظتهم وجود تشابه كبير في الصيغة التي يجيء عليها كل منهما ، فعادة ما يحتلان موقعا معترضا ، هو بمثابة الحشو ، في البيت الشعري .

ويشاركهما في التزام هذه الصيغة كل من الاحتراس والاعتراض ، وبين جميع هذه المصطلحات فروق ، فأما التتميم والاحتراس فقد سبق بعض الحديث عنهما . وأما الاعتراض فسنتحدث عنه بعد قليل .

وأما ما يتعلق بالتكميل فإنه بالإضافة إلى ما ذكرناه بخصوص إفادته معنى زائدا يحسن به المعنى الأصلي ويكمله ، نود أن نسجل بأن التكميل لا يكون إلا في المعاني التامة الصحيحة . كما في هذه الصورة البديعية لعوف بن محلم السعدي :

إن الثمانين - وبُلغتُها - قد أحوجت سمعي إلى ترجمان[٥٧]

فلا شك أن المعنى في هذا البيت تام دون عبارة « وبُلغتَها » ، غير أن هذه

العبارة، على قصرها ، فيها من الزيادة والإضافة المعنوية ، ما جعل بيت ابن المحلم هذا يرقى إلى ذروة البيان والفصاحة . لما اشتملت عليه هذه الجملة من مشاعر الامتنان والدعاء للممدوح بالصحة والعافية ، وهي معان زائدة عن المعنى الأصلي الذي رام الشاعر التعبير عنه وهو ما أصبح يشعر به من ثقل في سمعه .

فالتكميل إذن له وظيفة تتمثل في الارتفاع بالمعنى والسمو به إلى درجة من الإفصاح والصفاء والكمال ؛ ويكون ذلك متى أحس الشاعر أن معناه يحتاج إلى إضافة تزيده حسنا وتبيينا يشد بحواس المتلقى ومداركه .

وتتناقل كتب البديع قول كعب بن سعد الغنوي مادحا ؛ للاستشهاد به على التكميل :

حليم إذا ما الحلم زيّن أهله مع الحلم في عين العدو مهيب

« فحاصل قول الغنوي أن ممدوحه حليم في الموضع الذي يحسن فيه الحلم ، ثم رأى أن المدح بمجرد الحلم لا يكمل به المدح ، لأن من لم يعرف منه إلا الحلم ، ربما طمع فيه عدوه ، ونال منه ما يذم بسببه . فكمل مدحه بأن قال : « مع الحلم في عين العدو مهيب »[٥٨] .

إذن فقد أضاف الشاعر معنى جديدا أكمل به المعنى الأول ، حيث أحس بأن صفة الحلم . وهي ميزة عالية ، ستتعزز أكثر وتكمل في شخص الممدوح ، إذا أضيفت إليها صفة المهابة التي تعكس الوجه الثاني للصورة الشعرية . ومن نماذج التكميل ، قول المتنبي :

أشد من الرياح الهوج بطشا وأسرع في الندى منها هبوبا

فالمتنبي يضفي على ممدوحه ملامح صورة الجبار العنيد الذي يشبّهُ في غضبه ، وفتكه بأعدائه ، بالعواصف المدمرة التي تهلك الحرث والنسل ؛ ولكن ممدوحا على هذه الصورة - لاشك - مبغض لدى الناس ، وهذا ما تنبه له الشاعر ، فعضده بمعنى جديد كمل به المعنى الأول ، وبلغ ذروة البلاغة والفصاحة ، وذلك حين أخرج ممدوحه في صورة الريح ذاتها ، لكنها ريح ثانية محملة بالخصب والجود والنماء .

هكذا يأتي التكميل ليؤدي وظيفة تبيينية تجميلية ، ترتقي بالمعنى إلى درجة عالية من البيان ، وبهذا فقط يمكن أن يكون المعنى بديعا ، على أنه ينبغي الإشار إلى أن التكميل لا يمتلك صورة بنائية مخصوصة يجيء عليها ، بخلاف التتميم والاعتراض والتذييل .

التذييل :

للتذييل صورة بنائية مخصوصة بعكس التكميل ، وقد نبه البديعيون إلى أن هذه الصورة قد تأتي عبارة عن جملة مستقلة بعد تمام الكلام تشتمل وجوبا على معناه، وفيها تأكيد له وتحقيق ؛ أو تأتي عبارة في نهايته ، وتكون في شكل مثل أو ما يشبه المثل .

