الإيقاع البديعي

بين

النظرية والتطبيق

بحث بقلم

د / حنان على مشعل

المدرس بقسم البلاغة

بكلية الدراسات الإسلامية والعربية بالإسكندرية

كان البلاغيون القدامى ينظرون إلى البديع نظرة ضيقة وأكثر حدودية وهى "أن البديع ما هو إلا لون من الزينة لا يأتى إلا بعد تمام المعنى فهو مؤثر خارجى فقط ولا ينظرون إلى أهميته القصوى فى كونه إيقاعاً داخليا له دلالته السياقية المؤثرة فى البنية بشكل أساسى.

فكانت النظرة القيميّة تهميشية لعلم (البديع)، واعتباره علماً إضافيا يتلو فى الأهمية علمى (البيان والمعانى) ومن ثم قالوا فى تعريفه هو (علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقته ووضوح الدلالة) (١).

"إن التحسين أو التزين ليس أمراً إضافياً هامشياً بالضرورة، صحيح أن الزينة أمر لاحق يعرض ويعن، أنه مضاف من الخارج إلى الطبيعة التى نقصدها، غير أنها حالما تتحقق تلتحم بالموضوع، ذلك أن من الزينة ما يبدو وكأنه بعض من الطبيعة ذاتها"(٢)، ويصبح إهمال التزيين عندئـــذ ضرباً من الإخلال بطبيعة إظهار الأشياء ونوعاً من العقوق الفنى المعيب هذا.. .. ، وقد أدرك بعض القدماء شيئاً من هذا بوعى ونفاذ بصيرة، يقول د: عبد الحليم محمد شادى فى كتابه (البديع فى تذوق البديع): "إن تعريف الخطيب ومن اتبعوا خطوه لا ينطبق إلا على البديع المتكلم؛ لأن الحال بهذه الصورة المقيدة لا يقتضيه، وفعلاً هذا النوع المتكلف يأتى بعد المطابقة لمقتضى الحال ولهذا قالوا: إن التحسين به عرضى وليس ذاتياً، أما البديع المطبوع الذى يكون فيه المعنى هو الذى طلب اللفظ وجذبه إليه جذباً بطبيعته فإنه من نسيج الكلام ومن لحمته وسداه؛ لأن الكلام لا يستغنى عنه؛ لأنه من مقتضيات الحال، وبديع القرآن كله من هذا النوع"، ولهذا فإن الأفضل أن يخلو تعريف الخطيب ومن على شاكلته من هذا القيد كأن يقال – مثلاً – فى تعريف علم البديع "علم يعرف به

(١) الخطيب القزوينى – تلخيص المفتاح، مصطفى البابى الحلبى ط٢، ص (٣١٥)،
(٢) عاطف جوده نصر، البديع فى تراثنا الشعرى– مجلة فصول، ١٩٨٤، ص ٧٦.

وجوه أخرى تزيد فى تحسين الكلام يقتضيها المقام" فيخرج بذلك المحسنات البديعية المتكلفة ويبقى كلام الله تعالى وكلام رسوله -ﷺ- فى مرتبتيهما من البلاغة العليا دون مساس أو شك؛ لأنه مطبوع خال من التكلف(١). من هذا قول الإمام عبد القاهر الجرجانى:

"إن المعنى المقتضى اختصاصه على هذا النحو بالقبول هو أن المتكلم لم يفد المعنى نحو التجنييس والسجع، بل قاده المعنى إليهما، حتى إنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه ولا سجع لدخل من عقوق المعنى وإدخال الوحشة عليه فيما ينسب إلى المتكلف للتجنيس المستكره والسجع النافر"(٢).

لهذا كله نرى أن تلك النظرة التهميشية التى نظرها القدماء إلى علم البديع لم تكن فيما نظن نظرة صائبة.

وثانى ما نلاحظه على تلك الجهود التى قام بها البلاغيون لرصد ظواهر البديع وتقسيم صنوفه وتشعيب أبوابه، هو ذلك الفصل الحاد الذى كانوا يقيمونه بين اللفظ والمعنى، ذلك أنهم كانوا ينظرون إلى الظواهر البديعية على أنها إضافة خارجية لا دور لها فى تشكيل المعنى، فالمعنى محدد سلفاً، ثابت قبلاً، وكل ما تقدمه ظواهر البديع هو تحسين ذلك المعنى أو تزيينه.

والحق أننا لا نملك من إدراك المعنى سوى ما يقدم إلينا من ألفاظ، بمعنى أننا لا نستطيع أن ندرك بحال من الأحوال أى معنى قبل أن يتشكل مادياً فى صورة كلمات، لكن القدماء كانت لديهم نظرة عامة قوامها تبجيل المعنى والإعلاء من شأنه والتهوين من قدر اللفظ أو الشكل أو الإنقاص من قيمته. فالمعنى فى نظرهم روحى عقلى سام ثابت، واللفظ طينى متهافت متغير، بهذا لم يكن الشكل يحظى بكبير عناية

(١) البديع فى تذوق البديع، عبد الحليم محمد شادى، ط ١٤٢٢هـ – ص[٧-٨-٩-١٠].
(٢) عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة، تحيق محمود شاكر- مكتبة الخانجى القاهرة، ص (٩).

من القدماء، أو فلنقل كان جل اهتمامهم موجهاً صوب المعنى منفرداً، أو نحو الشكل منعزلاً، ولم يحاولوا الربط بين الشكل والمعنى، ولم يؤمنوا بأن الشكل يفعل أفاعيل كثيرة أو بالأحرى أن هذا الشكل هو عين المعنى فى صورة مادية. وبناءً على تلك التفرقة، قسم البلاغيون ظواهر البديع إلى محسنات لفظية كالتجنيس، والسجع، والتصريع، والترصيع، ومحسنات معنوية، كالطباق والمقابلة،والتورية وغيرها مع أنه لا توجد فى الحقيقة ظاهرة لغوية إلا وهى لفظية ومعنوية فى آنٍ واحد.

ولكن بفضل ما نما فى أنفسنا من إزدراء العناية بالشكل، وما رسخ فى عقولنا من اعتبار البديع زينة إضافية دائماً، وبسبب تلك التقسيمات المتداخلة التى قدمها لنا البديعيون لم ندرك جمال تلك الأعمال إدراكاً صحيحاً.

والحقيقة البعيدة عن الجدل أن الجهد البلاغى القديم قد أكمل عملية توصيف للأشكال التعبيرية من جوانبها المختلفة الصوتية والدلالية، بل تجاوز عملية التوصيف إلى مرحلة التوظيف، وهنا لا نستطيع الإدعاء بأنه توظيف كامل وكلى، بل هو يتحرك فى إطار محدود ولا يجاوز الجملة أو الجملتين إلا فى النادر، وحتى فى هذا النادر تظل النظرة الجزئية هى صاحبة السيطرة والسيادة... هذا، "والمتتبع للجهد البلاغى القديم يدرك أن هذا الموقف الجزئى لم يكن عن قصور أو عجز، وإنما هو تمثيل لمرحلة معينة لها خواص معينة استدعت بالضرورة نتاجاً يلائمها، وكان المأمول أن تستمر الجهود لتطوير الدرس البلاغى القديم، والوصول به إلى مرحلة النظر الكلى، لكن مرحلة الجمود التى مر بها الفكر العربى والثقافة العربية كانت ذات تأثير بالغ على الدرس البلاغى، حيث اقتصر دور البلاغيين على الشروح والتعليقات، ولم يحاولوا نقل ما ورثوه إلى طور جديد يتقدم خطوة أو خطوات عن الصورة التى جاءهم عليها"[١]. ويقول الدكتور محمد عبد المطلب:- "وفى تصورنا

(١) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب فى شعر الحداثة (التكوين البديعى)، دار المعارف ط ٢، ١٩٩٥، ص (٦) .

أنه من أعظم كشوفات البلاغة القديمة (مباحث البديع) وذلك على الرغم مما لقيته هذه المباحث من اعتراضات تزينها أحياناً، وتظهرها كعامل إفساد للدرس البلاغى والنقدى أحياناً أخرى، مع أن معاودة النظر فيها يكشف لنا الإمكانات التشكيلية التى تتوفر فيها والتى تتصل بالصياغة الأدبية فى مستوياتها المختلفة)...هذا ورأيت أنه لا يمكن الولوج إلى (البحث البديعى) دون مدخله الأساسى وهو (البحث البلاغى) فى جملته وذلك للكشف عن حركته الداخلية فى إدراك العلاقات المختلفة بين عناصر التراكيب، وكان السبب الأول من أسباب اختيارى للموضوع ومنها:-

١-لما ضاق المجال بالإيقاع الخارجى- المتمثل فى الوزن والقافية، أى (الإيقاع الخليلى أو العروضى) لم يعد يحتمل مزيداً من التكثيف، فلم يبق إذاً إلا التوجه (الداخلى) وزيادة فاعلية التراكيب لإفراز إيقاعات أخرى لا تقل عما هو كائن فى الإيقاع الخارجى، إن لم تزد عليه فى بعض الأحيان.

٢-إن الإيقاع البديعى أصبح وسيلة تعبيرية من الطراز الأول، حيث يجعل من المفارقة الحسية أو المعنوية لغة أصلية، كما يجعل من الإيقاع التكرارى طرازاً يرتبط بالواقع مصدراً ومرجعاً. وهو بذلك يمثل عملية تنظيم للعناصر التعبيرية، حيث يخلع عليها طابعاً زمنياً ومكانياً فى آنٍ واحد. وخبرة بأساليب الإيقاع والتناسب.

٣- عملية التكثيف من الإيقاع لكى يقترب من خواص البناء الشعرى بما يحدث فيه من (تواز وتساو وتقابل وتطابق) وهو محاولة لاستنباط أوزان جديدة فى نظام الموسيقى الشعرية جملة، وهذه الأوزان تحقق الملاءمة بين الإطار الخارجى والداخلى للإيقاع، وذلك بالإتكاء على ألوان بديعية معينة. ومن هذه الأسباب أيضاً:-

٤-إن فى تراثنا البلاغى القديم عناصر تجديد يمكن أن نعيد فحص بعضها اليوم لتكون من مكونات نسيج عصرنا، دون أن ننغلق عليها وحدها، بل نحاول من

خلالها تعقب الظواهر وردها إلى الشعور الواعى بأسبابها وإلى منابعها التى فجرتها.

٥-إبراز الأصالة من خلال التعامل مع الموروث تعاملاً مستحدثاً، قد يضيف، وقد يحذف، لكنه فى هذا وذاك يحاول أن يحقق أكبر قدر فى الكشف عن الأبنية اللغوية البديعية.

٦-إن التحرك البديعى أعطى اهتماماً خاصاً للجانب الإيقاعى وما فيه تكرارية تتصل بالبناء الشعرى، وذلك أن الإيقاع خاصية فطرية فى إنتاج الشعر، ومن ثم كان مفهوم الشعر عند القدماء ملازما للوزن والقافية وما ينتج عنهما من (إيقاع عروضى وصرفى) ولم يصرف الذهن إلى الإيقاع (الداخلى) وهو ما يحدثه البديع من إيقاع نتاجاً للظواهر التكرارية على مستوى واحد.

٧- إن الإيقاع عنصر من عناصر الدلالة اللغوية، وليس محسنا هامشيا يأتى بعد التمام والمطابقة.

٨-كما أن للأبنية دلالات لغوية كثيرة يمكن تكثيف الجهود إلى الأبنية من حيث الدلالات الإيقاعية البديعية، وأن هذا الإيقاع ينتج عن خلفية تكرارية.

أو نقول بأسلوب آخر: عدم الاكتفاء فى بحث الأبنية بالدلالات اللغوية فقط بل البحث يكون بالدلالات الإيقاعية أيضا فلا تقلُ فى الأهمية عنها فالاثنان مكملان لبعضهما البعض.

فالإيقاع فى الجناس يصدر من التقارب الصوتى بين الكلمات حيث (يزيد من حدة الإسماع لهذه الكلمات المتقاربة صوتياً بتكرار بعض الأصوات فيها، ويلفت النظر إليها، ففيها يتركز جزء من المعنى المراد) [١].[٢]. وهنا لا يكون الجناس مجرد حلية شكلية بل هو يتعلق بالمبنى، حيث النغم الذى يصدره، وبالمعنى أيضاً

(١) د/ محمد حماسة عبد اللطيف/ البناء الشعرى/ فصول/ العدد٣٦/٢٠٠٤.

(٢) محمد حماسة عبد اللطيف/ الجملة فى الشعر العربى ط الخانجى ص ٩٧

حيث يضيف إلى الدلالة ما لم يكن ليبدو إذا لم يكن هناك جناس، لأنه يحاول شيئا من لفت الانتباه حتى يعيد المتلقى النظر، ويرجع السمع أو البصر كرة أخرى فى الكلمات التى تحويه فى سياق القصيدة

تعد ظاهرة التكرار من أولى الظواهر التعبيرية التى تعامل معها الشعراء ووظفوها لإنتاج الدلالة، وحققوا بها نوعاً من الإيقاع الذى يؤكد طبيعة الشعرية فى صياغتهم، وقد اهتم النقاد العرب القدامى بهذه الظاهرة، ورصدوا أشكالها التعبيرية تحت مسميات كثيرة بعضها يتصل بالتكرار الشكلى، (العروض) وبعضها يتصل بالتكرار الداخلى أو العميق (البلاغى)، (الجناس، الطباق، المقابلة، رد العجز على الصدر، العكس والتبديل..الخ) ورأوا أن هذا النمط التعبيرى له ناتج دلالى قد يكون له تأسيسياً، وقد يكون توكيدياً، تبعاً للسياق الذى يرد فيه، والشكل الذى جاء عليه.

...هذا وفى رأيى قد ظل هذا الاهتمام منوطاً بالتكرار فى دائرته الجزئية، على معنى رصده عندما يأتى فى الجملة أو الجملتين، ولم يكن هناك اهتمام به على مستوى النص الأدبى، لكن هذا لا ينفى وجود إشارات هنا أو هناك ترصد ظاهرة التكرار فى دائرة الإنتاج الكلى.

من مثل ملاحظة ابن سنان الخفاجى[1] الذى (رأى أن لبعض الشعراء ميلاً خاصاً إلى بعض التعبيرات التى يؤثرون إيرادها فى أشعارهم، حتى لا تخلو بعض قصائدهم منها) وربما كانت هذه الألفاظ مختارة تقع فى موقعها حتى يسهل الأمر فى إعادتها وتكريرها، وربما كانت على خلاف ذلك. (وقد كان أبو الحسن مهيار بن مرزوية ممن أغرى بلفظة (طين وطينة) فما وجدت له قصيدة تخلو من ذلك إلا اليسير، حتى وضع هذه اللفظة تارة فى غير موضعها، ومستعارة لما لا يليق بها

(١) ابن سنان الخفاجى- سر الفصاحة- شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى، صبيح- مصر١٩٦٩، ص ٩٦

وأقرها فى بعض الأماكن، ووافق بينها وبين ما ألفت معها وذلك موجود فى شعره لمن يتتبعه) [١].(وقد لحظ أبى الفتح ابن حنى على أبى الطيب تكراره (ذا، وذى) كثيراً، فرد عليه أبو الطيب بقوله: إن هذا الشعر لم يعمل كله فى وقت واحد. فقال له: صدقت إلا أن المادة واحدة) [٢].

وبرغم أن البلاغيين قد تتبعوا عناصر التكرار فى مستوياتها المختلفة، برغم ذلك نجدهم قد خصصوا دراسة مستقلة (للتكرار) ولم يخل كتاب بلاغى من عرض هذه الدراسة شارحاً ومفصلاً ومحدداً المجالات التى ترد فيها. وقد كانت الظواهر التكرارية ماثلة فى بنية الجملة بشكل مميز فاهتموا برصدها على المستوى الشكلى والمستوى الدلالى من (المجاورة) و (الترديد) و (الجناس) و (المقابلة) و (المشاكلة) و (رد الإعجاز على الصدور) و (تشابه الأطراف) وغيرها من الصور التكرارية، وبرغم ذلك كان على البلاغيين أن يدرسوا التكرار كظاهرة لها دلالات إيقاعية دلالية داخلية فى علم البديع وهو ما يسمى (بالإيقاع الداخلى)...هذا وقد رصد ابن رشيق المحاور الدلالية للتكرار بحيث يكون فيها مقبولاً حسنا.

(**المحور الأول**):- **الغزل والنسيب**

فلا يكرر الشاعر اسمه إلا على جهة التشوق والاستعذاب، كقول امرئ القيس[٣].:

ديار لسلمى عافيات بذى الخال ** ألح عليها كل اسحم هطال

وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا ** بوادى الخزامى أو عال رأس

(١) المصدر السابق، ص ٩٦

(٢)المصدر السابق، ص ٩٦

(٣) ابن الأثير المثل الثائر، تحقيق احمد الحوفى، الدكتور بدوى طبانة، ط نهضة مصر،الجزء ٣، ص(٣٠، ٣).

وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا ** من الوحش أو بيضا بميثاء

المحور الثانى:- **أن يكرر الاسم للتنويه به والإشارة إليه كقول الخنساء**:

وإن صخراً لمولانا وسيدنا ** وإن صخرا إذا نشتو لنحار

وإن صخرا لتأتم الهداة به ** كأنه علم فى رأسه نار

المحور الثالث:- **أن يكرر للتقرير والتوبيخ كقول الشاعر**:

إلى كم وكم أشياء منكم تريبنى ** أغمض عنها لست عنها بذى عمى

المحور الرابع: **التعظيم**، **التهديد والوعيد** ، ومنه التوجع وخاصة فى مجال الرثاء والتأبين ومنه الهجاء، ومنه الازدراء والتهكم.

ومن اللافت أن هذه المحاور الدلالية التى رصدها (ابن رشق) تكاد تستجمع مجالات القول الشعرى على عمومه، وكأنه بذلك يريد القول بأن التكرار يرد فى كل رسالة تعبيرية ذات هدف بلاغى محدد، ومن ثم رصد هذه الظواهر التى ذكرتها. وللتكرار دلالته الإيقاعية التى تحدث تنغيما صوتياً له دلالته الجمالية من ذلك ما رصده السكاكى(١). تجريدياً عند حديثه عن رد العجز على الصدر فى قوله:

مشتهر فى علمه وحلمه ** وزهده وعهده مشتهر

فى علمه مشتهر وحلمه ** وزهده وعهده مشتهر

فى علمه وحلمه وزهده * مشتهر وعهده مشتهر

فى علمه وحلمه وزهده ** وعهده مشتهر مشتهر

فالنظر داخل النموذج الذى مثل به السكاكى يؤكد أن التكرار كما يؤثر فى البنية (الدلالية) فإنه يؤثر فى البنية (الإيقاعية) وذلك إذا كان توزيع الألفاظ المكررة

(١) السكاكى– مفتاح العلوم– دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط ٢ ص ١٨٢

ذات أبعاد متساوية.

ومن ثم كان الاهتمام بمستوى (الإيقاع الداخلى) الذى يتحكم فى عملية الاختيار اللغوى، الذى بالكشف عن بنيته الحقيقية تبين حقيقته التكرارية ... هذا ومحور (الإيقاع) من المحاور التى اعتمد عليها الشعراء القدامى والمحدثين فى بناء الأسلوب، فالاهتمام بعملية (الإيقاع) موغل فى قدمه منذ أن أخذ الخطاب الشعرى موقعه من اللغة. فمنذ ذلك الوقت والمبدع تغويه طبيعة الإيقاع الماثلة فى المستوى الصوتى ، وهذا الإغواء يدفعه إلى متابعة البنيات التعبيرية التى تهيئ له مزيدا منه، خاصة إذا كان الإيقاع الخارجى- المتمثل فى الوزن والقافية لم يعد يحتمل مزيدا من التكثيف، فلم يبق إذاً إلا التوجه الداخلى وزيادة فاعلية التراكيب لإفراز إيقاعات أخرى لا تقل عما هو كائن من الإيقاع الخارجى ، إن لم ترد عليه فى بعض الأحيان...هذا، ويقل الإحساس بالأثر الإيقاعى مع اختلال أبعاد توزيع الألفاظ (المكررة) فكأن (التجريد السكاكى) قدم صورة تكرارية تجمع الأثرين معاً (الدلالى والإيقاعى)...

