T.C.
BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
ARAP DİLİ VE BELAĞATI BİLİM DALI

İBN ZİBA‘RA’NIN DİVANI’NDA BEYAN VE BEDİ‘ İLMİ

Balkis ALHMEDI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Prof. Dr. Mustafa AGÂH

Bingöl-2023

جمهورية تركيا
جامعة بينغول
معهد العلوم الاجتماعية
قسم العلوم الإسلامية
فرع اللغة العربية وبلاغتها

فنون البلاغة في شعر ابن الزّبعرى

(دراسة تطبيقية لعلمي البيان والبديع)

بلقيس الحميدي

رسالة ماجستير

بإشراف
أ.د. مصطفى آگاه

بينغول -2023

İÇİNDEKİLER

III .....BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

IV.....TEZ KABUL VE ONAY

V .....ÖZET

VI.....ABSTRACT

ملخص البحث VII

الاختصارات..... VIII

المقدمة 1

التمهيد..... 5

الفصل الأول 12

المبحث الأوّل: التعريف بالشّاعر 13

الفصل الثّاني..... 27

المبحث الأوّل: التعريف بعلم البيان، وأهميته في علوم العربية. 27

المبحث الثّاني: تطبيقات من ديوان ابن الزبعري لعلم البيان..... 35

أولا: التشبيه..... 35

ثانيا: الاستعارة..... 45

الفصل الثالث: البديع في شعر عبد الله بن الزبعري..... 64

المبحث الأوّل: علم البديع لغة واصطلاحا، وأهميته في علوم العربية..... 64

المبحث الثاني: تطبيقات من ديوان عبد الله بن الزّبعري لعلم البديع..... 71

الجناس 71

التصريع..... 73

ردّ العجز على الصدر 78

التكـرار..... 80

التقسيم..... 82

المحسنات المعنويّة..... 84

مراعاة النّظير 84

حسن التعليل..... 85

الالتفات 88

الطباق 90
المقابلة 94
الخاتمة..... 97
المصادر والمراجع 99

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım **İBN ZİBA‘RA’NIN DİVANI’NDA BEYAN VE BEDİ‘ İLMİ** adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

/ / 2023

İmza

Balkis ALHMEDI

TEZ KABUL VE ONAY

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Balkis ALHMEDI tarafından hazırlanan **İBN ZİBA'RA'NIN DİVANI'NDA BEYAN VE BEDİ' İLMİ** başlıklı bu çalışma‹ …../..../…. tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda oybirliğiyle başarılı bulanarak jürimiz tarafından …….. Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı‹ Adı ve Soyadı)

Başkan **İmza……..**

Danışman **İmza……..…….**

Üye **İmza…….…...**

ONAY

Bu tez‹ Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun …../…./20.. tarih ve ……. Sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı
Enstitü Müdürü

ÖZET

Tezin Başhağı: İBN ZİBA‘RA’NIN DİVANI’NDA BEYAN VE BEDİ‘ İLMİ
Tezin Yazarı: Balkis ALHMEDI
Danışman: Doç. Dr . Mustafa AGÂH
Ana Bilim Dalı: Temel İslam Bilimleri
Bilim Dali: Arap Dili ve Belağatı
Kabul Tarihi:
Sayfa Sayısı: 124
Şairlerin divanlarında retorik sanatlar çeşitlilik gösterirken, bu sanatlar şairin psikolojisini yansıtarak ve kişiliğini resmederek etkisini bırakmıştır. Şüphesiz ki şiir geniş ve büyük bir alan olup, antik çağlardan bu yana binlerce şair tarafından başarıyla kullanılmıştır. Her biri, şairin kişiliğini ve çevresini yansıtan çeşitli konuları farklı retorik sanatlarla ele almıştır. Bu araştırma, Abdullah bin Zubeiri'nin divanında kullandığı retorik sanatları resmetmek amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla, şairin ruh haline uygun bir retorik tarz kullanılmıştır. Ancak bu formülasyon, estetik performansta sabit değildir; aksine, bağlamsal bağlama, düşünce yapısının doğasına, kültürel ve duygusal deneyimlere göre değişkenlik göstermiştir. Bu da, şiirinde retorik performansta farklılık yaratmış ve şiirsel eserlerinde anlamsal ve sözcüksel açıdan muhteşem bir kompozisyonla farklılık göstermiştir. Bu formülasyon, şairin kendisiyle, anlamlarıyla, amaçlarıyla ve çeşitli duygusal amaçlarıyla uyum sağlamıştır. Bu nedenle, şairin şiirsel metininde retorik performansta farklılık görülmektedir. Araştırma, temel olarak, İbn Zubeiri'nin şiirini temel alarak, uygulamalı bir çalışmaya dayanmaktadır. Bu çalışma için analitik ve tanımlayıcı bir yöntem kullanılmıştır. Araştırma, bir giriş ve üç bölümden oluşmakta olup, araştırmacı birinci bölümde şairi ve divanını tanıtmış, ikinci ve üçüncü bölümler ise İbn Zubeiri'nin şiirinde retorik sanatları ve bu sanatların şiirsel anlamın üretimindeki etkisini ele almıştır.
Anahtar Kelimeler: Belâgat, beyan ilmi, bedi ilmi, İbn-i Zebari, delalet

ABSTRACT

Titel of The Thesis: The Rhetorical Arts in the Poetry of ibn Al-Zabari
(An Applied Study of the Sciences of Discourse and Eloquence)

Author: Balkis ALHMEDI

Supervisor: Prof. Dr. Mustafa AGÂH

Sub-field: Arabic language and rhetoric

Date:

Pages: 124

There were many rhetorical arts in the collections of poets, leaving their impact and depicting the poet's psyche and his personality, undoubtedly poetry is a vast and large field in which thousands of poets have excelled since ancient times, and each of them dealt with various topics mixed with rhetorical arts that reflect the personality of the poet and his environment, This research came to depict the rhetorical arts used by the poet Abdullah bin Al-Zabari in his collection, through depicting the rhetorical character that came in agreement with the poet's psychological state.