وفي الواقع لا تكون وظيفة التذييل المتمثلة في تحقيق المعنى وتوكيده وإخراجه مخرج المثل سوى وظيفة تبيينية تفهيمية تزيد المعنى وضوحا وإشراقا في ذهن المتلقي، وتمنحه بعدا تعبيريا أكثر عمقا وانتشارا ، ولو أن التذييل - كما يتضح من تسميته - يأتي كمتمم للمعنى ، أي كإضافة لا كجزء أساسي يقوم عليه هذا المعنى . يقول الحطيئة :

نزور فتًى يعطي على الحمدِ ماله ومن يُعطِ أثمانَ المكارم يُحمد[٥٩]

يبدو الشطر الأول في هذا البيت مستقلا بنفسه من حيث معناه ومبناه على السواء ، ولكن الشاعر أضاف عبارة أخرجها مخرج المثل مبرزا من خلالها ضربا من التظرف والأدب . وذلك حين لعب بلفظة « الحمد » فجعلها شرطا لجزاء وجزاء لشرط ، فالشاعر يزور فتاة الجواد الكريم الذي يمنح هباته السخية لمادحيه ؛ وفتى مثل هذا في نظر الشاعر يستحق الشكر والثناء ، لأنه يدفع أثمان شكره والثناء عليه ، وإذا نظرنا إلى الشطر الثاني من البيت لوجدناه ، هو أيضا ، مستقلا بنفسه .

ومن نماذج التذييل قول ابن نباتة السعدي :

لم يبق جودُك لي شيئا أؤمله تركتني أصحبُ الدنيا بلا أمَلِ[٦٠]

فالممدوح قد غمر الشاعر بكرمه وجوده حتى كأنه لم يعد يجد ما يأمل ويتمنى ، لنيله جميع ما كان يأمل ويتمنى ؛ وقد احتاج إلى تتميم البيت وأرادَ إتمامه بتكرار المعنى المتقدم فيه ، استحسانا له وتوكيدا ، وكره التكرير لا لمعنى زائد ، وعلم أن لا مزيد على معناه في بابه ، فأخرجه مخرج المثل .. ليحصل له ما أراد من التوكيد وزيادة المعنى ، لأن المدح إذا خرج مخرج المثل كان أَسيَرَ في الأرض .. »[٦١]

ولا أجد مزيدا على هذا التعليق الدقيق على الرغم من طوله . وأظن أن بيت المتنبي الآتي يعتمد الأسلوب نفسه ، أعني أسلوب التذييل الذي يخرج مخرج المثل :

من بهُنْ يسهل الهوان عليه ما لجرحٍ بميت إيلام

فعادة ما يتخذ البلاغيون هذا البيت شاهدا على التشبيه الضمني في علم البيان، ويحددون وظيفته بكونه يقرر حال المشبه « في نفس السامع وإبرازها فيما هي أظهر وأقوى ، ويكثر في تشبيه الأمور المعنوية بأخرى تدرك بالحس »[٦٢] .

ولكن هذا البيت في البديع يقوم شاهدا على التذييل كما هو هنا ؛ لأن شطره الأول منفرد بذاته أي أنه يشكل معنى مستقلا تاما ومفهوما ؛ غير أنه ، رغم انفراده، يبقى بنظر إلى الشطر الثاني الذي فيه توكيده وصداه ، فمن تعود المهانة والإذلال ، يصبحان بالنسبة إليه حالة مألوفة لايتأثر لها فهو مثل الميت الذي لا يشعر ولا يحس بألم الجرح في جسده .

هكذا يقول المتنبي ، ونحن إذا أمعنا النظر في البيت ، نجد أن معنى شطره الثاني مشتمل على معنى شطره الأول . وهذه هي طبيعة التذييل التي يفترق بها عن بعض الألوان البديعية الأخرى التي تشترك معه في الشكل والموقع مثل التكميل والإيغال والتمكين[٦٣] .

ويتجلى أسلوب التذييل في الصورة الشعرية الآتية لابن الحداد كمعادل حسي يقدمه الشاعر برهانا وتوكيدا للمعنى الذي أراد إقناعنا به ؛ يقول :

واصل أخاك وإن أتى بمنكر فخلوص شيء قلما يتمكن
ولكل حسن آفة موجودة إن السراج على سناه يدخن[٦٤]

فعبارة « إن السراج على سناه يدخن » هي المعادل الحسي كما في التشبيه الضمني الذي جسد الشاعر بواسطته معنى التحمل والاصطبار على إساءة الإخوان وظلمهم ضاربا مثلا بالحسن الذي لابد من آفة تشينه في مقابل النور الذي لا بد له من دخان . قال العسكري :

« وللتذييل في الكلام موقع جليل ، ومكان شريف خطير ، لأن المعنى يزداد به انشراحا ، والمقصد إيضاحا »[٦٥] ومثل بقول الشاعر :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوي بأنف الناقة الذنبا

« فاستوفى المعنى في النصف الأول وذيل بالنصف الثاني »[٦٦] .