هذا...، ومن الملاحظ أن، التحرك البديعى أعطى اهتماماً خاصا بالبناء الإيقاعى وما فيه من تكرارية تتصل بالجانب الشعرى، وذلك أن للإيقاع خاصية فطرية فى إنتاج الشعر ، ومن ثم كان مفهوم الشعر عند القدماء ملازماً للوزن والقافية وما ينتج عنهما من (إيقاع عروضى أو صرفى) ولم يصرف الذهن إلى الإيقاع (الداخلى) وهو ما يحدثه البديع من إيقاع نتاجا للظواهر التكرارية على مستوى مساويا واحدا، ومن ثم أيضاً كانت هناك محاولات إبداعية فى تقريب النثر من الشعر عن طريق تكثيف الإيقاع فيه، فكانت جهود البديعيين منصبة على محاصرة ألوان أداء الإيقاعية وما فيها من تكرارية تمثلت بدرجة واضحة فى (السجع) حتى أنهم توغلوا فى مباحثه وفرعوا منه شعبا لا يميز بينها إلا ارتفاع

درجة الإيقاع أو انخفاضها، وعندما تنتقل طريقة الأداء السجعى إلى الشعر يطلق عليه البلاغيون اسم (الترصيع)، إذ هو يقوم على استخدام الجمل المسجوعة شعرا، وقد يمتد (التكرار الإيقاعى) إلى أكثر من بيت فيسمى (تطريزاً) حيث تتوازن فيه كلمات مفردة على نسق واحد فى عدة أبيات. وبرغم كل هذه الظواهر التكرارية فى المستوى السطحى أو المستوى العميق نجد أن معظم البلاغيين يخصصون باباً مستقلاً للحديث عن (التكرار) كظاهرة تعبيرية مستقلة، فصلوا فيه القول عن الأشكال التكرارية التى رصدوها فى النماذج الأدبية أحياناً، وفى لغة الحديث أحيانا أخرى، ولم يكتفوا بذلك بل أولوا اهتماما للأغراض البلاغية للتكرار والتى يمكن قبوله فيها، ومن ثم رفضوا ما عداها من التكراريات وخاصة ما يقوم منها على التلاعب اللفظى الذى لا يؤثر تأثيرا مباشرا فى المعنى والإيقاع. لذا كان لعنصر الإيقاع خاصية تتوفر بدرجة عالية فى الشعر، كما تتوفر بشكل أو بآخر فى النثر، فوجدنا فيهما كثيرا من التغيير والتساوى والتوازى والتوازن، وكلها عناصر إيقاعية اهتم لها البلاغيون وبذلوا جهدا كبيرا فى اكتشاف قوانينها، والحق أنهم بذلوا فى هذا المجال جهدا وفيرا للكشف عن عناصر التناسب والتوازن فى الألفاظ والمعانى، وهذا التناسب والتوازن جاء من خلفية تكرارية، وإن لم تظهر فى اللفظ يكون ظهورها جلياً فى المعنى، (فالطباق) مثلا وهو أكثر الوان البديع دوراناً على المستوى النظرى أو التطبيقى يمكن بالكشف عن بنيته الحقيقية تبين حقيقته التكرارية، وذلك بالرغم مما ادعاه القاضى التنوخى من بعد هذا اللون عن ظواهر التناسب (حيث يقول عند الحديث عن التناسب فى الألفاظ والمعانى) "وأكثر ما يحتاج إليه فى الألفاظ لأن المعانى التى تطلب لا يلزم فيها ترتيب ولا مناسبة ، فإن المتكلم قد يفتقر إلى ذكر الأشياء المتناقضة والمتضادة والمتنافرة، وحيث لا يفتقر إلى شيء من ذلك فهو التناسب، فكأنه مضطر إلى ما يأتى به إذا كان مراداً" (١).

(١) القاضى التنوخى – الأقصى القريب– مطبعة السعادة بمصر ١٩٢٧، ص ٩٢

ومن الغريب أنه عاد بعد ذلك وعد (المقابلة) من ألوان التناسب وربما كان مرجع ذلك إلى اعتقاده بأنه تناسب فى اللفظ دون المعنى ، لكن الذى نهتم له هنا هو مرجع الحسن الإيقاعى من الإطار الكلى حيث يمكن إضافة هذا اللون التعبيرى إلى (التكرار) من حيث الوظيفة التى يؤديها على المستوى الإيقاعى والدلالى، فقد رأينا أن التناقض يمثل نوعاً من التناسب، ومن هنا جعل قدامة ابن جعفر (الطباق والمقابلة) من نعوت المعانى[١] كمـــا أطلق عليها العلوى فى الطراز تسمية (التكافؤ) [٢]...

هذا..، وفى رأيى أن حضور النقيض يستدعى حضور نقيضه غياباً، مما يعطى للتقابل طبيعة تكرارية مزدوجة من خلال حركة الذهن بين المتناقضات، وقد تتكشف الطبيعة التكرارية فى السياق الطباقى بتعدد مفرداته، ومن هنا يمكن النظر إلى الطباق فى حالته المفردة ثم فى حالته المركبة أو ما أطلق علية (القابلة).

وإجراء التقابل يتأتى من ورائه تكثيف الإيقاع المعنوى أو تخفيضه

مثل قول حافظ إبراهيم:-

العلم فى البأساء مزنة رحمة ** والجهل فى النعماء سوط عذاب[٣].

ونلحظ تركيب التقابل فى أربعة أزواج، قد لا يكون بين مفرداتها التقاء فى الظاهر لكن الحركة الباطنية تشير إلى التقاء داخلى بين فائدة العلم ومضرة الجهل، مع ما يستتبع ذلك من استحضار النقيضين حضورا وغياباً مما يكثف الدلالة التكرارية فى البيت ولإحساس (العلوى) بما فى المقابلة أو الطباق من طبيعة

(١) قدامة بن جعفر- نقد الشعر، ط الخانجى بالقاهرة – ت. ج كمال مصطفى ، ص ١٤١
(٢) يحى العلوى – الطراز –المقتطف، ط مصر ١٩١٤، ج ص ٣٧٧
(٣) ديوان حافظ إبراهيم-ت. ح- أحمد أمين وآخرين، دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ ص ١٠٥،١٤١

تكرارية، نجده يقسم المقابلة إلى أقسام أربعة، ويهمنا منها القسم الرابع فى (المقابلة للشيء بما يماثله) [1]....

هذا..، والمماثلة تئول إلى خواص العملية التكرارية، وليس الطباق والتقابل هما وحدة أساس العملية التكرارية ومن الحق أن نقول أن مباحث البديع- فى جملتها- دارت داخل حدود الجملة، وما ينتج عنه من (الإيقاع الداخلى) للجملة...، ومع التدقيق ومعاودة النظر يتكشف لنا أن البحث البديعى تجمع بين ألوانه علاقة داخلية أو تحتية تحكمه وتهيمن عليه، إذ المنطلق الذى له يتمثل بدرجة خفية فى عملية التكرار، (فالتكرار هو الممثل للبنية العميقة التى تحكم حركة المعنى فى مختلف ألوان البديع).

ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع الألوان البديعية ثم ربطها بحركة المعنى....

هذا، ويقسم البلاغيون (الصياغة التكرارية) إلى أقسام يحاولون فيها جمع (المؤتلف أو المتشابه) فى سياق واحد، فمنها (تشابه الأطراف)، و(الجناس)، (رد العجز على الصدر)، (الترديد)، (المجاورة). وقد قمت بدراسة محورى (المماثلة والمخالفة) تطبيقا على مختارات من تائية عمر بن الفارض الملقب بسلطان العاشقين ومحور المماثلة مثلت له(بالجناس) والمخالفة (بالطباق والمقابلة) - وبينت ما لهما من قيمة دلالية إيقاعية لا تقل فى أهميتها عن الدلالة اللغوية بل قد تزيد.

﴿ قيمة (الجرس الصوتى) عند العرب ﴾

"إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وترعاها، وتلاحظ أحكامها بالشعر تارة، وبالخطب أخرى، وبالأسجاع التى تلتزمها وتتكلف استمرارها، فإن المعانى أقوى عندها ، وأكرم عليها، وأفخم قدرا فى نفوسها، فأول ذلك عنايتها

(١) العلوى – الطراز ٣٨٦/٢

بألفاظها ، فإنها لما كانت عنوان معانيها وطريقاً إلى إظهار أغراضها، ومراميها أصلحوها ورتبوها، وبالغوا فى تخييرها وتحسينها، ليكون ذلك أوقع لها فى السمع، وأذهب بها فى الدلالة على القصد"(١). وفى رأيى هذا ما جعلهم يهتمون بفصاحة المفردة من داخلها، أعنى توافق أصواتها وبعدها عن التنافر فى القول والسمع. كما جعلهم يهتمون بفصاحة التركيب بين الكلمة وغيرها. وعلى هذا يكون للصوت أهمية كبيرة لديهم، قبل أن يتشكل مع غيره ليكوِّنا مقطعاً أو كلمة، أو جملة أو شبة جملة، ويكون للتوازن بين اللفظ ومعناه (المقصود منه فى سياق محدد) أهمية كبيرة أيضا ويصبح (الجرس الصوتى) وجماله هدفاً لا يقل عن هدف الفصاحة والتوازن الصوتى ولكن هذا الإيقاع الصوتى يشكل النص كله. ولا يقف عند ألوان محددة من البديع مثل (الجناس والطباق والسجع)...الخ وعلى هذا فالدخول إلى علم البديع يبدأ من الفصاحة، فالفصاحة تحقق شروط الجرس السهل فى الكلمة والكلام. والبديع يكمل توظيف الحروف والأصوات فى أشكال وصياغات محببة إلى النفس، ومريحة للأذن ولهذا شدد البلاغيون على ضرورة انسجام الأصوات فى الشعر والنثر على السواء. فاشتراط البعد عن تنافر الحروف ومخالفة القياس فى الكلمة المفردة ثم البعد عن تنافر الكلمات والتعقيد فى الكلام، هو محاولة منهم للإبقاء على وضوح الصوت والدلالة معاً، ويدخل فى هذا السياق ضرورة بعدها عن الوحشية والكراهة فى السمع والثقل على اللسان، حتى لا تكون ممجوجة.

وفى رأيى أن البديع الصوتى- يجلب موسيقى متعددة المستويات فى النص الشعرى يساعد على الحفظ، وجذب الأذن عند الإنشاد ويخلق متعة فى التلقى تغرى بمعاودة استماع النص نفسه.

..هذا..

والقيمة البلاغية للبديع:

فن البديع يعنى بظواهر البنية: الصوتية، والدلالية، لجذب انتباه السامع فى

(١) ابن جنى، الخصائص، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٢١٦، ٢١٧.

المقام الأول ثم لإمتاعه بما فى التماثل والتشاكل والتضاد من متعة الأذن والعقل على السواء.

وفى رأيى أن القيمة اللغوية الدلالية للبنية لا تنفصل عن القيمة الإيقاعية ويتضح ذلك على النحو التالى:-

لما كانت كتب البلاغة تضع علم (البديع) ثالث علوم البلاغة لاعتقادها بأن (البديع) تتمة لعلمى (المعانى والبيان) ولأنه فى ــ اعتقادنا ــ من وجوه تحسين الكلام العربى.

فالسكاكى يقول: "وقد تقرر أن البلاغة بمرجعيها فإن الفصاحة بنوعيها، مما يكسو الكلام حلة التزيين، ويرقيه أعلى درجات التحسين، فها هنا وجوه مخصوصة، كثيراً ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام، ثم قال وهما قسمان: قسم يرجع إلى المعنى وقسم يرجع إلى اللفظ"(١). وعلى هذا فالصلة وثيقة من حيث يجمعهم نسيج واحد، فالبديع لا يأتى إلا بعد الوقوف على العلمين الآخرين.

(١) السكاكى – مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ٢ ، ١٩٨٧، ص ٤٢٣

التطبيق على مختارات من تائية عمر بن الفارض

أولاً: التمهيد

مولده

ولد عمر بن على بن المرشد بن على الملقب بسلطان العاشقين والمعروف بابن الفارض بالقاهرة فى الرابع من ذى القعدة سنة ست وسبعين وخمسمائة هجرية على الأرجح(١).

ويعلل المؤرخون تسميته بابن الفارض بأن أباه كان يعمل بكتابة فرائض النساء على الرجال، وقد كان هذا الأب عالماً فقيهاً زاهداً، وقيل أنه عرضت عليه وظيفة قاضى القضاة فأباها، واعتزل الناس بقاعة الخطابة بجامع الأزهر حتى مات، ولا شك أن فى هذا ما يساعدنا ــ بعض المساعدة ــ على تبرير ذلك الميل الشديد عند ابن الفارض صوب الزهد، إذ نحن سلمنا بأن الخصال النفسية والطباع الروحية من الإرث القابل للامتداد، حيث نشأ عالماً فقيهاً ملماً كل الإلمام باللغة وأساليبها، ثم توجه إلى أرض الحجاز وقضى بها نحو خمسة عشر عاماً تمت له خلالها تجليات فنية وفتوحات ربانية كثيرة ثم عاد إلى مصرمرة أخرى ، ليقضى بها نحو أربع سنوات.

وكانت وفاته على الأصح فى الثامن من جمادى الأولى سنة ستمائة واثنين وثلاثين هجرية.

كان لابن الفارض – إلى جانب ما عرف عنه من زهد فى الحياة لاحد له– شأن عظيم ومكانة عالية بين صفوة العلماء والفقهاء والأمراء فى مصر، فقد جاء ديباجة الديوان على لسان سبطه: "رأيت جماعة من مشايخ الفقهاء والفقراء وأكابر

(١) بدائع الزهور فى وقائع الدهور ــ ابن إياس ــ القاهرة ــ ١٣١١.

الدولة من الأمراء والوزراء والقضاة، ورؤساء الناس يحضرون مجلسه، وهم فى غاية ما يكون من الأدب معه والتواضع له، وإذا خاطبوه فكأنما يخاطبون ملكاً عظيماً" (١) "ولم يجعل الشعر مرقاة إلى الأمور الدنيوية، ولم يتخذه معراجاً إلى الجاه والشهرة، وتزلف الأمراء، بل كان الشعر عنده أعز من أن يكون أداة للشهرة، أو ذريعة لتقرب من السلاطين والملوك"(٢).

(لقد اجتمعت لابن الفارض ملكتان، أو فلنقل صارت فى جسده روحان روح الصوفى العاشق المولع بالتحقق غير المقيد للجمال، وروح الفنان المخلص لفنه المتوحد به الممتلك لأدواته .

وهو يصدر فى شعره دائما عن تجربة ومجاهدة ورياضة حقيقية مما اكسب ذلك الشعر مزيد صدق وتميزاً وخصوصية، ولئن كان الشيخ الأكبر محى الدين بن عربى (٦٣٨هـ-١٢٤٠م) هو الذى صاغ التصوف الإسلامى صياغة فلسفيه فى شكل "مذهب الوحدة".

فعمر بن الفارض "٦٣٢هـ الملقب بسلطان العاشقين، قد أحال هذا المذهب فى ديوانه إلى تجربة شعرية وجدانية عالية"(٣).

هذا وللصوفية مفاهيمهم الأخلاقية الخاصة، القائمة على الإلزام الحاد للذات باحتقار الدنيا والترفع فوق مباهج الحياة والذهاب إلى أن اللذة الحقيقية إنما تكمن فى الاتصال بحقائق الكون الجوهرية.

---

(١) عمر بن الفارض، الديوان لجامعة رشيد الدحداح من سرحى البورينى والنابلسى المطبعة العامرة الشرقية، ط١، ١٣٠٦هـ، ديباجة الديوان، ص٦.

(٢) عاطف جوده – شعر عمر بن الفارض، دراسة فى فن الشعر الصوفى- دار الأندلس للطبع والنشر- بيروت- لبنان ص (٧٠).

(٣) السابق : ص (٣٩).

كما أن لهم ولعا بالخوارق والكرامات، ولهم تصوراتهم الجمالية الخاصة الذاهبة إلى أن الله هو ينبوع الجمال المطلق، وأن كل جمال فى الكون إنما يصدر عن ذلك الجمال الإلهى المطلق.

التطبيـــــق على مختـــــارات

من تائية عمر بن الفارض

نعم بالصبا قلبى صبا لأحبتى ** فيا حبذا ذاك الشذا حين هبت
سرت فأسرت للفؤاد غدية ** أحاديث جيران العذيب فسرت
مهيمنة بالروض لدن رداؤها ** بها مرض من شأنه برء علتى
تذكرنى العهد القديم لأءها ** حديثة عهد من أهيل مودتى
أيا زاجراً حمر الأوارك تارك الـ ** موارك من أكوارها كالأريكة
لك الخير إن أوضحت توضح مضحياً ** وجبت فيافى خبت آرام وجرة
ونكبت عن كثب العريض معارضاً ** حزوناً لحزوى سائقاً لسويقة
وباينت بانات كذا عن طويلع ** بسلع فسل عن حلة فيه حلت
تتيح المنايا إذ تبيح لى المنى ** وذاك رخيص منيتى بمنيتى
وما غدرت فى الحب أن هدرت دمى ** بشرع الهوى لكن وفت إذ توفت
تخيل زور كان زور خيالها ** لمشبهه عن غير رؤيا ورؤيتى
بفرط غرامى ذكر قيس بوجده ** وبهجتها لبنى أمت وأمت
فلم أر مثلى عاشقاً صبابة ** ولا مثلها معشوقة ذات بهجة
متى أوعدت أولت وإن وعدت لوت ** وإن أقسمت لا تبرئ السقم برت
فما الودق إلا من تحلب مدمعى ** وما البرق إلا من تلهب زفرتى
وكنت أرى أن التعشق منحة ** لقلبى فما إن كان إلا لمحنتى

وجدت بكم وجداً قوى كل عاشق ** لو احتملت عن عبئه البعض كلت
وهى جسدى مما وهى جلدى لذا ** تحمله يبلى وتبقى بليتى
وقالوا جرت حمراً دموعك قلت عن ** أمور جرت فى كثرة الشوق قلت
نحرت لضيف الطيف فى جفنى الكرى ** قرى فجرى دمعى دما فوق وجنتى
أيا كعبة الحسن التى لجمالها ** قلوب أولى الألباب لبت وحجت
بريق الثنايا منك أهدى لناسنا ** بريق الثنايا فهو خير هدية
فذاك هدى أهدى الى وهذه ** على العود إذ غنت عن العود أغنت
أروم وقد طال المدى منك نظرة ** وكم من دماء دون مرماى طلت
وقد كنت أدعى قبل حبيك باسلاً ** فعدت به مستبسلاً بعد منعتى
أمالك عن ضد أمالك عن صد ** لظلمك ظلماً منك ميل لعطفة
فبل غليل من عليل على شفا ** يبل شفاء منه أعظم منه
جمال محياك المصون لثامه ** عن اللثم فيه عدت حيا كميت
وجنبنى حبيك وصل معاشرى ** وحببنى ما عشت قطع عشيرتى
وأبعدنى عن أربعى بعد أربع ** شبابى وعقلى وارتياحى وصحتى
فلى بعد أوطانى سكون الى الفلاً ** وبالوحش أنسى إذ من الإنس وحشتى
فرحن بحزن جازعات بعيدما ** فرحن بحزن الجزع بى لشبيبتى
فأصبح لى من بعدما كان عاذلاً ** به عاذراً بل صار من أهل نجدتى
وحجى عمرى هاديا ظل مهديا ** ضلال ملامى مثل حجى وعمرتى
رأى رجباً سمعى الأبى ولومى الـ ** محرم عن لؤم وغش النصيحة

وكانت مواثيق الإخاء أخية ** فلما تفرقنا عقدت وحلت
وتالله لم أختر مذمة غدرها ** وفاء وإن فاءت الى ختر ذمتى
سقى بالصفا الربعى ربعاً به الصفا ** وجاد بأجياد ثرى منه ثروتى
منازل أنس كن لم أنس ذكرها ** بمن بعدها والقرب نارى وجنتى
غرامى بشعب عامر شعب عامر ** غريمى وإن جاروا فهم خير جيرتى
ومن بعدها ما سرسرى لبعدها ** وقد قطعت منها رجائى بخيبتى
وما جزعى بالجزع عن عبث ولا ** بدا ولعاً فيها ولوعى بلوعتى
على فائت من جمع جمع تأسفى ** وود على وادى محسر حسرتى
وما دار هجر البعد عنها بخاطرى ** لديها بوصل القرب فى دار هجرتى
وقد كان عندى وصلها دون مطلبى ** فعاد تمنى الهجر فى القرب قربتى
كأن لم أكن منها قريباً ولم أزل ** بعيداً لأيٍ ماله ملت ملت
ولما أبت إلا جماحاً دارها إنـ ** تزاحاً وضن الدهر منها بأوبة
تيقنت أن لا دار من بعد طيبة ** تطيب وأن لا عزة بعد عزة
سلام على تلك المعاهد من فتى ** على حفظ عهد العامرية ما فتى

التحليل البلاغى للقصيدة

نعم بالصبا[1] قلبى صبا لأحبتى ** فيا حبذا ذاك الشذا حين هبت

يقول سلطان العاشقين مجيباً لمن سأله بلسان الحال عن غرامه عند هبوب الصبا والشمال، لما أذكره الهبوب، شمائل ذلك المحبوب.

فكأنه قيل له أصبا قلبك لأحبتك؟ فقال نعم بسبب اتصال الصبا بجسمى وهى كناية عن الروح الأمرى الإلهى. صبا قلبى لأحبتى، أى حن ومال إليهم لأنها روح محبوبة، هذا..... واستهلال القصيدة (بنعم) على هذا النحو يحوى ذروة الاعتداد بالمتلقى وقمة الإثارة له، فهو يتطلب منه بداية ضرورة التحرك التراجعى إلى ما وراء القصيدة ثم يأتى القسم (بالصبا) ليصل بالمتلقى إلى ذروة الاستثارة، فيأتى لفظ (قلبى) ليلقى بعض الضوء الدال على أن الأمر يخص نفس الشاعر ثم تأتى كلمة (صبا) وهى الشق الآخر للجناس لتلقى ضوء أقوى يهدئ المتلقى ويطفى جذوة انفعاله. وجدير بالذكر أن الجناس بين (صبا والصبا) من الجناس التام المستوفى، وهو الذى تتفق فيه حروف الكلمتين عدداً وهيئة وترتيباً، وهو يعتمد فى وجوده بديا على ظاهرة الاشتراك اللفظى ومما لا شك فيه أن الجناس أحدث تنغيماً إيقاعياً رائعاً تذوب فيه الفواصل بين الكلمات، ويصبح الصوت وحده هو محور الاهتمام.