However, this formulation was not fixed in its aesthetic performance, but rather came to change according to what the rhetorical context requires, as well as the nature of the personal formation of his thought, his culture and his own passion, Which left a clear impact on the variation of the rhetorical performance in his poetry, and the artistic weaving of the rhetorical performance in his poetry varied in terms of moral and verbal formulation, and that formulation was consistent with the poet's psychology and his meanings, And its various emotional goals and objectives, which disparate in his poetic text. The research was based on the applied study, which drew its material from the poetry of Ibn Al-Zabari as a basic determinant of the study, by relying on the descriptive analytical approach. The research came in an introduction and three chapters, the researcher spoke in the first chapter about the poet and the definition of

Key Words: Rhetoric, Eloquence, Ibn Al-Zabari, Semantic.

ملخص البحث

عنوان البحث: فنون البلاغة في شعر ابن الزّبعرى (دراسة تطبيقية لعلمي البيان والبديع)
الطالبة: بلقيس الحميدي
المشرف: الدكتور مصطفى آكاه
القسم: اللغة العربية وبلاغتها
تاريخ القبول:
عدد الصفحات:
تعدّدت الفنون البلاغية في دواوين الشعراء تاركةً أثرها ومصورةً نفسية الشاعر وشخصيته، ومما لاريب فيه أن الشعر حقل واسعٌ وكبيرٌ أبدع به آلاف الشعراء منذ العصور القديمة، وكل منهم تناول موضوعات متنوعة ممزوجة بفنونٍ بلاغية تعكس شخصية الشاعر وبيئته، وقد جاء هذا البحث ليصور لنا الفنون البلاغية التي استخدمها الشاعر عبد الله بن الزبعرى في ديوانه، وذلك من خلال تصوير الطابع البلاغي الذي جاء موافقا لحالة الشاعر النفسية، غير أن تلك الصياغة لم تكن ثابتة في أدائها الجمالي، بل جاءت متغيرة بحسب ما يتطلبه السياق البياني، فضلا عن طبيعة التكوين الشخصي لفكره، وثقافته وعاطفته الخاصة، مما ترك أثرا واضحا في تباين الأداء البلاغي في شعره، وقد تفاوت النسج الفني للأداء البديعي في شعره من حيث الصياغة المعنوية واللفظية، وانسجمت تلك الصياغة مع نفس الشاعر ومعانيه، وأغراضه وغاياته الانفعالية المتنوعة، والمتباينة في نصه الشعري، وقد ارتكز البحث على الدراسة التطبيقية التي استقت مادتها من شعر ابن الزبعري كمحدد أساسي للدراسة، وذلك بالاعتماد على المنهج التحليلي الوصفي، وقد جاء البحث في تمهيد وثلاثة فصول، تحدث الباحث في الفصل الأول عن الشاعر والتعريف بديوانه، وأما الفصل الثاني والثالث كانا عن فني البيان والبديع في شعر ابن الزبعرى، وأثرهما الدلالي في إنتاج المعنى الشعري
الكلمات المفتاحية: البلاغة، البيان، البديع، ابن الزبعرى، الدلالة.

الاختصارات

م: ميلادي

هـ: هجري

ط: طبعة

ص: صفحة

(ﷺ) صلى الله عليه وسلم

د ط: دون طبعة

د ت ط: دون تاريخ طبعة

ج: جزء

ت: توفي

م: مجلد

ق: رقم القصيدة من ديوان ابن الزبعرى

المقدمة

تمتاز اللغة العربية عن سائر اللغات بغزارة الكلمات، وجميل العبارات، فلكل حرف من حروفها خصوصيةٌ قائمةٌ بذاتها تستطيع النفس تذوقها دون أن يكلف العقل نفسه عناء التفكير في أثر تلك الحروف على النفس، فاستحقت بجدارة أن تكون لغة شريعة الله إلى يوم القيامة.

وقد كانت القبائل العربية تتفاخر على بعضها البعض بوجود الشعراء فيها، فأيما قبيلة نشأ فيها شاعر كان أنفع لها من عدة فوارس شجعان، فالكلام يعمل فيهم أشدّ من حد الحسام، ووقع الشعر على العرب أثقل من خوض المعارك، فبيت من الشعر يرفع قومًا ويضعهم.

وقد اجتهد علماء العربية في حصر كلام العرب لاستنباط القواعد النحوية والأساليب البلاغية، وقسموا ما تحصل لديهم إلى علوم وفنون، فكان من أجلِّ علوم العربية علمُ البلاغة، فهو أرقى مقامات استعمال اللغة، وإتقانه أسمى ما يصبوا إليه الشاعر والخطيب.