وأوصى بأن هذا الأسلوب البديعي ينبغي أن يستعمل في المواطن الجامعة ، والمواقف الحافلة ، لأن تلك المواطن تجمع البطئ الفهم والبعيد الذهن والثاقب الفريحة ، والجيد الخاطر ؛ فإذا تكررت الألفاظ على المعنى الواحد توكد عند الذهن اللقن ووضح للكليل البليد »[٦٧] .

الاعتراض :

يلتبس الاعتراض في أحيان كثيرة بالالتفات ، ولكن السجلماسي اجتهد في تبيين الفرق بينهما حين قال : « واسم الالتفات هو اسم مشترك بين المعنى الواقع في هذا النوع والمعنى الآخر الذي هو النوع الأول من جنس التتمة ، وهو المسمى اعتراضا ، وكأنه اعتراض تشكيك ، ولذلك غلط من عدهما نوعا واحدا غير متباين »[٦٨] .

وحقا هنالك فرق واضح بين الأسلوبين ؛ فالاعتراض أقرب إلى الاحتراس والتكميل من حيث الوظيفة ؛ وقد وظف كمصطلح لغوي عند النحاة . أما الالتفات فهو مصطلح بلاغي محض له وظيفة غير وظيفة الاعتراض ، حيث إنه يمكّن الشاعر من تصريف وجوه الخطاب ، فيلتفت من الخبر إلى المخاطبة ، وينصرف عن المخاطبة إلى الخبر ، وما إلى ذلك من أساليب « تردد المتكلم في الوجوه »[٦٩] .

وإذا كان الالتفات عبارة عن تنويع في الصياغة ، وصرف أوجه الكلام ، يقوم به

الشاعر عن وعي منه وإرادة ، فإن الاعتراض يكون لمعنى يعن للشاعر أو يخطر بباله فجأة في أثناء صياغة فكرته الشعرية ، فيضيف زيادة من جملة أو عبارة تمنح فكرته جمالا وحسن بيان بتوضيحها في ذهن المتلقي وإبعاد كل تشكيك محتمل أو تساؤل متعلق بما تلقاه واستمع إليه هذا المتلقي . ومثال الاعتراض قول الشاعر :

لو أن الباخلين - وأنت منهم - رأوك ، تعلموا منك المطالا[٧٠]

فلو أن كثيِّر عزة لم يوظف أسلوب الاعتراض في بيته والمتمثل في الجملة الأسمية - وأنت منهم - لأمكن أن يعتري ذهن المتلقي سؤال مؤداه : ما علاقة البخلاء بصاحبة الشاعر ؟ ولكن حين عد الشاعر صاحبته من هؤلاء البخلاء أغنى عن كل سؤال وضمن البيت باعتراضه معنى في العتاب ظريفا ، وجعل صاحبته أنموذجا في المطال يقتدي بها الباخلون ؛ وأخرج المعنى في منتهى الحسن واللطافة . ولابد أن يكون للاعتراض إضافة معنوية وإلا عد حشوا .

ومن صوره ما رسمه العباس بن الأحنف :

قد كنت أبكي وأنت راضية حذار هذا الصدود والغضب
إن تم ذا الهجر ياظلوم - ولا تم - فما في العيش من أرب[٧١]

فقوله « ولا تم » اعتراض يشتمل على دعاء ، ضمنه الشاعر نفي الشك الذي ساوره في قوله « إذا تم الهجر » . ومثل هذا قول نصيب :

فكدت - ولم أخلق من الطير - إن بدا سنا بارق نحو الحجاز أطير[٧٢]

فالشاعر لا يقر حقيقة كونه لم يخلق من الطير عن طريق توظيف الاعتراض ، لأن ذلك من تحصيل الحاصل ، ولكنه يؤكد حقيقة كونه أوشك أن يطير ، وهو في صورة الإنسان ، بفعل تأثير سنا البرق الذي يلوح في سماء الحجاز .