ويسطر لنا سيطرة هاجس الشوق عليه من خلال (الصبا) و (الصبا) الذى يصوره الجناس فلما كانت (الصبا) وهى الريح الطيبة اللطيفة و (صبا) يعنى الحنين والشوق والعلاقة بينهما هى أن هذه الريح تحمل الشوق والحنين الجارف و (الصبا)

---

(١) الصبا: ريح مهبها من مطلع الثريا، ومنه ما نقل عن الواجدى أنه ذكر فى تفسيره الكبير أن الريح التى جاءت بريح يوسف إلى يعقوب هى "الصَّبا" ولأجل ذاك ترى المحبين بكثرون من ذكرها فى أشعارهم الغرامية.

عن ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ ت.ح محمد هارون ــ دار الجيل، بيروت ٣٩٥، صـــ٢٨١ ــ ٢٨٠

الحنين به رقة ولطافة، فالحامل والمحمول طيب رقيق ومنه إشارة الى كمال رقتها.. هذا وقد اشار الى سبب ميل القلب للأحبة عند هبوب (الصبا) قائلاً:-

سرت[١] فأسرت للفؤاد غدية[٢] ** أحاديث جيران العذيب فسرت

وكأنه يقول سرت الصبا عامة الليل من عند الأحبة فأسرت للقلب وخاطبته بأحاديث جيران ذلك الماء فى وقت الغداة فسرته وفى سراها عامة الليل مع موافاتها الغدوة الصغرى رمز الى بعد ما بين المحب وأحبته حيث كانت الريح على ما لها من السرعة لا تقطع مدى ما بينهما إلا بسرى ليلة تامة.

ولما أراد تقريب زمن الصبح قال (بالتصغير) (غدية) تصغير غداة وهى كناية عن القرب. وكسى البيت حلة زاهية من البديع فعزف على قيثارة الجناس التام بين (سرت- سرت) ومما يضيفه الإيقاع الصادر من الجناس فى (سرت- أسرت) الى المعنى أن (السين والراء والتاء) فى كل تشير الى الجبرية الصادرة من الريح، ريح (الصبا) والقلب، وليس مجرد الإسراء فقط، ففى سيرها انطلاق بلا قيود. وبين (سرت) منطلقة بلا قيود، سريعة، لطيفة، ورقيقة ومحملة (بالرقة والعذوبة والانسجام) فى قوله (أسرت) وأن هذا الحمل كان فى حال انتشار نور فجر الأحدية. أى قبيل طلوع الشمس، وهذا الوقت مما لا شك فيه به من الرقة والنداوة والرقة ما يأخذ بالألباب والقلوب. والجناس الناقص بين كل منهما وبين (أسرت) مما من شأنه أحدث كمال الرقة والانسجام الآخذين بمجامع القلوب والأفهام ولما كانت التجربة الصوفية ذات خصوصية متفردة، فنجد الرمزية اللغوية التى من شأنها إثراء الصورة البديعية وخصوبة ما بها من إيقاع فنجده فى قوله (سرت) الضمير (للصبا) أكملنى

(١) سرت: السين والراء بجميع فروعه إخفاء الشئ، وهو هنا سير عامة الليل.
أحمد بن فارس-معجم مقاييس اللغة-ت ح محمد هارون، دار الجبل بيروت ٣٩٥ ــ ص ٦٧.
(٢) غدية: بضم الغين تصغير غداة وهو أصل صحيح يدلّ على زمان من ذلك الغُدوّ.
المعجم السابق نفسه الجزء ٤ ص ٤١٥.

بها عن الروح ودلالة تلك يعنى انبعاثها الآن عن أمر الله تعالى فى ليل الأكوان، وقوله (فأسرت للفؤاد غدية) دلالة على أن إسرارها لقلبه كان فى حال انتشار نور فجر الأحدية قبيل طلوع شمس الوجود، (والعذيب) كناية عن حضرة الإمداد الربانى وفى خلال ذلك كله يبدو الإيقاع فى كل بيت بوقفته الساكنة وكأنه منته، وكلما تبعه غيره متخذا نفس السمة، استأنفت النفس جهدها المرافق لجهد الفكر فى تأمل جانب جديد يحمله كل بيت على حدة، مما له – مجتمعا– أثره الظاهر فى ثراء المعانى وعمقها، وفى ظلال ذلك كله وجدنا هذه الإيقاعات الداخلية المكثفة التى ترددت عبرها كلماته وتراكيبه.

مهيمنة[١] بالروض لدن[٢]رداؤها ** بها مرض شأنه برء علتى

ويواصل سلطان العاشقين وصفه للصبا بقوله "مهيمنة بالروض" وصف للصبا أكملنى بها عن الروح والروض الذى يهيمن فيه هو عالم الأجسام والهياكل العنصرية فتدرك هيمنتها النفوس وهو الكلام النفسانى الخفى. وكنى عن النفس بقوله رداؤها أى ثوبها الذى هى ملفوفة به وهو النفس، فإن النفس غشاء يشمل الروح بحيث يسترها، وقوله (بها مرض من شأنه برء علتى) أى من شأن ذلك المرض إذا تحققت به وكشفت عنه فهو شفاء مرضى وهو مرض الدعاوى النفسانية، وعلى هذا فإن السالك مريض بالجهل والغفلة فإذا عرف نفسه عرف روحه، وإذا عرف روحه صح من مرضه ذلك وكان فى مرض هو صحة وشفاء.

وعزف شاعرنا على قيثارة التضاد فنجد الطباق بين (المرض والبرء) مع كمال الانسجام واللطف الذى يتأتى به سيمفونية الإيقاع البارعة ألا ترى معى أن

(١) مهيمنة: اسم فاعل من الهيمنة، وهى الصوت الخفى [قال]: الكميت وورد فى لسان العرب.
ينظر معجم مقاييس اللغة لابن فارس، المجلد السادس، ص (٧٠).
(٢) اللدن: اللام والدال والنون كلمة واحدة. يقال للَّيِّن من القضبان.
المعجم السابق نفسه ــ المجلد الخامس، ص (٢٤٣).

محاور الإيقاع الداخلية تتمثل فى محور التوافق أو التماثل أى (الجناس) ومحور التخالف وهو (الطباق والمقابلة) فالإغراب فى قوله (مرض من شأنه برء علتى) إغراب، حيث جعل البرء ناشئاً من المرض الذى هو ضده.

هذا (ومرض الريح) كناية عن كمال رقتها وحنوها.

تذكرنى العهد[١] القديم لأنها ** حديثة عهد من أهيل مودتى

ويواصل سلطان العاشقين حديثه عن (الصبا) لأن الصبا المكنى بها عن الروح الآمرى متجددة حادثة مخلوقة، وإنما سميت روحاً من سرعة رواحها وذهابها وتجددها مع الأنفاس فهى قريبة العهد من أهل مودتى ولما كان شاعرنا منفرد العبقرية نجده يكسو بيته بحلل رائعة من ألوان البديع فتجده جانس بين (العهدين) جناس تام. حيث اضاف إيقاع الجناس شدة التمسك والالتزام المأخوذة من (العهد)، و"العهد" اليمين أو الموثق ومنه قول المولى سبحانه وتعالى: ﴿ **وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى** ﴾[٢]. فهذا هو العهد الأول، والعهد الثانى بمعنى اللقاء وفى اللقاء تمسك وقوة فكلاهما مترابطان شديداً التمسك والالتزام كلٌ تجاه الآخر. هذا، والحق أن ابن الفارض كان مغرما بالتماثل، مولعاً بالتشابه نتبين ذلك من حرصه الشديد على تكرار كلمات بعينها داخل البيت.

هذا، وتتلاحم فى تائية ابن الفارض تقنيات الجناس والطباق تلاحماً وشيجاً يكسب البيت شعرية قوية، تكون بمثابة تتويج للبيت الشعرى، فنجد الطباق بين (القديم– الحديث).

---

(١)العهد : المَوْثق، وجمعه عُهود. واليمين

العهد: بمعنى اللقاء، إذ يقال عهدته بمكان كذا أى لقيته.

ابن فارس، مقاييس اللغة الجزء الرابع ص(١٦٧)

(٢) سورة الأعراف: الآية رقم ١٧٢.

فالتناقض الذى يحدثه الطباق لا يعدو أن يكون ضرباً من أضرب التغير، فالشعر الصوفى نوع من النسيج الفنى الذى تكثر فيه التناقضات والتقابلات والجناسات. وذلك لأن الأحوال التى تعترى الصوفى متناقضة.

أيا زاجراً[١] حمر الأوارك[٢] تارك الـ ** موارك من أكوارها[٣] كالأريكة

يقول: يا سائقاً كناية عن القائم على كل نفس بما كسبت وهو الحق تعالى. وحمر الأوارك كناية عن الأنفس البشرية التى تتزين لها شهوات الدنيا فتلازمها وتقيم فيها. وزجرها كناية عن تكليفها بالأوامر والنواهى. وقوله تارك الموارك الخ.... كناية عن كمال استيلاء الحقيقة الإلهية على النفوس البشرية.

ويتضح فى البيت أن الشاعر رغب فى توظيف المشابهة اللفظية وذلك لخلق المشابهة المعنوية. وعلى هذا النحو يجب أن ننظر فى أبنية الجناس وغيرها من أنماط البديع، فنجد الجناس بين [الأوارك- الموارك- أكواره] وهو ما يسمى جناس شبه الاشتقاق، هذا .. وأعنى بالنظر فى أنماط البديع، أن أنظر فيها على أنها أنماط ملتحمة بسياق الكلام تؤثر فيه وتتأثر به لا على أنها أنماط منعزلة عن السياق. حيث

---

(١) الزجر: الزاى والجيم والراء كلمة تدل على الانتهار، يقال زجرت البعير حتى مضى سوق الإبل.

ينظر المقاييس الجزء الخامس صـــ(١٤٦).

(٢) الأوارك : جمع آركة وهى الإبل التى أقامت فى الأراك ولزمته.

الموارك: جمع الموركة أو الموارك وهو الموضع الذى يثنى الراكب رجليه عليه قدّام واسطه الرَّحْل إذا مل من الركوب.

ينظر المقاييس الجزء الخامس صـــ (٢٨٤).

(٣) الأكوار: جمع كور وهو الرحل يقول ابن فارس الكاف والواو والراء أصل صحيحٌ يدل على دَوْرٍ و تجمّع والكُور: الرحل؛ لأنه يدور بغارب البعير؛ ومنه قوله تعالى (يكورُ الليل على النهار) أى يُدير هذا على ذاك ويُدير ذلك على هذا. وينظر الجزء الثالث ص (٤٧).

يبدو ذلك جلياً من ترديد الإيقاع فى قوله [الأوارك- المواركِ- تاركِ أكواره] ألا ترى معى أن السائق للإبل ملازمٌ ركوبها إنه ترك مواضع رجليه عند تثنيتها كالسرير من كثرة الركوب ومعه كوره وهو الرحل بأدواته وعلى هذا فهو متمكن مستريح مستو تمام استواء واستقرار شأنه شأن المستقر المطمئن على السرير المستولى عليه وليس بخفى ما أحدثته تلك الحروف (الكاف- الراء) فى الإيقاع أولاً حرف (الكاف) ورد فى مغنى اللبيب من معانى الكاف (الاستعلاء) ذكره الأخفش والكوفيون نحو (كن كما أنت) أى على ما أنت عليه[١]. وعلى هذا فالاستقرار والاستواء ومنه الاستعلاء مشتركة بين الدلالة اللغوية والإيقاعية. وتكرارهما ينتج عنه جذب لانتباه السامع وإثارة انتباهه للتريث والتمهل ومعاودة تكرار البيت على سمعه حتى يتأتى لديه الفهم والتفهم وخلق متعة فى المتلقى تغريه بمعاودة استماع النص وإنشاده وسرعة حفظه.

لك الخير إن أوضحت[٢] توضح ** وجبت[٤] فيافى خبت[٥] آرام[٦] وجرة

(١)مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب-تحقيق الفاخورى-دار الجيل بيروت-ط٢/١٩٩٧-الجزء الأول ص(٣٠١)

(٢)أوضحت:الواو والضاد والحاء: أصلٌ واحد يدلُ على ظهور الشئ وبُروزه. وتوضح اسم للمكان. يقول ابن فارس وجاء فى الحديث: (صوموا من وضح إلى وضح) أى من ضوء إلى ضوء. ومنه أوضح زيد المكان إذا أشرف على موضع فنظره منه. توضح: اسم بقعة وهو ممنوع من الصرف للعلمية والتأنيث. المعجم السابق نفسه الجزء السادس ص (١١٩).

(٣) مضحياً: اسم فاعل من أضحى فلان إذا دخل فى الضحى. ينظر السابق نفسه الجزء الأول ص (٣٢٣).

(٤) وجبت: فعل ماض أجوف من جاب الأرض إذا قطعها. ينظر السابق نفسه الجزء الثانى ص (١٥٧).

(٥) الخبت: الخاء والباء أصلان: الأول أن يمتد الشئ طولاً أو كل ما اتسع من الأرض والمراد به المطمئن من الأرض فيه رمل. ينظر السابق نفسه الجزء الثانى ص (٣٧٨).

(٦)الآرام: الظبى الأبيض الخالص البياض. ينظر المقاييس، الجزء الخامس ص (٤٧٤).

يريد لك الخير إن نظرت المكان المسمى بتوضح حال كونك داخلاً فى وقت الضحى وقطعت صحارى الأماكن المطمئنة التى بها غزلان وجرة ونجده فى استهلال البيت بـــ (لك الخير) أى أنت مختص بك الخير كما قال تعالى ﴿ **بِيَدِكَ الْخَيْرُ** ﴾[1]. وقوله (توضح) كناية عن حضرة العلم القديم وقوله (مضحياً) كناية عن كمال طلوع شمس الأحدية على جدران الأعيان الكونية، وقوله (جبت) كناية عن تكرار الظهور بالتجلى المتنوع باعتبار كثرة الأسماء الإلهية. وقوله (فيافى) كناية عن استواء عوالم الإمكان بالنظر الى تصرف الأسماء الإلهية فيها، وقوله (خبت) وهو المتسع من بطون الأرض، كناية عن وسع الإمكان بحيث يشمل ما كان وما يكون وما هو كائن ومالا يكون مما لا يريده الحق تعالى. والآرام كناية عن الممكنات التى يريدها الحق تعالى.

ويمضى سلطان العاشقين فى ذاك النسج البديعى الذى تلتحم فيه أبيات القصيدة وتتضافر فيه المتماثلات عن طريق (الجناس) والمتضادات (طباق- مقابلة) وكلها تحدث تنغيماً لا بأس به أو إيقاعاً داخلياً رائعاً. فنجد من الجناس شبه المشتق قوله (أوضحت- توضح- مضحياً) وجناس التصحيف بين (جبت- خبت) ولنتأمل ما أحدثه الجناس من إيقاع يتجلى فى ما اشتملت عليه الكلمات المتجانسة من تكرار حرف (الضاد- الحاء) فى (أوضحت- توضح- مضحيا) من حيث كون حرف (الضاد) حرف قوى واضح له إيقاع واضح وضوح الحق والخير الذى بدأ به بيته بقوله (لك الخير).

وقد ورد فى معنى هذه المادة هو ضوء الشمس إذا استمكن من الأرض[2]. فنجد المعنى كله يدور حول الانكشاف والظهور وكذا فى جناس التصحيف بين

(١) آل عمران: من الآية٢٦

(٢) معجم مقاييس اللغة- لأبى الحسين بن فارس- ت.ج عبدالسلام محمد هارون- الجيل بيروت- المجلد الثالث- ص (٣٥٩).

(جبت ــ خبت) فالأولى من جاب الأرض أى قطعها، وذلك مع الاطمئنان، والثانية (الخبت) المطمئن من الأرض، فكلاهما يجتمعان فى الأمان والشعور بالاطمئنان.

ومما لا شك فيه أن الشعر الصوفى نوع من النسيج الفنى تكثر فيه المتماثلات (الجناس والتقابلات) وتشيع فيه التناقضات ذلك أنه إذا كان التوحد والتقارب غرضا من أغراض الصوفية، وإذا كان تلاحم الموجودات وإدراك سريان روح الموجد فى كل جزئيات الوجود وعناصره من أهم ما يؤمن به الصوفية، فإن الأحوال التى تعترى الصوفى متناقضة بعض التناقض فيما نظن، فهو دائماً ما بين (قبض وبسط) و (وصل- قطع) ونزوع صوب ذلك التماثل والتلاحم.

لهذا كله لم يكن غريباً تكثيف هذه البنى فى شعر ابن الفارض.

وقد دعا الإمام عبد القاهر فى نظرية النظم، الى تعليل التجنيس بخاصة بمهارة المبدع، وخفة روحه، وعفويته وطبعه، وبالبعد عن التكلف والمبالغة حتى تستخفى الظاهرة الصوتية بجمالها فلا يفطن المتلقى الى صنعتها لأن جمالها وخفتها يتسللان الى التركيب الشعرى وهذا أشرت إليه بالانسجام والتلاحم داخل النسيج البنائى للجملة.

ونكبت(١) عن كثب العريض(٢) ** حزوناً (١)الحزوى(٢) سائقاً لسويقه(٣)

(١) نكب: النون والكاف والباء أصلٌ صحيح يدلُ على ميل أو ميل فى الشئ والتنكيب مصدر نكب عن الطريق تنكيباً إذا عدل وفى الآية ٧٤ من سورة المؤمنون ﴿ **وَإِنَّ الَّذِينَ لا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ عَنِ الصِّرَاطِ لَنَاكِبُونَ**﴾

ينظر المقاييس، الجزء الخامس ص (٤٧٤).

(٢) العريض: واد فى بلاد الحجاز. يقول ابن فارس هو بناء لغوى تكثر فروعه، وهى مع كثرتها ترجع إلى أصلٍ واحد وهو السعة التى تخالف الطول.

معارضا:اسم فاعل من عارض الشئ إذا جانبه وعدل عنه. ينظر المقاييس، الجزء الرابع ص (٢٦٩، ٢٧٠).

أى ولك الخير إن نكبت وعدلت عن رمل العريض الذى هو وادٍ معروف مجانباً حزوناً قاصدا الحزوى سائقاً إبلك لسويقة. وما ألطف هذا البيت فإن بين كل كلمتين تجانساً فبين (نكبت- كثب) شبه الاشتقاق وكذا بين [العريض- معارضاً] وكذا بين (حزون- حزوى) وكذا بين (سائق- سويقة) وما حدث هنا أن الجناس أزاد من الإحساس بموسيقى الصوت فنجد التلاحم بين البنى اللغوية ينتج عنه تلاحما لبنى الإيقاع فالعلامة بينهما قوية كما فى (نكبت) أى عدلت و (كثب) تلال شامخات من الرمال وهذا ما عمل عليه تكرار حرف (الكاف- الباء) وكذا فى تكرار (العين- الضاد- الراء) فى (العريض- معارضاً) وكذا فى العلاقة بين (الحزون) ما غلظ من الأرض و(حزوى) تلال عظيمة فتكرار (الحاء- الزاى والواو) يدل على الهول والعظم للشىء. ومما شك فيه أن تكثيف الجناس فى حقيقته ولع بتحقيق التشابه أو التماثل على مستوى اللغة وميل نحو تحقيق الانسجام والتآلف بين ما هو متباعد ومتنافر. وهذا الانسجام والتآلف من شأنه إحداث إيقاع داخلىٍّ وهزة موسيقية رائقة وممتعة. مما من شأنه يكسب البيت شعرية قوية الإيقاع متلاحمة النسج فى جرس أصوات الألفاظ وفى انسجامها واستوائها وتناسقها الذى أبرزه جانباً ذلك الجناس والتكرار ومن (فوائد الموسيقى) الداخلية أنها مطواعة تتوافق مع المعانى عنفا ولينا،

وهذا ما حدث هنا كما أن الجناس يزيد الإحساس بموسيقى الصوت. وكما يقول عبد القاهر الجرجانى عن الشاعر أو الكاتب إنه: "قد أعاد عليك اللفظة وكأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك. وقد أحس الزيادة ووفاها.

---

(١) الحزون: جمع حزن وهو ما غلظ من الأرض يقول ابن فارس الحاء والزاى والنون أصل واحد، وهو خشونة الشئ وشدته. ينظر المقاييس، الجزء الثانى ص (٥٤).

(٢)حزوى: اسم موضع بالدهناء ذى تلال شامخات من الرمل يقول ابن فارس هو يعنى الارتفاع من كل شئ.

(٣) سويقه: اسم موضع بمكة

فبهذه السريرة صار التجنيس- وخصوصاً المستوفى منه المتفق فى الصورة- من حلى الشعر مذكوراً فى أقسام البديع"[١].

