صليل السيوف في سيفيات المتنبي وأبي فراس (دراسة في جماليات البديع الإيقاعي)

دكتور/ مازن بن محمد مريسي الحارثي
أستاذ مشارك الدراسات الأدبية والنقدية
وعميد كلية الآداب جامعة الطائف

الملخص

يقوم هذا البحث على تناول البديع الإيقاعي في قصيدتين من سيفيات المتنبي وأبي فراس الحمداني تناولًا جماليًا يهدف إلى الكشف عن جماليات الإيقاع ودوره في سبك النص، وانتاج الدلالة. وذلك في إطار المنهج الوصفي السينكروني الذي يُثَبِّت الظاهرة المدروسة والفترة الزمنية.

وقد تناول البحث من فنون البديع الإيقاعي في القصيدتين رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، الجناس، الترديد، التعطف، الانسجام الإيقاعي وهي فنون تنضوي تحت النسق التكراري من نسقي البديع، والترصيع والتوازي التركيبي وهما من الفنون التي تنضوي تحت النسق المتوازي من نسقي البديع الإيقاعي العربي.

وقد كشف البحث عن كثير من النتائج التي تبرهن على أصالة العقلية العربية في فهم موسيقية فن الشعر ومعاصرتها، وسبقها إلى الكثير من الفنيات التي تناولها النقد الغربي. كما كشف عن دور البديع الإيقاعي في التخييل الشعري، وتحقيق التكثيف في اللغة الشعرية والإيحائية، وتمدد المعنى وانتاج الدلالة من خلال جدلية العلاقة بين المضمون الفكري وآليات النص.

الكلمات المفتاحية:

١- السيفيات.
٢- المتنبي.
٣- أبو فراس.
٤- البديع الإيقاعي. ٥- الجماليات.

Summary

This research is based on dealing with the rhythmic beauty in two poems from Saifiat Al-Mutanabi and Abi Firas Al-Hamdani, an aesthetic approach aimed at revealing the aesthetics of rhythm and its role in molding the text and

producing significance. This is within the framework of the synchronic descriptive approach, which establishes the studied phenomenon and the time period.

The research dealt with the rhythmic arts of the beautiful in the two poems, the response of the miracles of speech to what they presented, anaphora, repetition, sympathy, rhythmic harmony, which are arts that fall under the repetitive pattern of the rhythmic patterns of the beautiful, and the inlay and synthetic parallelism, which are among the arts that fall under the parallel pattern of the rhythmic rhythmic patterns.

The research revealed many results that prove the originality of the Arab mentality in understanding the music of the art of poetry and its contemporaneity, and preceded it to many of the techniques dealt with by Western criticism.

It also revealed the role of the rhythmic masterpiece in poetic imagination, the achievement of intensification in poetic and suggestive language, the expansion of meaning and the production of significance through the dialectical relationship between the intellectual content and the mechanisms of the text.

key words:
1- Swords.
2- Al-Mutanabbi.
3- Abu Firas.
4- The rhythmic badia. 5- Aesthetics.

مقدمة:

إن الشعر كلام مموسق، تعد الموسيقى فيه ركنًا ركينًا من أركان شعريته، حيث تؤدي دورًا في تكثيف لغته وإيحائيتها وهما سمتان رئيسيتان من سمات اللغة الشعرية.

ذلك أن المحاكاة التي يقوم عليها الشعر في النظرية الكلاسيكية تأتي حسب قول أرسطو طاليس على ثلاثة مستويات هي "اللحن الذي يتنغم فيه، وبالكلام نفسه إذا كان مخيلًا محاكيًا، وبالوزن"[١]، وهنا تتحقق سمة ثالثة من سمات اللغة الشعرية وهي سمة الإيقاعية فإذا كان للمسموع موسيقاه، فإن للمفهوم أيضًا موسيقاه، بمعنى أن الموسيقى تسهم في تحقيق المتخيل الشعري.

وفي الشعر الحماسي يصبح صليل السيوف، ووقع الرماح وصوت سنابك الخيل على أرض المعركة، ودقات طبول الحرب إيقاعًا للمعارك، كما يصبح البديع الإيقاعي في تكاتفه مع الإيقاع الخارجي أو موسيقى الإطار إيقاعًا للشعر الحماسي المقول في وصف المعارك، وذلك من خلال نسقيه التكراري والمتوازي.

من هنا كانت فكرة هذا البحث حيث اخترت دراسة البديع الإيقاعي في قصيدتين من السيفيات التي تصور معارك سيف الدولة الحمداني، وهما تصوران إحدى معاركه ضد جيوش الروم وملكهم الدمستق، والقصيدة الأولى هي القصيدة التي أنشدها المتنبي[٢] يمدح فيها سيف الدولة ويهنئه بالعيد سنة اثنتين وأربعين وثلاثمائة والتي مطلعها[٣]:

لِكُـلِّ اِمـرِئٍ مِـن دَهـرِهِ مـا تَعَـوَّدا وَعـادَةُ سَـيفِ الدَولَـةِ الطَعـنُ فـي العِـدا

والثانية لأبي فراس الحمداني[٤] وهي القصيدة التي مطلعها[٥]:

لا عـزَ إلا بالحُسـامِ المُخَـدَّمِ وضـرابِ كُـلِّ مُـدَجَجٍ مُسْـتّلئِم

وهما من أكبر شعراء بلاط سيف الدولة الذين تفوقوا في وصف المعارك.

وتتخذ هذه الدراسة من المنهج الوصفي السينكروني أو التزامني أو الآني منهجًا لها، من خلال آليات المنهج وهي الإحصاء والتحليل مع الإفادة من العلوم المساعدة في تطبيق المنهج. وهذا المنهج يفرض تثبيت الظاهرة والفترة الزمنية.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة قسمتها إلى مبحثين، يتناول المبحث الأول تعريف البديع الإيقاعي وأثر الإيقاع في النفس الإنسانية، ويتناول المبحث الثاني فنون البديع الإيقاعي وجماليتها ودورها في إنتاج الدلالة.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل،،،

الباحث

المبحث الأول

البديع الإيقاعي وأثر الإيقاع في النفس

إن مصطلح البديع الإيقاعي مصطلح مركب تركيبًا وصفيًا من مصطلحين هما البديع والإيقاع، لذا فإن بيان مفهوم هذا المصطلح يستوجب طرح مفهوم المصطلحين المشكلين لبنيته.

أورد ابن منظور المصري في اللسان "بدع الشيء يبدعه بدعًا وابتدعه: أنشأه وبدأه، وأبدعت الشيء: اخترعته لا على مثال. والبديع المبدع، والبديع من أسماء الله تعالى لإبداعه الأشياء وإحداثه إياها وهو البديع الأول قبل كل شيء، والبديع الجديد"(٦).

وقد مرَّ مصطلح البديع بمراحل تطورية كثيرة انتهى بعدها إلى مفهوم ثابت هو انه "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة".

وقد قسَّم الخطيب القزويني(٧) البديع إلى ضربين أو قسمين، ضرب يرجع إلى المعنى كالمطابقة ومراعاة النظير والإرصاد، وضرب يرجع إلى اللفظ كالجناس ورد العجز على الصدور، والسجع، ولم يخرج شراح التلخيص عما رسمه القزويني، وإن أضاف بعضهم مثل بهاء الدين السبكي فنونًا أخرى.

أما عن مفهوم الإيقاع فقد ربطت المعاجم الاصطلاحية بين مصطلح الإيقاع وبين التدفق والانسيابية، فيرى مجدي وهبة وذكي المهندس أن كلمة Rhythm تعني الإيقاع وهي مصطلح إنجليزي أُشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق(٨).

وترى ابتسام حمدان أن دلالة هذا المصطلح قد تطورت "بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة Measure الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية، ويتفق هذا مع تعريف فنسان

داندي الذي يرى أن الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة[٩]، وقد أشارت المعاجم العربية إلى دلالة جديدة في مصطلح الإيقاع، وهي دلالة الاختلاف، فقد ورد في لسان العرب أن الإيقاع "من إيقاع اللحن والغناء وهو ان يوقع الألحان ويبينها"[١٠]. وتكمن دلالة الاختلاف في كلمة ويبينها لأن التبيين يعتمد على قاعدة التمايز، وأساس التمايز الاختلاف.

وما أشار إليه المصطلح الفرنسي Measure وهو المسافة الموسيقية موجود في المفاهيم العربية القديمة فيما يُعرف بالفواصل بين الصوائت والصوامت في البنية الإيقاعية، يبدو ذلك في تعريف الفارابي للإيقاع بأنه "نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت، والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة"[١١].

وما أطلق عليه الفارابي مصطلح الفواصل هو ما أسماه ابن سينا النقرات، حيث عرَّف الإيقاع بقوله هو: "تقدير لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت منتظمة كان الإيقاع لحنيًا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريًا، وهو بنفسه إيقاع مطلقًا"[١٢].

وقد أشار التوحيدي في مقابساته إلى تناسب الفواصل وتشابهها وتعادلها في معرض تعريفه للإيقاع بأنه "فعل يكبل زمان الصوت بفواصل متناسبة، متشابهة ومتعادلة"[١٣].

والتباين الإيقاعي الذي يقوم عليه التمايز الذي أشارت إليه المعاجم العربية هو الذي اتخذه صامويل كولريدج مدخلًا لبيان عوامل الإيقاع، حيث أرجع الإيقاع إلى عاملين نفسيين، أولهما: يقوم على التوقع الناشيء عن تكرار وحدة موسيقية معينة، وثانيهما: يقوم على المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ من النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي[١٤].

وترى ابتسام حمدان أن المفهوم الذي طرحه نعيم اليافي للإيقاع أكثر اتساعًا، أفاد فيه مما قدَّمه عز الدين إسماعيل في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي، "إذ تتسع دلالاته لتشمل النغم الصادر عن العلاقات القائمة بين الأصوات والكلمات والجمل، سواء كانت هذه العلاقات نحوية أو صوتية أو دلالية مما يولد حركة شعرية إيقاعية متعددة الأبعاد تقوم على أساس التناسب والنظام والتوازن، ومن هذا المنطلق توسع نعيم اليافي في دلالته فربطه بالصعود والهبوط والبطء

والسرعة، والحركة والتوقف، كما رأه في المماثلة والمخالفة والموازنة والمقابلة، في الوحدة والتنوع في حدة الصوت ورخاوته وفي شدته وضعفه، وفي طول العبارات وقصرها"[١٥].

وتكمن قيمة الإيقاع في العمل الشعري في كونه يؤلف بين المظاهر المتناقضة، ويجعلها تتقاطع في نقطة هي جذر الفاعلية الشعرية في النص، وهي التي يتحد عندها الشكل بالمضمون، ويغدو اللامحدود محدودًا دون أن يفقد صفته، فالجمود الشكلي قد يبدو شاعريًا من خلال طريقة تأليفه، وحُسن انسجامه، وهذا ما يضفي عليه حركية داخل ذلك الجمود. وهذا جوهر الجمال الحقيقي[١٦].

وقد كان لإخوان الصفا رؤية أكثر شمولية واتساعًا في علاقة الشعر بالموسيقى حيث وسعوا هذا المفهوم ليشمل كل الفعاليات اللغوية التي تقوم على أنظمة صوتية ذات بناء خاص حيث إن "الغناء مركب من الألحان، واللحن مركب من النغمات. والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات، وأصلها كلها حركات وسكون. كما أن الأشعار مركبة من المصاريع والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل. وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن... وكذلك الأقاويل كلها مركبة من الكلمات والكلمات من الأسماء والأفعال والأدوات. وكلها مركبة من الحروف المتحركات والسواكن"[١٧]، فإيقاعات الغناء والأشعار والكلمات كلها مبنية في الأساس على المتحرك والساكن اللذين هما الأصل في انتاج كل فعالية إنسانية منتظمة بعامل الزمن ذات أهداف تواصلية تأثيرية.

أثر الإيقاع في النفس الإنسانية:

من منطلق هذه الأهداف التواصلية التأثيرية كان حريًا بالبحث وصاحبه تناول أثر الإيقاع في النفس الإنسانية وصولًا إلى هذه الوظيفة من وظائف الفن، وهي وظيفة جمالية.

والدراسة تنطلق من الإيمان بالطابع الموضوعي للجمال، وذلك لتعلق الجمال بالحسيات من خلال تعريف ولترت ستيس الجمال بأنه إسقاط تصور عقلي على مدرك حسي له حيز زماني وحيز مكاني[١٨] ولكن تأثير هذا الإدراك الجمالي هو تأثير نفسي بالدرجة الأولى، وإيمان الدراسة بالطابع الموضوعي للجمال ينبع من رؤيتها أن "الحكم الجمالي قد ينصب على جمال الشيء ذاته

فيكون موضوعيًا، وقد ينصب على الشعور الممتد فيكون ذاتيًا"[١٩]، لأن الجمال الذاتي عارض أو هو حالة شعورية خاصة تنبع من توافق الأشياء مع رغباتنا الخاصة.