ولا نحب أن نتعمق الجوانب الوجدانية لهذه الصورة الشعرية البديعية ، وإنما نكتفي بما علق به أحد النقاد القدماء عليها ضمن هذه القضية : « يُروى أن التي قيل فيها هذا البيت ، لما سمعته ، تنفست نفسا شديدا ، فصاح ابن أبي عتيق : أواه !! قد

والله أجابته بأحسن من شعره ، والله لو سمعك لنعق وطار ... فجعله غرابا لسواده»[٧٣] ، وكما هو ملاحظ فإن هذا البيت لا يخلو من مبالغة .

المبالغة :

المبالغة من أساليب البديع المعنوية التي حظيت باهتمام النقاد والبلاغيين قديما لما اشتملت عليه من خروج على طبيعة ميزان الاعتدال في التعبير الشعري ، وتجاوزها حدود المنطق والعقل ، ودخولها في الخيال والكذب ، الأمر الذي أثار حولها جدلا نقديا وبلاغيا كبيرا .

والحقيقة أن المبالغة هي الأسلوب التعبيري الوحيد الذي يمكن أن نقيس به درجة صدق الشاعر أو كذبه في شعره ؛ لأنها وسيلة تعبير فنية تعكس مدى توتر المشاعر وانفعاله بالموقف أو الحدث ، وتجسد في الوقت ذاته درجة تأثره بهما ؛ أو تأثيره فيهما .

وقد كانت المبالغة - وما تزال - أسلوبا شعريا ممتازا قادرا على إثارة المتلقي ، لما في طبيعتها التركيبية من مفارقة معنوية ، وإغراب ، وخروج عن الحد والمعقول .

والمبالغة بوصفها أسلوبا بديعيا يهتم بفصاحة المعنى وتبيينه وتفهيمه يمكن أن يكون في كل صورة من صور البلاغة والبيان والبديع : في التشبيه والاستعارة ، وفي كثير من ضروب البديع اللفظي والمعنوي .

وقد ألف النقاد أن يتحدثوا ، ضمن كلامهم على المبالغة ، عن أسلوبين فرعيين لها هما : الغلو والإغراق ؛ بمعنى أن المبالغة ثلاث درجات أو ثلاثة أقسام ، يعتمد الشاعر في توظيفها طريقتين : الأولى باستعمال اللفظ في غير معناه لغة كما في المجاز ، والثانية بزيادة صفات أو متممات للمعنى بقصد تهويل الأمر أو تضخيم الحدث بإضفاء ألوان من الغرابة على المعنى ، وذلك بالاعتماد على المفارقات اللغوية غير المألوفة .

ومن أمثلة المبالغة قول قيس بن ذريح :

ولو أن ليلى العامرية صدحت ... ومن فوق رمسيْنا صفيح منصب
يظل صدى جسمي وإن كان رمة ... لصوت صدى ليلى يهش ويطرب[٧٤]

وتندرج هذه الصورة ضمن الغلو لأنها غير ممكنة الوقوع كما يقول البلاغيون ولكن نظرتهم تلك نظرة عقلية ؛ فلم تكن المبالغة أبدا لتعترف بما هو منطقي أو تخضع لسلطان العقل ؛ فلا شك أن الشاعر قد انتقل بنا ، من خلال هذه الصورة ، إلى فضاء يفترض فيه أن يكون فضاءً ساكنا عديم الحركة ؛ يوحي بالرهبة والخشوع ؛ ولكنه باعتماده أسلوب الغلو قد حول السكون إلى حركة والموت إلى حياة ، حتى لكأننا نسمع حديث أجداث القبور ، ونأنس بوجودهم .

والصورة بعد ذلك تجسد صدى وجدان جريح يمور فيه أوار حب لا ينطفئ ولا يخمد، وقد استبدت ليلى بقلب الشاعر وعقله ، فصارت تخطر له مثل هذه الخيالات التي لا يقف في طريقها إلى ذهن الشاعر أي عائق . والفرق بين شاعر يغلو في شعره، وآخر لا يغلو هو الفرق في درجة التحمل والتعقل ، أي تحمل قوة المثير ، وشد عقال العاطفة ، وكبح جماحها . ومما جاء وفق هذا الأسلوب قول الشاعر :

ومازال يبري جملة الجسم حبها . وينقصه حتى لطفت عن النقص
وقد ذبت حتى صرت إذ أنا جئتها أمنت عليها أن يرى أهلها شخصي (٧٥)

إن هذا الإقرار من قبل الشاعر إقرار كاذب في نظر العقل ، لأنه مستحيل أن يؤول إلى ما آل إليه من ضعف وهزال يجعله جسيما غير مرئي ؛ ولكنه في نظن الفن إقرار مقبول لما لبسه من حلة التخييل المثير لمخيلة المتلقي والمحرك لانفعاله .