وباينت بانات كذا عن طويلع ** بسلع فسل عن حلة فيه حلت[٢]

والبانات كناية عن النشآت الإنسانية الفاضلة قال تعالى: : ﴿ **وَاللَّهُ أَنْبَتَكُمْ مِنَ الأَرْضِ نَبَاتاً** ﴾[٣]. وقوله كذا كناية عن المجانب المتباعد وعن طويلع كناية عن الطاعات والعبادات والأعمال الصالحة الواقعة لصاحبها. وقوله بسلع كناية عن الأحوال والمقامات المحمدية التى تنتجها تلك الأعمال الصالحة وقوله (حلة) كناية عن أهل الله تعالى العارفين به النازلين بفناء أسمائه الحسنى، وفيه أى فى سلع أى فى المقامات المحمدية حلت أى أقامت والضمير راجع للحلة هذا وجعل شاعرنا بنية الجناس جزء لا يتجزأ من وحدة البيت الشعرى فنجده جانس بين قوله (باينت- بانات) شبه اشتقاق وكذا قوله (سلع- فسل) جناس ملفق، وبين قوله (حلة- حلت) جناس محرف. فقد تفنن ابن الفارض فى استخدام الشكل الثنائى من التجنيس، وفى وضعه مواضع متباينة من البيت؛ لتكتسب الألفاظ المتجانسة فى كل موضع دلالة متميزة، وقد التحمت تلك الدلالات بالدلالة العامة للبيت التحاماً كلياً فضلا عن أداء دورها الجمالى الخالص ونجد أن الجناس قام بدور هام فى البنية الإيقاعية، ومن حيث أنه لما كان لفظة (باينت) أى فارقت تجانس (بانات) الشجر المعروف والعلاقة اللغوية أو الدلالة واحدة من حيث المفارقة الحسية لهذا الشجر تلك التى تتمثل فى عدم التواء أغصانه أو اعوجاجها ومنه قولهم (قوام كغصن البان) فى المفارقة بين أغصانه فالعلاقة بينهما واضحة وكشف الإيقاع تكرار حرف (الباء- النون- التاء) أدى الى إعادة التريث فى فهم المعنى والتوجه صوب الكشف عنه ومع

(١) عبد القاهر الجرجانى- أسرار البلاغة، تحقيق محمد شاكر، ط١ مطبعة ريتر، ١٩٩١ ص ٨.
(٢) وباينت: فارقت – بانات : شجر معروف – حلت: أقامت. المقاييس الجزء الأول ص ١٩١.
(٣) نوح:١٧

إعادة التكرار للكشف عن ذلك يسهل الحفظ ويتحقق الإيقاع وتجذب له الآذان. وكذا بين (حلة- حلت) فالأولى النزول والثانية الإقامة وكلاهما يلتقيان فى الإقامة أو النزول للإقامة وأكده تشديد اللام وتأتى من تكرار حرف (الحاء- اللام المشددة- التاء) مع إحداث تنغيم موسيقى. ومع هذا أن أيقونة الجناس ليست مجرد جمع بين لفظين متشابهين فى الشكل مختلفين فى المعنى، إذ إنها خاصة إذا وفق الشاعر فى توظيفها تكون ذات أثر فعال فى المتلقى فهى تدفعه حثيثا صوب الكشف عن المتخلف من خلال المتآلف. فالدلالة الإيقاعية لا تقل فى قيمتها عن الدلالة اللغوية فهى تناسب المعنى وترافقه فى شتى دروبه فهى ثقيلة إذا ساورته الأحزان وثقلت عليه وطأة الأيام وخفيفة إذا كان العكس.

تتيح[1] المنايا[2] إذ تبيح لى المنى[3] ** وذاك رخيص منيتى بمنيتى

يقول إن هذه المحبوبة إذا سهلت لى مطلوباً قدرت لى موتاً ولست فى ذلك بمغبون، إذ المنية أغلى من المنية فتكون رخيصة. هذا ..... وقد تزايد ولع الشاعر بإيقاع التشابه والتماثل بين الدوال ليصل الى حد لا يتجاوز فيه البيت كونه مجموعة من الوحدات الصوتية المتشابهة. فقد تعانق فى هذا البيت الجناس فنجد الجناس المصحف بين (تتيح- تبيح) فالأول بتاء مضارعة ثم تاء من نفس الكلمة والثانى بتاء مضارعة وياء موحدة، وكذلك والجناس الناقص بين قوله (المنى- المنايا) وما أحسن الإشارة الى أن المنى بعض المنايا من خلال تخيلى يبعدها ولكن بالتأمل أدرك أنهما (أمامى) وسأصل إليهما وجناس التحريف بين (منية) بضم الميم وتسكين النون وقوله (منية) بفتح الميم وكسر النون. وقد تفنن ابن الفارض فى جناسه هذا بأن أتى بألوان

(١) تتيح: فعل مضارع من أتاح الله الأمر، أى قدّره. ينظر المقاييس، المجلد الأول ص (٣٤٢).
تبيح: مضارع من أباحه أى جعله مباحا ولم يمنع منه.

(٢) المنية: الموت لأنها مقدرة على كلٍّ. ينظر المقاييس، المجلد الخامس ص (٢٧٦ ــ ٢٧٧).

(٣) المنى :جمع منيه وهى المطلوب، وقيل هى القوة التى بها قوام الإنسان، فهى أملٌ يقدِّره. ينظر المقاييس، المجلد الخامس ص (٢٧٦ ــ ٢٧٧).

عدة من الأبنية التجنيسية من المضارع –الناقص– التحريف. فلا يخلو من دلالة على قدرة الشاعر اللغوية المتميزة. فتلك الحرفية البينة فى المجىء بالوحدات المتجانسة، تدفعنا حثيثا إلى الإيمان بقصديته فى النسج وعمده الى إثارة المتلقى وإمالته صوب الاعتداد بالشكل. فلم يكتف شاعرنا فى موسيقاه بإيقاع الوزن. والقافية بل كثف هذا الجانب بإيقاع داخلى نلمسه فى صياغة الأبيات فى جرس الألفاظ وفى انسجامها واستوائها وتناسقها الذى أبرزه جانب الجناس والتكرار. (ومن فوائد ذلك الإيقاع الداخلى) أنه مطواع يتوافق مع المعانى عنفا ولينا، ويمتد مع النفس وينقبض مع انقباضها.

وما جلبه الجناس بين (المنى– المنايا) من إيقاع من خلال التقريب بين المتباعد ألا ترى معى أن المنى والأمانى دائما ما يأتيان فى النهاية، و (المنية) هى نهاية الحياة، والأمانى تكون أمام الإنسان دائماً يتوج العمل بتحقيقها وهذا ما يدل على جلده وعلو همته، وإن كان الموت آت على المنى والمحصلة التى أفادها الإيقاع التجنيسى هنا أن كل أمام الإنسان ليس ببعيد، وكل آت وهو نهاية لمرحلة لابد أن يعمل ويسعى للوصول إليها بأمان. ألا ترى معى أنه أحدث تقريباً بين المتباعد ثم أحال المتخالف الى التماثل فى النهاية وتلك بلا شك فلسفة ابن الفارض الصوفية التى حرص على التأكيد عليها فى كل أبياته.

وما غدرت فى الحب أن هدرت دمى ** بشرع الهوى لكن وقت إن توفت

يقول لم يكن هدرها دمى غدراً بل كان وفاء لكونه ذهب بشرع الهوى واضـــح أن النمط التجنيسى على البيت من بدايته الى نهايته فنجد الجناس اللاحق بين (غدرت– هدرت) والجناس الناقص بين (وفت– توفت).

لقد تفنن ابن الفارض فى استخدام الشكل الثنائى من التجنيس، وفى وضعه مواضع متباينة من البيت لتكتسب الألفاظ المتجانسة فى كل موضع دلالة متميزة وقد التحمت تلك الدلالات بالدلالة العامة للبيت التحاما كلياً، فضلا عن أداء دورها الجمالى الخالص من حيث إكسابها ألوانا من الإيقاعات التى ترتقى بالذوق وتحدث

إثارة صوتية على نحو لا يكاد يخطئه إذ تذوب فيه الفواصل بين الكلمات، ويصبح الصوت وحدة هو محور الاهتمام وما جلبه الجناس للوحة البديعية من إيقاع يتمثل فى بنيتى (غدرت- هدرت) كلاهما بطلان وإسقاط حق واستباحة لما ليس له. وبين (وفت- وتوفت) كلاهما انتهاء وانقضاء وهنا قام الجناس بما يقوم به السحر من إذابة الفواصل بين الكلمات وبالتالى التحامها بنسيج البيت ككل وذلك فى البداية عن طريق جعل محور الاهتمام فى البيت هو الإيقاع فالعملية الصوتية كلها منصرفة ومنتهية نحوه وكذا البنية اللغوية فالكل ملتحم بالنسيج اللغوى. ويصبح نغم القصيدة مكملاً لمعناها بل هو محور الاهتمام أولاً ومحور الجذب للبنيات المختلفة داخلها. فالنغم فى الشعر الجيد لا ينفصل عن النسيج اللغوى ولا ينفصل عن التجربة.. ينمو بنمو التجربة ذاتها، ويتطور مع بقية العناصر الأخرى التى تتألف منها التجربة، ولهذا لا يمكن فصله عن الألفاظ.... "فالنغم إن هو إلا تعبير عن حركة الانفعالات فى نفس الشاعر، وهو والألفاظ معا عبارة عن الشكل الذى تتبلور فيه التجربة، وفى حدود هذا الفهم يصبح نغم القصيدة مكوناً لمعناها ...."(١).

متى(٢) أو عدت أولت وإن وعدت ** وإن أقسمت لا تبرئ السقم برت(٥)

(١) دراسات فى البلاغة الشعر، محمد أبو موسى- الطبعة الأولى ص ٤١- ٤٠.

(٢) متى: شرط زمانى وهى أعم من إذا فإن متى قيد للكلية و إذا قيد للجزئية ابن هشام الأنصارى مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، ت.ح الفاخورى، دار الجيل بيروت لبنان ط ١٩٩٧، ص(٥٣٩).

(٣) أو عدت :- ماض من الأبعاد وهو للشر. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد السادس ص (١٢٥).

(٤) لوت: مطلت، يقول ابن فارس هو أصل صحيح يدل على إمالة للشئ يقال لوى يده تلو بها .... إلخ. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الخامس ص (٢١٨).

(٥) برت: فعل ماض من برّ فلان فى يمينه أى صدق. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الأول ص (٢٣٧).

يقول أيعادها بالهجر معجل، ووعدها بالوصل ممطول، وحلفها على عدم شفاء مرض المحب قسم صادق لا خلف فيه كان هذا لا يرضى خيال شـــاعرنا وتمكنه من أدواته فنجد تجاوز الأبنية التجنيسية فى شعر سلطان العاشقين الشكل الرباعى الى مستوى سداسى، وواضح أن النمط التجنيسى يسيطر على البيت من بدايته الى من نهايته، ومما تجدر الإشارة إليه تلك الحرفية البينة فى المجىء بالوحدات المتجانسة؛ تدفعنا حثيثا الى الإيمان بقصيدته فى النسج وعمده الى إثارة المتلقى وإمالته صوب الاعتداد بالشكل فنجد التجنيس السدادسى بين (أوعد- ووعد) جناس الاشتقاق، وجناس شبهة بين (أولت- لوت) وهذا يفيد عدم تمسكها بما عاهدت، حيث الجناس فى (أولت، لوت) وانظر الى ما بعد الهمزة فى الأولى (ولت) حيث النكوص والخيانة والوفاء يكون فى الوعيد فقط. وأفاد الجناس هنا عدم تحقق شئ أو تأجيل للوعود وتعجيل بالهجر. وحلف على عدم شفاء المحب قسم صادق والمحصلة كلها عدم حصول النفع أو عهود ووعود لا طائل تحتها. والحرف المكرر فى البنية الأولى والثانية (الواو- اللام- التاء) حرصا منه على تأكيد عدم تحقق أى نفع وكذا فى بنيتى (أقسمت- السقم) فالقسم على عدم شفاء مرض المحب فهو ما زال مريضاً لا يتحقق عنه نفع والسقم كذلك من عدم تحقق المصلحة أو حصول النفع- فهو تأكيد على هدفه وكذا (تبرئ) من أبرأ الله مرضه أى شفاه و(برت) من الصدق فى العهد واليمين، هذا شأن الحق تعالى بعباده المؤمنين متى صدرت منهم هفوة فى الدنيا عجل لهم العقوبة ليؤدبهم فيحسن تأديتهم فينفذ وعيده فيهم فى الحال أو يعفو كما قال سبحانه ﴿**وَمَا أَصَابَكُمْ مِنْ مُصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ**﴾ (١). وإن صدرت منهم أفعال حسنة مرضية أخر الجزاء عليها الى الآخرة فيبقى الوفاء بوعده الى دار البقاء. والسقم المرض، أى مرض عبادة المؤمنين وهو من البلاء الحسن، قال تعالى: ﴿**وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلاءً حَسَناً**﴾ [لأنفال: الآية١٧] وقوله سبحانه: [وإن أقسمت]،

(١) الشورى: الآية٣٠

ومعنى إقسامه تأكيد ابتلائه لعباده، كما قال: ﴿**وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ**﴾ [البقرة: الآية١٥٥] وكذا يبين (أقسمت- السقم) وكذا بين (تبرئ- برت) فنجد (فى الجناس جمالاً موسيقيا يطرب الأذن، ويضفى على المعنى التأثير البالغ، فيجذب السامع إليه، ويحدث فى نفسه الميل الى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة، كما أن فيه اختلاب الأذهان، وخداع الأفكار، حيث يوهم أنه يعرض على السامع معنى مكرراً، أو لفظاً مردداً، فإذا هو يروع ويعجب ويدهش السامع، وكل ذلك يعود على المعنى بالتمكين فى ذهن السامع، فهو من صميم البلاغة ومن مقتضيات الأحوال) (١).

تخيل(٢) زور كان زور (٣)خيالها ** لمشبهة عن غير رؤيا(٤) ورؤيتى

أى كان زيارة خيالها تخييلاً صادراً غير رؤيا نوم ولا رؤية يقظة، وإنما هو نوع من التخييل وضرب من التوهم المحض.

صبغ الشاعر لوحته الشعرية بالجناس فنجد الجناس بين (الزور- الزور) جناس محرف، وبين (رؤيا- ورؤية) شبه الاشتقاق، وبين (التخيل والخيال) اقتراب لفظى لا يخلو من لطف وما جلبه الجناس للصورة هنا تأكيدا أن الصورة التى أراها بها الشاعر عليها (محض تزوير)؛ لأنهـــا لا تشبه شيئاً ولا يشبهها شـــئ، كما قال: ﴿ **لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ** ﴾ [الشورى: الآية١١] وذلك من خلال ما جلبه الشاعر من تكثيف بنية الإيقاع داخل البيت من تكرار (الزور) الكذب (الزور) الزيارة المتخيلة وبداية البيت بلفظة (تخيل) التى تحيل المعنى إلى التوهم ومنه الى أن تكرار المادة اللغوية

(١) البديع فى ضوء أساليب القرآن عبد الفتاح لاشين. دار الفكر العربى ١٩٩٩ صـــ١٩١.

(٢) التخيل:التوهم وهو أصل واحد يدل على حركة فى تلوّن. المعجم السابق نفسه، المجلد الثانى ، ص (٢٣٥)

(٣) الزور: هو اصل واحد يدل على الميل والعدول. من ذلك الزور: الكذب لأنه مائل عن طريقة الحق. المعجم السابق نفسه، المجلد الثالث ، ص (٣٦)

(٤) الرؤيا: على فعلى بلا تنوين مصدر رأى فى منامه.
الرؤية : مصدر رأى فى اليقظة. المعجم السابق نفسه، المجلد الثانى ، ص (٤٧٣، ٤٧٢)

للبنية الجناسية داخل البيت أفادت التأكيد على إبراز هذا المعنى [خيالا متخيلاً صادراً عن غير رؤيا نوم ولا رؤية يقظة] وكله ينصرف الى التزوير المحض وعلى هذا فالدلالة اللغوية للبنية لا تنفك عن ما ينتج عنها من تكثيف للدلالة الإيقاعية لها.

وفى رأيى أن الشاعر لم يكن موفقاً فى توظيفه وحدات الجناس فى كل الحالات، فأحيانا كان يخفق فى ذلك على نحو يفسد جمال البيت، ويبعث فى نفس المتلقى بعض النبو والنفور، فالشطر الأول من هذا البيت– فى رأيى لا يخلو من ثقل وفجاجة. برغم تنوع الوحدات التجنيسية فيه مما يدل على اقتدار الشاعر وتفرده اللغوى. مع إحداث تلوينات إيقاعية متعددة من شأنها إثراء الصورة الشعرية وتنوع موسيقاها.

يقول البهاء السبكى عن صاحب (كنز البلاغة) (١). قوله:

(لم أر من ذكر فائدة الجناس، وخطر لى أنها الميل الى الإصغاء إليه، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها؛ ولأن اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد منه معنى آخر كان للنفس تشوق إليه).

بفرط (٢)غرامى ذكر قيس(٣) بوجده ** وبهجتها لبنى أمت وأمت(٤)

(١) مواهب الفتاح (جـ٤/ ٤١٢)، أحد شروح التلخيص وصاحب كنز البلاغة هو –عماد الدين إسماعيل الأثير الحلبى، من علماء القرن الثامن الهجرى.

(٢) الفرط: اسم مصدر من الإفراط والغلبة فهو أصل صحيح يدل على إزالة شئ عن مكانه وتنحيته عنه. يقال فرطت عنه ما كرهه، أى نحيته . ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الرابع ص (٤٩٠).

(٣) قيس : هو قيس بن الملوح العامري، وهو المشهور بمجنون لبنى أو بمجنون عامر. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الرابع ص (٤٩٠).

(٤) أمت : من الإماتة : أمت: فعل ماضى من أم فلان فلاناً، أى صار إماما له يقول ابن فارس ومنه قول المولى سبحانه وتعالى : ﴿إِنَّ إِبْرَاهِيمَ كَانَ أُمَّةً﴾ أى إماماً يهتدى به.
ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الأول ص (٢٧).

يقول إننى فقت بوجدى كل المحبين كما فاقت بهجتها على كل المحبوبات.. هذا وقد تعانق فى هذا البيت الجناس المحرف بين (أمت- أمت) والحق أن متلقى شعر عمر بن الفارض لابد أن تعتريه دهشة عارمة من ذلك التكرار المكثف للوحدات الصوتية، مما من شأنه إثراء الصورة الصوتية، ولاشك أن ذلك التكرار للدوال المصحوب بتكرار الوحدات الإيقاعية، مما يكسب البيت رتابة لا تخلو من مدلول فحاصل الجناس هنا فى (أمت- أمت) الإمامة والتقدم فى كل ألا ترى معى أن (الميت) متقدم. لأن (أمت) الأولى من الإماتة، والثانية (أمت) من الإمامة ومنها التقدم أيضاً، فحاصل الأمر أنه يقول فقت بوجدى على كل المحبين كما فاقت بهجتها على كل المحبوبات وهذا ما عملت على تكثيفه بنية الجناس. التى أحالتنا الى التريث صوب المعنى وزيادة الإصغاء والتلذذ بنغمته، والتأكيد على إبرار فكرته التى عرضها فى معرض الجناس أو البنيات المتجانسة وهذا التأكيد هو الهدف الأول لصياغة البيت على هذا النحو من الجناس. وتحدث فى نفسه ميلا الى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة، وتجعل العبارة على الأذن سهلة مستساغة، فتجد من النفس القبول، وتتأثر به أى تأثير وأوضح معنى هذا البيت وأظهر المراد منه بقوله بعده

فلم ار مثلى عاشقاً ذا صبابة ** ولا مثلها معشوقة ذات بهجة

أى لم أر مثل نفسى فى وصف العاشقية ولا مثلها فى وصف المعشوقية، ولكنه لم يكتف بذلك بل عمد الى عرض صورته فى معرض المقابلة بين (العاشق- المعشوق) فالمقابلة سبب من أسباب وفاء المعنى وتمام الغرض، ويقول بعض (علماء البديع) كلما كثرت المتقابلات كان الكلام أبلغ، (ولكن فى رأيى) أن التفاضل لا يكون بالكثرة.

فما الودق[١] إلا من تحلب[٢] مدمعى[٣] ** وما البرق إلا من تلهب زفرتى[٤]

فى رأيى هذا البيت يريد أن يثبت لها ما يلزم السماء من (الودق- البرق) وجعل نفسه سماء فأثبت لنفسه (منازل القمر) فهذه شكاية حاله فى مقام المحبة الإلهية بعد ذكر ما هو فيه من القرب الربانى فإنه من جهة أن الحق تعالى بحبه ينعم عليه بالتجليات والمعارف والحقائق، ومن جهة أنه يحب الحق تعالى يبتليه الحق تعالى بالبكاء والنحيب والشهيق واللهيب أى ليس المطر إلا من سيلان دمعى، وليس البرق من اتقاد نفسى.

تتجلى روعة السجع فى قوله (فما الودق إلا من تحلب وما البرق إلا من تلهب) ونجد محور التضاد يحدث تناغماً إيقاعياً بين الوحدات المتضادة وإن كان هو طباقاً معنوياً كما هنا بين (البارد- الحار) المفهومين من (الودق- البرق) وأتت الألفاظ على قدر المعانى فتتجلى روعة المساواة فإن اللفظ على قدر المعنى، فترى الانسجام التام الآخذ بمجامع الأفهام وما أحدثه السجع من إيقاع وما أحدثه الطباق يتمثل فى التأكيد على فكرته التى صاغها عن طريق هذه الألوان وهـــى (المبالغة) أو الغلو فى جعل المطر ما هو إلا جزء من سيلان دمعة وجعل البرق ما هو إلا

(١) الودق:المطر،لأنه يدق، أى يجئ من السماء.ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد السادس ص (٩٦).