والإيمان بموضوعية الجمال لا يتناقض مع القول بالجانب الذاتي في إدراكه، وذلك من خلال محاولة بعض الجماليين التوفيق بين موضوعية الحكم الجمالي وذاتيته، حيث إن "في الأشياء جمالًا موضوعيًا من جهة، وأن في عقولنا ونفوسنا جمالًا آخر سابقًا من جهة أخرى، وفي الحكم الجمالي ... يحدث توافق بين الداخل والخارج، فنحن نخلع على الأشياء جمالًا، والأشياء ذاتها تخلع علينا جمالًا، وفي الحكم الجمالي يلتقي الجمالان الذاتي والموضوعي"[٢٠].

وهذه الرؤية التوفيقية تساعد على حل إشكالية التناقض المبهم في الحكم على الشيء بالجمال أو الخلو من الجمال باختلاف المتذوق الذي يملك التصور العقلي المحدد للجمال، والذي تلخصه العبارة القائلة: (كن جميلًا ترى الوجود جميلًا).

وقد جُبلت النفس الإنسانية على الالتذاذ بالمسموع كما تلتذ بغيره "فلذة العين في الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصور المليحة الحسنة المستلذة، ولذة الأذن في النغمات الطيبة الموزونة، ولذة الشم في الروائح الطيبة، ولذة الذوق في الطعوم ولذة اللمس في اللين والنعومة. ولما كانت هذه المدركات بالحواس ملذة كانت محبوبة، أي كان للطبع السليم ميل إليها"[٢١].

وفيما أورده الجاحظ في كتابه الحيوان ما يؤكد إحساس النقاد العرب بتأثير جماليات الصوت أو الإيقاع الموسيقي في النفس الإنسانية، حيث أدرك أثر الصوت الجميل والإيقاع في الإنسان حتى ولو لم يفهم معنى الكلام، يقول: "فأمر الصوت عجيب، وتصرفه في الوجود عجب، فمن ذلك أن منه ما يقتل، ومنه ما يسر النفس حتى ترقص، وحتى ربما رمى الرجل نفسه من حالق، وذلك مثل الأغاني المطربة ومن ذلك ما يكمد "ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يغشى على صاحبه كنحو هذه القراءات الشجية؛ والقراءات الملحنة. وليس يعتريهم ذلك من قبل المعاني، لأنهم في كثير من ذلك لا يفهمون معاني كلامهم، وقد بكى ماسرجويه من قراءة أبي الخوخ، فقيل له كيف بكيت من كتاب الله ولا تصدق به؟ قال: إنما أبكاني الشجا"[٢٢].

ويربط هينمان بين تأثير الإيقاع في النفس الإنسانية وبين اتفاق النظام في الإيقاع مع نظام النفس، حيث يقول: "إن الجمال يروعنا لأننا نشعر بنظام المظهر بصورة لا واعية على أنه

نظام أرواحنا، فالنظام الذي تشعر أرواحنا بالرغبة فيه هو الذي يحققه الفنان"[٢٣] بل إن مسكويه يذهب إلى أن النفس الإنسانية مركبة من عدد تأليفي مثل تركيب الإيقاع أو الوزن العددي في الشعر[٢٤] كما ربط إحساس الإنسان بجماليات الإيقاع بالإلف وهو "تكرر الصورة الواحدة على النفس، أو على الطبيعة مرارًا كثيرة فأما النفس فإنما تتكرر عليها الأشياء إما من الحس وإما من العقل، فأما ما يأتيها من الحس فإنها تخزنه في شبيه بالخزانة لها. أعني موضع الذكر. وتكون الصورة كالغريبة حينئذ، فإذا تكرر مرات شيء واحد، وصورة واحدة زالت الغربة وحدث الأنس وصارت الصورة والقابل لها كالشيء الواحد، فإذا أعادت النفس النظر في الخزانة التي ضربناها مثلًا، وجدت الصورة الثانية فعرفتها بعد أنس. وهو الإلف. وهذا الإلف يحدث عن كل محسوس بالنظر وغيره من الآلات"[٢٥].

بل إن أروين أدمان يجعل الجسد الإنساني "ذا طابع إيقاعي فنحن مخلوقات تتصف أجهزتها التي تقوم بعمليات الحياة الرئيسية فيها بأنها إيقاعية منظومة في عملها. ونحن مخلوقات كذلك تتأثر إيقاعاتها في حذق بتلك الإيقاعات الخارجية التي تطرق الأذن"[٢٦].

كما أن للإيقاع تأثيرًا على القوى النزوعية عند الإنسان فقد "كان للقدماء لحون يستعملونها وقت الحمل والتراجع والكر والفر في المعركة. فمنها ما يكسبهم النشاط والقوة ومنها ما يكسبهم الراحة، ويذهب عنهم التعب والإعياء"[٢٧].

ومن خلال هذا القول كان اختيار البحث لقصيدتين في وصف المعارك من سيفيات المتنبي وأبي فراس لدراسة دور البديع الإيقاعي في انتاج الدلالة.

المبحث الثاني

فنون البديع الإيقاعي في القصيدتين

تنوعت فنون البديع الإيقاعي في القصيدتين محل الدراسة كما يتضح من خلال الإحصاء الوارد في الجدول الآتي:

م	الفن البديعي	مرات وروده في قصيدة المتنبي	مرات وروده في قصيدة أبي فراس	المجموع

١	رد أعجاز الكلام على ما تقدمها	٦	٤	١٠
٢	الجناس	٨	٥	١٣
٣	الترديد	١٨	٦	٢٤
٤	التعطف	٨	١	٩
٥	الانسجام الإيقاعي	٣	٤	٧
٦	الترصيع	٢	–	٢
٧	التوازي التركيبي	٣	٢	٥
	المجموع	٤٨	٢٢	٧٠

ومن قراءة هذا الجدول يتضح:

- غلبة النسق التكراري على النسق المتوازي في القصيدتين، فقد ورد النسق التكراري في ثلاث وستين موضعًا، وبنسبة مئوية هي ٩٠%، وورد النسق المتوازي في سبع مواضع، وبنسبة مئوية هي ١٠%.
- تفوق جانب البديع الإيقاعي في شعر المتنبي عليه في شعر أبي فراس كمًا وكيفًا، من حيث التنوع ودوره في الإيحاء الدلالي.

وسوف نتناول هذه الفنون في القصيدتين:

أولًا: رد أعجاز الكلام على ما تقدمها:

وهذا المصطلح يعود لابن المعتز[٢٨]، بينما يُطلق عليه بعض النقاد مصطلح التصدير، ويطلق عليه بعضهم مصطلح رد العجز على الصدر، أو رد الأعجاز على الصدور، أو رد الكلام على صدره. ومصطلح ابن المعتز أكثر دقة، لأنه في هذا الفن ليس شرطًا أن يرد العجز على الصدر فقط، بل قد يرد على الحشو، وكل من الصدر أو الحشو هما مما يسبق العجز، وهنا تتحقق المطابقة بين المصطلح والمفهوم.

وقد قسمه ابن المعتز "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"(٢٩).

وإذا كان ابن المعتز لم يضع مصطلحات تعبر عن هذه الأقسام، فإن ابن أبي الإصبع المصري يرى أنه "يحسن أن نسمي به القسم الأول تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفين، والثالث تصدير الحشو"(٣٠).

وذكر ابن أبي الإصبع قسمين آخرين لهذا الفن حيث يقول: "وفي التصدير قسم رابع ذهب عنه ابن المعتز، وهو يأتي فيما الكلام فيه منفي. واعتراض فيه إضراب عن أوله ... وقد جاء قدامة من التصدير بنوع آخر غير ما ذكرنا، وسماه التبديل وهو أن يصيّر المتكلم الآخر من كلامه أولًا وبالعكس، كقولهم: أشكر لمن أنعم عليك وأنعم من شكرك، ولم أقف لهذا القسم على شاهد شعري"(٣١).

وقد ذكر الحاتمي سر جمال هذا الفن في كونه "إذا نظم الشعر على هذه الصنعة تهيأ استخراج قوافيه، وقبل أن يطرق أسماع مستمعيه، وهو الشعر الجيد"(٣٢).

ولعل فيما ذكره الحاتمي من تهيئة السامع لاستخراج قوافي الشعر ما يدل على السبك بوصفه سمة لفظية، والحبك بوصفه سمة مضمونية، لأن السامع يسقط تصورًا عقليًا على مدرك حسي وهذا هو مفهوم الجمال.

ومن أنماط هذا الفن في القصيدتين:

أ- تصدير التقفية:

وذلك حسب تسمية ابن أبي الإصبع، وهو القسم الثاني من أقسام ابن المعتز. والمقصود به أن يقع رد العجز على آخر كلمة في الشطر الأول، أو أن ترد كلمة القافية على عروض البيت، ولم يرد هذا النمط في قصيدة أبي الطيب المتنبي، بينما ورد في قصيدة أبي فراس في قوله(٣٣):

طلــبَ النجــاءَ بنفســه فتحكمــتْ فــي جيشــه الأســيافُ أيَّ تَحكُــمِ

ففي هذا البيت ارتد العجز (أي تحكم) على الضرب (فتحكمت)، وكأنه بذلك يخلق قوافي داخلية بالنسق التكراري الخاص، إضافة إلى التصريع، مما يقوي الجانب الإيقاعي في القصيدة.

وإذا كان الغالب على هذا الفن أن يأتي بالشطر الثاني تذييلًا فإن قرب المسافة ما بين الضرب والعروض أو العجز والعروض جعل المعنى غير محتاج إلى التذييل؛ لأن التذييل وسيلة من وسائل التذكير كلما تباعدت المسافة، وهذا ما يؤكده إبراهيم سلامة إذ لاحظ في هذا الفن ميله إلى تأكيد المعنى وتبيينه، بالإضافة إلى تكثيف المعنى الذي يرجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد، فهو رابط من روابط التذكر، كما أن الترديد المتمثل في اللفظتين يعطي لونًا من الإيقاع يتقارب مع الغناء الذي يطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد[٣٤].

ومما زاد من جمال هذا الفن هنا استخدام (أي) وهي نكرة قبل لفظ العجز، لأن النكرة هنا دليل على قصور الألفاظ عن الإحاطة بالعواطف والأفكار مما يفسح المجال لطاقة جديدة من طاقات الإبداع الفني لكي تعمل وهي طاقة الخيال، مما يعني انفتاح أفق التلقي.

ولم يرد هذا النمط من رد أعجاز الكلام على ما تقدمها في قصيدة أبي فراس إلا في هذا الموضع.

ب- تصدير الحشو:

وهو القسم الثالث من أقسام ابن المعتز، ونعني به رد آخر كلمة في البيت على بعض ما فيه كما قال ابن المعتز، أو رد العجز على الحشو، وهذا النمط فيه كثير من الاختلاف بين البلاغيين، إذ لم يحدد ابن المعتز موقعية الكلمة التي يرد عليها العجز، سواء في المصراع الأول من البيت أم في المصراع الثاني، وهذا واضح في قوله: ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه.

وقد حصر محمد عبد المطلب موقف البلاغيين العرب في التباعد بين العجز وما يرد عليه، فقد "يتسع هذا البُعد حين يكون أول الكلام متفقًا مع عجزه (تصدير الطرفين)... وقد يضيق البعد بعض الضيق فتتقارب اللفظتان، فيحدث التكرار أثره بشكل أسرع. وإن كان قد فقد بعض الترابط الملازم للنوع الأول، ومن ذلك أن يقع أحد اللفظين المكررين في حشو المصراع

الأول من البيت. ثم يقع الآخر في عجز المصراع الثاني (تصدير الحشو)... وقد يزداد ضيق المساحة الفاصلة بحيث تقع إحدى الكلمتين في آخر المصراع الأول موافقة لما في عجز المصراع الثاني (تصدير التقفية)... وأقل مساحة رصدها البلاغيون في البعد بين اللفظين هي أن يقع أحد اللفظين في أول المصراع الثاني موافقًا لما في عجزه..."[٣٥].

وهذا النمط هو الأكثر شيوعًا في القصيدتين محل الدراسة حيث ورد في قصيدة المتنبي سبعَ مرات، وورد في قصيدة أبي فراس ثلاث مرات. تحقق الالتزام بما ذهب إليه البلاغيون العرب في بعضها، وتم تجاوزه في بعضها، دون الخروج على مقتضى تعريف ابن المعتز لهذا الفن.

فقد التزمه أبو فراس في موضع واحد، وخالفه في موضعين، حيث التزمه في قوله[٣٦]:

لَـوْلَا اَلْجَـوَادُ اَلأَدْهَـمُ اَلنَّـاجِي بِـهِ أَضْـحَتْ قَـوَائِمُ رِجْلِـهِ فِـي اَلْأَدْهَـمِ

فقد ارتدت كلمة العجز (الأدهم) على كلمة (الأدهم) الواقعة في الشطر الأول من البيت. مما ساعد على سبك البيت بتماسك أجزائه.