وقد بالغ الشعراء في هذا الضرب من أساليب التعبير البديعي حتى خرجوا إلى الإحالة والمحظور عقلا وعادة وشرعا .

وقال صاحب معاهد التنصيص بخصوص الغلو : « ومراتبه تتفاوت إلى أن تؤول بقائلها إلى الكفر والعياذ بالله تعالى ، فمن ذلك قول ابن دريد في المقصورة :

مارست من لوهوت الأفلاك من جوانب الجو عليه ماشكا

قيل : لأجل إدّعائه في هذا البيت ابتلاه الله بمرض كان يخاف فيه الذباب أن يقع عليه » (٧٦) .

إن الغلو هو درجة قصوى لأسلوب المبالغة التي فهمت عند النقاد الأوائل بكونها «أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته ، وأبعد نهاياته ، ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه »[٧٧] .

ولكن يبدو أن الحرية الفكرية التي شجعها بعض الخلفاء والحكام في عصور الازدهار الفكري والحضاري قد أدت في بعض الأحيان إلى نوع من التحلل والتفسخ الأدبي في أوساط الكتّاب والشعراء والأدباء مثلما يمكن أن يحدث في أي ظرف زمني مشابه ، ومن ثم فلم يبق الغلو مقتصرا على التخيل الكاذب المجافي للحقيقة والصدق، ولكن صار أسلوبا يستعان به على صوغ معاني الانحراف عن القيم الخلقية والاستهتار بمبادئ الدين والعقيدة ، وينسب في هذا الصدد إلى ابن دريد السابق قوله:

ولو حمى المقدور منه مهجة لرامها أو يستبيح ما حمى
تغدو المنايا طائعات أمره ترضى الذي يرضى وتأبى ما أبى

كما ينسب إلى المتنبي قوله :

يترشفن من فمي رشفات هن فيه أحلى من التوحيد

« وقال بعض من اعتذر للمتنبي : إن المراد بالتوحيد هنا : نوع من التمر ، وبعض أصلح البيت فقال : « هن فيه حلاوة التوحيد »[٧٨] .

وأما الإغراق فهو درجة أقل حدة من الغلو وأرفع قليلا من المبالغة التي يصطلح عليها باسم التبليغ أيضا[٧٩] ، ويقوم الإغراق على أمر ممكن الوقوع لكنه ممتنع وقوعه في العادة[٨٠] ولابن أبي الإصبع رأي في المصدر اللغوي لمصطلحي الغلو والإغراق والفرق بينهما ، قال : « وقد رأيت من لا يفرق بين الغلو والإغراق ، ويجعل التسميتين لباب واحد ، وعندي أن معنى البابين مختلف كاختلاف اسميهما . . . »[٨١] .

ومن الأمثلة المستشهد بها على الإغراق قول الشاعر :

ولو أن ما بي من جوى وصبابة على جمل لم يدخل النار كافر

« يريد أنه لو كان مابه من الحب بجمل لنحل حتى يدخل في سم الخياط ، وذلك

لايستحيل عقلا ، إذا القدرة صالحة لذلك ، لكنه ممتنع عادة » . وقد أحالنا الشاعر في هذه الصورة على الآية الكريمة { ولايدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط } (الأعراف الآية ٤٠) .

وشبيه بهذا قول المتنبي يشكو نحوله :

كفى بجسمي نحولا أنني رجل لولا مخاطبتي إياك لم ترني [٨٣]

ويأتي الإغراق في الشعر على ضربين : أبلغهما بيانا وفصاحة معنى ما يكون بأداة تقربه من المعقول وتخرجه من البطلان مثل « لو » و « لولا » و «كاد» و «كان » و « كأن » [٨٤].

وأما المبالغة أو التبليغ فهي من أساليب البديع المعنوي الذي يقوم على ما يستبعد في العقل ووقوعه صحيح [٨٥]، وهي إصابة الشاعر الهدف وبلوغ مراده منه .