وبعد أن استقصى علماء العربية ما وصلهم من كلام العرب شعرًا ونثراً، وبعد أن نخلوه وقسموه إلى علوم وفنون، تنوعت جهود الباحثين المعاصرين في خدمة اللغة العربية، فكان من ميادين البحث المعاصر إجراء دراسة تطبيقية على أحد النصوص العربية المعتمدة كشاهد لغوي، وقد تم اختيار شعر ابن الزِّبعرى عينةً للبحث، إذ هو من فحول الشعراء المخضرمين، ويأتي ديوانه على رأس قائمة الدّواوين الّتي لقيت عناية بالغة من قبل المحقّقين، غير أنّه لم يكتب له الظّهور إلى النّور إلّا في آونة متأخّرة؛ نظرا للظّروف الّتي أحاطت به، والّتي أسهمت في اختفائه إلى زمن قريب، ومن أظهرها ما رصده محقق هذا الدّيوان، فمع أن عبد الله بن الزّبعرى شاعرٌ مبرّزٌ وفحلٌ من فحول شعراء الجاهليّة والإسلام، لم يجد له المحققون ديوانا مجموعا، بل كان شعره متفرّقات في كتب الأدب ودواوين النّقد والبلاغة، وعلى ما يمكن الجزم به من أنّ له من الشّعر ما يعجز الحصر عن الإتيان عليه؛ فالواقع المستقرأ هو ما يحكم له بذلك، فقد كان عبد الله بن الزّبعرى المقارع الأوّل لحسّان بن ثابت رضي الله عنهما في إلحاق الأذى بالنبيّ صلى الله عليه وسلم وأصحابه وسبّ الإسلام والتّحريض على قتال معتنقيه، إلّا أنّ العثور على شعره لم يكن بالطّريق السّهل، ولطرافة ما ضمّه ذلك الدّيوان بين دفّتيه من مقوّمات البناء المرتكزة على الفنون البلاغيّة المختلفة، كان اهتمامي به؛ لبيان أثر إعمال هذا الشّاعر لتلك الفنون البلاغيّة، لاسيّما علمي البيان والبديع في توجيه مقاصده، وبناء دلالاته، طلبا للاسترشاد بها إلى ما تميّز به شعره عن شعر نظرائه من شعراء زمنه، ويأتي هذا كله من خلال التعويل على الصّور والأخيلة البلاغيّة الّتي أزاح بها عبد الله بن الزّبعرى على المعاني المنشودة من النّظم، في المدائح، والأهاجي، والاعتذاريّات خاصّة؛ فقد كانت تلك الأغراض أكثر ما شكّل قوام ديوانه.

أسباب اختيار هذا البحث وأهميته:

نتجت أسباب اختيار هذا البحث بصورة طبيعية عن أهميته التي حاول الباحث جهده الإفصاح عنها في التمهيد السابق، ومع ذلك اقتضت طبيعة الموضوع التعريف بأهميته وإظهارها، لذا يمكن حصرها في النقاط الآتية:

-المكانة البلاغية المرموقة التي تحلى بها الشاعر المخضرم عبد الله بن الزبعرى، والتي جعلته بين أعلام الشعراء المعاصرين له.

-تمثل الأوجه البلاغية وجمالياتها في شعر ابن الزبعرى ملمحًا بحثيًا مهمًا؛ إذ لم يلتفت له الباحثون من قبل.

-ثناء الأدباء والنقاد على شعر ابن الزبعرى -رغم قلة ما وصل إلينا منه- شكل باعثًا لاستظهار بلاغته في الخطاب الشعري.

-رغبة الباحث في الدراسات البلاغية وتطبيقاتها الشعرية يعد من أعم الأسباب الداعية لدراسة الموضوع.

إشكالية البحث:

تتمثل إشكالية هذا البحث في بلاغة الخطاب الشعري ودلالاته الجمالية بالاعتماد على ديوان عبد الله بن الزبعرى، وقد حاول الباحث خوض غمار هذا الموضوع واستيعاب جوانبه ومحدداته انطلاقًا من تساؤل رئيس مفاده: ما هي الأوجه البلاغية الكامنة في شعر ابن الزبعرى؟ وما هي دلالاتها الجمالية الناتجة عنها؟ وهل كان لعلمي البديع والبيان حضورًا قويًا في نتاجه الشعري؟ وقد نتج عن هذا التساؤل العام مجموعة من التساؤلات الفرعية كالتالي:

-من هو عبد الله بن الزبعرى؟ وما هي الأخبار الواردة عنه وعن شعره؟

-ما المقصود بالبلاغة العربية وعلومها؟ وكيف كانت رؤية البلاغيون العرب لها؟

-هل أكثر عبد الله بن الزبعرى من الاعتماد على علم البديع في شعره؟ وما الدلالات الناتجة عن ذلك؟

-كيف وظف عبد الله بن الزبعرى الأوجه البيانية في شعره؟ وما دلالات ذلك؟

الدراسات السابقة حول الموضوع.

لم يجد الباحث دراسة تحت هذا العنوان (**فنون البلاغة في شعر عبد الله بن الزّبعريّ، دراسة تطبيقية لعلمي البيان والبديع**) تناولت هذا الموضوع دراسة بلاغية من جميع جوانبه؛ وإنّما تم الوقوف على بعض الدراسات التي تناولت الحديث عن النبي وشخصيته (ﷺ)، وعن الدفاع عنه من خلال الشاعر، ومن الدراسات:

1- يحيى، الجبوري، عبد الله بن الزبعرى، حياته وشعره، بقلم: مجلة معهد المخطوطات العربية، مصر، المجلد24، الجزء الأول، مايو 1978م، وفي هذا الكتاب تحدّث المؤلف فيه عن حياة الشاعر ثمّ أورد الديوان مع شرح لبعض المفردات الغريبة في الأبيات.