(٢) التحلب: بالحاء المهملة مصدر تحلب المطر، أي سال. فهو أصل واحد يدل على استمداد الشئ. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الثانى ص (٩٥).

(٣) المدمع: مكان الدمع. وقال الخليل : المدمع هو مجتمع الدمع فى نواحى العين. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الثانى ص (٣٠١).

(٤) الزفرة: اسم مصدر من الزفير وهو إدخال النفس، يقول ابن فارس لها أصلان: أحدهما وهو المراد يدل على صوت من الأصوات. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الثالث ص (١٤،١٥).

جزء من اتقاد نفسه. وكذا ما أحدثه الطباق المعنوى بين (البارد والحار) المفهومين من (الودق والبرق) وذلك من جهة أن تحقق الخير والنفع الجم فى كل صورة منذ هذه الصور تلك التى تمثل حالاته المختلفة.

وقد أحس (عبد القاهر الجرجانى)[١] "بأن الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب ..... إن المعنى الذى كانت هذه الكلم به بيت شعر أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة . وهذا الحكم أعنى الاختصاص فى الترتيب يقع فى الألفاظ مرتباً على المعانى المرتبة فى النفس المنتظيمة فيها على معنى العقل". وقضية العقل التى تحدد المعنى الذى يطلب لهذه القضية بتجنيسها الصوتى بعامة.

وكنت أرى أن التعشق[٢] منحة[٣] ** لقلبى فما إن كان إلا لمحنتى[٤]

يقول : كنت أعلم أن العشق هبة من الله لقلبى فلم يكن إلا بلية لى ، فإن التعشق يقتضى حصول المحبة الإلهية فى القلب وهى قربة وطاعة، ومن هنا يرى العبد السالك أنها منحة له وعطية من الله تعالى ، وإنما ذلك وأمثاله من القربات والطاعات بلاء من الله تعالى ومنحة للعبد ، كما أن الذنوب والمخالفات بلاء ومحنة أيضاً.

---

(١)عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة ، ت.ح ريتر مكتبة المتنبى ، القاهرة بدون صـــ ٣-٤.

(٢) التعشق: مصدر تعشق، أى تكلف العشق، فالأصل لها يدل على تجاوز حد المحبة. ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الرابع ص (٣٢١).

(٣) المنحة: بكسر الميم: العطية فهى أصل صحيح يدل على عطية، ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الخامس ص (٢٧٨).

(٤) المحنة: بكسر الميم: البلية ، أو الاختبار ومنه محنة وامتحنه، ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الخامس ص (٣٠٢).

وفى البيت (جناس القلب) بين قوله (المنحة والمحنة) وذلك محور المماثلة أو التوافق ونجد المحور الآخر محور التضاد أو التخالف وهو (المقابلة) بينهما أيضاً.

وما أحدثه الجناس من إيقاع هنا متمثلاً فيما يلى: تكرار (المنحة) بكسر الميم : العطية، و (المحنة) بكسر الميم: البلية وتتمثل فى صورة (الإعطاء) فى كل وأن إيجاد أحدهمـــا سبب فى إيجاد الآخر. وما لا شك فيه أن هذا الإيقاع هو الذى جعلنا نتأمل ونتفق صوب المعنى لكى نصل إلى الفكرة الأساسية تلك التى صاغ من أجلها البيت ألا وهى عرض (المتخالف) لكى أصل إلى (المتماثل) وكأن لسان حاله يقول (فما كان من الأشياء إلا لمحنتى) قياساً على قوله تعالى ﴿ **وَبَلَوْنَاهُمْ بِالْحَسَنَاتِ وَالسَّيِّئَاتِ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ**﴾(الأعراف: من الآية١٦٨) وقال تعالى ﴿**وَنَبْلُوكُمْ بِالشَّرِّ وَالْخَيْرِ فِتْنَةً وَإِلَيْنَا تُرْجَعُونَ**﴾(الأنبياء: من الآية٣٥) فالحسنات والخير بلاء ومحنة وهو البلاء الحسن قال تعالى : ﴿ **وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلاءً حَسَناً** ﴾(الأنفال: ١٧).

إن محورى الموافقة والمخالفة بما يمتازان به من رحابة واسعة ، صالحان لكى يشملا بين طياتهما كل أبنية البديع، وهذه الأبنية البديعية الأثيرة لدى الشاعر والمكثفة فى شعره، والقصد إلى تكثيف أشكال البديع ملمح شعرى بارز غاية البروز فى شعر ابن الفارض ، وذلك راجع إلى طبيعة التجربة الصوفية ذاتها. يقول الإمام عبد القاهر :

"وعلى الجملة لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى، هو الذى طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلاً، ولا تجد عنه حولاً"(١).

وجدت بكم وجداً قوى كل عاشق ** لو احتملت عن عبئه البعض كلت

(١) عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة، ت.ح. ، ريتر مكتبة المتنبى ، القاهرة بدون . ص (١٠).

يقول مواصلاً وصف حبة وجدت بكم فى المحبة وجداً موصوفاً بأن قوى جميع المحبين تضعف عن حمل بعضه؛ وإنما كان كما ذكر لأن كل عاشق مناط عشقه أمر كونى زائل فإن مضمحل وهو المحبوب المجازى وأما هو فمناط عشقه الحق تعالى.. هذا، واستهلال البيت بالألفاظ المتجانسة على هذا النحو يثير دهشة المتلقى ويدفعه إلى التريث والتمهل للغوص وراء المعنى ليدرك أبعاده ومراميه ، كما أن إحداث الجناس المشتق بين (وجدت ــ ووجداً) أحدث تنغيماً موسيقياً رائعاً فى استهلال البيت، والمقابلة بين (الكل والبعض) التى تمثل محور التخالف أو التضاد، والتقارب اللفظى بين (كل وكلت) إن محورى الموافقة والمخالفة بما يمتازان به من رحابه كبيرة ، صالحان لكى يشملا بين طياتهما كل أبنية البديع وما أكدته البنية اللغوية فى الوحدات المتجانسة داخل الصورة البديعية هى متمثلة فى التأكيد على المعنى المحورى التى أراده الشاعر وحرص عليه فنجد (وجدت ــ وجداً) فالأولى من الإيجاد والتمكن والثانية (وجداً) من العشق وهو يعنى التمكن من صاحبه وتمام السيطرة عليه وكلاهما يتفقان فى (القوة مع السيطرة والتمكن) وهذه القوة مناطها (عشق المحبوب الحقيقى وهو المولى عز وجل) ويقابله (الوجد الضعيف أو المضمحل لأن معشوقة معشوق مجازى) والمحصلة هى إدراكنا مواطن القوة المستمدة من الأصل والعكس صحيح وتأتى ذلك من تكرار البنية المتجانسة داخل اللوحة البديعية التى من شأنها أحدثت خداع أولاً بأن المعنى واحد ثم مع معاودة التكرار والتمهل فى الغوص وراء المعنى أتى الإيقاع محدثاً تلك النتيجة البارعة التى حرص شاعرنا بادئ ذى بدء على التركيز عليها وصياغتها.

وكذا فى المقابلة التى خلقت توازناً بيناً فى صياغة البيت من خلال عرض الصورة فى معرض المتقابلات حتى تتمكن فى نفس المتلقى فضل تمكن.

ومما لا شك فيه أن وجود هذين المحورين (التماثل ــ التخالف) يحدث إثارة

صوتية رائعة تجذب المتلقى إلى أن ثمة شيئاً مهما موجها إليه ، وتحدث إذابة للفواصل بين الكلمات ، وبهذا يصبح الصوت وحده هو محور الاهتمام.

وهى[1] جسدى مما وهى جلدى لذا ** تحمله يبلى وتبقى بليتى

يقول ضعف جسدى من ضعف قوتى فلأجل ذلك يبلى تحمل جسدى وتبقى بليته ، وذلك لأن الجسد تابع للقلب والباطن كما أن استهلال البيت بالألفاظ المتجانسة على هذا النحو يجذب الانتباه ويثير الدهشة ، ويدفع المتلقى إلى التريث والتمهل للغوص وراء المعنى ليدرك أبعاده ومراميه فنجده استهل البيت بالجناس اللاحق بين (جسدى وجلدى) وجناس شبه الاشتقاق بين (يبلى ــ بلية) ومحور التخالف فنجد الطباق بين (يبلى ــ تبقى) هذا.. .. وتنوع الجناس ما بين اللاحق وشبه الاشتقاق يدل على قدرة الشاعر اللغوية المتميزة على تلوين (أبنيته البديعية) وذلك لتحدث إثارة صوتية من شأنها تصرف المتلقى إلى هذا الإيقاع وذلك التنغيم. كما أن التكرار يأخذ صورة فنية رائعة من حيث إثبات أن هذه الكلمات مختلفة فى المعنى وهذا يؤكد على أن هذا الأمر ذو عمق وفلسفة خاصة للصوفية . كما أن تكثيف الجناس والتضاد والتقابل فى حقيقته ولع بتحقيق التشابه أو التماثل وتحقيق التخالف ولا تخلو التجربة الصوفية من نزوع صوب التماثل والتلاحم والتخالف فلما كانت اللغة هى أقوى مظاهر التحقق الوجودى، لذا كان طبيعياً أن تحوى بين جنباتها دلالات (التضاد ــ والتماثل) الخ وإذا كان تلاحم الموجودات وإدراك سريان روح الموجد فى كل جزئيات الوجود وعناصره من أهم ما يؤمن به الصوفية ، فإن الأحوال التى تعترى الصوفى متناقضة بعض التناقض فيما نظن فهو دائماً ما بين سكر وصحو، أو قبض وبسط وهو ومحبوبه والوجود قاطبة بين جمع وفرق. والجناس يحقق الانسجام بين ما هو متباعد ومتنافر ــ أو متناقض كله موجهاً صوب ذلك التماثل والتلاحم.

وما أحدثه الإيقاع هنا هو تأكيد التلازم بين البنيتين المتجانستين بين (جسدى ــ

(١) وهى: الواو والهاء والحرف المعتل يدل على استرخاء فى شئ ، وهى هنا بمعنى سقط، ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ المجلد السادس ص (١٤٦).

جلدى) فكل منهما ملازم للآخر ، فبضعف أحدهما يضعف الآخر وبقوته يقوى ــ إلخ أى (وهى جسدى لأجل أن وهى جلدى).

وكذا فى (يبلى ــ وبلية) فالأولى من البلا بكسر الباء، وهو الاضمحلال وذهاب الجدة فى الثوب ونحوه و (البلية) هى المصيبة وكلاهما يصف حالة الضعف والاضمحلال والإشراف على الهلاك.

وقالوا جرت[1] حمراً دموعك قلت عن ** أمور جرت فى كثرة الشوق قلت

نحرت لضيف الطيف[2] فى جفنى ** قرى[3] فجرى دمعى دما فوق وجنتى

نجد البيت الأول متعلق بالثانى فإن الثانى مبين لعلة كون الدموع حمراً فنجده يقول نحرت الكرى لأجل قرى الضيف الذى هو الخيال الطائف فجرى (بسبب ذلك النحر) دمعى دماً فوق وجنتى كأنه قال ذبحت النوم فى جفنى لخيال المحبوب الذى زارنى ، ومعنى الطيف الذى زاره ما يقع فى القلب من الصور ومما لا شك فيه أن تلك الحرفية البارعة فى شعر عمر بن الفارض تلك المتمثلة فى المجىء بالأبنية المتجانسة المتنوعة فى البيت الواحد، ومما لا يدع مجالاً للشك فى كونها تحدث تنغيماً موسيقياً عذب الإيقاع بين طرفى البيت الواحد، فنجده أتى بالجناس التام بين

(١) جرت: بمعنى سالت، وهو انسياح الشئ. والثانية بمعنى صدرت. المعجم السابق نفسه المجلد الأول، ص (٤٤٩).

(٢) الطيف: الخيال الطائف فى المنام . فهو أصل واحد صحيح يدل على دوران الشئ على الشئ، وأن يحف به. ثم يحمل عليه، ويقول كعب زهير فى اللسان. المعجم السابق نفسه المجلد الثالث ، ص (٤٣٢).

وينظر ديوانه كعب بن زهير، وهو فى ديوانه ١١٣ طبع دار الكتب.

أنى ألم بك الخيال يطيف ** وطوافه بك ذكره وشعوف

(٣) القرى، بكسر القاف : القاف والراء والحرف المعتل أصل صحيح يدل على جمع واجتماع ومصدره قراه ، أى إضافة ، وسميت المقراة بذلك مما جمع فيها من طعام. المعجم السابق نفسه، المجلد الخامس ص (٧٨).

(جرت ــ جرت) والجناس المحرف بين (قلت ــ وقلت) وأتى بمحور التخالف فنجد المقابلة بين (الكثرة ــ والقلة) ولا شك أن مثل هذه التقابلات تكتسب قيمة عالية إذا نحن حاولنا أن نقابل من خلالها بين دوال سياقين متباينين، (هما السياق الصوفى من جهة وغيره من أبنية المجتمع الفكرية من جهة أخرى) عندئذ نرى التضاد والتخالف هو أساس (التواصل) وعندئذ نستطيع أن ندرك القيمة لمثل هذه التقابلات .

وما أحدثه الإيقاع هنا هو الجمع بين ما هو متباعد وأعنى (المتخالفات) أو ما يخدع الإنسان بأنه مبتاعد أو متخالف ونخلص إلى تحقق التماثل وذلك فى قوله (جرت) بمعنى سالت و (جرت) الثانية صدرت فهذا الجناس يخدعنا من أول وهلة بأن المعنى واحد ولكن الإيقاع جعلنا نعيد النظر مراراً وتكراراً حتى نقف على مقصد أو مراد الشاعر والعلاقة التى أوجدها الإيقاع تتمثل فى العلاقة ما بين الدلالية اللغوية للبنية أولاً ثم الدلالة الإيقاعية لها وهى (أن السيلان صادر عن أمور قليلة فى كثرة الشوق) أى لأمور كثيرة فى نفسها غير أنها قليلة بالنسبة إلى كثرة الشوق إذا (جرت) أى سالت مسببة عن أمورٍ، هذه الأمورُ هى السبب فيها أو المصدر لها أى (سيلان) له (مصدر أى الأمور) ساعد على (جريانه) وكذا ما أحدثه الإيقاع التجنيسى بين (قلت وقلت) الأولى من (القول) والثانية من (القلة) شدة الاقتضاب والإيجاز فى الكلام ما بين (قلت ــ قلت) وتأكدت من خلال الوقوف على الكلمتين وانقطاع النفس أو الصوت والسكون يصور هذا الاقتضاب.

أيا كعبة[1] الحسن التى لجمالها ** قلوب أولى الألباب[2] لبت وحجت

(١) الكعبة: تطلق فى اللغة بمعان منها البيت الحرام ، وإطلاقها على ما يريده الشيخ على نوع من التشبيه وإضافتها إلى الحسن ليعلم منها أن المراد منها غير كعبة الحج المعروفة فهى أصل صحيح يدل على علو وارتفاع فى الشئ. وهو المراد هنا. ابن فارس، فى معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الخامس ص (١٨٦).

(٢) الألباب: اللام والباء. أصل صحيح يدل على لزوم وثبات، وعلى خلوص وجوده. ومنه اللب من كل شئ هو خالصة وما ينتقى منه ولذلك سمى العقل لبا ورجل لبيب، أى عاقل ، ابن فارس فى معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الخامس ص (٢٠٠).

أنادى كعبة الجمال التى أطاعتها قلوب أرباب العقول وقصدتها وأراد بكعبة الحسن الحضرة المقصودة من حيث تجليها فى قلوب العارفين الكاملين .. هذا وصبغ الشاعر البيت بصبغة البديع فنجد الجناس شبه الاشتقاق فى (الألباب ــ ولبت) والتناسب فى ذكر الكعبة والحج والتلبية، وفى ذكر الألباب والقلوب ونجد الجناس أو هذا الزخرف تحول إلى زخرف تلقائى ، حبيب إلى نفس صاحبه، ونفس المتلقى ولهذا حرص المتلقى على متابعته داخل الوحدات التجنيسية فى البيت (بل كانت تمثله لغة المنفلوطى، والمازنى، وجيران وميخائيل نعيمة وأمين الريحانى، ومى زيادة ــ بالطريقة نفسها عن طريق النغم اللغوى (الخاصة بالنثر)[1]. مثله مثل الشعر تماماً وما جلبه الجناس من إيقاع يتجلى فى قوله (الألباب ــ ولبت) فالأولى ذوى العقول والثانية تعنى من يقوم على الطاعة ويقصدها ولا يقوم على الطاعة ويقصدها إلا أولى الألباب فالإيقاع عمل على تعميق عرى التشابه والتماثل على كل المستويات وعلى هذا إعادة التكرار فى البنية اللغوية يصل بنا إلى التماثل الإيقاعى وتسمى هذه الطريقة (التنغيم اللغوى) فالنيات اللغوية والإيقاعية متلحمة فى نسيج البيت لا تنفك عنه أبداً . وهذا ما حرص الشاعر على التأكيد عليه فى شعره.

بريق الثنايا منك أهدى لناسنا ** بريق الثنايا فهو خير هدية

أهدى لنا ضوء البريق الساطع من الجبال والعقبات لمعان ثناياك ، ومعنى إهدائه له إحضاره بالبال لأنه مثل البرق والشئ يذكر بمثله وهو كناية عن سيدنا رسول الله ﷺ . لما كان شاعرنا من شأنه عرض الصورة فى معرض المتضادات والمتماثلات فنجده أتى بالجناس التام بين (الثنايا والثنايا) ، والجناس المحرف بين (بريق وبريق) وجناس الاشتقاق بين أهدى وهدية.

هذا، والحق أن متلقى شعر ابن الفارض لابد أن تعتريه دهشة عارمة من ذلك

(١) موسيقى الشعر العربى قضايا ومشكلات – مدحت الجيار – دار المعارف – ط٣ – ١٩٩٥ ، ص (٢٩٩).

التكرار المكثف للوحدات الصوتية ، ولا شك أن ذلك التكرار للدوال المصحوب بتكرار الوحدات الإيقاعية ، يكسب البيت رتابة لا تخلو من مدلول ، كما أن إحداث الجناس ما بين (المحرف ــ التام ــ الاشتقاق) لا يخلو من دلالة على قدرة الشاعر اللغوية المتميزة ، وهذا لا يتأتى إلا لمبدع انفعل انفعالاً كلياً باللغة وخاض معها تجارب إبداعية عميقة ، .. هذا وقد توزعت أبنية الجناس فى البيت ما بين حشو الشطر الأول وعروضه، وحشو الشطر الثانى وآخره . وهذا كله يشى ــ بلا شك ــ برغبة الشاعر الجارفة فى تعميق التشابه وتوثيق عرى التماثل على كل المستويات .. هذا.. ، وقد تضيف الموسيقى الداخلية عناصر صوتية غير متوقعة أو متوقعة ومحسوبة تضيف إلى موسيقى النص، مستوى آخر أكثر عمقاً وأبعد فلسفة؛ وذلك لتضيف خصائص صوتية يكررها الشاعر ويبثها بين سطور نصه، وتصب كلها فى أذن المتلقى وتمتزج مع غيرها لتؤلف موسيقى النص الشعرى كاملة.

وعلى هذا يسهم (علم البديع) فى كشف الإيقاع الداخلى للبنية داخل الوحدة الشعرية ــ فالصوت يعطى (إمكانية كامنة . تتفجر عن طريق التماثل والاختلاف والائتلاف، وما يصطحبه الصوت من أصوات مجاورة بالترديد والتكرار) (١).

فذاك هدى(٢) أهدى إلى وهذه ** على العود إذ غنت(٣) عن العود

والمعنى أن البرق أهدى إلى هدى وهو بريق ثناياك وإخباره لعينى عن مكان

(١) موسيقى الشعر العربى قضايا ومشكلات – مدحت الجيار – دار المعارف – ط٣ –١٩٩٥ ، ص (٢٣٥).

(٢) الهدى: بضم الهاء وفتح الدال مصدر هداه بمعنى أرشده ومنه قولهم هديته الطريقة هداية، أى تقدمته لأرشده. والثانية بمعنى (أتحف). المعجم السابق نفسه، المجلد السادس ص (٤٢ ، ٤٣).

(٣) غنت: من الغناء وهو ما طرب به من الصوت. المعجم السابق نفسه، المجلد الرابع ص (٣٩٧، ٣٩٨).

(٤) أغنت: صيرت السامع غنياً عن سماع آلة الطرب . ومنه قولهم استغنت بجمالها عن لبس الحلى. المعجم السابق نفسه، المجلد الرابع ص (٣٩٧، ٣٩٨).

قلبى . وورق الأيكة أغنتنى عن آلة الطرب بغنائها وإطرابها على الأغصان فشوقتنى إليك. وصبغ البيت بالجناس فنجد شبه الاشتقاق بين (هدى وأهدى)، والجناس التام بين (العود والعود) والجناس الناقص بين (غنت وأغنت) واللف والنشر المرتب ، وأما الانسجام المقبول فذلك معنى يدركه أرباب الذوق بالعقول وما جلبة الجناس بين (هدى وأهدى) من إيقاع من خلال التقريب بين المتباعد ألا ترى معى أن (الهدى) بضم الهاء وفتح الدال مصدر هداه بمعنى أرشده ففيها معنى (الهداية)؛ لأن الأول أهدى إلى الهدى من جانبها، أى: أرشدنى و (أهدى) الثانية أغنتنى فى التشوق إلى حمى الحبيبة عن نغمات عود آلة الطرب والعلاقة بينهما واضحة.