والمبالغة أقل درجة من الغلو والإغراق من حيث الحدة وقوة الإثارة ، ولها - إذا أحسن استخدمها - أريحية للمتلقي واستفزاز لمشاعره وتحريك لانفعالاته ، ولاسيما إذا شابها عنصر الإغراب وجنحت نحو الإبداع والابتكار ، كما في هذه الصورة للوأواء الدمشقي :

متى أرعى رياض الحسن منه وعيني قد تضمنها غدير
ولو نصبت رحى بإزاء دمعي لكانت من تحدّره تدور [٨٦]

لاشك أن الشاعر قد بالغ في وصف غزارة دموع عينيه حين شبهها بغدير يمكن أن تُنْصب له رحى يديرها ، ولكن المبالغة لم تخرج بالمعنى على الحد الذي يرسمه التخيل، لذا فهي مبالغة مقبولة .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المبالغة تكون جائزة ومستحسنة متى كانت خاضعة لمنطق العقل ، ولاتكون كذلك إذا خرجت عنه ، كما تكون لونا بديعيا جميلا إذا استمدت عناصرها التخيلية من عالم المدركات الحسية التي في متناول حواس الإنسان وقوى إدراكه العقلية والفكرية .

ومن بديع اللوحات الشعرية التي شكلت المبالغة أحد عناصرها الفنية ، هذه اللوحة لابن اللبانة ، قالها في ولد « المعتمد بن عباد » وقد رأه يمارس حرفة الصياغة بعد زوال ملك أبيه ، وهي لوحة تفيض حزنا وتنضح بالعاطفة الصادقة والآلام الموجعة ، قال :

أذكى القلُوبَ أسىً أجرى الدمَع دَمَا خطبٌ وجودك فيه يشبه العدَمَا
وعاد كونُك في دكّان قارعَةٍ من بعد ما كنتَ في قصرٍ حكَى إرَما
صرِّفت في آلة الصواغ أنملةٌ لم تدرِ إلا الندى والسيفَ والقلمَا
يد عهدتُك للتقبيل تبْسطها فستقلَ الثريَّا أن تكونَ قَمَا
يا صائغا كانت العلَيا تُصاغ له حليا وكان عليه الحَلْى منتظما
للنَّفْخ في الصور هولُ ماحكَاه سوى يوم رأيتك تنفُخُ الفَحَمَا
وددت إذ نظَرتْ عيني إليك بِه لو أنّ عيني تشكو قبل ذاكَ عَمَا
لُحْ في العُلا كوكباً إن تلْحُ قمَراً وقُمْ بها ربوة إن لم تقُم عَلَما (٨٧)

الحقيقة أن هذه الأبيات من أبدع ما عثرت عليه في أثناء قراءاتي الكثيرة ، وهي تشكل مجتمعة في نظري لوحة فنية كاملة بمشاهدها الحزينة الباكية التي يجتر الشاعر من خلالها ما تبقى من ذكريات مُلك منهار ، يكتب مرثيته بدموعه ، ويألم لحال أميره الذي أصبح وجوده كعدمه بعد عز ، وصار مجده وسلطانه في دكان ، وقد كان يصرف أمور الرعية من قصر منيف ؛ وتحول - وهو السلطان الأمير - إلى حرفي يعالج بأصابعه الندية صناعة المعادن ؛ وقد كانت لا تمسك سوى أدوات يصرف منها شؤون الحكم (سيف وقلم ومال) . هكذا تعصف عوادي الزمن بهذا الأمير ، وتهون يده الكريمة التي كانت تنزل الثريا من عليائها لتقبلها .

ويلتفت الشاعر إلى كانون الفحم الملتهب ، ينفخ فيه الأمير ، فيهوله المشهد ويفزعه ، فيستحضر " الصور " بوصفه معطى متخيلاً يشكل مرجعية دينية بالقياس للشاعر ، ويعقد مقارنة بين هول النفخ في الصور يوم القيامة ونفخ الأمير في الفحم مبالغاً أشد مبالغة ، ويألم الشاعر لحال أميره ، ويتمنى أن لو كان فاقداً بصره حتى لا

يرى أميره على هذه الحال .

ثم يستجمع الشاعر في نهاية هذه اللوحة قواه متجملاً بالصبر مخاطباً الأمير داعياً له بعودة ملكه ، فيشرق في الدنيا كالقمر ويشمخ كالجبال :

لح في العلا كوكبا إن لم تلح قمرا وقم بها ربوة إن لم تقم علما

الخلاصة :

أرى في ما قدمته من نماذج وصور بديعية في هذه الدراسة كافيا لإبراز وظيفة البديع المعنوي وجمالياته الفنية والذي يشكل أحد وجهي الصورة الشعرية في القصيدة العربية ، وذلك بالنظر إلى كون القول الشعري ، إنما هو في البدء والنهاية ، عبارة عن عنصرين متلاحمين لا يستغني أحدهما عن الآخر ، هما شكله ومحتواه .