ولما كان الأصل في حصر القواعد البلاغية ومعاييرها هو إبداع القريحة الفنية فقد تجاوز أبو فراس هذه القواعد التي أصابها الجمود في بعض الأحيان فجاءت الكلمة المرتد عليها العجز بعد الكلمة الأولى من الشطر الثاني كما في قوله[٣٧]:

قُـلْ لِـ "اَبْـنِ عَمَّـارِ بْـنِ دَاوُدِ"، وَمَـا قَـوْلُ الْعَلِـيمِ كَقَـوْلِ مَـنْ لَـمْ يَعْلَـمِ

حيث ارتدت كلمة العجز (يعلم) على الكلمة الثانية من الشطر الثاني (العليم) مما أدى إلى تسريع الإيقاع ليناسب سرعة الحركة في أرض المعركة.

وقد يُضاف إلى هذا التجاوز خلق القوافي الداخلية وهو ما يُطلق عليه البلاغيون العرب مصطلح التصدير الداخلي ومعناها أن يرتد عجز كل شطر من شطري البيت على بعض ما في حشوه، مثل قول أبي فراس[٣٨]:

وَقِـرَاعِ كُـلِّ كَتِيبَـةٍ، بِكَتِيبَـةٍ وَلِقَـاءِ كُـلِّ عَرَمْـرَمٍ بِعَرَمْـرَمِ

فقد ارتدت كلمة (بكتيبة) في نهاية الشطر الأول من البيت على كلمة (كتيبة) التي تسبقها، وارتدت كلمة (بعرمرم) التي جاءت عجزًا للبيت على كلمة (عرمرم) الواقعة قبلها، مما أدى إلى خلق قواف داخلية.

ورد العجز على الصدر في كل أنماطه هنا وتمظهراته أو تجلياته في الشعر العربي يحقق جماليات التناغم لأن فيه تكرار، والتكرار نوع من أنواع النسبة والاتحاد، فقد أسماه بن سينا (الهوهو)[٣٩] وأطلق عليه جيروم سولتينتز مصطلح (العود) معرفًا إياه بأنه "ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة"[٤٠].

وهذا العود أو التكرار يحاكي طريقة الكر والفر التي كانت تعتمد عليها الجيوش القديمة، ويخلق موسيقى تصويرية للوحة المعركة، وقد تجاوز أبو الطيب المتنبي القاعدة البلاغية في هذا النمط من رد أعجاز الكلام على ما تقدمها (تصدير الحشو) كما في قوله[٤١]:

فَـذا اليَـومُ فـي الأَيّـامِ مِثلُـكَ فـي الـوَرى كَمـا كُنـتَ فـيهِم أَوحَـداً كـانَ أَوحَـدَ

حيث ارتدت كلمة العجز (أوحد) على الكلمة الرابعة في الشطر الثاني، وهذا التجاوز بشدة التقارب لا يهيء للسامع التوقع، وهو ما استحسن البلاغيون التصدير لأجله، كما أشار الحاتمي إل ذلك في العبارة التي أوردها البحث آنفًا.

وهذا مغاير لجماليات هذا الفن في قوله[٤٢]:

وَوَضعُ النَدى في مَوضِعِ السَيفِ بِالعُلا مُضِرٌّ كَوَضعِ السَيفِ في مَوضِعِ النَدى

فقد ارتدت كلمة العجز (الندى) على كلمة (الندى) الواقعة في الشطر الأول من البيت مما أتاح المجال للسامع للتهيؤ لاستخراج القوافي.

وقد يرتد العجز على أكثر من كلمة في الحشو كما في قول أبي الطيب المتنبي[٤٣]:

أَزِل حَسَـدَ الحُسّـادِ عَنّـي بِكَبـتِهِم فَأَنـتَ الَّـذي صَـيَّرتَهُم لِـيَ حُسَّـدا

فقد ارتدت كلمة العجز (حسدا) على كلمتين موجودتين في الشطر الأول هما (الحسد) و(الحساد) مما ساعد على تقوية الإيقاع عن طريق التكرار أو (العود) حسب تعبير سوليتينتز أو (الهوهو) حسب تعبير ابن سينا.

وقد جمع أبو الطيب المتنبي بين نوعين من التصدير فخلق أنماطًا جديدة منها:

تصدير الطرفين والحشو:

كما في قوله(٤٤):

وَقَيَّـــدتُ نَفســـي فـــي ذَراكَ مَحَبَّـــةً وَمَـــن وَجَـــدَ الإِحســـانَ قَيـــداً تَقَيَّـــدا

فقد ارتدت كلمة العجز (تقيدا) على كلمة الصدر (وقيدتُ) وعلى كلمة في الحشو هي كلمة (قيدًا)، وجماليات هذا النمط ترتد إلى نسق التكرار الإيقاعي، فقد ألقى الشاعر في الشطر الأول فكرة وهي أن محبته لسيف الدولة قد قيدته، فتهيأ ذهن المتلقي للبحث عن مبررات هذا القيد حتى أجابهم بالشطر الثاني الذي جاء تذييلًا، وهذا التهيؤ يخلق علاقة جدلية بين المبدع والمتلقي، ويساعد على سبك البيت.

ويلاحظ أن الشطر الثاني جاء تذييلًا مشتملًا على حكمة، ويغلب على الصياغة اللفظية للحكمة أنها تأتي في عبارات مسكوكة، والعبارات المسكوكة تعتمد على الإيقاع وتتسم بالسبك.

تصدير الحشو والتقفية:

كما في قول المتنبي(٤٥):

وَمَـــن يَجعَـــلِ الضِـــرغامَ بـــازاً لِصَـــيدِهِ تَصَـــيَّدَهُ الضِـــرغامُ فيمـــا تَصَـــيَّدا

فقد ارتدت كلمة العجز (تصيدا) على كلمة الضرب (لصيده)، وعلى كلمة (تصيده) الواقعة في حشو البيت مما ساعد على تقوية الجانب الإيقاعي حيث أوجد فنًا آخر هو التصريع.

إن كل الجماليات محكومة في إدراكها بمبدأ الوسطية أو ما يسمى الوسط المثالي أو الوسيط الذهبي لا إفراط ولا تفريط، فكل ما زاد عن حده انقلب إلى ضده، فالإفراط في التزيين يحيل المرأة إلى امرأة شمطاء، وكالنار قليلها نافع كثيرها مُضر، لذا فإن كثرة الكلمات التي يرتد عليها العجز في هذا الفن لا ينتج جمالًا بل ينتج قُبحًا، كما في قول المتنبي[٤٦]:

هَنيئـاً لَـكَ العيـدُ الَّـذي أَنـتَ عيـدُهُ وَعيـدٌ لِمَـن سَـمّى وَضَـحّى وَعَيَّـدا

حيث ارتدت كلمة (عيَّدا) على ثلاث كلمات إحدهما في الضرب وهي كلمة (عيده)، واثنتان منها في الحشو: الأولى في الشطر الأول، والثانية في أول الشطر الثاني، وهذا التزاحم في المتشابهات أوجد نوعًا من الكزازة في النطق والمعاظلة اللفظية وصعوبة النطق وهذا عكس مفهوم كلمة الإيقاع التي تعني الجريان أو التدفق في اليونانية كما سبق أن ذكر الباحث أو ما يُعرف باسم تحدر الشعر في النقد العربي.

وهذا النمط يفتقد معظم معايير الإيقاع البديعي أو قوانين الإيقاع، فلا نظام، ولا تغير، ولا توازي، ولا توازن، ولا تساوي، ولا تلازم، ولا وجود للوحدة مع التنوع، مما يفضي بالمتلقي إلى الملل المترتب على وحدة النغمة الإيقاعية "فإن اللفظة المكررة التي تنبعث منها نغمة رتيبة تؤدي في النهاية إلى ملل القارئ والسامع معًا، أما إذا كانت اللفظة مختارة بعناية فإن الموسيقى الصوتية المصاحبة لها والمنبعثة منها تكون في أول الأمر قوية ثم لا يلبث هذا العنف أن يتلاشى إلى نغمة أخرى منبعثة من لفظة أخرى تسلمنا إلى هدوء ترتاح له النفس"[٤٧].

وهذا النمط مخالف لطبيعة الذوق العربي الذي عاب على أبي تمام مثل ذلك إذ لجأ إلى "تفتيق الصياغة على نحو جديد يعمل فيه على نمط تكراري قد لا يرضي النقاد، وإن أرضى ذوقه الخاص وطبيعة المتغيرات التي جدت على الحياة في مثل قوله[٤٨]:

فَالمَجـدُ لا يَرضـى بِـأَن تَرضـى بِـأَن يَرضـى اِمـرُؤٌ يَرجـوكَ إِلّا بِالرِضـا

وقد عابه على هذا البناء التكراري إسحاق الموصلي وقال له: لقد شققت على نفسك يا أبا تمام والشعر أسهل من هذا"[٤٩] حيث يوجد اعنات لطرفي العملية الإبداعية المبدع والمتلقي يحول بين الشاعر وبين النجاح في نقل التجربة. ويلاحظ على استخدام الشاعرين لرد العجز على

الصدر كثرة كسر المتنبي للقاعدة البلاغية، بل إن المبالغة في هذا الأمر أدى إلى بعض العيوب التي أخذها النقاد عليه.

ثانيًا: الجناس:

ورد في لسان العرب "هذا يجانس هذا أي يشاكله"[٥٠] وذكر ابن معصوم المدني في أنوار الربيع: "الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جانس والتجنيس تفعيل من الجنس، والمجانسة مفاعلة منه، لأن إحدى الكلمتين إذا شابهت الأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسية، والتجانس مصدر تجانس الشيئان: إذا دخلا تحت جنس واحد"[٥١].

وقد أطلق عليه أبو العباس ثعلب مصطلح المطابق، وعرّفه بقوله: "هو تكرر اللفظة بمعنيين مختلفين"[٥٢] ومصطلحه ليس دقيقًا فهو مانع وليس جامعًا لأنه ينطبق على الجناس التام فقط أو الجناس المستوفي دون بقية الأنواع.

وقد اشترط بعض البلاغيين اختلاف معنى الكلمتين في الجناس ومنهم ثعلب كما سبق القول، وكذلك بدر الدين بن مالك حيث يقول: "وهو أن تأتي في غير رد العجز على الصدر بلفظتين بينهما تماثل في الحروف وتغاير في المعنى"[٥٣]، وذكر التنوخي في الأقصى القريب أنه: "لا بد أن يكون المتجانسان مختلفي المعنى"[٥٤] وهذا ما لم يشترطه كثير من البلاغيين العرب، كما يُستفاد من كلام ابن مالك عدم مجيء الجناس في العجز.

وترجع جماليات هذا الفن إلى تحريك ذهن المتلقي إلى جانب الناحية الإيقاعية حيث تلتذ به الأذن شأنه في ذلك شأن ما ترتاح إليه الأذن من العود أو التكرار فهو من فنون النسق التكراري.

وقد ورد هذا الفن في قصيدة المتنبي في ثماني مواضع، بينما ورد في قصيدة أبي فراس الحمداني في خمسة مواضع، وسوف نتناول بعضًا من هذه المواضع كاشفين عن جمالياتها من خلال أنواعه المختلفة.

١- جناس الاشتقاق:

وقد اختلف البلاغيون العرب حول جعله أصلًا أو جعله نوعًا من أنواع الجناس، قال النويري: "ويسمى الاقتضاب أيضًا ومنهم من عدّه أصلًا برأسه، ومنهم من عدّه أصلًا في التجنيس"[٥٥].

وقد أطلق عليه السيوطي[٥٦] مصطلح المقتضب معرفًا إياه بقوله: "تجنيس الاشتقاق ويسمى المقتضب نحو ﴿هج هم هى هي يج يح يخ يم يى يي ذٰ رٰ ىٰ﴾ (الروم: ٥٢)، ﴿قي كا كل كم كى﴾ (الواقعة: ٨٩).