2- محمد السيد، سلامة، موقف عبد الله بن الزبعرى من الدعوة الإسلامية، قيم موضوعية وفنية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية، بالقاهرة، (جامعة الأزهر)، مصر، العدد العشرون، 2002م.

3- قراءة في كتاب الصحابي الشاعر عبد الله بن الزبعري، شاعر مكة وابن سيدها حياته وشعره، تأليف: الأستاذ محمد علي كاتبي، دار القلم دمشق ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م، دراسة بقلم: د. عبد الباسط بدر، المجلد السادس - العدد الثاني والعشرون - ١٤٢٠هـ.

هذا ومن المؤكد أن تلك الدراسات السابقة ـ مع الجهد الذي بذل من خلالها، لها قيمتها العلمية

والأدبية، وممّا لا شكّ فيه أنها تعطى الباحث إضاءة في طريق البحث، والمضيّ قدما في

إدراك بعض الجوانب التي لم تقف عليها تلك الدراسات، ومع كلّ هذه الدراسات التي أفدت

منها حول الموضوع يمكن القول بعدم مطابقة دراسة الباحث لهذه.

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج التحليلي لعلوم البلاغة (البيان، والبديع)؛ كي يتسنى للباحث الكشف عن جمالية المعنى في مضمون النصوص الشعرية، بالإضافة إلى المنهج الوصفي، والسبب في اعتماد هذا المنهج؛ هو أنّ هذا المنهج يسلط الضوء على طريقة المبدع البلاغية في

عرض إبداعه بطريقة تميزه من غيره من المبدعين؛ وذلك من خلال الوقوف على الظواهر البيانية في نصوصه الشعريّة.

وقد تمّ ترتيب مباحث هذه الرسالة في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة.

في التمهيد تحدث الباحث عن أهمية علم البلاغة، ثم الفصل الأول، وقد كان بعنوان: ترجمة الشاعر والتعريف بالديوان، وأما الفصل الثاني والثالث فقد تناولا البيان والبديع في شعر ابن الزبعرى، وذلك من خلال تعريف علم البيان والبديع وأهميتهما وتطبيقات من الديوان اين تظهر ذلك.

ثم كانت الخاتمة التي تضمنت موجزا عن الرسالة وأبرز ما أثمرت عنه هذه الدراسة من نتائج وذلك على سبيل الإجمال والإيجاز.

والشكر الخالص للمشرف الفاضل الأستاذ الدكتور: مصطفى آكاه، وكل من كان عوناً في كتابة هذا البحث.

التمهيد

الحديث عن علوم البلاغة هو حديث عن مزيج من الشعر وما تفرع منه من حالة الشاعر النفسية وسيتم توضيح ذلك من خلال الموضوعات التالية:

البلاغة وخطاب الشّعر

إنّ للشّعر دولة لا تدول عند العرب، وأبرز ما ميّزه على النّثر لدى العربيّ القديم، تأثيره في النّفس وذهابه بالعقل في كلّ مذهب، واستثارته الحميّة؛ بما له من تمايز ملحوظ عن النّثر الفنيّ وعن كلّ كلامٍ عربيٍّ مهما بلغت قيمته الإبداعيّة، في الرّونق والالتذاذ الوجدانيّ به، والدّيباجة الّتي سهّلت على العربيّ حفظه وتمثّله، إضافة إلى أنّه اللّوحة الّتي نقش فيها العربيّ القديم مآثره وأرّخَ لحياة مجتمعه وأمجاده عبرها، فكان له من الوقع في الأنفس ما ليس لغيره من عذب الكلام.

وإنّ أشدّ ما يكون الشّعر تأثيرًا في نفوس من نزل في نفوسهم منزل الماء الزّلال على الظّمأ؛ لما اشتمل عليه من صور وأخيلة تنوّعت بتنوّع الغرض المنظوم فيه، فبثّها الشّاعر في تضاعيفه ليس لإكساب خطابه الشّعريّ جماليّة، بل لأنّ لها من التّأثير النّفسيّ والانعكاس الدّلاليّ على الغرض والمناسبة ما لا يتمّ إلّا بها، فإنّ كثيرا من المنعكسات التّحليليّة المجليّة عن فحوى النّصّ، والمبرزة للغرض منه لا تنهض على ساق بغير الصّور البلاغيّة الّتي عوّل عليها الشّاعر العربيّ في تبليغ مراده من نظمه لمتلقّيه.

وانطلاقا ممّا للصّورة البلاغيّة من دور في بناء الدّلالة وإنتاج المعاني المنشودة من النصّ الشّعريّ، يأتي هذا الاهتمام بها في صوغ الماهية الخطابيّة لأيّ من أغراض النّظم المعروفة لدى العرب، حيث تعمل على إبراز كوامن الخطاب، وإظهار دفائن المعاني المتداعية فيه.