ولا بد في النهاية من تسجيل الملاحظات التالية :

١- إن البديع المعنوي هو أسلوب تعبيري يهدف إلى صياغة الفكرة أو المعنى صياغة فنية يراعى فيها عنصر الإبانة والإفهام .

٢- إن النظرة الشائعة عن البديع بوصفه حلية أو فضلة نظرة غير صحيحة . فالبديع سواء كان لفظيا أو معنويا ليس مجرد زينة ، وإنما هو مذهب في القول وأسلوب في التعبير عن المعاني والأفكار ، وطريقة في البحث والاكتشاف ووسيلة لتجسيد المشاعر والأحاسيس ، ونقلها إلى المتلقي بهدف إثارة إنفعاله والتأثير في وجدانه .

٣- وأخيراً فإن تعدد المصطلحات البديعية وكثرتها لم يكن سوى اجتهاد من النقاد والبلاغيين بهدف البحث عن سر جمال العبارة الشعرية في القصيدة العربية .

الهوامش

(١) كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، تصنيف بدر الدين بن مالك الأندلسي الطائي المتوفي سنة ٦٨٦هـ ، طبعة الخيرية ١٣٠٢هـ ، ص ٩٢ .

(٢) شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع ، صفي الدين الحلي ، تحقيق نسيب النشاوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ١٩٨٩ ، ص ١٠٩ .

(٣) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي ، تقديم وتحقيق علال الغازي ، ط ٨ ، مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب ، ١٩٨٠ ، ص ٤٤ .

(٤) سورة البقرة ، الآية ١٧٩ .

(٥) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ٤١٧ .

(٦) سورة الدخان ، الآيتان ٢٥ ، ٢٦ .

(٧) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ٤١٧ .

(٨) سورة يس ، الآيتان ٧٨ ،٧٩ .

(٩) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ٤١٨ .

(١٠) سورة الزخرف ، الآية ٦٧ .

(١١) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ٤١٨ .

(١٢) سورة الزمر ، الآية ٥٦ .

(١٣) المنزع البديع في تجنيس البديع ، ص ٤١٨ .

(١٤) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبي الإصبع المصري ، تقديم وتحقيق د. حفني محمد شرف ، القاهرة ، ١٣٨٣هـ ، ص ٤٩١ .

(١٥) تحرير التحبير ، ص ١٩٢ .

(١٦) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ١١٦ .

* أشير هنا إلى بحثي الجاهز بعنوان : جماليات البديع اللفظي ووظيفته الفنية (معدّ للنشر) .

(١٧) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ١١١ .

(١٨) نفسه ، ص ١١١ .

(١٩) تراجع الدلالات اللغوية والاصطلاحية لهذه المصطلحات ضمن دراستنا بعنوان : « مصطلحات البديع المعنوي (معدة للنشر) .

(٢٠) تحرير التحبير ، ص ٥٦٠ .

(٢١) كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، ص ٩٣ .

(٢٢) نفسه ، ص ٩٣ .

(٢٣) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، محمد بن علي الجرجاني ، تحقيق د. عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة القاهرة ، د.ت ، ص ٢٨٠ .

(٢٤) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، عبد الرحيم العباسي ، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد ، عالم الكتب ، بيرت ، د.ت ، ج٣ ، ص ٤٩ .

(٢٥) نفسه ، ص ١٩ .

(٢٦) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، ص ٢٨٠ .

(٢٧) كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، ص ٩٤ .

(٢٨) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ٣ ، ص ٥٠ .

(٢٩) نفسه ، ج ٣ ، ص ٥٠ .

(٣٠) نفسه ، ص ٥٠ .

(٣١) يراجع الفرق بين هذين المصطلحين ضمن دراستنا ، مصطلحات البديع المعنوي (معدة للنشر) .

(٣٢) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ١٢٦ .

(٣٣) كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، ص ٩٤ .

(٣٤) تحرير التحبير ص ٣٣٩ . وانظر المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ٤٢٨ .

(٣٥) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ٤٢٨ .

(٣٦) نفسه ، ص ٤٢٨ .

(٣٧) نفسه ، ص ٤٢٢ .

(٣٨) يراجع مصطلح التتعيم ضمن دراستنا : مصطلحات البديع المعنوي (معدة للنشر) .

(٣٩) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، تصنيف أبي هلال العسكري ، تحقيق محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، ١٩٧٨ ، ص ٤ .

(٤٠) العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق وشرح مفيد محمد كميحة ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٣ ، ص ٦ .

(٤١) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ١ ، ص ٣٦٤ .