فمن نماذجه في شعر أبي الطيب المتنبي قوله[٥٧]:

لِكُلِّ اِمرِئٍ مِن دَهرِهِ ما تَعَوَّدا وَعادَةُ سَيفِ الدَولَةِ الطَعنُ في العِدا

فبين الفعل (تعودا) والاسم (عادة) جناس الاشتقاق فكلاهما يعودان إلى أصل لغوي واحد، وهو التعود أو الاعتياد، فبين اللفظين اشتراك في التاء والعين والدال والألف، وهذا الاشتراك هو الذي يحدث نوعًا من الإيقاع داخل البيت، وإذا كان جناس الاشتقاق قد ركز على اتفاق المدى الزمني للأصوات، حيث إن الأصوات واحدة وهو تركيز على جماليات الوحدة، فإن تغير موقعية الأصوات فيه إقرار لمبدأ التنوع، أي إن علامات الجمال فيه الوحدة مع التنوع، وقد جاء اللفظان متواليين متعاقبين بلا فاصل فراغي "ومن الطبيعي أن يكون الفصل لوجود فاصل أو فاصلين أو عدة فواصل، أي فراغ أو فراغان أو عدة فراغات من الألفاظ التي لا تكوّن إيقاعًا موسيقيًا. ويرجع ذلك إلى المعنى الذي يريد الفنان أن يوصله إلى المخاطب، والفنان بفنه وخبرته يحرك هذا الفاصل فيجعله قصيرًا أو طويلًا، أو يكرر النغمة ذاتها بلا فاصل حسبما يريد للمعنى من إصابة المقدار المطلوب من التأثير في أذن المخاطب ونفسه وعقله"[٥٨] فكأن سرعة الطعن في العدا وتصور المتلقي لها كان لها تأثيرها في تسريع الإيقاع. وكذلك قوله[٥٩]:

وَرُبَّ مُريدٍ ضَرَّهُ ضَرَّ نَفسَهُ وَهادٍ إِلَيهِ الجَيشَ أَهدى وَما هَدى

فبين هادٍ وهدى جناس اشتقاق حسب رأي البلاغيين الذين أجازوا مجيء الجناس في العجز. وكذلك قوله في وصف تنكر الدمستق ملك الروم[٦٠]:

وَيَمشي بِهِ العُكّازُ في الدَيرِ تائِباً وَما كانَ يَرضى مَشيَ أَشقَرَ أَجرَدا

فبين يمشي ومشى جناس اشتقاق. فالكلمة الأولى فعل والكلمة الثانية اسم. والجذر اللغوي واحد، وفي إسناد الفعل يمشي إلى العكاز ما يوحي بشدة البطء إمعانًا في التنكر. وكذلك قوله[٦١]:

فَلَو كانَ يُنجي مِن عَليٍّ تَرَهُّبٌ تَرَهَّبَتِ الأَملاكُ مَثنى وَمَوحِدا

فبين الاسم (ترهب) والفعل (ترهبت) جناس اشتقاق، وقد جاءت الكلمتان متعاقبتين مما أفضى إلى تسريع الإيقاع وكأن هذه الأملاك قد ترهبت سريعًا هربًا أو طلبًا للنجاة من سطوة سيف الدولة وبطشه. وكذلك قوله[٦٢]:

وَمَن يَجعَلِ الضِرغامَ بازاً لِصَيدِهِ تَصَيَّدَهُ الضِرغامُ فيما تَصَيَّدا

فبين الاسم (لصيده) والفعل (تصيده) جناس اشتقاق وقد جاءت الكلمتان متعاقبتين مما أوحى بسرعة اصطياد الأسد لمن اتخذه بازًا لصيده. وكذلك قوله[٦٣]:

إِذا أَنتَ أَكرَمتَ الكَريمَ مَلَكتَهُ وَإِن أَنتَ أَكرَمتَ اللَئيمَ تَمَرَّدا

فبين الفعل (أكرمت) والاسم (الكريم) جناس اشتقاق، وقد جاء اللفظان متعاقبين، مما يوحي بسرعة رد الفعل الإنساني من قبل الكريم حيال من أكرمه.

ويلاحظ أن الجناس الوارد في شعر المتنبي قد اتخذ نوعين فقط هما جناس الاشتقاق، وجناس توهم الاشتقاق أو ما اصطلح البلاغيون على تسميته بجناس الإطلاق.

أما عن الجناس في ديوان أبي فراس الحمداني فقد اتخذ نمطًا واحدًا، وهو جناس الاشتقاق حيث لم يغادره إلى أي نوع آخر من أنواع الجناس، فمنه قوله[٦٤]:

وَأَزَرْتَ "صَـارِخَةَ" اَلْخُيُـولَ فَيَـا لَهَـا مِـنْ زَوْرَةٍ، طَلَعَـتْ بِطَيْـرِ أَشْـأَمِ

فبين الفعل (أزرت) والاسم (زورة) جناس اشتقاق، فالكلمة الأولى فعل والثانية اسم وجذرهما اللغوي واحد. ومنه قوله[٦٥]:

وَلَـئِنْ أُصِـبْتَ لَقَـدْ أَصَـبْتَ مِـنْ اَلْعِـدَا عَـدَدَ اَلْحَصَـى، وَعَفَـوْتَ عَفْـوَ اَلْمُـنْعِمِ

فبين الفعل (عفوت) والاسم (عفو) جناس اشتقاق وقد جاء اللفظان متعاقبين بما يوحي بسرعة العفو، وهنا الإيحاء ناتج عن تسريع الإيقاع. ومنه قوله[٦٦]:

لَأُصَـارِمَنَّ اَلْجَـيْشَ، مَـا لَـمْ أَسْـتَمَعْ وَقْـعَ اَلصَّـوَارِمِ، وَاَلْقَنَـا اَلْمُـتَحَطِّمِ

فبين الفعل (لأصارمن) والاسم (الصوارم) جناس اشتقاق. وكذلك قوله[٦٧]:

صَـبْرًا "أَبَـا اَلْعَبَّـاسِ" إِنَّـا مَعْشَـرٌ صَـبَرُوا عَلَـى صَـرْفِ اَلزَّمَـانِ اَلْمُجْـرِمِ

فبين الاسم (صبرًا) والفعل (صبروا) جناس اشتقاق. وكذلك قوله[٦٨]:

فَـإِذَا سَـلِمْتَ فَكُـلُّ شَـيءٍ سَـالِمٌ وَإِذَا بَقَيْـتَ فَإِنَّنَـا فِـي أَنْعُـمِ

فبين الفعل (سلمت) والاسم (سالم) جناس اشتقاق. ويلاحظ غلبة التباعد بين اللفظين المتجانسين، حيث لم يقتربا إلا في نموذج واحد، وبنسبة مئوية ٢٠%.

٢- جناس توهم الاشتقاق:

وهو الذي أطلق عليه بعض البلاغيين العرب مصطلح جناس الإطلاق، ومصطلح جناس توهم الاشتقاق أدق لأنه أكثر تعبيرًا عن مفهومه، وقد فرَّق ابن حُجة الحموي بينه وبين جناس الاشتقاق بوضوح الرجوع إلى أصل واحد في جميع الحالات في جناس الاشتقاق، وإيهام

الرجوع إلى أصل واحد في حالات معينة في جناس الإطلاق أو جناس توهم الاشتقاق، حيث يقول مستخدمًا مصطلح الجناس المطلق: "أما الجناس المطلق فلشدة تشابهه بالمشتق يوهم أحد ركنيه أن أصلهما واحد وليس كذلك، كقوله تعالى: ﴿ ... نج نح نخ نم نى ني هج هم﴾[٦٩]....)[٧٠].

فالفعل (يردك) يرتد إلى أصل لغوي هو الفعل أراد، أما الاسم (راد) فيعود إلى أصل لغوي آخر هو الفعل (ردَّ).

ولم يرد هذا النمط من الجناس في قصيدة أبي فراس الحمداني، بينما ورد في قصيدة المتنبي في موضعين فقط، منها قوله[٧١]:

لِكُـلِّ اِمـرِئٍ مِـن دَهـرِهِ مـا تَعَـوَّدا وَعـادَةُ سَـيفِ الدَولَـةِ الطَعـنُ فـي العِـدا

فبين الفعل (تعودا) والاسم (عادة) والاسم (العدا) جناس توهم الاشتقاق، حيث يشتركون في بعض الحروف مثل العين والدال والألف، ولكن الجذر اللغوي الذي ينتمي إليه الفعل (تعود) والاسم (عادة) هو (عود) بينما الجذر اللغوي الذي يعود إليه الاسم (العدا) هو الفعل (عدى) دون مفاعلة. أو (عادى) بما فيه من مفاعلة. وكذلك قوله[٧٢]:

وَرُبَّ مُريـدٍ ضَـرَّهُ ضَـرَّ نَفسَـهُ وَهـادٍ إِلَيـهِ الجَـيشَ أَهـدى وَمـا هَـدى

فبين اسم الفاعل (هاد) الذي حذفت ياؤه لإعلال قاضٍ ولحق به تنوين العوض، والفعل (هدى) الواقع في عجز البيت جناس اشتقاق، وبينهما معًا وبين الفعل (أهدى) جناس توهم اشتقاق، أو جناس إطلاق، حيث ترتد (هاد) إلى الفعل (هدى) أي أرشد، فهي اسم فاعل منه، وترتد كلمة (أهدى) إلى جذرها اللغوي أي منحه هدية، فعلى الرغم من تداخلهما في الهاء والدال والياء إلا أنهما تعودان إلى جذر لغوي مختلف، واجتماع جناس الاشتقاق مع جناس توهم الاشتقاق في البيتين السابقين يمثل عنصر تقوية موسيقية توحي بجو المعارك وما فيه من جلبة.

ثالثًا: الترديد:

وهو من فنون النسق التكراري في البديع الإيقاعي، كما أنه من الفنون المختلف حول مفهومها وحول قيمتها الفنية حيث يتداخل مع مفهوم رد الأعجاز على الصدور ومصطلح التعطف ومصطلح التكرار. فقد عرَّفه الحاتمي بقوله: "الترديد هو تعليق الشاعر لفظة في البيت متعلقة بمعنى ثم يرددها فيه بعينها ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه"(٧٣).

فتعريف الحاتمي يقوم على وحدة الكلمة المكررة واختلاف المتعلق به. وقد فرَّق ابن رشيق القيرواني(٧٤) بين التصدير أو رد الأعجاز على الصدور وبين الترديد، لأن التصدير يكون بين عجز البيت وما قبله، والترديد يكون في أضعاف البيت بكامله، كما فرق ابن أبي الإصبع المصري بين الترديد والتعطف بقوله: "وقد يلتبس الترديد الذي ليس تعددًا من هذا الباب بباب التعطف، والفرق بينهما أن هذا النوع من الترديد يكون في أحد قسمي البيت تارة وفيهما معًا تارة، ولا تكون إحدى الكلمتين في قسم والأخرى في آخر، والمراد بقربهما أن يتحقق الترديد. والتعطف وإن كان ترديد الكلمة بعينها فهو لا يكون إلا متباعدًا بحيث تكون كل كلمة في قسم، والترديد يتكرر والتعطف لا يتكرر، والترديد يكون بالأسماء المفردة والجمل المؤتلفة والحروف، والتعطف لا يكون إلا بالجمل غالبًا"(٧٥).

وفرَّق ابن أبي الإصبع بين الترديد والتكرار، ففي التكرار لا تفيد الكلمة المكررة معنًى جديدًا، أما في الترديد فاختلاف التعليق يؤدي إلى اختلاق الدلالة(٧٦)، ولكنه لم يربط التغير في المعنى بالتغير في التعليق وهو الذي يفرق بين الترديد والجناس، ففي الترديد التغير يكون بسبب التغير في التعليق، وفي الجناس يكون بسبب التغير الدلالي. وتأدية الترديد معنى جديدًا هو الذي دفع ابن حجة الحموي(٧٧) إلى الإعلاء من شأن الترديد وقيمته على قيمة التكرار.

وقد ورد الترديد في قصيدة أبي فراس الحمداني في خمسة مواضع، كما جاء متنوعًا ما بين ترديد اللفظ وترديد الحرف وترديد الجملة المؤتلفة، فمن ترديد الجملة قوله لبدر بن عمار وقد أصيب في المعركة(٧٨):

وَلَـئِنْ أُصِـبْتَ لَقَـدْ أَصَـبْتَ مِـنْ اَلْعِـدَا عَـدَدَ اَلْحَصَـى، وَعَفَـوْتَ عَفْـوَ اَلْمُـنْعِمِ

فقد تكررت جملة أصبت بلفظها مع اختلاف الضبط والتحول من صيغة المبني للمجهول إلى صيغة المبني للمعلوم فتحول من دلالة المفعول به الذي لم يسم فاعله إلى صيغة الفاعل، فإن كان قد أصيب في المعركة فقد سبق له أن أصاب كثيرًا من أعدائه كما عفى عن كثير منهم. وقد أضاف الترديد الإيقاعي المعتمد على نسق التكرار دلالة الحدوث المتكرر لفعل إصابة بدر بن عمار لأعدائه وصف بأنه عدد الحصى، قد أسهم جناس الاشتقاق الذي أتى بعده وهو نسق تكراري أيضًا في تقوية الجانب الإيقاعي.