القدماء وبلاغة الشّعر:

مثّل الشعر الجاهلي بلاغة العرب وفصاحتهم، بالإضافة إلى خطبهم وأمثالهم و، وظل مستحوذا على هذا العلم منفردا حتى بعث رسول الله (ﷺ) فأنزل الله كتابه المعجز الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، فوقع في نفوس الفصحاء وأهل البيان موقع الكلام البليغ الذي لا يستطيعون النّسج على منواله، ولن يأتوا بمثله ولو اجتهدوا، فاستظهروا بلاغته، وفطنوا إلى أنّه ليس بكلام إنسٍ ولا كلام جن وهذا ما أقرّه الوليد بن المغيرة المقدم في البلاغة والبيان: (والله إنّ له لحلاوة وإنّ عليه لطلاوة وإنّ أعلاه لمثمرٌ وإنّ أسفله لمغدقٌ وما يقول هذا بشرٌ)[1]، وقد أشاد النبي (ﷺ) ببيان العرب

[1] أحمد بن الحسين، أبو بكر البيهقي، **الاعتقاد والهداية إلى سبيل الرشاد على مذهب السلف وأصحاب الحديث**، ت: أحمد عصام الكاتب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1401هـ، ص 268.

وفصاحتهم، وقد أهّله ربّه -سبحانه وتعالى- لأداء مهمته وإتمام رسالته، مبتدأ بقوم أوتوا البيان والبلاغة سجية؛ لأنّ لسانهم عربيٌّ، ولست بصدد إثبات علو مقام العربية على غيرها من اللغات، ولكن غايتي أن أشير إلى أنّ المولى -سبحانه وتعالى- قد هيّأ نبيه؛ ليكون إماما في البلاغة والفصاحة، يعجز بيانه من وقف أمامه، فهو القائل فيما صحّ عنه: (بُعِثْتُ بجَوامِعِ الكَلِمِ، ونُصِرْتُ بالرُّعْبِ، وبيْنا أنا نائِمٌ أُتِيتُ بمَفاتِيحِ خَزائِنِ الأرْضِ، فَوُضِعَتْ في يَدَيَّ) قال أبو عبد الله: وبلغني أنّ جوامع الكلم: أنّ الله يجمع الأمور الكثيرة، الّتي كانت تكتب في الكتب قبله، في الأمر الواحد، والأمرين، أو نحو ذلك[1].

وقد قسّم البلاغيون قديمًا البلاغة إلى علوم ثلاثة، وقد اختلفت رؤاهم في محددات البلاغة وعلومها، فمنهم من حصر البلاغة في علمي المعاني والبيان وجعل البديع ملحقا بهما وناتجا عنهما، ومنهم من جمع العلوم الثلاثة في طيات البلاغة وهذا ما عليه الجمهور من أهل الاختصاص، وقد ذهب بعض البلاغيين إلى أنّ تأخير علم البديع وإلحاقه بالبلاغة أمر يعلي من شأن البديع ولا يحط من مكانته في إطار الدّرس البلاغيّ، وذلك على قول من اعتبر علم البديع تابعا للفصاحة والبلاغة، فإذن هو صفو الصّفو وخلاص الخلاص[2]، ولذلك تتفرع البلاغة إلى علوم ثلاثة، تنفصل في محددات كل منها على المستوى الخاص، وتتآلف في المنظور العام لها لتشكل مجتمعة علوم البلاغة، وهذه العلوم هي علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع، وهذا ما درج عليه البلاغيون العرب في العصر الحديث، إذ فصلوا بين علوم البلاغة، وأكثروا من التصنيف فيها، من باب تجزئة العلوم والقضايا على وجه العموم، دون أن يغفلوا الربط بين الخاص والعام عن طريق ربط أي من العلوم الثلاثة بالبلاغة العربية[3]، بيد أنّ شوقي ضيف قد أرجع الفصل بين علوم البلاغة الثلاثة إلى الإمام عبد القاهر الجرجاني، وجعل مرجع الفضل في ذلك إليه بوضعه لأسس علمي المعاني والبيان في كتابيه دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة[4].

وبصدد ذلك التباين في تحديد موقع علم البديع من البلاغة ذكر بهاء الدين السبكي أنّ: علم البلاغة تارة يطلق على العلوم الثلاثة، وتارة يطلق على علمي المعاني والبيان، وعلم البديع حينئذ تابع،

---

[1] محمد بن إسماعيل البخاري، **صحيح البخاري**، ت: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط 1، 1422هـ، ج 9، ص 36، حديث رقم (7013).

[2] يحيى بن حمزة، **الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423هـ، ج 3، ص 194.

[3] محمد أحمد قاسم، محيي الدين ديب، **علوم البلاغة {البديع والبيان والمعاني}**، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط 1، 2003م.

[4] شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 9، 1995، ص 160.

وحينئذ يكون علم البديع من توابع البلاغة، والتابع والمتبوع علما واحدا، إذ لو كان الرابط منقطعا لما ألحق به، فالفرع ناتج عن أصله وتابع له [1].

ولكن الحقيقة والواقع الذي عليه أهل البلاغة قديمًا وحديثًا أنّ البلاغة العربية تتضمن علوما ثلاثة تتكامل فيما بينها بصورة نمطية؛ بل إنّ الخلط أو التداخل بينها قد يحدث كثيرا وهذا يؤيد قوة الصلة بينها، ومن دلائل ذلك أنّ البيان قد يطلق كثيرا ويراد به علم المعاني والبيان والبديع ثلاثتها معا؛ بل ربّما سمّي به تسمية للشّيء باسم أشرف أقسامه، كما أنّ بعضا يسمّي الثلاثة علم البديع؛ تسمية الشّيء باسم أشهر أقسامه[2].