وكذا بين (العود) عود الشجر ، والثانية (عود آلة الطرب) أن كلا منهما يحدث إطراباً وتتحقق به متعة روحية عذبة القيثارة رقراقة . وهذه هى المحصلة التى أفادها الإيقاع التجنيسى هنا.

كما أن تكثيف الجناس فى حقيقته ولع بتحقيق التشابه أو التماثل على مستوى اللغة ، وميل نحو تحقيق الانسجام والتآلف بين ما هو متباعد ومتنافر، حيث إن ظواهر الوجود وعناصره المتناثرة ، ليست فى جملتها سوى تجل لحقيقة واحدة كما أن عالمنا بظواهره المتباينة ، تسرى فيه روح واحدة، فالذى لا شك فيه هو أن الجناس ملمح شعرى بارز غاية فى البروز فى شعر عمر بن الفارض. يكمل توظيف الحروف والأصوات فى أشكال وصياغات محببة إلى النفس، مريحة للأذن . ولهذا شدد البديعيون على ضرورة انسجام الأصوات أو الإيقاع الداخلى ، فالجناس أو غيره من الألوان البديعية الإيقاعية ، تضيف نغماً غير مفصول عن موسيقى البيت أو النص كله. وعلى هذا يحدث سيمفونية رائعة من حيث تضافر الوحدات اللغوية الدلالية والبنية الإيقاعية فى الإطار البديعى.

أروم [١] وقد طال المدى منك نظرة ** وكم من دماءٍ دون مرماى[٢] طلت[٣]

يقول : أروم وأتمنى منك نظرة حيث طال العهد بينى وبين تمنيها ولكن كيف حصولها وقد هدرت قبل الوصول إليها دماء كثيرة فالمصراع الثانى يسبه الرجوع عن تمنى النظرة.

هذا ..

وقد تفنن ابن الفارض فى استخدام الشكل الثنائى من التجنيس ، وفى وضعه مواضع متباينة من البيت لتكتسب الألفاظ المتجانسة فى كل موضع دلالة متميزة ، فنجد فى البيت شكلاً ثنائياً للجناس من جناس القلب بين (مدى ودماء) والجناس الناقص بين (طال وطُلَّتْ) وعلى هذا النحو يجب أن ننظر فى أبنية الجناس وغيرها من أنماط البديع المتماثلة والمتضادة أعنى أن ننظر فيها على أنها أنماط ملتحمة بالسياق تؤثر فيه وتتأثر به لا على أنها أنماط منعزلة عن السياق لا فاعلية لها فى إنارة النص أو خلق دلالاته كما أن تلك الأنماط البديعية لها تأثير هائل لا يمكن إنكاره أو التغافل عنه فالبديع الإيقاعى أو الصوتى يقصد إلى جلب متع إيقاعية تتلاحم فى النسيج الشعرى. أى جلب موسيقى متعددة المستويات فى النص الشعرى

(١) أروم: الراء والواو والميم أصل يدل على طلب الشئ، والمرام: المطلب ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الثانى ص (٤٦٢).
المدى : الميم والدال والحرف المعتل أصل صحيح يدل على امتداد فى شئ وإمداد ومنه المدى: الغاية وهو المراد هنا. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الخامس ص (٣٠٧).
(٢) مرماى: الراء والميم والحرف المعتل أصل واحد ، وهو نبذ الشئ ثم يحمل عليه اشتقاقاً واستعارة ومرماى مكان الرمي، والمراد به مكان قصده وهو النظرة ومنه قولهم فلان يعرف مرمى طرفه، أى موضع نظرة. ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الثانى ص (٤٣٥ ، ٤٣٦).
(٣) طلت: على البناء للمجهول على الأكثر، بمعنى هدرت ولم يؤخذ حقها ، يقول ابن فارس ومنه إبطال الشئ فهو إطلال الدماء ، يقال طل دمه فهو مطلول إذا أهدر ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الثالث ص (٤٠٥،٤٠٦).

تساعد على الحفظ، وجذب الأذن عند الإنشاد وتخلق متعة فى المتلقى تغرى بمعاودة استماع النص نفسه، وسهولة إنشاده.

فالجناس قام بدور هام فى البنية الإيقاعية وذلك من خلال تحقيق الانسجام والتآلف بين ما هو متباعد ومتنافر. فنجد العلاقة بين (مدى ودماء) بمعنى طول العهد أن كلا منهما يعنى الكثرة وطول المدة. وهنا تحقق التماثل والانسجام بين ما هو متباعد.

وقد كنت أدعى قبل حبك باسلاً(١) ** فعدت به مستبسلاً(٢) بعد منعتى

أى كنت بالتحقيق قبل محبتى إياك مسمى بالأسد لشجاعتى فصرت بسبب حبيك مستسلماً للموت بعد امتناعى وخفض جانبى ونجده يعرض هذه الصورة عن طريق الجناس فى (باسلاً ــ مستبسلاً) جناس اشتقاق والجناس قام بدور هام فى البنية الإيقاعية من حيث خلق التلاحم بين البنية اللغوية والإيقاعية للكلمة وإحداث التقريب والتماثل بين ما هو جل متخالف فنجد (باسلاً) أى شجاعاً و(مستبسلاً) أى وطن نفسه. فالعلاقة التى أحدثها الإيقاع هنا هى إعادة التفكير فى اللفظة فنجد الشجاع لا يهابه الموت والأقدام عليه فهو ليس مستسلماً له عن ضعف وهوان، وإنما وطن نفسه للموت.

هذا وقد سادت فى عهد ابن الفارض نزعة تمجد العناية بالشكل وتبجل الاتجاه صوب تزيينه، وقد يكون لذلك مبررات خاصة بطبيعة تنسيق أبنية المجتمع آنذاك، أو بطبيعة الظروف السياسية ، وفى رأيى أن العناية بالشكل ليست أبداً مدعاة للذم على إطلاقها. مع أن الشكل لا ينفصل بحال عن المعنى، وأى تحسين له هو تحسين

(١) باسلاً: أصل واحد تتقارب فروعه، وهو المنع والحبس ومنها الشجاعة؛ لأنها الامتناع على القرن.

ينظر: ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الأول ص (٢٤٨).

(٢) المستبسل: هو الذى وطن نفسه للموت ، ينظر: ابن فارس معجم مقاييس اللغة–المجلد الأول ص (٢٤٨).

للمعنى، لذا فنحن نزعم أن تلك الأبيات التى نتصور أن بها مبالغة فى العناية بالشكل على حساب المعنى، كانت تقابل من معاصرى ابن الفارض بصيحات الإعجاب وآيات التقدير.

فالبيت يختال فى ألوان وأصباغ ثرية منوعة اختيال الطاووس فى ألوانه وأصباغه. إن شاعرنا كان يحكم استخدام الألوان فى فنه إحكاماً شديداً فإذا هو يستخرج منها هذا الزخرف النادر. ونجده لما أكثر من هذه الموسيقى الداخلية فى شعره لتتم له تقطيعات صوتية يستطيع بها عمر بن الفارض أن يرتفع هذا الارتفاع الفنى الذى جعل القدماء يقولون إن شعره به حرفية فائقة أو خفية ، وليست هذه الصناعة الخفية إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة فى استخدام فن الإيقاع البديعى فى الشعر وما ينتج عنه من (فن الصوت).

وعلى هذا . وفى رأيى : يكون ابن الفارض حامل لواء قيثارة الرعاة القدماء التى حطمها أصحاب الشعر الغنائى ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثارة المحطمة أصواتاً جديدة فائقة وهى الإيقاعات البديعية حيث كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه.

أمالك عن صد أمالك عن صد ** لظلمك ظلماً[1] منك ميل لعطفة

يقول: هل يحصل لك أيتها الحبيبة ميل إلى الانعطاف ورجوع عن صد موصوف بأنه أمالك وأرجعك عن العطشان إلى ريقك ظلماً لا بسبب ولا بذنب أوجب تلك الإمالة عنه.

(١) أمالك : استفهام عن النفى. الصدى : العطش.
ظلم: بفتح الظاء هو ماء الأسنان، وبضم الظاء وضع الشئ فى غير موضعه. وفى الأول قولهم: سقانا لمه طيبة وقد ظلم وطبه إذا سقى منه قبل أن يروب ويخرج زبده. ويقال لذلك اللبن ظليم بالفتح.
ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الثالث ص (٤٦٨، ٤٦٩).

وكسى البيت بحلة زاهية من الجناس، ففى البيت الجناس التام المركب ما بين (أمالك وأمالك) وبين (صد وصد) وجناس التحريف بين (الظلم والظلم) وجناس التصحيف بين (منك وميل) فنجد الظلال الكثيفة المتنوعة من الجناس ما بين "التام والمحرف والمصحف" توضح لنا أن ظواهر البديع وأبنيته تجاوزت بحضورها المكثف هذا مقولة الجلب للتحسين والتزيين والوجود المستقل المرتفع فوق البنية الأصلية للنصوص إلى الإسهام الفعال فى خلق المعنى والتأثير القوى فى المتلقين، وبالتالى دفعنا ذلك الالتحام الشديد لظواهر البديع بالبنية الشكلية والدلالية للنصوص، إلى ضرورة البحث عن مغزى عميق لبروزها من خلال تجربة الشاعر الأساسية . وأقول أن هذا التماثل (الجناس والتوافق يحدث تعميقاً للتنغيم الصوتى داخل الوحدات التجنيسية فى بنية البيت وخليق بنا أن نشير إلى أن هذه الوحدات التجنيسية داخل البيت تحتل الحيز الوزنى وتسيطر عليه).

إذا كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه وكيف يهيئ لها مكانها، ويصف الآذان للقائها، إذ كان شاعراً ممتازاً فى فن البديع وما يحدثه من إيقاعات داخلية رائعة، والحق أن صاحبنا كان يعرف مهنته معرفة دقيقة ننظر إليه كيف حقق لنفسه موسيقاه بما أحدث فيها من الصلة والقرابة بين كلماته، فكل كلمة تقبل على أختها وكأن الكلمات من أسرة واحدة، وهذا ما يحدثه التماثل والتخالف. ألا ترى معى أن قوله (أمالك) الميل والانعطاف والتعلق بالشئ و (أمالك) استفهام عن النفى أى (نفى الميل) لأن (أمالك) فعل ماض مزيد من باب الأفعال وهو أجوف(١). وأصله (أميلك) فنقلت حركة الياء إلى الميم وقلبت الياء ألفاً فنجد الصلة والقرابة بين كلماته. وكذا فى (صَدِّ – صَدٍ) فالأولى مصدر صده عن كذا منعة وصرفه والثانية صفة مشبهة بمعنى العطشان. فالمحصلة التى أفادها الجناس هنا هى (الحرمان والمنع) فالصد منع

(١) مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصارى، ت.ح الفاخورى ، الجزء الأول ، دار الجيل بيروت ١٤١٧هـ ــ ١٩٩٧م ، ص ٢٢، ٢١

والعطش منع، فلا شك فى أنه أحدث تقريباً بين المتباعد ثم أحال المتخالف إلى المتماثل فى النهاية وتلك بلا شك فلسفة ابن الفارض فى تجربتة الصوفية التى حرص على التأكيد عليها.

فبل[١] غليل[٢] من عليل على شفا ** يبل شفاء منه أعظم منه

يريد أن يقول : بل العطش الكائن فى هذا العليل الذى تحسن حاله منه لأجل الشفاء أعظم منه.

ولما كان شاعرنا بارع فى عرض محسناته ولا سيما الجناس منها، وكان ذا اقتدار فى طريقة عرضه له فى أبياته فهو ليس مجرد تحسين أو تزيين وإنما فكر وفلسفة خاصة متضمناً متناقضات الحياة بكل ألوانها فنجده نوع فى جناسه ما بين الجناس الناقص بين (بل ــ يبل) والمصحف بين (غليل وعليل) والمحرف بين (شفا وشفاء) والمصحف أيضاً بين (منه ــ ومنه) فتلك الحرفية العالية وذاك البديع الرائق فى المجىء بالوحدات المتجانسة تدفعنا إلى الاعتداء بقدرة الشاعر اللغوية وتمكنه منها وبالتالى التفرد. وعلى هذا فنجد أن فنون البديع نجحت إلى أبعد الحدود فى توظيف هذه الألوان توظيفاً جمالياً وإيحائياً ، وفجروا فيها قيماً تعبيرية وجمالية جديدة يثرون بها الجانب الموسيقى فى القصيدة ليصبح بذاته عنصراً إيحائياً بارعاً، ورغم أن الشاعر أسرف فى استخدام بنية الجناس كما لم يسرف أشد الشعراء فى عصور التكلف إسرافاً ــ لأن الشاعر نجح فى توظيفه تعبيرياً بنفس القدر الذى نجح فى توظيفه موسيقياً.

---

(١) البل: مصدر بله ، أى جعل فيه نداوة. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة (سبق ذكره) ــ المجلد الأول ص (٢٩٥ ، ٢٩٦).

(٢) غليل: العطش ، وقبل ذلك لأنه كالشئ ينغل فى الجوف بحرارة. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ (سبق ذكره) المجلد الرابع ص (٣٧٦).

وما أحدثه الإيقاع التجنيسى هنا من خلال إيجاد الثنائية اللغوية التى تضارع تلك الثنائية الوجودية الكبرى ، قوامها تشابه الألفاظ وتباين المعانى ، ثم التقريب بين هذا المتباعد للوصول به إلى التماثل وإحداث إيقاعٍ موسيقىً تطرب له الآذان، وهذا جميعه ملتحماً بسياق الكلام فنجد (بل) مصدر بله ، جعل فيه نداوة و (يبل) إذا حسنت حالة بعد الهزال. وكلاهما يمثلان النهوض بالأمر للأحسن مع إشراقه ولين، وهذا ما جلبه الإيقاع من خلال الرغبة والإغراء فى تكرار الألفاظ ثم التريث فى الوقوف عليها لأجل فهم معناها والوصول منها إلى ربط الدلالة الإيقاعية لها بالدلالة اللغوية للبنية التجنيسية فهما ملتحمان فى نسيج البيت ومنه إلى الوصول إلى التقريب بين ما هو متباعد. وكذا (غليل وعَليل) فالأولى تعنى حرارة الجوف أو شدة العطش والثانية تعنى (المريض) وكلاهما يمثلان شدة الألم، فالمحصلة التى أحدثها الإيقاع هنا هى التأكيد على شدة الألم المتمكنة فى الاثنين أشد تمكن.

جمال محياك المصون لثامه[1] ** عن اللثم[2] فيه عدت حيا كميت

ويمضى مع وصف المحبوبة قائلاً:

أى جمال وجهك المحفوظ لثِامه عن القُبْلَة صرت فيه وبسببه حياّ لكن مثل ميت لعدم الحركة والانتعاش لما استولى عليه من البلى والبلاء فى محبتك ... هذا وقوله (المصون لثامه) أى المحفوظ نقابة وحجابه وهو وصف للوجه وكناية عن كل شئ ساتر للوجه سترا عن الغافل الجاهل لا عن العارف المحقق، وكون الوجه مستوراً عنه لأنه ليس من محارم هذه المحبوبة الحقيقية حتى تكشف وجهها له فيراها لعدم تقواه القلبية وقوله (اللَّثْم) كناية عن التمتع بالنقاب والحجاب من كل شئ. لقد

(١) اللثام: اللام والثاء والميم أصل يدل على مصاكة شئ بشئ أو مضامته له، ومن المضامة اللثام: ما تغطى به الشفة من ثوب. المعجم السابق نفسه، المجلد الخامس ص (٢٣٤).

(٢) اللثم: مصدر لثمة إذا قبله. المعجم السابق نفسه، المجلد الخامس ص (٢٣٤).

حاول سلطان العاشقين أن يصنع ثنائية لغوية تضارع تلك الثنائية الوجودية الكبرى، قوامها تشابه الألفاظ وتباين المعانى وهذه الأنماط البديعية أنماط ملتحمة بسياق الكلام تؤثر فيه وتتأثر به لا على أنها أنماط منعزلة عن السياق لا فاعليه لها فى النص أو فى خلق دلالاته المتنوعة كما أن تلك الأنماط البديعية لها تأثير هائل فى متلقى النص لا يمكن تجاهله أو التغافل عنه.

فنجد الجناس من (اللَّثام واللَّثْم) وهو شبه المشتق فأوجد الإيقاع علاقة معنوية بينهما من حيث كون مكانهما واحد.

وعلى الرغم من أن التوافق والتنعيم الصوتيين يبرزان على مستوى البنية السطحية للبيت، فإن سمة التضاد قارة فى البنية العميقة له يجلبها الطباق الواضح بين (الحى والميت).

تلك التى تشارك بنية الجناس فى الحيز الوزنى، بل يحتل كل منهما الحيز الوزنى وهكذا استطاع الشاعر بمهارة واقتدار أن يوظف هذا المعنى البديعى التراثى المهجور لأداء وظائف موسيقية وجمالية باهرة والحق أن الشاعر استطاع أن يرتفع إلى مراقى القمة فى البديع بألوانه المتعددة وتنميقة. كما أنه امتاز باتساع الرمز فى التعبير عن حبه الإلهى، ولكن أى رمز؟!

إنه كان يرمز بهذه العناصر إلى الحب الإلهى. فتعبر هذا التعبير الفسيح الذى ينطلق فيه الخيال ويسبح فيه الشعور والوجدان (وفى رأيى) أن ابن الفارض أتى بالمحسنات البديعية مقرونة بالأفكار الفلسفية، وهى (الفسلفة الصوفية) حيث كانت تستخدم استخداماً فنياً خاصاً كأنها لون زاه ويزيده تألقاً تلك الألوان البديعية الرائعة.

وجنبنى حبيك وصل معاشرى ** وحببنى ما عشت قطع عشيرتى

يواصل شاعرنا حديثه عن تلك المحبوبة قائلاً باعدنى حبّك عن وصل مخالطى وحببّ إلى مدة حياتى قطع أقاربى وأهل بيتى وما ذاك إلا أنى اشتغلت بك عن كل

مخلوق فلا أرى سواك ولا أريد إلا إياك.

وعلى هذا فإذا تجنب مواصلة من يعاشره بسبب اشتغال قلبه بمحبتها فكيف لا يتجنب مواصلة غير المعاشِر له وهو مقام العزلة والتجرد، ومضى بنا نحو لوحة بديعية كسى ظلالها عن طريق الجناس الذى نوع فيه ما بين جناس التصحيف فى (جنبنى وحببنى) وبالتأمل نصل عن طريق التكرار وما أحدثه الإيقاع فى (جنبنى وحببنى) التقريب بينهما من حيث كونهما (ميل) ولكن أحدهما ميل بالبعد والآخر ميل بالقرب.

وجناس الاشتقاق بين (معاشرى وعشيرتى) كما أن استهلال البيت على هذا النحو من الألفاظ المتجانسة يثير الدهشة ويدفعنا إلى التريث والتمهل للغوص وراء المعنى، كما أن التنوع على هذا النحو لا يخلو من دلالة رائعة صوب البنية وإحداث إيقاعاتها المتنوعة وتشابهتها الصوتية النادرة وتلك رغبة جارفة من الشاعر فى تعميق التشابه وتوثيق عرى التماثل على كل المستويات (الدلالية والصوتية أو الإيقاعية) ولما كان هذا لا يشبع خصب خيال الشاعر وبراعته فى نسج أشكال فنية متعددة من الظلال البديعية للوحته البلاغية نجدة يضفى على شعره مسحة من الجودة الفنية، قوامها التعارض أو التخالف القائم بين (الوصل والقطع) عن طريق الطباق وعلى هذا يمكن أن نقول أنه يعرض الموضوعات فى بنيتها العميقة وتشكلها فنياً ولغوياً بأشكال متباينة تجمع بين محورى (التماثل- التخالف).

ومما يلفت النظر هذا التضايف والتداخل الغريب الذى يقيمه الشاعر بين الأضداد ولكى نتقبل تلك التراكيب يجب أن نؤمن بأن منطق الشعر تتلاحم فيه الأضداد وتتضايف فى آن واحد، وهذا يشى- بشكل واضح- برغبة الشاعر فى خلق التخالف والتباين من خلال التشابه والتماثل و الأضداد- وفى رأيى أن ابن الفارض بتلك الإيقاعات الداخلية البديعية الرائقة كأنما أشعل ثقاب مزج الإيقاع الداخلى بالبنية

الأساسية للجملة، التى من شأنه أشعل كل شئ شعره ومزجه بالنسيج التكوينى للجملة مع ظهور أو غلبة الصبغة الفلسفية الذى من شأنه أشعل كل شئ فى شعره من (إيقاعات بديعية أى الإيقاع الداخلى تلاحم وتمازج أبنية الجملة ثم الصبغة الفلسفية الخاصة بالشعر الصوفى ثم ما ينتج عن هذا كله من إشعال الثقاب (الإيقاعى البديعى فى شعره) وليس من أنه ثقاب محبب إلى نفوسنا.