وقد ورد ترديد اللفظ في هذه القصيدة في ثلاثة مواضع ما بين المفرد في موضع، والمركب تركيبًا إضافيًا والذي هو في قوة المفرد في موضعين، فالمفرد كما في قوله(٧٩):

حَتَّـــى إِذَا مَـــا آبَ جَيْشُـــكَ قَـــافِلًا، ضَـــلَّ الـــدَّلِيلِ عَـــنِ الـــدَّلِيلِ اَلْأَقْـــوَمِ

فقد تردد لفظ الدليل في الشطر الثاني مرتين: الأولى بمعنى المرشد إلى الطريق، والثانية بمعنى الطريق والمتعلق النحوي مختلف، ففي الأولى فاعل، وفي الثانية مجرور بالحرف وفي الترديد الإيقاعي إلحاح دلالي على أهمية القائد الملهم الذي يرشد جيشه إلى طريق الصواب.

أما الترديد الواقع في إطار التركيب الإضافي فمثاله قوله(٨٠):

يَـــا سَـــيْفَ دِيـــنِ اللهِ غَيْـــرَ مُـــدَافَعٍ إِغْضَـــبْ لِـــدِينِ اللهِ رَبّـــكَ وَاَعْـــزِمِ

فقد تردد التركيب (دين الله) وهو تركيب إضافي في البيت مرتين، مرة في الشطر الأول متعلق بكون سيف الدولة الحمداني هو سيف دين الله ولا شك في هذا، وورد في الشطر الثاني متعلقًا بضرورة الغضب لدين الله، وهذا الترديد البديعي الإيقاعي يمثل نوعًا من الإلحاح على الغضب لدين الله، وهو نوع من استثارة الحمية الدينية.

أما ترديد الحرف فمثاله قوله(٨١):

فَـــإِذَا سَـــلِمْتَ فَكُـــلُّ شَـــيءٍ سَـــالِمٌ وَإِذَا بَقَيَـــتَ فَإِنَّنَـــا فِـــي أَنْعُـــمِ

فقد وردت أداة الشرط (إذا) في البيت مرتين، ففي الشطر الأول وردت متعلقة بمعنى السلامة في المعركة، وفي الشطر الثاني وردت متعلقة بمعنى البقاء في الدنيا أو طول العمر، وهذا ترديد حرف.

أما عن الترديد في قصيدة المتنبي فهو أكثر فنون البديع الإيقاعي ورودًا في القصيدة حيث ورد في ثمانية عشر موضعًا، كما جاء متنوعًا ما بين ترديد الجمل المؤتلفة، وترديد اللفظ، وترديد الحرف. وكثرة وروده قد أفضت إلى تقوية الجانب الإيقاعي في القصيدة.

فمن ترديد الجمل المؤتلفة قوله[٨٢]:

وَتُحيِـي لَـهُ المـالَ الصَـوارِمُ وَالقَنـا وَيَقتُـلُ مـا يُحيِـي التَبَسُّـمُ وَالجَـدا

وقد تردد الفعل (يحي) في البيت مرتين، ورد في الشطر الأول متعلقًا باستلاب أموال أعدائه بالسيف والرمح، وورد مرة في الشطر الثاني متعلقًا بإتلاف ماله لكرمه، فما أحياه السيف والرمح قتله الاستجداء والكرم. وقد أسهم هذا الترديد في تقوية الجانب الموسيقي عن طريق التكرار والتلازم والتوازن والتساوي.

وقد أسهم الترديد في الربط بين شطري البيت محققًا سبك النص، بل إن جميل عبد المجيد يرى أن للترديد ميزة أخرى هي أنه لا يكتفي بربط الطرفين المباشرين فقط، بل إنه يربط بين متلازمات هذين الطرفين محققًا مزيدًا من سبك النص وحبكه[٨٣].

فقد ربط بين السيف والرمح والتبسم والجدا، فالأخيران يقتلان ما أحياه الأولان. ومنه كذلك قوله[٨٤]:

لِـذَلِكَ سَـمّى اِبـنُ الدُمُسـتُقِ يَومَـهُ مَماتـاً وَسَـمّاهُ الدُمُسـتُقُ مَولِـدا

فقد تكررت جملة التسمية مع اختلاف متعلقاتها، ففاعلها في الشطر الأول ابن الدمستق، وفاعلها في الشطر الثاني هو الدمستق ذاته، وتغير المفعول به الثاني، فقد سمى ابن الدمستق يومه مماتًا، وسماه الدمستق مولدًا حيث نجا بهروبه من أمام سيف الدولة.

وإذا كان التعطف لا يتكرر، فإن الترديد قد يتكرر كما يتضح في هذا البيت الذي يهنئ فيه سيف الدولة بالعيد حيث يقول(٨٥):

هَنيئـاً لَـكَ العيـدُ الَّـذي أَنـتَ عيـدُهُ وَعيـدٌ لِمَـن سَـمّى وَضَـحّى وَعَيَّـدا

فالشاعر يهنئ سيف الدولة بالعيد، بل يهنئ العيد بسيف الدولة لأنه عيد لهذا العيد، ولكل من سمى الله على ضحيته وضحى وَعَيَّد، فقد تردد لفظ العيد في البيت ثلاث مرات، ثم أكمل البيت بأن جعل عجز البيت هو الفعل (عَيَّدا)، حيث تضافر التصدير مع الترديد في تقوية الجانب الإيقاعي في البيت.

كما أن الترديد يدفع الدلالة أو المعنى إلى النمو لأن زيادة المبني تؤدي إلى زيادة المعنى، فيتآذر الشكل والمضمون في الارتقاء بالتجربة. ومنه قوله(٨٦):

وَمَـن يَجعَـلِ الضِـرغامَ بـازاً لِصَـيدِهِ تَصَـيَّدَهُ الضِـرغامُ فيمـا تَصَـيَّدا

فقد ترددت كلمة الضرغام في البيت مرتين، في الشطر الأول جاءت مفعولًا به، وفي الشطر الثاني جاءت فاعلًا. فهو ترديد لفظ مفرد، وترتد جماليات هذا الفن في هذا البيت إلى الخروج من حالة التوتر إلى حالة الهدوء النشط القائم على التوازن حتى وإن لم يجلجل فيه الإيقاع حيث تتميز التجربة الجمالية عن لذات الحواس بصفتين هي الشمول والبقاء(٨٧).

وقد يصحب الترديد التوازي التركيبي، فيتكرر الترديد، ويمتد البناء فيفضي إلى نمو المعنى المعبر عنه كما في قول المتنبي(٨٨):

فَسـارَ بِـهِ مَـن لا يَسـيرُ مُشَـمِّرا وَغَنّـى بِـهِ مَـن لا يُغَنّـي مُغَـرِّدا

ففي الشطر الأول ترديد جمل مؤتلفة حيث تكررت جملة (سار) وجملة (لا يسير)، وفي الشطر الثاني ترددت جملة (غنى) وجملة (لا يغني). والاعتماد على سلب الفعل طور المعنى حتى وصل به إلى مفهوم خرق العادة، فشعره يصنع المعجزات ويغير من طباع البشر فيسير به من لا يسير، ويغني به من لا يغني.

وقد يستوجب الترديد في تمدد المعنى نوعًا من الحجاج العقلي كما في قول المتنبي[٨٩]:

وَدَعْ كُـلَّ صَـوتٍ غَيـرَ صَـوتي فَـإِنَّني أَنـا الصـائِحُ المَحكِـيُّ وَالآخَـرُ الصَـدى

فقد ترددت كلمة صوت في الشطر الأول مع اختلاف المتعلق النحوي، واختلاف الناتج عن اختلاف التركيب النحوي، وقد استوجب الشطر الأول طرح سؤال أجاب عنه الشطر الثاني هو: لماذا يدع سيف الدولة كل صوت (شعر) غير صوت (شعر) المتنبي؟ فيجيب أبو الطيب لأنني أنا الصائح (الصوت الحقيقي أو الشعر الحقيقي) وصوت الآخرين (شعرهم) هو الصدى، وثمة بون شاسع بين الصوت وصداه.

رابعًا: التعطف:

التعطف لغة: من عطف الشيء ويعطفه عطفًا وعطوفًا فانعطف، وعطفه فتعطف جناه وأماله[٩٠].

والتعطف من الفنون البديعية التي اختلف البلاغيون العرب في مفهومها، فقد خلطوا بينه وبين الترديد، كما خلطوا بينه وبين رد العجز على الصدر، وكذلك بينه وبين المزاوجة، كما اختلفوا في المصطلح نفسه، فبعضهم أطلق عليه مصطلح المشاكلة مما دفع نجم الدين إسماعيل بن الأثير إلى القول: "وحاصل الأمر أن هذه الأنواع كلها مادة واحدة وشواهدها متقاربة وهي باب واحد"[٩١].

وقد فرَّق ابن معصوم المدني بين الترديد والتعطف من وجهين هما:

- الأول: أن الترديد لا يشترط فيه إعادة اللفظة في المصراع الثاني بل لو أعيدت في المصراع الأول صح بخلاف التعطف.
- الثاني: أن الترديد يُشترط فيه إعادة اللفظة بصيغتها، والتعطف لا يشترط فيه ذلك. بل يجوز أن تُعاد اللفظة بصيغتها وبما يتصرف منها[٩٢].

وقد ذهب ابن أبي الإصبع إلى أن "التعطف لا يكون إلا بالجمل غالبًا"[٩٣]. ولم يرد هذا الفن في قصيدة أبي فراس إلا في موضع واحد، يقول[٩٤]:

وَأَهَنْـتَ نَفْسِـي لَلرِّمَـاحِ وَإِنَّـهُ مَـنْ لَـمْ يُهُـنْ بَـيْنَ اَلقَنَـا لَـمْ يَكْـرُمِ

فقد تكررت جملة (وأهنت) مع تغير في الصيغة والموضع حيث وردت في الشطرين، وهذا هو التعطف، وقد اقترن ذلك بأسلوب الشرط مما يجعلها تقترب من مفهوم المزاوجة، وتعلق التعطف بالشرط لا يضيف جديدًا إلى الإيقاع، وإن أضاف نوعًا من سبك البيت، وذلك للارتباط التلازمي بين الشرط وجوابه. فهو يفضي إلى تماسك البناء أو السبك. فمن لم يهن ويتفانى في المعركة لم يكرم لذا فقد أهان نفسه للرماح، والمزاوجة أو التعطف توحي بالاعتدال أو التوازن، وهو أحد المبادئ الجمالية، و"هو مبني على أن العمل الأدبي مكون من أجزاء، فهو مؤلف من كلمات لها معان، ولها كذلك جرس وإيقاع. والمعاني المؤلفة تختلف أنواعها بين إخبار واستفهام وتمن ...إلخ، وتختلف كيفياتها بين التصوير لمشهد أو تقرير لحال ...إلخ، كما أن الجرس والإيقاع يختلفان بين ليونة وصلابة ولطف وحدة ...إلخ. والذوق الكلامي يؤثر الاعتدال في ذلك كله، كما يؤثر الاعتدال في علاقة الأجزاء بعضها ببعض"(٩٥).

وقد ورد هذا الفن في قصيدة المتنبي في ثمانية مواضع منها قوله(٩٦):

فَـــوَلّى وَأَعطـــاكَ اِبنَـــهُ وَجُيوشَـــهُ جَميعـــاً وَلَـــم يُعـــطِ الجَميـــعَ لِيُحمَـــدا

فقد تكررت جملة (أعطى) مع اختلاف في الصيغة، وقد جاءت الأولى في الشطر الأول، وجاءت الثانية (لم يعط) في الشطر الثاني، وهذا هو التعطف قياسًا على عطفي الباب أي مصراعيه. ومنه قول أبي الطيب المتنبي(٩٧):

وَلَكِـــن تَفـــوقُ النـــاسَ رَأيـــاً وَحِكمَـــةً كَمـــا فُقـــتَهُم حـــالاً وَنَفســـاً وَمَحتِـــدا

فقد تكررت جملة (فاق) مع اختلاف الصيغة اللفظية، فجاءت في الشطر الأول في صيغة المضارع، وجاءت في الشطر الثاني في صيغة الماضي. وقد أفاد التعطف هنا في كسر حالة الملل عند المتلقي إضافة إلى الجرس الموسيقي، فبدلًا من ذكر مجالات تفوق سيف الدولة كلها دفعة واحدة مما يؤدي إلى الملل فرقها دفعًا للملل، فالنفوس كما يرى حازم القرطاجني "تسأم من التمادي على حال واحدة، وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف

الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء، ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذًا واحدًا ساذجًا، ولم يتحيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتداد به"[٩٨].

خامسًا: الانسجام الإيقاعي:

الانسجام هو أساس الجمال الإيقاعي، بل هو معيار الحكم على الإيقاع، لأن الإيقاع "هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام"[٩٩] وهو كما عرّفه ابن أبي الإصبع "أن يأتي الكلام متحدرًا كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك وعذوبة ألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره، مع خلوه من البديع وبعده عن التصنيع"[١٠٠].

ونحس في كلام ابن أبي الإصبع معنى التآلف أو التداخل الهارموني Harmony كتداخل جزيئات الماء، دون فصل بينها، فالسبك هنا ليس سبكًا تركيبيًا فقط، وليس حبكًا دلاليًا فقط، بل فيه سبك إيقاعي جمالي.