إن الدّارس لتاريخ البلاغة العربية يستنتج وجود إسهامات لطائفة كبيرة من العلماء الذين كانت لهم بصمات واضحة في تشكيل هذا العلم، وحسب ما ذكر شوقي ضيف فإن السكاكي "استطاع أن ينفذ من خلال الكتابات البلاغية قبله إلى عمل ملخص دقيق لما نثره أصحابها من أفكار، وصاغ ذلك كله صيغة مضبوطة محكمة استعان فيها بقدرته المنطقية في التعليل والتسبيب، وفي التجريد والتحديد والتعريف، والتقسيم والتفريع والتشعيب [3]

ولم تكن فكرة مناقشة حدود المأمول من بيان الشّعراء عبر أثير المنظومة البلاغيّة العربيّة – ممثّلة في علمي البيان والبديع – بالّتي يمكن الحكم عليها بالسّبق الحداثيّ إليها، بل هي فكرةٌ قديمةٌ لها جذورٌ عربيّةٌ ضاربةٌ في عمق التّاريخ الإسلاميّ، جلّت عن نفسها مع بزوغ فجر الكتابة في النّقد والعناية بالشّعر العربيّ تأريخًا وإبداعًا، فمتى وقفنا على أحد الكتب النّقديّة القديمة الّتي اعتنت بشأن الشّعر العربيّ، وقفنا على مزج بين شرح المعاني اللّغويّة والصّور البلاغيّة فيها، فقد جعل النقّاد العرب القدامى لشروحاتهم على دواوين كثير من شعراء العربيّة سبيلا محدّدا يعوّل فيه على مظانّ اللّغة في شرح ألفاظ المعاني الموظّفة فيها، ومعاقل البلاغة في تحليل الدّلالات المنشودة من النّصّ.

ولقد لقيت البلاغة العربية؛ خاصة علمي البيان والبديع أهمية كبرى في المنجز الفكري العربي؛ إذ اهتمت بوادر البلاغة العربية في أذهان العلماء والمنظرين بالتزامن مع بداية تدوين العلوم

---

[1] بهاء الدين السبكي، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ت: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1423هـ- 2003م، ج 1، ص 46.

[2] شمس الدين الكرماني، **تحقيق الفوائد الغياثية**، ت: علي بن دخيل الله بن عجيان العوفي، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط 1، 1424هـ، ج 1، ص 397.

[3]/ شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، ص: 478.

واندماج الثقافة العربية بغيرها من الثقافات الأخرى وخاصة الثقافة اليونانية التي تعد الحضارة السّابقة على حضارة العرب.

ولا يخفى عليّ أنّ الأمة العربية أمة بلاغة وفصاحة منذ عهود بعيدة، ولكن الظروف العامّة لم تتح للعرب تدوين علومهم ونتاجهم البلاغيّ، غير أنهم كانوا على دراية أن نتاجهم الأدبيّ المتناقل عبر الحفظ والرواية يحوي بلاغتهم وفصاحتهم، وقد التفتوا إلى ضرورة استظهار عناصر ذلك العلم وتمحيص رؤيته وإخراج محدداته بعد استقرار الأمور والأوضاع التي ساعدتهم في تحقيق تلك الغاية.

البلاغة والنّصّ الشعريّ:

بما أن النص الشعري يختلف عن بقية النصوص لما له من سمات معينة يمتاز بها سيتم بيان انطلاقا من مركزيّة العلاقة بين النصّ الشّعريّ والخطاب البلاغيّ، يستقي الخطاب الشّعريّ أهميّته، ويكتسي بثوب الجمال الذي يلّوح به الشّاعر إلى دلالة ما من الدّلالات الّتي يرغب في إنتاجها باستعماله للصّور البلاغيّة المتباينة، والّتي يهيّئ بها المتلقّي لاستقبال خطابه، ويثير في نفسه الفضول إلى ذلك، ويدعم مرتكزات النصّ الشّعريّ بما لا بدّ من ألوان الأخيلة والتّصوير.

فالمكوّن البلاغيّ هو وسيلة الشّاعر وعدّته الّتي يتبلّغ بها في سبيل الوصول إلى قلب القارئ، وهو الأداة المحوريّة الّتي يتميّز بها الخطاب الشّعريّ عن الخطاب النّثريّ، على أنّ ذلك لا يعني بالضّرورة خلوّ الخطاب النّثريّ ممّا تدعو إليه الحاجة من فنون البلاغة المختلفة.

غير أنّ حاجة الشّعر إلى توظيفات الفنون البلاغيّة أعوز وأحوج من النّثر إليها؛ لاقتضاء مادّة الشّعر الجماليّة الّتي تعمل البلاغة على إضفائها عليه.

ولذا نجد أنّه من أخصّ خصوصيّات الخطاب الشّعريّ، ذلك الجانب الّذي لا يتشكّل فيه إلّا بإعمال الفنون البلاغيّة المختلفة الّتي يسعى الشّاعر إلى توظيفها في نصّه بحسب الحاجة، ووفقا لما يقتضيه الحال، لتكون الفنون البلاغيّة المعملة في النّصّ جارية على عواهنها غير متكلّفة ولا متصنّعة، فتعطي انطباعا سلبيّا يحيل النّصّ إلى شبكة من العلاقات المعقّدة المفضية به إلى الثّقل، ومن ثمّ إلى الإبهام والإغراق في الصّنعة الّتي تؤدّي إلى اطّراحه وعدم الاستجابة لمتضمّناته.