وأبْعَدِنى عن أرْبُعِى بُعْدُ أربع ** شبابى وعقلى وارتياحى وصحتى

الحديث موصولٌ عن حبه لتلك المعشوقة، الضمير فى أبعدنى راجع إلى حُبِّيكِ فى البيت قبله وعن أربعى يعنى عن عاداتى وطبائعى فى الباطن، أو عن دورى وما كنت أسكن فيه فى الظاهر يعنى حبك أبعدنى عن ذلك بعد إبعاده لى عن أوصاف أربع: الأول عصر شبيبتى فصرت أعجز عن تعاطى كل شئ، والثانى عقلى فصرت لا أعِى ولا أُدرك شيئاً، والثالث ارتياحى أى نشاطى واهتمامى بالأمور، والرابع صحتى أى عافيتى فى بدنى فما حال إنسان فَقَدَ شبابه فشاخ وانهزم وفَقَدَ عقله فجنّ وذهل وعدم إدراكه وفَقَدَ ارتياحه فزال نشاطه وابتهاجه بالأمور وذهبت عافية بدنه فمرض وسقم.

هذا، ولما كانت أيقونة الجناس لا تنفك عن بنية الشاعر فهى ممتزجة فى كل أبيات القصيدة.

فنجده جانس بين (أبعدنى وبُعْد) جناس اشتقاق، وجِناس التحريف بين (أربعى وأربع) فالجناس هو المطية الذلول التى تمكن بواسطتها الشاعر من صنع أكثر أبنية التماثل فى شعره، ومما لاشك فيه فهو يظهر قدرة الشاعر الفائقة على التحكم فى اللغة، ويجلى مقدار التلاحم اللغوى والصوتى فى البنية التركيبية فى البيت وحتى يشاكل بين الأصوات ومعانيها مشاكلة دقيقة، واتخذ ابن الفارض رمزاً لهذه العناية البالغة بتجاوب النبرات فى شعره، وإغراق شعره بالإيقاع الداخلى (البديعى) وكيف

أنه أحدث فى الموسيقى مرونة غريبة بملاءمته الدقيقة بين الكلمات والحركات والسكنات ملاءمة نظمت فى نسق (فنى بديعى).

فنجد شاعرنا أكثر من الجناس أو محور التماثل مستخدماً إياه استخداماً لغوياً يريد به أن يدلَّ على مهارته فى اللغة قبل أن يدل على مهارته فى استخدام لون رائع من ألوان البديع مما من شأنه إحداث إيقاعٍ داخليٍّ رائقٍ.

وفى رأيى أن ابن الفارض جنح إلى هذا اللون من البديع بكثرة بل أغرق فيه إغراقاً للدلالة على (إثبات مقدرته اللغوية).

فَلى بعد أوطانى سكون إلى الفلا ** وبالوحش أُنسى إذ من الإنسِ وحْشَتى

بعدت عن منازلى بحيث صار لى ميل وقرار إلى الفلا بعد مفارقة أوطانى وصار لى أنس بالوحش واستيحاش من الإنس، وهذا مقام الأنس بالحبيب والاستيحاش مما سواه. ولما كان ابن الفارض مغرماً بالتماثل، مولعاً بالتشابه فنجد بنية الجناس تتنوع فى البيت فى مواضع مختلفة من البيت لتكتسب الألفاظ المتجانسة فيه دلالة متميزة فضلاً عن التناعم الصوتى والموسيقى فنجد الجناس المُحَرَّف واللاحق بين (فلى والفلا) والمُحَرَّف أيضاً بين (أُنسى والإنس) والجِناس الناقص بين (الوحش والوحشة) وقلب الكلمات فى الجملة حيث قال (بالوحش أُنسى إذ من الإنس وحشتى). وفى هذا جميعه لابد أن تنسجم هذه الأصوات مع تكوين الأذن البشرية، والذوق الخاص لصاحبها. ويبنى-على ذلك- ضرورة أن تخرج الأصوات والحروف والنغمات صحيحة، لتستقبلها إذن المتلقى بسهولة ويسر، وتجد فيها متعتها ولذتها الجمالية.

فرحن بحزن جازعات بعيد ما ** فرحن بحزن الجزع بى لشبيبتى

لما تبلج صبح الليل فى لمتى زهد الغوانى فى وصلى فذهبن مُصاحبات للحزن

جازعات من اقترابى بعد فرحهن فى حزن الجزع بى لشبيبتى، وحيث كان فرحهن بالشباب فمن المعلوم أن حزنهن للمشيب، وصبغ البيت بالصبغ البديعى فنجد الجِناس المُحَّرف فى (فَرُحن وفَرِحن) وفى (بحُزْن وبِحَزْن) وشبه الاشتقاق بين (جازعات والجزع) والخير كل الخير فى ان تتبع الثانية الأولى، أى أن تتبع الألفاظ المعانى أو فى أن يقودك المعنى إلى التجنيس والسجع، وليس فى أن يقود المعنى إليهما على حد قول الإمام عبد القاهر الجرجانى.

والحق أنه ليس ثمة انقياد من لفظ لمعنى، لا استسلام من معنى للفظ وإنما تلاحم وامتزاج وتوحد، فالمعنى لا يوجد مطلقاً إلا من خلال اللفظ اللائق به المناسب له "ولن تجد أيمن طائر أو أحسن أولا وآخرا وأهدى إلى الإحساس وأجلب إلى الاستحسان من أن ترسل المعانى على سجيتها وتدعها تطلب لأنفسها بالألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها"(١).

وعلى هذا (يدرس علم البديع) كثيراً من التكوينات الصوتية عن طريق الإيقاعات الداخلية. التى تضيف خصائص صوتية يكررها الشاعر ويبثها بين سطور نصه وتصب كلها فى أذن المتلقى.

وتمتزج مع غيرها لتؤلف موسيقى النص الشعرى. وعلى هذا فنجد أنواع الجناس التى وردت فى البيت كلها تتلاشى فيها الأبعاد الصياغية ويتم التلاصق بين الطرفين، حيث يتلاحم الإيقاع نتيجة لاتصال النطق بحيث يحس المتلقى ان طرفى التجانس كتلة صوتية واحدة تحمل مضموناً مزدوجاً.

به عاذراً بل صار من أهل نجدتى ** فاصبح لى من بعد ما كان عاذلاً

(١) أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجانى– ت محمود شاكر – مكتبة الخانجى– القاهرة (ص١١).

أصبح الناهى لى عن المحبة صار من بعد لومه لى عاذراً لى باسطاً لعذرى موضحاً لأسباب محبتى قائلاً لا لوم على هذا فى المحبة. ثم ترقى فى أمر اللاحى وقال (بل صار من أهل نجدتى) وإعانتى أى وضح عُذرى لديه وثبت برهان محبتى بين يديه. وفى البيت الجناس المضارع بين (العاذل والعاذر) وفى كل ذلك تتعاون بنية التجانس مع غيرها من البنى فى إنتاج الدلالة الشعرية.

ضلال ملامى مثل حجى وعمرتى ** وحجى عمرى هاديا ظل مهديا

والمعنى : اقسم بعمرى أن إقامتى الحجة برؤية وجه المحبوب لهذا الذى ينهانى الذى يزعم بنفسه لجهله أنه يهدى إلى الصواب بلومه لى فى المحبة الإلهية وإنما هو فى نفس الأمر يهدى لى ضلال لومه وثواب إلزامى له وأجر هدايتى إياه يعادل ثواب حجى وأجر عمرتى فى سبيل الله تعالى.

ونجد التنوع فى ألوان الجناس دلالة على مقدرة لغوية رائعة تمثل التمكن من الأدوات والإتيان بالصعب لإظهار تلك البراعة ولفت الانتباه إليها. وعلى كل -فبنية التجانس- فى مختلف أشكالها- بنية ثرية، ومن ثم أكثر شاعرنا من التعامل معها تعاملاً مكثفاً؛ ليحقق – من ورائها- للغته إيقاعاً داخلياً رائقاً تهفو إليه الآذان وتتلذذ وتطرب له الإسماع، فضلا عن أنها (بنية الجناس) تتعاون مع غيرها من البنى الأخرى فى اللوحة البديعية منتجة (الدلالة الشعرية كاملة).

ونجد سلطان العاشقين عذب القيثارة، رقراقها، تستهويه روائع البديع ومحاسنه، عينة عين شاعرة تبحث عن الجمال فى كل محيط وتأتى به، فنجده صبغ بيته بصبغة الجناس التام بين (حجى وحجى)، والجناس المُحَرّف بين (عمرتى – وعمرتى) وجناس الاشتقاق بين (هادياً ومهدياً).

محرم عن لؤم[٢] وغش النصيحة ** رأى رَجَيا[١] سمعى الأبى ولومى الـ

بواصل حديثه عن ذلك الهادى وحجته علم الهادى أن سمعى أصم عن سماع لومه وغش نصيحته ولومى فى المحبة محرم لأنه صادر فى غير موضعه. لقد صبغ ابن الفارض بيته بوسائل وأشكال فنية متعددة مما يضفى على شعره مسحة من الجودة الفنية. تجمع بين وحدات البيت البنائية فى بنيتها العميقة وتشكلها فنيا ولغويا بأشكال متباينة تجمع بين التخالف والتماثل فنجده أتى فى البيت (بإيهام التناسب) بين (رجب والمحرم)، والجناس المُحَرَّف بين (لوم، ولؤم)، وإن قلبنا همزة الثانى واوًا فهو لاحق لا مُحَرَّف. هذا ..... ،

ولما كان التقابل يعد من المحاور الواضحة فى شعر ابن الفارض وتلك التقابلات تتلاحم تلاحماً كلياً مع نسيج البيت، وتبدو داخلة على نحو طبيعى لا يشعر المتلقى إزاءها أدنى شعور بالتكلف أو التعمل أو الاستكراه.

فنجده أتى بالمقابلة بين (الغش والنصيحة) فهى من الألوان البديعية التى احتلت مكانة واسعة فى شعر عمر بن الفارض وكأنما الشاعر هنا عند بناء قصيدته انطلق فى عملية اختيار للمفردات ليصنع سبيكة تعبيرية مشحونة بكل عوامل الإرهاق الجسدى والنفسى وهنا توالت (البنى الجناسية والتقابلية).

وهذا التلاحم النسيجى للبيت تبعه اكتمال إيقاعى يعطى كل شطر نهاية صوتية تحكم إغلاقه من ناحية (الإيقاع الداخلى).

---

(١) رجباً: الراء والجيم والباء أصل يدل على دعم شئ بشئ وتقويته من ذلك الترجيب وهو أن تدعم الشجرة إذا كثر حملها؛ لئلا تنكسر أغصانها ، ومنه رجبت الشئ أى عظمته، ومنه الجود وهو المراد هنا. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الثانى ص (٤٩٥، ٤٩٦).

(٢)اللؤم: بالهمزة ضد الكرم. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الخامس ص (٢٢٢).

فلما تفرقنا عقدت وحلت ** وكانت مواثيق الإخاء أخية[1]

يقول كانت عهود أخوتى مع المحبوبة الحقيقة وهى الحضرة العلية ثابتة مربوطة بحلقة القلب الدائرة الروحانية فلما تفرقنا أى بالنفخ الروحانى فى الهيكل الجسمانى عقدت أنا أى ربطت تلك المواثيق الأكيدة بحلقة القلب المذكورة وحلت هى ذلك الربط لبقائها على ذلك التجرد الأزلى فبعدت المناسبة بينى وبينها.

إن محورى الموافقة والمخالفة بما يمتازان به من رحابة واسعة، صالحان لكى يشملا فى طياتهما كل أبنية "البديع"....

هذا، وتتلاحم أبنية التماثل الصوتى تلاحما بينا فى شعر ابن الفارض، على نحو لا يكاد يخطئه كل قارئ لمجموعة قليلة من أبيات الشاعر فيعد الجناس والطباق أى محور (المماثلة والمخالفة) هما المطية الذلول التى تمكن بواسطتها الشاعر صنع أكثر أبنية التماثل والتخالف فى شعره حتى إذا قلت إن شعر ابن الفارض لا يكاد يخلو بيت منه من هذا النوع إلا فيما ندر، ولما كانت عين شاعرنا عيناً شاعرة يستهويها الجمال بصفة عامة والتزيين منه بصفة خاصة لذا نجده مضى بنا وسط زهور البديع وصاغ بيته بمحسناته عن طريق الجناس أولا ثم المقابلة.

ففى البيت شبه الاشتقاق بين (الإخاء والأخية) والمقابلة بين (الحل والعقد). فشاعرنا تعامل مع هذه الألوان البديعية فى شكل يلائم طبيعة العصر ويلائم طبيعة الصورة الشعرية الخاصة بشعراء الصوفية ومنهجهم الفلسفى فى نقد الحياة والوصول بالمتضادات فيها إلى التماثل وذلك عن عمد وهو فى ذلك ينسجم مع الحس الإيقاعى البديعى فى شكل من الرتابة ويوظف ما تبقى منه توظيفاً جمالياً يحقق اللوحة البديعية التى حرص على نسجها وتلاحم أبنيتها البديعية فى ترابط لغوى، أى

(١) الأخية: عروة تثبت فى أرض أو حائط، وتربط فيها الدابة. ينظر: مقاييس اللغة (مرجع سبق ذكره)، المجلد الأول، ص (٤٥٤).

لا يفصل الدلالة اللغوية للبنية الجناسية أو التقابلية فى وحدة البيت، هذا والناظر فى شعر سلطان العاشقين يدرك أن من أهم خواص هذا الشعر هو (الصبغ البديعى) الموظف جيداً وعن عمد لأن نفسه تواقة إلى تصوير معطيات الحياة فى صورة المتناقضات ومنها إلى التماثل وما ينتج عنه من إحداث الإيقاع فى صوره المختلفة، وإن ظل على توازنه من حيث الإيقاع الداخلى وفى نفس الوقت فهى محكمة الإيقاع الدلالى.

وفاء وإن فاءت إلى ختر ذمتى ** وتالله لم أختر[1] مذمة عذرها

يقول: وبالله أقسم لقد تركت مذمة غدرها وفاء بعهدها وان كان لها رجوع إلى الغدر بعهدى فإن المُحب المخلص فى المودة لا يتغير ولو نقض المحبوب عهده. وهذا البيت كالدفع لوهم ربما صدر من الأبيات السابقة فإن فيها تقرير نقضها لعهده والعادة ذم الغادر فأفاد أنه لم يذم عذرها لأن جميع ما يفعله المحبوب محبوب ولو كان مخالفاً للمراد والمطلوب. وفى البيت تتجلى بنيات المماثلة والمخالفة المتمثلة فى بنيتى أو عنصرى الطباق والمقابلة؛ وذلك لأن من أعظم آيات القدرة ودلائل القوة الجمع بين الأضداد، (وقد أدرك هذا الصوفى أبو سعيد الخراز عندما قال: عرفت الله بجمعه بين الأضداد.

ومما لاشك فيه أن هذه الظاهرة تكتسب جمالها مما تحدثه فى ذهن المتلقى من مفارقة مع المتوقع ومخالفة للانطباع الأول المتعجل. ولقد أقام ابن الفارض فى صـــوره البديعية صورةً فريدة لمفهوم المخالفة البديعية أفاد فى تقديمها مهما يتعاطاه الصوفية فيما بنيهم من "دلالات". بالإضافة إلى الحيز الإيقاعى الذى تشغله هذه

(١) الختر : أصل يدل على توان وفتور والختر الغدر والنقض وهو المراد هنا.
قال تعالى ﴿وَمَا يَجْحَدُ بِآيَاتِنَا إِلا كُلُّ خَتَّارٍ كَفُورٍ﴾ . المعجم السابق نفسه ــ المجلد الثانى ص (٢٤٤).

الظاهرة حيث تتلاحم تلاحماً كلياً مع نسيج البيت محدثة تناغماً موسيقاً عذب الإيقاع تطرب له الأذان وتنسجم مع وحده البيت.

فنجد فى البيت (الطباق) بين (الغدر والوفاء) ومحور المماثلة فى الجناس حيث جناس شبه الاشتقاق بين (أختر والختر) وبين (وفاء وفاءت) وبين (الذمة والمذمة) والحق أن محور الإيقاع يتصل- إلى حد بعيد- بمحور التماثل، وان كان تماثلا منصرفا إلى الناحية الصوتية، وكلما ازداد محورى التماثل والتخالف ازدادت الطبيعة الإيقاعية التى تؤكد شاعرية الصياغة.

وجاد بأجياد ثرئ منه ثروتى ** سقى بالصفا الربعى ربعاً به الصفا[1]

يقول: سقى مطر الربيع ربعاً كائنا فى مكة كان بذلك الربع صفاء الوداد، ونهاية الإسعاف والإسعاد. وسقى ثرى كائناً فى أجياد من ذلك الثرى حصل لى الغنى؛ لأن الفتوح به قد حصل. والربعى: كناية عن العلوم الإلهية وقوله (بأجياد) كناية عن الجسم العنصرى للإنسان الكامل.

و(الثرى) كناية عن أصل جسم الكامل الذى نشأ منه كاملاً بتربيته فى حجر أحكامه، وهو الحقيقة المحمدية النورانية.

وظلل الصورة البديعية عن طريق الجناس بألوانه المختلفة ما بين الجناس التام فى قوله (الصفا والصفا) وجناس شبه الاشتقاق أو الاشتقاق بين (الربعى وربع) وجناس الاشتقاق بين (ثرى وثروة).

هذا وقُرب الحروف فى قوله (جاد وأجياد).

بمن بعدها والقرب نارى وجنتى ** منازل أنس كن لم انس ذكرها

هذه الأماكن مواضع أُنس بسبب المحبوبة التى بُعدها نارى والقُرب منها

(١)عاطف جودة نصر ، البديع فى تراثنا الشعرى، مجلة فصول م ٤ ع٢، ص٨٥.

جنتى. وفى البيت الجناس المُحَرَّف بين (أُنْس وأَنْس) والمقابلة بين (القُرْب والبُعْد) وكذا بين (النار والجنة) ويتجلى فى البيت اللف والنشر على الترتيب.

هذا، (والشعر الصوفى نوع من النسج الفنى الذى تكثر فيه التقابلات وتشيع فيه التناقضات التى تخلخل أبنية المنطق ولهذا ما يبرره على صعيد التجربة الصوفية ذاتها، ذلك أنه إذا كان التوحد والتقارب غرضا من أغراض الصوفية)[١]. فإن الأحول التى تعترى الصوفى متناقضة بعض التناقض فيما تظن، لهذا كله لم يكن غريبا أن نجد تكثيفا للتقابل فى الشعر الصوفى، أما بالنسبة لحرصه على إحداث المماثلة والتقارب بين الدوال فى شعره.. فهذا يشى بأن للأمر بعدا عميقا وفلسفة كبرى تفوق تحسين الكلام أو تنميقه.

غريمى وإن جاروا فهم خير جيرتى ** غَرَامى بشعب[٢] عامر شعب عامر

يقول: غرامى وشوقى بهذه القبيلة العامرة، لذلك المكان المعروف غريمى ملازم لى، وإن حصل منهم جور فلا يذمون به بل هم مع ذلك خير جيرتى، فجورهم عدل وصدهم وصال وبُعدهم قُرب وعذابهم عذب والبيت لوحة بديعية رائعة تتجلى ظلال أركانها بالجناس ولم يكتف بذلك بل نوعه، فنجد الجناس التام بين (عامر وعامر) والجناس المحرف بين شَعْب وشِعْب، وجناس شبه الاشتقاق بين (الغرام والغريم) وبين (جاروا وجيرة).

إن بروز الجناس وتكثيفه على هذا النحو فى شعر ابن الفارض، ملمح فنى قد نجد له ما يبرره، إذا نحن حاولنا أن نلوذ بطبيعة الحياة وظروف المجتمع. ومفاهيم

---

(١) بناء الأسلوب فى شعر الحداثة- د. محمد عبد المطلب- القاهرة، ١٩٩٥، ص ٦٥.

(٢) الشعب: بفتح الشين وسكون العين المهملة يأتى لمعان المراد منها هنا القبيلة العظيمة.
و(الشغب) : بكسر الشين وسكون العين الطريق فى الجبل.
ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ــ (سبق ذكره) ص (١٩٠ ، ١٩١).

الجمال ومقاييسه التى كانت تسود عصره، لكننا نود أن نلتمس تأويلاً لهذه الظاهرة الفنية عن طريق التبصرة بالتجربة الأساسية لابن الفارض. فهو ميل نحو تحقيق الانسجام والتآلف بين ما هو متباعد ومتنافر. وخليق بنا أن نقول إن الجناس ظفر بعناية فائقة فى شعر عمر بن الفارض، حيث أخذ الجناس بكل تقسيماته فى البيت الواحد وعلى الرغم من أن تلك التقسيمات تمتاز إلى جانب العناية بالنطق العناية بالكتابة، والدليل على ذلك وجود ما يسمى بجناس التصحيف، كما أنها تجاوزت نطاق الكلمة لتبحث عن التشابه حتى ولو كان واقعا بين كلمة وجزء من أخرى؛ لذا سنعتد بالتجنيس فى تائية سلطان العاشقين من حيث تكرار الوحدة المتشابهة داخل البيت.