وترى روز غريب أن النقاد والبلاغيين العرب "قد جعلوا للسلاسة والانسجام المحل الأول في كتب النقد، فسموا ذلك حلاوة النغمة وسموه فصاحة المفرد أي يكون اللفظ سمحًا سهل مخارج الحروف، وفصاحة المركب أي انسجام الألفاظ مجتمعة وائتلافها وعدم تنافرها"[١٠١].

ومن أمثلة هذا الفن قصيدة في أبي فراس قوله[١٠٢]:

وَقِـــرَاعِ كُـــلِّ كَتِيبَـــةٍ، بِكَتِيبَـــةٍ وَلِقَـــاءِ كُـــلِّ عَرَمْـــرَمٍ بِعَرَمْـــرَمِ

ويلاحظ في هذا البيت سيطرة الأصوات اللهوية مثل: القاف، والأصوات ذات المخارج القريبة منها مثل أصوات الحنك اللين مثل الكاف، وأصوات الحلق مثل العين، وهذه الأصوات يغلب عليها طابع الأصوات المطبقة أو المفخمة وهذه الأصوات تناسب جو المعركة أو ما يمكن أن نسميه مطابقة الصوت للمعنى. وكذلك قوله[١٠٣]:

وَرَثُـــوا الرِئَاسَـــةَ، كَـــابِرًا عَـــنْ كَـــابِرٍ، مِـــنْ عَهْـــدِ عَـــادٍ فِـــي الزَّمَـــانِ وَجُـــرْهُمِ

ويلاحظ في هذا البيت تداخل الأصوات في قوله: (كابرًا عن كابر) وفي قوله: (من عهد عادٍ) وكأنك ترى أمام عينيك تداخل جزيئات الماء تتداخل دون إمكانية الفصل بينها، وهذا هو تحدر الشعر أو الهارموني، ومنه قوله[١٠٤]:

وَأَخَذْتَــهُ فَرَأَيْــتَ أَحْسَــنَ مَنْظَــرٍ مِــنْ سُــوْرِهِ الْمَتَهَتِّــكِ، اَلْمَتَهَــدِّمِ

ويلاحظ كثرة استخدام الشاعر لأصوات التاء والهاء، والهاء من أقصى الحلق، والتاء من مستدق الأسنان العليا، وهذا يكشف عن اتساع مجرى اللسان من أقصى الحلق إلى أدناه وهذا يُفصح عن حرية حركية للسان وفصاحة الكلام، ويلاحظ استخدام المقاطع الطويلة المغلقة في كلمتي (المتهتك المتهدم) وهذا الاستخدام يكشف عن المبالغة والإغراق في حدوث الفعل، حيث تتحول المسموعات إلى مبصرات، كأنك ترى عوامل هدم أسوار هذا الحصن (حصن عيون جيحان).

ويتجلى تضافر الانسجام الإيقاعي مع الانسجام الدلالي في قوله[١٠٥]:

أَعْطَيْــتَ مَــنْ غَــنِمَ اَلْغَنِيمَــةَ غُنْمَــهُ وَجَعَلْــتَ مَالَــكَ مَــالَ مَــنْ لَــمْ يَغْــنَمِ

حيث نلاحظ التداخل في (غنم الغنيمة غنمه)، (ومالك مال من لم يغنم)، ويلتقي دلاليًا العطاء لمن غنم من المال المغنوم وإعطاء من لم يغنم من ماله الخاص حتى تنغلق الدلالة انغلاق الدائرة، فالشاعر في هذا البيت قد صنع دائرة إيقاعية تلتقي فيها البداية والنهاية، ومن هذا الالتقاء يصوغ لنا انسجامًا إيقاعيًا قائمًا على تآلف الكلمات.

أما في قصيدة المتنبي فيتضح الانسجام الإيقاعي في قوله[١٠٦]:

وَرُبَّ مُريــــدٍ ضَــــرَّهُ ضَــــرَّ نَفسَــــهُ وَهــادٍ إِلَيــهِ الجَــيشَ أَهــدى وَمــا هَــدى

ففي الشطر الأول يشيع صوت الراء في (رُب – مريد – ضره – ضر) وهو صوت ترددي أو لمسي، يلتقي مقدم اللسان عند النطق به عدة مرات بأول المنطقة الشجرية في الفم أو

ما يُعرف باسم الحنك الصلب، وكأن الصوت هنا في صفاته الفوناتيكية يحاكي محاولات أعدائه الإضرار به، وفي الشطر الثاني يتكرر صوت الهاء والدال في (هاد – أهدى – هدى) والهاء صوت مهموس يخرج من أقصى الحلق، والدال صوت انفجاري يخرج من مستدق الأسنان العليا، والجمع بين الهمس والجهر يحاكي التحول من الهداية إلى الإهداء أو الانخداع المفاجئ فقد أسهم الإيقاع في تخييل المعنى.

التوازي التركيبي:

وهو من الفنون التي تعتمد على نسق التوازي، وليس النسق التكراري، والتوازي سمة فنية للتعبير الأدبي يختلف بها عن التعبير العادي، وقد عرّفه عبد الواحد الشيخ بأنه "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازنة سواء في الشعر أو النثر، وخاصة المعروف بالنثر المقفى، أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بين بيت شعري وآخر"[١٠٧] أو بين شطري البيت الشعري الواحد.

وواضح في هذا التعريف أن عبد الواحد الشيخ يعني التوازي التركيبي والتوازي الدلالي، ولكن البحث وصاحبه سوف يقتصر على تناول التوازي التركيبي، لارتباطه المباشر بالإيقاع، وإن كنا ندرك تمامًا ارتباط المضمون بالإيقاع، وهذا ما أكده عثمان موافي حيث يقول: "إن الوزن في الشعر لا يمس الناحية الشكلية منه وحسب، ولكنه يمس كذلك جوهره ولبه، ويرتبط بمضمونه كما يرتبط بشكله"[١٠٨] وهذا ما أكده أيضًا الجماليون، إذ يرون أن "الشكل عندما يُفرغ من كل ما يتصل بالمعنى لا يبقى منه سوى القليل"[١٠٩]، ولكن البحث اختط لنفسه الاقتصار على ما له علاقة بالبناء الشكلي دون إفراغ العمل من محتواه.

ومن الثابت اختلاف "التوازي عن التكرار الذي يتطلب التماثل فقط، وبذا يصير التوازي أعم من التكرار، والتكرار أخص من التوازي، وذلك لأننا في الآثار المبنية على التوازي نضع في الاعتبار العلاقة التكرارية، وتكون العلاقة بينهما هي علاقة الاختلاف أو التفاوت بالثابت، فأي شكل من أشكال التوازي هو توزيع للثوابت والمتغيرات، وكلما كان توزيع الثوابت أدق كلما كانت القدرة على التمييز بين التوازي والتكرار وقابلية التمييز وتأثير المتغيرات أكبر"[١١٠].

والتوازي التركيبي يؤدي حتمًا إلى التوازي الإيقاعي، إذ "ينتج عن التوازي النحوي – حتمًا– التوازي الصوتي، بل أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث إنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة، وهو توازي صوتي عروضي حيث يكون في الشعر"[١١١].

وقد ورد هذا الفن في قصيدة المتنبي في ثلاثة مواضع، منها قوله[١١٢]:

لِـذَلِكَ سَـمّى اِبـنُ الدُمُسـتُقِ يَومَـهُ مَماتـاً وَسَـمّاهُ الدُمُسـتُقُ مَولِـدا

فكلمة (سمى) في الشطر الأول توازي (سمى) في الشطر الثاني، و(ابن الدمستق) في الشطر الأول توازي (الدمستق) في الشطر الثاني، وكلمة (يومه) في الشطر الأول توازي (الهاء) في كلمة (وسماه) في الشطر الثاني، وكلمة (مماتًا) توازي (مولدًا) فثمة توازٍ تركيبي، وثمة توازٍ دلالي أيضًا بين الدمستق في جهة وابنه في الجهة الأخرى، والمسمى واحد وهو اليوم. ولما كان المتوازيان لا يلتقيان أطلق الدمستق على اليوم مولدًا لهروبه ونجاته بينما أسماه ابنه مماتًا لقتله. وقد كان لحركة انتقال الذهن إيقاع متوازن متوازي. ومنه كذلك قوله[١١٣]:

إِذا أَنـتَ أَكرَمـتَ الكَـريمَ مَلَكتَـهُ وَإِن أَنـتَ أَكرَمـتَ اللَئـيمَ تَمَـرَّدا

فكلمة (إذا) في الشطر الأول بإزاء كلمة (إن) في الشطر الثاني، وكلمة (أنت) في الشطر الأول بإزاء كلمة (أنت) في الشطر الثاني، وكلمة (أكرمت) في الشطر الأول بإزاء (أكرمت) في الشطر الثاني، وكلمة (الكريم) في الشطر الأول بإزاء كلمة (اللئيم) في الشطر الثاني، وكلمة (ملكته) في الشطر الأول بإزاء كلمة (تمردا) في الشطر الثاني. ففي البيت توازٍ تركيبي إضافة إلى التوازي الدلالي، فالفعل واحد وهو الإكرام ومصدره واحد وهو الضمير أنت، والمكرم مختلف وهو الكريم واللئيم، ورد الفعل مختلف، مع الكريم ملكته، ومع اللئيم تمردا، فالمتوازيان لا يلتقيان.

وهذا التوازي التركيبي وما يصاحبه من توازٍ دلالي ينتجان توازيًا صوتيًا إيقاعيًا من خلال ما يعرف باسم موسيقى المسموع وموسيقى المفهوم التي تنتج من حركة الذهن عند انتقاله من الشيء إلى نقيضه، وهو ما يعرف عند الجماليين بمبدأ الاهتمام "إذ لا بد للموضوع أن يتحقق فيه

القدر الكافي من التنوع والتغيير لكي يحافظ على اهتمامنا فلا يجعلنا نمله ولكي يثير طبيعتنا على نطاق واسع"[١١٤].

ومنه قوله في وصف شعره[١١٥]:

فَسَارَ بِهِ مَن لا يَسيرُ مُشَمِّرا وَغَنّى بِهِ مَن لا يُغَنّي مُغَرِّدا

فكلمة (سار) بإزاء (غنى)، وكلمة (به) في الشطر الأول بإزاء (به) الموجودة في الشطر الثاني، وكلمة (مَنْ) في الشطر الأول بإزاء (مَنْ) في الشطر الثاني، وكلمة (لا) في الشطر الأول بإزاء مثيلتها (لا) في الشطر الثاني، وكلمة (يسير) في الشطر الأول بإزاء (يغني) في الشطر الثاني، وكلمة (مشمرًا) في الشطر الأول بإزاء (مغردًا) في الشطر الثاني. ففي البيت توازٍ تركيبي وإيقاعي كامل، ناتج عن دقة وضع الثوابت والمتغيرات دلاليًا حتى وإن كانت متماثلة تركيبيًا.

بينما ورد هذا الفن في قصيدة أبي فراس الحمداني في موضعين فقط، الأول منهما في قوله[١١٦]:

وَقِرَاعِ كُلِّ كَتِيبَةٍ، بِكَتِيبَةٍ وَلِقَاءِ كُلِّ عَرَمْرَمٍ بِعَرَمْرَمِ

فكلمة (وقراع) بإزاء (ولقاء) وكلمة (كل) في الشطر الأول بإزاء مثيلتها (كل) في الشطر الثاني، وكلمة (كتيبة) بإزاء كلمة (عرمرم)، وكلمة (بكتيبة) بإزاء كلمة (بعرمرم)، ففي هذا البيت توازٍ تركيبي أفضى إلى توازٍ صوتي أو إيقاعي.

ومنه قوله[١١٧]:

فَإِذَا سَلِمْتَ فَكُلُّ شَيءٍ سَالِمٌ وَإِذَا بَقَيتَ فَإِنَّنَا فِي أَنْعُمِ

رابعًا: الترصيع:

وهو أحد فنون النسق المتوازي، والترصيع لغة من "رصّع الشيء: عقده عقدًا مثلثًا متداخلًا، وإذا أخذت سيرًا فعقدت فيه عقدًا مثلثة فذلك الترصيع، والترصيع: التركيب، يُقال تاج

مرصع بالجواهر، وسيف مرصع أي مُحلى بالرصائع، وهي حِلق يُحلى بها، الواحدة رصيعة. ورصع العقد بالجوهر: نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض"[١١٨].

والترصيع عند قدامة بن جعفر "أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه، وشين التعسف والاستكراه، يتوخى في كل جزئين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانهما في الوزن، ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف"[١١٩].

ففي هذا التعريف من قواعد الإيقاع التساوي في قوله: (متساوية البناء)، والتوازي في قوله: (يتوخى في كل جزئين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع).