فنون البلاغة وعلاقتها بدلالات الخطاب الشّعريّ

كثيرا ما نرى الحديث عن الخطاب الشّعريّ مصحوبا بالكلام على علم البيان والبديع؛ لما لهما من وقع شديد التّأثير في تمظهرات الدلالة وبناء المعنى، وذلك إنّ دلّ فإنّما يدلّ بشيء من القطع على أنّ لبلاغة البيان وبلاغة البديع ارتباطا قويّا بعلم الشّعر، وبالمثال يتّضح المقال، فلقد آتت هذه الآصرة الوثيقة المؤطّرة للعلاقة بين الشّعر والبيان والبديع أكلها، في نتاجات كثير من البلاغيّين، فقد ألّف الأمير أسامة بن منقذ كتابه المسمّى بالبديع في نقد الشّعر، وأكثره في فنّ

البديع؛ لهذا الغرض، وبعد اطلاع الباحث على عدد من الكتب الذي تتحدث عن علم البديع استنتج أن ابن طباطبا العلويّ صنّف كتابه عيار الشّعر، لمناقشة قضاياه انطلاقا من الفنون البلاغيّة، إلى غير ذلك من التّأليف الّتي حصرت رؤاها في نقد وتحليل النّصّ الشّعريّ بتسليط الضّوء على ما يسمّى حديثا بالصّورة الأدبيّة.

ومن غير ما يرتاب فيه دارسٌ لعلوم بلاغة العرب أنّ لهذا الاتّصال الشّديد بين بلاغة البيان والبديع وعلم الشّعر، أثرا في توجيه المعنى وتحرير متضمّنات الخطاب دلاليّا، وقد بدت ملامح هذا التّمازج بينهما فيما يطلبه النّاقد من الدّقّة المنشودة في تحليل النّصّ الشّعريّ من خلال نظره وتحليل مقاصد شعرائه باتّكائه على هذين العلمين: البيان والبديع.

فإنّ التراث البلاغي العربي بمستوياته الفكرية والمعرفية كلها لم يزل قابلًا للحياة والتمثل، ومنفتحًا أمام إمكانات التطوير، وهذا التراث الذي يمتلك ثراءً وتنوّعًا لا يمكن إلغاؤه، إذ قدّم بفضل رؤاه التنظيرية العديد من المفاهيم والأسس التي تعدّ علامات طريق أولى في الفكر البلاغي.

الأمر الذي يجعل منه معطى فكريا جديرا بالاحترام، ويترتّب على ذلك إعادة اكتشاف طاقاته المختزنة برؤية منهجية علمية سليمة لدقائقه وتصوّراته، فضلا عن ذلك ظلّ التأثير البلاغي للبيت أو الجزء من القصيدة، أو النص الشعري حاضرا في دراسات اللغة العربية، بغضّ النظر عن نوع الدراسة سواء أكانت تبحث في نص أدبي قديم أم حديث.

ولسيطرة البلاغة وجمالياتها على النص الأدبي فلا تخلو دراسة منها في الأعم الغالب، وحتى في الدراسات السردية التي جاءت ما بعد الحداثة دخلت فيها بعض الفنون البلاغية لتلقي الضوء بجمالياتها على نصوص الزبعري، وهي بهذا غلّقت الأبواب أمام من نادى بإطاحة مكانتها العظيمة، وأدحضت رأي من قال: إنها استنفدت دورها، وانتهى سلطانها، ويجب أن تجمع كتبها ويلقى بها في قاع المحيط، أو تبقى للتسلية فحسب، ويرى آخرون بأنها صارت عقيما غير صالحة للإنجاب، وأن الحركة الأدبية والنقدية قد تجاوزتها بأشواط، لكن دورها كان ولم يزل فتيًا صالحًا لتحليل النصوص الأدبية ودراستها.

وبهذا اكتسبت البلاغة العربية منزلة رفيعة بين العلوم، وارتبطت بكتاب الله العزيز، توضيحا وتفسيرا وبيانا وإعجازا، ومع هذه المكانة العظيمة للبلاغة، فإنّ مباحثها قد أصبحت دعّامة أساسية من دعائم النقد الأدبي الفني؛ ذلك أن العلماء جعلوا هذه المباحث معينًا لهم على تحليل النصوص الأدبية، والكشف عن مواطن الجمال، واعتناقها بهاء الجملة، وحسن المعنى، فضلاً عن تفاعلها مع الشكل والمضمون.

الموضوعات الشعريّة

يعتبر الاعتذار من أسمى وأعمق المواقف الإنسانية في الحياة وهي نتيجة للعلاقات الإنسانية والتواصل الصحيح بين الأفراد، وتجد هذه القيم تعبيرها في الشعر العربي، وللشاعر ابن الزبعرى اعتذاريات كثيرة فقد كان شاعرا مجيدا، وله في مدح النبي صلى الله عليه وسلم أشعار كثيرة ينسخ بها ما قد مضى من كفره [1]، وأما بقية الأغراض الشعرية التي وجدها ابن الزبعرى كالوصف والمديح والهجاء والرثاء والفخر والحكمة فقد دمجها تحت عنوان (موضوعات شتى).