والحديث موصول عن هذه المحبوبة قائلاً:

وقد قطعت منها رجائى بخيبتى ** ومن بعدها ما سُرَّ سِرّى لبعدها

يقول: ما حصل لخاطرى السرور من بَعدِها لأجل بُعْدها وقد قطعت الخيبة رجائى منها بسبب حرمانها لى. ففى البيت الجناس المحرف بين (بَعِدها وبعَّدِها) وجِناس شبه الاشتقاق بين (سُرَّ وسرّى)، والمقابلة بين (الرجاء والخيبة).

هذا، ولا ينتهى التشابه والتماثل فى هذا البيت عند التجنيس الثنائى بل يمتد إلى التشابه فى البناء اللغوى؛ وهذا كله يشى- بلا شك – برغبة الشاعر الجارفة فى تعميق التشابه وتوثيق عرى التماثل على كل المستويات.

هذا، وقد وفق الشاعر فى كثير من الأحيان فى جعل المقابلات تتلاحم تلاحماً كلياً مع نسيج البيت، وتبدو داخله على نحو طبيعى لا يشعر المتلقى إزاءها أدنى شعور بالتكلف أو التعمل أو الاستكراه.

إن تلك المقابلة العميقة الماثلة بين قوله (الرجاء والخيبة) والمجسدة لعرى التماثل بين البنيات التركيبية للبيت. هذا والتقابلات الموضوعية الأثيرة لدى ابن

الفارض تضفى على شعره مسحة من الجودة الفنية العالية.

بدا ولعا فيها ولوعى بلوعتى ** وما جزعى الجزع عن عبث ولا

الحديث موصول عن هذه البقعة الحبيبة إلى نفسه

يقول: ما ذهب صبرى ونحن بالجزع عن عبث ولعب، ولا كان شغفى باللوعة فى تلك البقعة كذباً ولا استخفافاً بها. ويجوز ان يكون الضمير فى فيها راجعا للحبيبة.

وتتجلى أيقونة البديع الرائعة (الجناس) فنجد فى البيت الجناس المحرف بين (جزعى والجزع) وجناس الاشتقاق بين (الولع والولوع) وشبهة بين (اللوعة وبينهما) فأصباغ البديع من البلاغة فى الصميم، ويحتل منها أكرم موضع وأعز مكان، وهذا يؤكد مدى ذاتية البديع (فنرى فى الجناس جمالا موسيقياً يطرب الأذن، ويضفى على المعنى التأثير البالغ، فيجذب السامع إليه، ويحدث فى نفسه الميل إلى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة، كما أن فيه اختلاب الأذهان، وخداع الأفكار، حيث يوهم انه يعرض على السامع معنى مكررا، أو لفظاً مردداً فإذا هو يروع ويعجب ويدهش السامع، وكل ذلك يعود على المعنى بالتمكين فى ذهن السامع، فهو من صميم البلاغة ومقتضيات الأحوال)[١].

وود على وادى محسر[٣] حسرتى ** على فائت من جَمْعِ[٢] جَمْعِ تأسفى

(١) البديع فى ضوء أساليب القرآن- عبد الفتاح لاشين- دار الفكر العربى - ١٩٩٩م، ص ١٩١.

(٢) جمع: الجمع الأول ضد التفريق، والجمع الثانى علم على المزدلفة. ابن فارس معجم مقاييس اللغة ــ المجلد الأول ص (٤٧٩،٤٨٠).

(٣) وادى محسر: بكسر السين مكان قرب المزدلفة، يستحب للحاج أن يسرع عند الوصول إليه؛ لأنه من الأماكن المغصوب عليها، باعتبار أن عذاب أصحاب الفيل صدر فيه. ديوان عمر بن الفارض، محمد عبد الكريم النمرى، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان ط١ ٢٠٠٣م ١٤٣٤هـ ، ص (٢٦٨).

الحديث موصول عن تلك البقعة الحبيبة إلى نفسه، يقول: تأسفى وتحزنى على الفائت من جمع فى مزدلفة بعد الانصراف من عرفات، وحسرتى على الود الذى صدر على وادى محسر عند الانصراف من مزدلفة إلى مُنى.

ويتضح فى البيت أن الشاعر راغب فى توظيف المشابهة اللفظية لخلق مشابهة معنوية، حيث جانس بين (جَمْعٍ وجَمْعٍ) جناس تام، وأيضا أتى بجناس شبه الاشتقاق بين (وُدِّ ووادى) وبين (محُسَّر وحَسْرَتى) وهذا الامتداد التجنيسى يشى بمقدار ما يرغب فيه الشاعر من تقريب بين الأشياء ويظهر ولع الشاعر الشديد بالتماثل والتوحيد. ذلك الذى تتلاحم فيه أبنية التماثل الصوتى تلاحما بيناً. وعلى الرغم من أن اللفظين يبدوان من حقلين متباعدين دلاليا فإن سلطان العاشقين بفضل التقارب الصوتى من جهة والدلالات الخاصة التى تكتسبها الدوال عند الصوفية من جهة أخرى، قد قارب تماما بين اللفظين، وتلك الحرفية الرائعة لا تتأتى إلا لمن كان متمكناً من أدواته وله مقدرة لغوية فائقة من حيث إدراك القيمة الفنية والجمالية لهذا التكثيف، ومن حيث إدراك البُعد العميق لإيثار ذلك الشكل البديعى دون غيره. فهى مؤسسة بداهة على وعى عميق باللغة وقصد (التعمد).

لديها بوصل القرب فى دار هجرتى ** وما دار هجر البُعْد عنها بخاطرى

الحديث موصولاً عن الحبيبة يقول لما كنت مصاحباً لوصل قربها فى المدينة المنورة ما خطر لى حينئذ ترك صادر من بعدها، بل كنت أظن أن القُربْ يدوم، وأن أطيار البعاد على حمى القرب لا تحوم، إن محورى المخالفة والموافقة بما يمتازان به من رحابة واسعة، صالحان لكى يشملا بين طياتهما كل أبنية البديع، كما أن القصد إلى تكثيف أشكال البديع ولا سيما هذين المحورين (الجناس والمقابلة) يعد ملمح شعرى بارز غاية البروز وذلك راجع إلى طبيعة التجربة الصوفية ذاتها أو طبيعة المقاييس الجمالية المنتشرة فى عصر الشاعر.

هذا، ولما كان الجناس يُعد أكثر ألوان البديع بروزاً فى شعر ابن الفارض، وقد تفنن الشاعر فى الإتيان بأنواع متباينة منه تشمل كل ما قام به البديعيون للجناس من تقسيمات.

ففى البيت الجناس التام المستوفى بين (دارَ ودارِ) والجناس المحرف بين (هجر وهجرتى) ومقابلة اثنين باثنين فى (هجر والبعُد) ووصل القرب.

ومثل هذا النوع من التقابل وإن اقترب فى بعض جوانبه من التقابل الاصطلاحى، فإن الشاعر قد وفق فى كثير من الأحيان فى جعل تلك التقابلات الاصطلاحية تتلاحم تلاحما كلياً مع نسيج البيت، وتبدو داخله على نحو طبيعى لا يشعر المتلقى إزاءها أدنى شعور بالتكلف أو التعمل أو الاستكراه. والتى يحققها بوسائل وأشكال فنية متعددة مما يضفى على شعره مسحة من الجودة الفنية، قوامها التعارض القائم بين وحدات الموضوعات فى بنيتها العميقة وتشكلها فنياً بأشكال متباينة تجمع بين التخالف والتماثل.

فعاد تمنى الهجر فى القرب قربتى ** وقد كان عندى وصلها دون مطلبى

المعنى: كان وصل الحبيبة عندى دون مطلبى فلما تمادت أيام البعاد وزالت من اسم القرب والوداد صار تمنى الهجران قربه فى الاقتراب ووصلة معدودة من أوثق الأسباب.

وفى البيت المقابلة بين الوصل والهجر، وجناس الاشتقاق بين (القرب وقربتى) إننا لكى نتقبل مثل هذه التراكيب يجدر بنا أن نلوذ بمعطيات منطق لا يحول دون تآلف الأضداد، ولا يؤمن بأن الشئ إما أن يكون موجوداً أو معدوما، بل يسلم بأنه يمكن أن يكون موجوداً معدوماً فى آن معا ذلك المنطق بلا شك هو منطق الشعر، ففى الشعر تتلاحم الأضداد وتتضايف وفى تلك الحال فحسب، يمكن أن تتصور (تمنى الهجران قربة) فى الشئ نفسه.

بعيداً لأى ماله ملت ملت ** كأن لم أكن منها قريبا ولم أزل

الحديث موصول عن الحبيبة. يقول: طال بُعْد هذه الحبيبة حتى صرت كأننى ما قربت منها عمرى وأننى طول بقائى بعيد عنها فإنى إن ملت إلى شئ من الأشياء ملّت هى منه ولم ترده.

وفى البيت المقابلة بين (القريب والبعيد) والجناس التام بين (ملت المشتق من الميل وملت المشتق من الملل) وتشديد اللام فى (ملت) لا ينافى التجنيس لأن الحرف المشدد فى (مثله) بمنزل المخفف.

هذا.. .. ..،

ويعد التقابل بين (القريب والبعيد) من محاور التقابل الواضحة فى شعر ابن الفارض، والشاعر وفق إلى حد كبير فى جعل تلك المقابلة تتلاحم كليا فى نسيج البيت، وتبدو داخله فيه على نحو طبيعى دون تكلف أو تعمل.

فالتقابل تقتضيه طبيعة التجربة الصوفية وتفرضه تلك الضدية الراسخة بين مصطلحات التصوف، وقد ظهر هذا النوع أكثر ما ظهر فى قصيدته (التائية الكبرى) التى بين أيدينا ففيها تقابلات بينة، بين (التلميح والتصريح ــ القبض والبسط ــ الود والصد ــ القرب والبعد المعقول والمنقول ــ السكر والصحو).

وهى تنم عن وعى عميق باللغة ولا شك فى أنها تكتسب جمالها مما تحدثه فى ذهن المتلقى من مفارقة مع المتوقع ومخالفة للانطباع الأول.

تزاحاً [١]وضن [٢]الدهر منها ** ولما أبت[١] إلا جماحا[٢] ودار ها إنـ

(١) أبت: كرهت. المعجم السابق ذكره ــ المجلد الأول ص (٦).
(٢) جماع: مصدر جمع الفرس إذا غلب صاحبه. المعجم السابق ذكره ــ المجلد الأول ص (٤٧٦).

تطيب[٤] وأن لا عزة بعد عزة ** تيقنت أن لا دار من بعد طيبه

يقول: لما كرهت الحبيبة غير التمنع والجماح، كرهت دارها غير البعد والانتزاح، وبخل الدهر بأوبتها ولم يسمح برجعتها، تحققت أن لا دار تطيب لى بعد طيبة وأن لا عزة لى بعد عزة.

وفى البيت جناس شبه الاشتقاق بين (طيبة وتطيب) وجناس التحريف بين (عزة وعزة)، وطيبة هى مدينة الرسول ﷺ، وعزة فى آخر البيت كناية عن المحبوبة التى أشار إليها الشاعر.

ولما كان الملمح الشعرى البارز فى شعر ابن الفارض ــ كما سبق أن أشرنا ــ هو الجناس. وواضح أنه يسيطر على البيت من بدايته إلى نهايته، فقد تعانق فى البيت جناس شبه الاشتقاق وجناس التحريف والحق أن متلقى شعر ابن الفارض لابد أن تعتريه دهشة بالغة من ذلك التكرار المكثف للبنى الجناسية وبالتالى التكرار المكثف للوحدات الصوتية، مخلفاً عنه (الإيقاعات الداخلية الثرية) التى من شأنها إحداث رتابة إيقاعية عالية لا تخلو من مدلول.

---

(١) الانتزاح: مصدر انتزح المكان إذا بعد. المعجم السابق ذكره ــ المجلد الخامس ص (٤١٨).

(٢) ضن: بخل . المعجم السابق ذكره ــ المجلد الثالث ص (٣٥٧).

(٣) الأوبة: الرجعة ومنه قوله تعالى : ﴿يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ﴾.المعجم السابق ذكره المجلد الأول ص (١٥٢،١٥٣).

(٤) طيبة: علم على المدينة المنورة.

تطيب : تزكو وتلذ.

العزة: نفيض الذل.

عزة:علم على معشوقة كثير عزة المشهور بعشقها ومحبتها. المعجم السابق ذكره المجلد الثالث ص (٤٠٧ ، ٤٠٨)

وفى رأيى أنه يتعمد إثارة المتلقى إلى الغوص وراء المعنى ليدرك أبعـــاده ومراميه. فكان الجناس على هذا النحو هو النمط المعبر عن رغبة الاتحاد الكامنة عند الصوفية عامة، وابن الفارض خاصة وهذا ما يدلل على أن الأمر على هذا النحو يكون ذا فلسفه خاصة وبعداً عميقاً يفوق مجرد التحسين.

على حفظ عهد العامرية ما فتى ** سلام على تلك المعاهد من فتى

يقول : سلام مستقر على هاتيك المعاهد المعهودة من شاب مازال مقيماً على حفظ عهد الحبيبة العامرية.

لما كان البديع يعد اختبارا هائلاً لقدرات المبدع، ومفجراً لإمكانات اللغة وطاقاتها الفنية فضلا عن أنه بعد ذلك كله يعد أقوى الوسائل اللغوية إثارة للمتلقى، وأكثرها اعتدادا به،

إن سحر الجناس إنما يكمن فى مراعاة البعد النفسى (وأن يكون ذا مسار فنى يدفع المستمع إلى إقامة مقارنة تدفعها مفارقة الأولى ناتجة عن تشابه اللفظين والأخرى ناتجة عن اختلاف المعنيين) (١).

إن الجناس بين (فتى وفتى) جناس تام محرف.

وفيه جناس الاشتقاق بين (المعاهد والعهد). وهذا التنويع فى الجناس يظهر قدرة الشاعر الفائقة على التحكم فى اللغة،

و(العامرية) كناية عن المحبوبة الحقيقية المشار إليها فيما سلف. وعلى هذا يمكن لنا أن نقول إن البديع بوصفه فنا يتجه فيه المبدع بقوة صوب الشكل، ويعنى فيه عناية فائقة بتزيينه، نظرة ذات حدودية. بل يعد اختبارا هائلاً لقدرات المبدع

(١) المذهب البديعى فى النقد والشعر، محمد رجاء عبده، مكتبة الشباب، القاهرة ط١ ١٩٧٨/م . ص (٤٢٣).

المتفرد ومفجراً لإمكانات اللغة وطاقاتها الفنية. فضلاً عن أنه يعد أقوى الوسائل اللغوية إثارة للمتلقى، وأكثرها اعتداد به، وأعظمها تنمية للحساسية الجمالية لدية، وقد تفنن شاعرنا فى قصيدته التائية على هذا النحو من الإبداع والاقتدار.

الخاتمـــــة

لقد برع الشاعر فى رأينا فى توظيف أبنية البديع توظيفا جيدا يتناسب مع طبيعة تجربته، ويسهم إسهاما فعالا فى خلق تشكيلات فنية رائعة؛ فغدا الجناس مثلا رمزاً لما يرنو إليه الشاعر من رغبة فى التوحيد بين الأشياء والظواهر والموجودات هذا بالنسبة لمحور (المماثلة) الذى يمثله الجناس وعلى مستوى محور المخالفة ويمثله (الطباق والمقابلة) حقق بعض التفرد والبراعة من حيث بعدها عن التكلف.

النتائـــج

أولاً: ينبغى علينا أن نعيد النظر فى فهمنا لظواهر البديع لنخرج بها من الدور الهامشى المنحصر فى التحسين والتزيين؛ لنكسبها دوراً إيجابياً قوامة الإسهام فى البناء والخلق والتشكيل.

ثانياً: لقد تميز شعر ابن الفارض إيقاعيا عن طريق تكثيف الأبنية الإيقاعية الداخلية.

ثالثاً: لقد نجح فى توظيف محورى المماثلة والمخالفة فى تائيته على الوجه الذى يسهم فى خدمة تجربته الشعرية.

رابعاً: الموسيقى الداخلية مطواعة تتوافق مع المعانى عنفاً ولينا.

خامساً: إن الدلالة الإيقاعية لا تقل فى قيمتها عن الدلالة اللغوية فهى تناسب المعنى وترافقه فى شتى دروبه فهى ثقيلة إذا ساورته الأحزان وثقلت عليه وطأة الأيام وخفيفة إذا كان العكس وتمتد مع النفس وتنقبض مع انقباضها.

سادسا: تذوب الفواصل بين الكلمات ويصبح الصوت وحده هو محور الاهتمام؛ لأن النغم فى الشعر الجيد لا ينفصل عن النسيج اللغوى أو التجربة اللغوية ينمو بنمو التجربة ذاتها، ويتطور مع بقية العناصر الأخرى التى تتألف منها

الألفاظ، ولهذا لا يمكن فصله عن الألفاظ.

يقول أستاذنا الدكتور: محمد أبو موسى فى كتابه (دراسات فى البلاغة والشعر) (النغم إن هو إلا تعبير عن حركة انفعالات فى نفس الشاعر، وهو والألفاظ معا عبارة عن الشكل الذى تتبلور فيه التجربة، وفى حدود هذا الفهم يصبح نغم القصيدة مكونا لمعناه.

سابعاً: الترابط الوثيق بين الدلالة اللغوية للبنية والدلالة الإيقاعية لها من حيث دلالة اللفظة بالشدة أو الضعف.. إلخ مصحوباً بإيقاع قوى أو ضعيف مبيناً وقعها على المتلقى (فالصلة مترابطة وقوية) فكلٌ منهما مكملٌ للآخر فى إبراز التجربة الشعرية.

ثامناً: ما يحدثه الجناس من خداع الأفكار، حيث يوهم إنه يعرض على السامع معنى مكرراً، أو لفظا مردداً ، فإذا هو يروع ويعجب ويدهش السامع وكل ذلك يعود على المتلقى بالتمكين فى ذهن السامع.

تاسعاً: جهود البديعيين كانت منصبة على محاصرة ألوان أداء الإيقاع وما فيها من تكرارية.

عاشراً: مرجع الحسن الإيقاعى من الإطار الكلى حيث يمكن إضافة هذا اللون التعبيرى إلى (التكرار) من حيث الوظيفة التى يؤديها على المستوى الإيقاعى والدلالى.

كما أن إجراء التقابل يتأتى من ورائه تكثيف الإيقاع المعنوى أو تخفيضه.

المصادر والمراجع

١- ابن هشام الأنصارى فى مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، ت. ح الفاخورى، دار الجيل بيروت، ط٢ ١٩٩٧الجزء الأول.
٢- ابن الأثير فى المثل السائر- ت ح أحمد الحوفى، بدوى طبانه، ط نهضة مصر.
٣- ابن سنان الخفاجى فى سر الفصاحة، ت. س عبد المتعال الصعيدى، - ط - صبيح القاهرة،١٩٦٩م.
٤- ابن جنى فى الخصائص، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٥- ابن إياس فى بدائع الزهور فى وقائع الدهور ــ القاهر ١٣١١.
٦- الخطيب القزوينى فى تلخيص المفتاح - مصطفى البابى الحلبى ط٢.
٧- السكاكى فى مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط٢ ١٩٨٧.
٨- القاضى التنوخى فى الأقصى القريب - مطبعة السعادة بمصر ١٩٢٧.
٩- حافظ إبراهيم، ت.ح أحمد أمين وآخرين، دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧.
١٠- عاطف جودة نصر فى البديع فى تراثنا الشعرى - مجلة فصول ١٩٨٤.
١١- عاطف جودة نصر فى شعر عمر بن الفارض، دراسة فى فن الشعر الصوفى، دار الأندلس للطبع والنشر- بيروت - لبنان.
١٢- عبد القاهر الجرجانى فى أسرار البلاغة، ت.ح محمود شاكر مكتبة الخانجى، القاهرة.
١٣- عبد الفتاح لاشين، فى البديع فى ضوء أساليب القرآن ، دار الفكر العربى ١٩٩٩.
١٤- عبد الحليم محمد شادى - البديع فى تذوق البديع - ط - ١٤٢٢ هـ.
١٥- عمر بن الفارض، الديوان- لجامعة رشيد الدحداح فى شرح البوريني

والنابلسى، المطبعة العامرة الشرقية ، ط١ ، ١٣٠٦هـ.
١٦- السبكى فى مواهب الفتاح جـ٤.
١٧- قدامة بن جعفر فى نقد الشعر ط الخانجى بالقاهرة، ت.ح كمال مصطفى.
١٨- محمد أبو موسى، فى دراسات فى البلاغة والشعر - ط١.
١٩- محمد عبد المطلب فى بناء الأسلوب فى شعر الحداثة التكوين البديعى، دار المعارف ط٢ ١٩٩٥.
٢٠- محمد حماسة عبد اللطيف فى البناء الشعرى، مجلة فصول، العدد ٦٣ ، ٢٠٠٤.
٢١- محمد حماسة عبد اللطيف فى الجملة فى الشعر العربى، مطبعة الخانجى.
٢٢- محمد رجاء عبده، المذهب البديعى فى النقد والشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، ط١- ١٩٧٨.
٢٣- مدحت الجيار فى موسيقى الشعر العربى قضايا ومشكلات، دار المعارف ١٩٩٥- ط٣.
٢٤- يحيى العلوى فى الطراز - ط مصر ١٩١٤.

ومن المعاجم

١-معجم مقاييس اللغة لأحمد بن فارس، ت.ح محمد عبد السلام هارون - دار الجيل - بيروت ٣٩٥.