وتتضح القيمة الإيقاعية في تعريف الفخر الرازي للترصيع، حيث يقول: "هو أن تكون الألفاظ متساوية الأوزان متفقة الأعجاز"[١٢٠] حيث إن تساوي الوزن مراعاة للتوزيع الزمني للصوت، أو ما يسمى في الدراسات الجمالية (متى؟) واتفاق الأعجاز مراعاة للتوزيع المكاني للصوت، أو ما يُسأل عنه بالسؤال (أين؟)، وكل من متى وأين من عناصر النظام الإيقاعي دون النظر إلى وحدة الصوت التي يُسأل عنها بالسؤال (كيف؟).

ويرى عبد الواحد الشيخ أن المتطلع لتعريف الترصيع وتطبيقاته في البلاغة العربية "سوف يلمح شيئًا مهمًا هو أن الألفاظ فيه قائمة على التناسق الوضعي – المكاني – والصوتي، وقد ساعد ذلك على إيجاد نوع من الإيقاع النغمي المتسق، هذا بالإضافة إلى المقاطع الصوتية التي نلاحظها عند قراءة النص الفني من خلال الوقفات. كما أن الألفاظ متضادة وبالتالي فإن وقع هذه النغمات متضاد أيضًا، إلا أن الشاعر أو الناثر قد استطاع أن ينسق بينها فصاغها في منظومة موسيقية متآلفة يطرب لها السامع عند سماعها طربه لمشاهدة لوحة جميلة"[١٢١].

ويرى عز الدين إسماعيل أن قوانين الإيقاع هي "النظام، والتغير، والتساوي، والتوازي، والتوازن، والتلازم، والتكرار، ... وهي جميعًا تعمل في وقت واحد"[١٢٢] وسوف نطبق هذه القوانين على الترصيع في نماذجه التي وردت في قصيدة أبي الطيب المتنبي في موضعين فقط، كما أن هذا الفن لم يرد في قصيدة أبي فراس الحمداني.

فمنه قول أبي الطيب المتنبي[١٢٣]:

تَظَـــلُّ مُلـــوكُ الأَرضِ خاشِـــعَةً لَـــهُ تُفارِقُـــهُ هَلكـــى وَتَلقـــاهُ سُـــجَّدا

ففي البيت ترصيع ثنائي في شطره الثاني، حيث احتوى رصيعتين هما (تفارقه هلكى) و(تلقاه سُجدًا) وكل رصيعة تحوي كلمتين فهي متساوية البناء، والكلمة الأخيرة في الرصيعتين مُتفقتا الانتهاء. فكلمة تفارقه بإزاء كلمة تلقاه، وكلمة هلكى بإزاء سُجدًا. فإذا رمز لكلمة تفارقه بالرمز (١) ولكلمة هلكى بالرمز (٢) ولكلمة تلقاه بالرمز (٣) ولكلمة سجدًا بالرمز (٤) كان شكله التوضيحي وقوانينه على النحو الآتي:

(١) النظام في ترتيب الألوان فالأزرق يتبعه الأحمر.

(٢) التغير في مجاورة الألوان المتغايرة.

(٣) التساوي بين ١، ٣ وكذلك ٢، ٤.

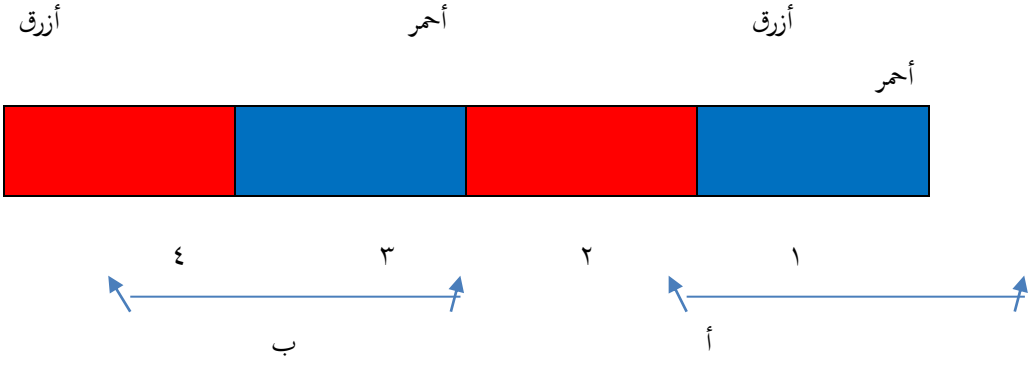
(٤) التوازي في عدم التقاء المتماثلين.

(٥) التوازن بين مجموع ١ + ٢ ومجموع ٣ + ٤.

(٦) التلازم بين المجموعتين أ، ب.

(٧) التكرار الإيقاعي بين ١، ٣ وكذلك ٢، ٤.

كما يتضح من الشكل التالي:



فالشاعر هنا يصور موقف ملوك الأرض أمام سيف الدولة الذين شملهم الخشوع فهم ما بين متمرد ومفارق هالك، وبين طائع خاضع ساجد خوفًا. وكأن الشاعر بهذا التوزيع الإيقاعي الناتج عن الترصيع يحاكي موقف هؤلاء الملوك، وهذا يكشف عن تكاتف آليات النص مع المضمون الفكري في التعبير عن التجربة الجمالية، ونقلها إلى المتلقي.

ومن نماذج الترصيع عنده أيضًا قوله[١٢٤]:

يـدق علـى الأفكـار مـا أنـت فاعـل فيُتـرك مـا يخفـى ويؤخـذ مـا بـدا

ففي البيت ترصيع ثنائي أيضًا، في شطره الثاني، حيث يوجد فيه رصيعتان، كل رصيعة مكونة من كلمتين، هما (يُترك ما يخفى) و(يؤخذ ما بدا). فكلمة (يُترك) بإزاء كلمة (يؤخذ)، وكلمة (ما يخفى) بإزاء كلمة (ما بدا) فإذا رمزنا لكلمة (يترك) بالرمز (١)، ورمزنا لكلمة (ما يخفى) بالرمز (٢)، ورمزنا لكلمة (يؤخذ) بالرمز (٣)، ورمزنا لكلمة (ما بدا) بالرمز (٤). كانت (١) بإزاء (٣)، و(٢) بإزاء (٤). حيث تنطبق عليه قواعد الإيقاع على النحو التالي:

(١) النظام في ترتيب الألوان فالأصفر يتبعه الأخضر.

(٢) التغير في مجاورة الألوان المتغايرة.

(٣) التساوي بين ١، ٣، وكذلك ٢، ٤.

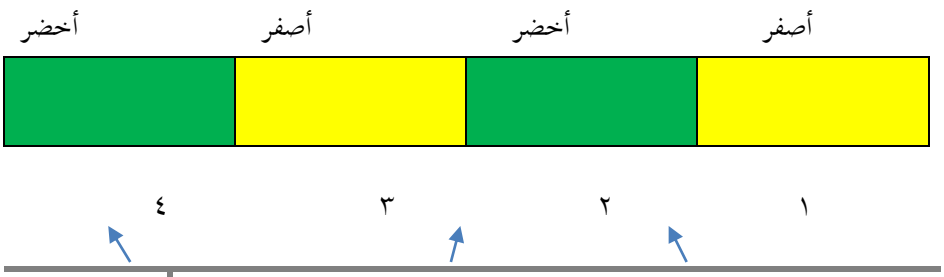
(٤) التوازي في عدم التقاء المتماثلين.

(٥) التوازن بين مجموع ١ + ٢ ومجموع ٣ + ٤.

(٦) التلازم بين المجموعتين أ، ب.

(٧) التكرار الإيقاعي بين ١، ٣ وكذلك ٢، ٤.

ويوضحها الشكل التالي:



أ ب

فالشاعر يقرر أن سيف الدولة سابق على عصره، وأن أفعاله لا تدركها أفكار الآخرين، فيأخذون ما بدا منها، ويتركون ما يخفى منها، وما بين الثنائية الجدلية الخفاء والتجلي يتأرجح مدى إفادة الناس من تدبر أفعال سيف الدولة. وقد كشف الترصيع بنسقه المتوازي عن ذلك، بما يكشف عن دور جماليات الإيقاع في الكشف عن ثراء المعنى وتمدده.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة في الأمجاد العربية في رحاب ثلاثة من أعلامها سيف الدولة الحمداني، وأبي فراس الحمداني، وأبي الطيب المتنبي، استطاع البحث وصاحبه الوصول إلى النتائج الآتية:

- قدرة البديع الإيقاعي على تحقيق ثلاثة من سمات اللغة الشعرية وهي التكثيف اللغوي، والإيحائية، والإيقاعية.
- سبق المعاجم العربية إلى مفهوم التباين الإيقاعي ودوره الجمالي قبل الدراسات الأوروبية بفترة زمنية طويلة بما يؤكد على أصالة الدراسات العربية ومعاصرتها.
- وجود فكرة المسافة الموسيقية في المفاهيم الفرنسية للإيقاع عند أبي نصر الفارابي قبلها بمئات السنين.
- إفادة صموئيل كولريدج من فكرة التباين الإيقاعي في المفاهيم العربية في رصد عاملي الإيقاع وهما التوقع والمخاتلة.
- تكمن قيمة الإيقاع في العمل الشعري في التأليف بين المظاهر المتناقضة، ويجعلها تتقاطع في نقطة هي جذر الفاعلية الشعرية في النص، وهي التي يتحد عندها الشكل بالمضمون.
- تفوق جانب البديع الإيقاعي في شعر المتنبي عليه في شعر أبي فراس الحمداني كمًا وكيفًا، من حيث التنوع ودوره في الإيحاء الدلالي.
- غلبة فنون النسق التكراري على فنون النسق المتوازي في شعر المتنبي وأبي فراس الحمداني، وفي ذلك محاكاة لطبيعة الشعر العربي.

- إسهام فن رد أعجاز الكلام على ما تقدمها في تحقيق السبك الشعري إلى جانب جماليات الإيقاع كما يتجلى في شعر المتنبي وأبي فراس.
- كثرة اختراق المتنبي وأبي فراس للقواعد البلاغية المعيارية في تصدير الحشو دون الخروج على مقتضى التعريف.
- إفراط المتنبي في التأنق الإيقاعي في رد أعجاز الكلام على ما تقدمها أوقعه في شين التكلف والاستكراه أحيانًا.
- غلبة جناس الاشتقاق على شعر المتنبي وأبي فراس لأنه لا يحتاج إلى كثير من إعمال العقل والروية، وذلك يرجع إلى القول على البديهة.
- اقتصر الجناس في قصيدة المتنبي على نوعين فقط هما جناس الاشتقاق وجناس توهم الاشتقاق أو ما يُعرف بجناس الإطلاق بينما لم يرد جناس توهم الاشتقاق في قصيدة أبي فراس.
- تنوع الترديد في قصيدتي المتنبي وأبي فراس ما بين ترديد الجمل المؤتلفة، وترديد اللفظ، وترديد الحرف.
- أسهم الترديد في القصيدتين في تحقيق جماليات الإيقاع إلى جانب تحقيق السبك، وتمدد المعنى، وخروج المعنى إلى الجانب الحجاجي عند المتنبي بخاصة.
- أسهم الانسجام الإيقاعي في قصيدتي المتنبي وأبي فراس في خلق موسيقى تصويرية للوحة المعركة ورسم صورة البطل النموذج.
- الانسجام الإيقاعي أو الهارموني لا يعتمد على جماليات الوحدة فقط (السيمترية) ولكنه يعتمد على جماليات الوحدة مع التنوع.
- التوازي التركيبي والتوازي الدلالي ينتجان توازيًا صوتيًا إيقاعيًا من خلال ما يُعرف بموسيقى المسموع وموسيقى المفهوم.

الهوامش:

(١) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م، ص ١٦٨ بتصرف.

(٢) هو أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي الكوفي، ولد بالكوفة سنة ثلاث وثلاثمائة من الهجرة، في محلة تسمى كندة، فنُسب إليها، وهو ليس من قبيلة كندة، بل هو من قبيلة جعف، وقد نشأ بالكوفة. ولد أبو الطيب في عصر عمت فيه الفوضى والاضطرابات السياسية وهي بداية القرن الرابع الهجري، اتصل بسيف الدولة الحمداني حيث تجسدت شخصية البطل القومي في سيف الدولة من وجهة نظر المتنبي، فكان شاعره المقرب إليه، ومادحه الذي قاسمه المجد، قتله فاتك بن أبي جهل الأسدي، يوم السابع والعشرين من شهر رمضان عام ثلاثمائة وأربع وخمسين للهجرة. وفي مقتله ما يدل على وجهة نظره في البطولة، حيث استطاع الهرب من قطاع الطرق الذين خرجوا عليه فقال له أحدهم: أتهرب وأنت القائل:

الخيـــــل والليـــــل والبيـــــداء تعرفنـــــي والســـــيف والـــــرمح والقرطـــــاس والقلـــــ

ولمزيد من التعريف به انظر:

- محمد التونجي: المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ.
- زهدي غازي زاهد: أبو الطيب المتنبي وظواهر التمرد في شعره، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ.
- محمود شاكر: المتنبي: منشور على صفحات المقتطف، الجزء الأول من المجلد الثامن والثمانين، ٦ شوال ١٣٥٤هـ/١ يناير ١٩٣٦م.