(٤٢) كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، ص ١٥ .

(٤٣) كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، ص ٩٦ .

(٤٤) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ٣٥٨ .

(٤٥) نفسه ، ص ٣٥٥ .

(٤٦) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ٢ ، ص ٣٠٩ .

(٤٧) نفسه ، ص ٣٠٩ .

(٤٨) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ٢ ، ص ٣١٢ .

(٤٩) نفسه ، ص ٣١٢ .

(٥٠) البديع في البديع في نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، حققه وقدم له عبد . آ . مهنا ، ط ١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٧ ، ص ٣١ .

(٥١) نفسه ، ص ١١ .

(٥٢) نفسه ، ص ١١ .

(٥٣) شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع ، ص ٣١٦ .

(٥٤) نفسه ، ص ٣١٧ .

(٥٥) نفسه ، ص ٣١٧ .

(٥٦) نفسه ، ص ٣١٧ .

(٥٧) تحرير التحبير ، ص ٣٦٠ .

(٥٨) نفسه ، ص ٣٦٠ .

(٥٩) كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، ص ٩٨ .

(٦٠) تحرير التحبير ، ص ٣٨٧ .

(٦١) نفسه ، ص ٣٩٠ .

(٦٢) علوم البلاغة ، البيان والمعاني والبديع ، تأليف أحمد مصطفى المراغي ، تحقيق جماعة من الأخصائيين ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ ، ص ٢٩٩ .

(٦٣) تحرير التحبير ، ص ٣٩١ .

(٦٤) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ١ ، ص ٣٦٠ .

(٦٥) كتاب الصناعتين ، ص ٣٨٧ .

(٦٦) نفسه ، ص ٣٨٨ .

(٦٧) نفسه ، ص ٣٨٧ .

(٦٨) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ١١٢ .

(٦٩) نفسه ، ص ١١٢ .

(٧٠) نفسه ، ص ٥٤٢ .

(٧١) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ص ٤٥٤ .

(٧٢) كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، ص ٩٩ .

(٧٣) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ١ ، ص ٣٧١ .

(٧٤) البديع في البديع في نقد الشعر ، ص ١٦٤ .

(٧٥) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ٣ ، ص ٢٩ .
(٧٦) نفسه ، ج ٣ ، ص ٣٣ .
(٧٧) كتاب الصناعتين ، ص ٣٧٨ .
(٧٨) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ٣ ، ص ٣٣ .
(٧٩) كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، ص ١٠٠ .
(٨٠) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، تأليف يحيى بن حمزة العلوي ، نشر مؤسسة النصر ، طهران ، طبعة المقتطف بمصر ، ١٩١٤ ، ج ٣ ، ص ١٢٩ .
(٨١) تحرير التحبير ، ص ٣٢٢ .
(٨٢) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ٣ ، ص ٢٥ .
(٨٣) علوم البلاغة ، البيان ، المعاني البديع ، ص ٤٠٢ .
(٨٤) نفسه ، ص ٤٠٢ .
(٨٥) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ج ٣ ، ص ١٢٩ .
(٨٦) معاهد التنصيص على شواهد التخليص ، ج ٣ ، ص ٢١ .
(٨٧) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، ج ٣ ، ص ٢١ .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، محمد بن علي الجرجاني ، تحقيق د. عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، د.ت .
- البديع في البديع في نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، تحققه وقدم له عبد . آ . مهنا ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٧ .
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ابن أبي الإصبع المصري ، تقديم وتحقيق د. نسيب النشاوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٨٩ .
- شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع ، صفي الدين الحلي ، تحقيق د. نسيب النشاوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٨٩ .
- علوم البلاغة ، البيان والمعاني والبديع ، تأليف أحمد مصطفى المراغي ، تحقيق جماعة من الأخصائيين ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ١٩٨٢ .
- العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق وشرح الدكتور مفيد محمد قميحة ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ١٩٨٣ .
- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) تصنيف أبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري ، تحقيق محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، ١٩٧١ .
- كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، تأليف يحيى بن حمزة العلوي (٣ أجزاء) ، نشر مؤسسة النصر ، طهران ، طبعة المقتطف بمصر ١٩١٤ .
- المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، تصنيف بدر الدين بن مالك الأندلسي الطائي المتوفي ٦٨٦ هـ ، المطبعة الخيرية ، ١٣٠٢ هـ .
- معاهد التنصيص على شواهد التخليص (٤ أجزاء في مجلدين) عبد الرحيم العباسي ، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد ، عالم الكتب ، بيروت ، د.ت .