(٣) ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، ٣/٢.

(٤) أبو فراس الحمداني: هو الحارث بن أبي العلاء سعيد بن أحمد بن حمدان ابن محربة بن حارثة بن مالك بن عبيد بن عدي بن أسامة بن مالك بن أبي بكر بن حبيب بن عمرو بن تميم بن تغلب التغلبي، ابن عم سيف الدولة الحمداني ملك واسط ودمشق وحلب المتوفى سنة ٣٥٦ هـ. كُنيته أبو فراس وهي من كنى الأسد، ولد بمنبج سنة ٣٢٠هـ على أرجح الآراء، ثم انتقل إلى حلب وعمره ثلاث عشرة سنة حين أسس سيف الدولة إمارته فيها، تقلد الإمارة على منبج وعمره ست عشرة سنة، لم يكن بطلًا في مجال الحرب فقط، بل كان بطلًا في مجال الشعر أيضًا، مات غدرًا وخيانة في يوم

السبت لليلتين خلتا من جمادي الأولى سنة سبع وخمسين وثلاثمائة من الهجرة على أرجح الآراء. ولمزيد من أخباره يُرجع إلى:

- ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق: جمال الدين الشيال، وفهيم محمد شلتوت، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٩م.
- هبة الله بن العديم: زبدة الحلب من تاريخ حلب، تحقيق: سامي الدهان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت.
- عبد الجليل حسن: أبو فراس الحمداني: حياته وشعره، مكتبة الأقصى، عمّان، الأردن، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
- خالد بن سعود الحليبي: أبو فراس الحمداني في روميات، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، السعودية، الطبعة الأولى، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م.
- عبد الحي بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثانية.
- مصطفى الشكعّة: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

(٥) ديوان أبي فراس الحمداني: تحقيق: سامي الدهان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٤م، ٣٧٦/٢.

(٦) ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، مادة (بدع).

(٧) الخطيب جلال الدين القزويني: الإيضاح، تحقيق: جماعة من علماء الأزهر الشريف، القاهرة، ص ٣٣٤.

(٨) مجدي وهبة، وذكي المهندس: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م، مادة Rhythm.

(٩) ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص ٢١.

(١٠) ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (وقع).

(١١) الفارابي: الموسيقي الكبير، تحقيق: غطاس خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت، ص ١٠٨٥-١٠٨٦.

(١٢) ابن سينا: الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، نشرة وزارة التربية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ٨١.

(١٣) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م، ص ٢٨٥.

(١٤) محمد ذكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٦٢.

(١٥) ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص ٤٣.

(١٦) انظر: شكري عياد: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٦٤.

(١٧) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، دار صادر، بيروت، د.ت، ١٩٧/١.

(١٨) انظر: ولترت ستيس: معنى الجمال نظرية في الإستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٠م، ص ٤٣-٤٤.

(١٩) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م، ص ٦٦.

(٢٠) المرجع نفسه، ص ٧١.

(٢١) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، د.ت، ص ٢٧٣.

(٢٢) الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، البابي الحلبي، القاهرة، د.ت، ١٩١/٤.

(٢٣) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص ١١٩.

(٢٤) أبو حيان التوحيدي، ومسكويه: الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩م، ص ٣٨.

(٢٥) المرجع السابق، ص ١١٥.

(٢٦) أروين أدمان: الفنون والإنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص ٥٢-٥٣.

(٢٧) الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: كتاب كمال أدب الغناء، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م، ص ٢٣.

(٢٨) عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م، ص ٤٧.

(٢٩) المرجع السابق: ص ٤٧.

(٣٠) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ١١٧.

(٣١) المرجع السابق: ص ١١٨.

(٣٢) الحاتمي: حلية المحاضرة، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٩م، ١٦٢/١ .

(٣٣) ديوان أبي فراس الحمداني: مصدر سابق، ص ٣٧٧.

(٣٤) إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م، ص ١٢٢.

(٣٥) محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م، ص ١١٤.

(٣٦) ديوان أبي فراس: مصدر سابق، ص ٣٧٧.

(٣٧) المصدر السابق: ص ٣٧٩.

(٣٨) المصدر السابق: ص ٣٧٧.

(٣٩) انظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص ٢٧٤.

(٤٠) جيروم سولتينتز: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م، ص ٣٤٩.

(٤١) ديوان أبي الطيب المتنبي: مصدر سابق، ٨/٢.

(٤٢) المصدر السابق: ١١/٢.

(٤٣) المصدر السابق: ١٣/٢.

(٤٤) المصدر السابق: ١٥/٢.

([٤٥]) المصدر السابق: ١٠/٢.

([٤٦]) المصدر السابق: ٧/٢.

([٤٧]) عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ص ٣٦.

([٤٨]) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، د.ت، ٣٠٧/٢.

([٤٩]) محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، مرجع سابق، ص ١٠٢.

([٥٠]) لسان العرب: مرجع سابق، مادة (جنس).

([٥١]) ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، العراق، ١٩٦٨م، ٩٧/١.

([٥٢]) ثعلب: قواعد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨م، ص ٥٦.

([٥٣]) ابن مالك: المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، القاهرة، ١٣٤١هـ، ص ٨٤.

([٥٤]) التنوخي: الأقصى القريب، ضمن شروح التلخيص، القاهرة، ص ١١٢.

([٥٥]) شهاب الدين النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، د.ت، ٩٥/٧.

([٥٦]) جلال الدين السيوطي: شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م، ص ١٤٧.

([٥٧]) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٣/٢.

([٥٨]) منير سلطان: البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م، ص ٨٣.

([٥٩]) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٣/٢.

([٦٠]) المصدر السابق: ٦/٢.

([٦١]) المصدر السابق: ٧/٢.

([٦٢]) المصدر السابق: ١٠/٢.

([٦٣]) المصدر السابق: ١١/٢.

([٦٤]) ديوان أبي فراس: مصدر سابق، ص ٣٧٨.

([٦٥]) المصدر السابق: ص ٣٧٩.

(٦٦) المصدر السابق: ص ٣٨٠.

(٦٧) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٦٨) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٦٩) سورة يونس: الآية: ١٠٧.

(٧٠) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص ٢٥.

(٧١) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٣/٢.

(٧٢) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٧٣) الحاتمي: حلية المحاضرة، مرجع سابق، ١٥٤/١.

(٧٤) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م، ٣/٢.

(٧٥) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

(٧٦) المرجع السابق: ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٧٧) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، مرجع سابق، ص ١٦٤.

(٧٨) ديوان أبي فراس: مصدر سابق، ص ٣٧٩.

(٧٩) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٨٠) المصدر السابق: ص ٣٨٠.

(٨١) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٨٢) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٤/٢.

(٨٣) جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٩٤-٩٥.

(٨٤) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٥/٢.

(٨٥) المصدر السابق: ٧/٢.

(٨٦) المصدر السابق: ١٠/٢.

(٨٧) شكري عياد: دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.ت، ص ٨٧.

(٨٨) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ١٤/٢.

([٨٩]) المصدر السابق: ١٥/٢.

([٩٠]) ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (عطف).

([٩١]) نجم الدين بن الأثير: جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت، ص ٢٦٠.

([٩٢]) ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، مرجع سابق، ١٤٤/١.

([٩٣]) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

([٩٤]) ديوان أبي فراس: مصدر سابق، ص ٣٧٧.

([٩٥]) شكري عياد: دائرة الإبداع، مرجع سابق، ص ٨٥.

([٩٦]) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٦/٢.

([٩٧]) المصدر السابق: ١١/٢.

([٩٨]) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص ٢٩٦.

([٩٩]) أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ٢٥٧/١.

([١٠٠]) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، مرجع سابق، ص ٦٨.

([١٠١]) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م، ص ١٣٢-١٣٣.

([١٠٢]) ديوان أبي فراس: مصدر سابق، ص ٣٧٧.

([١٠٣]) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

([١٠٤]) المصدر السابق: ص ٣٧٩.

([١٠٥]) المصدر السابق: ص ٣٨٠.

([١٠٦]) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٧/٢.

([١٠٧]) عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مرجع سابق، ص ٧-٨.

([١٠٨]) عثمان موافي: نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٤م، ص ٩٤.

([١٠٩]) ر. ف. جونسون: الجمالية، ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م، ٣٦٤/١.

([١١٠]) عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مرجع سابق، ص ١٨.

(١١١) جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، مرجع سابق، ص ١٢٦.

(١١٢) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٢/٥.

(١١٣) المصدر السابق: ٢/١١.

(١١٤) جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١١٩.

(١١٥) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٢/١٤.

(١١٦) ديوان أبي فراس الحمداني: ص ٣٧٧.

(١١٧) المصدر السابق: ص ٣٨٠.

(١١٨) ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (رصع).

(١١٩) قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص ٣.

(١٢٠) الفخر الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص ٣٥.

(١٢١) عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مرجع سابق، ص ٢٥ .

(١٢٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص ٢٢١.

(١٢٣) ديوان المتنبي: مصدر سابق، ٢/٤.

(١٢٤) المصدر السابق: ٢/١٢.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

١- ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م.

٢- ديوان أبي فراس الحمداني: تحقيق: سامي الدهان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٤م.

ثانيًا: المراجع العربية:

٣- ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
٤- إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.
٥- ابن الأثير (نجم الدين بن إسماعيل): جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ت.
٦- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، دار صادر، بيروت، د.ت.
٧- ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٥م.
٨- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، د.ت.
٩- ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق: جمال الدين الشيال، وفهيم محمد شلتوت، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٩م.
١٠- أبو تمام: ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي: تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، د.ت.
١١- التنوخي: الأقصى القريب، ضمن شروح التلخيص، القاهرة، د.ت.
١٢- ثعلب: قواعد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨م.
١٣- الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.

١٤- جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
١٥- حاتم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
١٦- حاتم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
١٧- ابن حُجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
١٨- الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: كتاب كمال أدب الغناء، تحقيق: غطاس خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
١٩- أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.
٢٠- أبو حيان التوحيدي، ومسكويه: الهوامل والشوامل، نشره: أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م.
٢١- خالد بن سعود الحليبي: أبو فراس الحمداني في رومياته، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، السعودية، الطبعة الأولى، ١٤٢٨هـ.
٢٢- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م.
٢٣- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.

٢٤- زهدي غازي زاهد: أبو الطيب المتنبي وظواهر التمرد في شعره، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٦هـ.
٢٥- ابن سينا: الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، نشرة وزارة التربية، القاهرة، ١٩٥٦م.
٢٦- السيوطي (جلال الدين): شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.
٢٧- شكري عياد: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
٢٨- شكري عياد: دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، د.ت.
٢٩- طه حسين: مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة، د.ت.
٣٠- عبد الجليل حسن: أبو فراس الحمداني: حياته وشعره، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
٣١- عبد الحي بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثانية.
٣٢- عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢م.
٣٣- عبد الواحد الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٩م.
٣٤- عثمان موافي: نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٤م.

٣٥- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.
٣٦- الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد): إحياء علوم الدين، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، د.ت.
٣٧- الفارابي (أبو نصر): الموسيقي الكبير، تحقيق: غطاس خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت.
٣٨- الفخر الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
٣٩- قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
٤٠- القزويني (الخطيب جلال الدين): الإيضاح، تحقيق: جماعة من علماء الأزهر الشريف، القاهرة، د.ت.
٤١- ابن مالك: المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، القاهرة، ١٣٤١هـ.
٤٢- مجدي وهبة وذكي المهندس: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
٤٣- محمد التونجي: المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ.
٤٤- محمد ذكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م.
٤٥- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٩٥م.

٤٦- محمود شاكر: المتنبي: منشور على صفحات المقتطف، الجزء الأول، من المجلد الثامن والثمانين، ٦ شوال ١٣٥٤هـ/يناير ١٩٣٦م.
٤٧- مصطفى الشكعة: فنون الشعر العربي في مجتمع الحمدانيين، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.
٤٨- ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، العراق، ١٩٨٦م.
٤٩- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
٥٠- منير سلطان: البديع: تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٦م.
٥١- النويري (شهاب الدين): نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ت.
٥٢- هبة الله بن العديم: زبدة الحلب من تاريخ حلب، تحقيق: سامي الدهان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

٥٣- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣م.
٥٤- أروين أدمان: الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م.
٥٥- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٥٦- جيروم سولتنيتز: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

٥٧- ر. ف. جونسون: الجمالية ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

٥٨- ولتر ستيس: معنى الجمال نظرية في الإستطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر/ ٢٠٠٠م.