والحديث عن شعر ابن الزبعري من حيث الشكل والمضمون، يبين لنا معاني الشاعر الحضرية والبدوية، وبناء القصيدة يوضح اللغة والأسلوب مع ملاحظة اختلاف الأساليب لديه وتراوحها بين الإنشائية والخبرية بأنواعهما، وأما الخيال فالملاحظ في شعر ابن الزبعرى أنّ السرد الوصفي أقرب منه إلى التصوير الفني[2].

والناظر في الموضوعات الشعرية لديوان عبد الله ابن الزبعرى يلمح أثر الإسلام باد في كثير من الصّور الّتي جلّى عنها في خطاباته الهجائيّة والمدحيّة خاصّة، حتّى قبل إسلامه؛ وذلك لتأثّره بلسان شعراء المسلمين، كحسّان بن ثابت وغيره من شعراء الرّسول كأبي بكر الصّديق أيضا.

وقد تم ترتيب مباحث هذا البحث في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، أما التمهيد فقد كان حديثا مختصرًا عن أهمية علم البلاغة، وخطاب الشّعر، وكذلك عن القدماء وبلاغة الشّعر، والبلاغة والنّصّ الشعريّ، وفنون البلاغة وعلاقتها بدلالات الخطاب الشّعريّ

وفي **الفصل الأوّل** كان التعريف بالشّاعر وذلك ضمن مبحثين:

المبحث الأول: ترجمة الشاعر حياته، وبيئته، وعصره.

المبحث الثّاني: عموميّة الشّعر، وخصوصيّة البلاغة (ابن الزّبعرى نموذجا)

والفصل الثّاني: تم الحديث فيه عن البيان في شعر ابن الزبعرى، ويتضمن مبحثين:

المبحث الأوّل: تعريف علم البيان وبيان أهميته في علوم العربية.

المبحث الثّاني: تطبيقات من ديوان ابن الزبعري لعلم البيان.

وأما **الفصل الثالث** فقد كان بعنوان: البديع في شعر ابن الزبعري، ويشتمل على مبحثين:

---

[1] أحمد بن عبد الوهاب شهاب الدين النويري، **نهاية الإرب في فنون الأدب**، دار الكتب والوثائق العلمية، القاهرة، ط 1، 1423م.

[2] علي كاتبي، **قراءة في كتاب الصحابي الشاعر عبد الله ابن الزبعرى**، شاعر مكة وابن سيدها حياته وشعره

المبحث الأوّل: تعريف علم البديع وأهميته في علوم العربية.

المبحث الثّاني: تطبيقات من ديوان ابن الزبعرى على البديع.

ثم كانت **الخاتمة** لعرض النتائج التي توصلت إليها:

وقد استند البحث في هذه الدراسة على مصادر متنوعة، منها مصادر البلاغة والنقد القديمة والحديثة ومصادر الأدب، ومصادر دراسة الصور الشعرية القديمة والحديثة، والمعجمات اللغوية والأدبية.

ومن المعوقات التي تعرضت للباحث أثناء البحث هي اعتماد هذا النوع من الدراسات على الاجتهاد الشخصي، والقراءة الخاصة، والتحليل، والتأمل للوصول إلى استنتاجات تقارب الصواب، بالإضافة إلى عدم وجود شرح واضح لديوان ابن الزّبعرى.

الفصل الأول

التعريف بالشاعر وبيان عمومية الشعر وخصوصية البلاغة

ويتضمن مبحثان:

المبحث الأول: ترجمة الشاعر حياته بيئته عصره.

المبحث الثاني: بيان عمومية الشعر وخصوصية البلاغة (ابن الزبعرى أنموذجا)

المبحث الأوّل: التعريف بالشّاعر

أولا: الشاعر

نسبه: عبد الله بن الزبعرى شاعر مكة في الجاهلية وصدر الإسلام وأخطر الشعراء العرب على الدعوة المحمدية قبل أن يسلم، قاتل بلسانه وسنانه، وسعى ضد الإسلام، ينتمي الشاعر إلى بني سهم، فهو: عبد الله بن الزبعري بن قيس بن عدي بن سعد بن سهم بن عمرو بن هصيص بن كعب بن لؤي بن غالب بن فهر بن مالك بن النضر ابن كنانة بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار القريشي السّهمي السّاعدي[1]، كان من أشد الناس على رسول الله (ﷺ) وعلى أصحابه وذلك بلسانه ونفسه قبل إسلامه، ثم أسلم بعد الفتح، وحسن إسلامه، واعتذر عن زلاته حين أتى النبي(ﷺ)[2]

وأمه عاتكة الجمحية بنت عبد الله بن عمير بن أهيب حذافة بن جمح، أما أولاده فلا نعلم عنهم شيئا، وقد انقرض ولده[3].

كنيته: وينسب البعض ابن الزبعرى إلى بني كعب ويكنى (أبو سعد)[4].

والزبعرى: بكسر الزاي وفتح الباء وسكون العين وراء مفتوحة بعدها ألف، هو الشكس السيء الخلق، قال الأزهري: وبه سمى ابن الزبعرى الشاعر، والزبعرى الضخم، ويقول الجوهري: الزبعرى الكثير شعر الوجه والحاجبين واللحيين[5].

والشاعر من بنى سهم بن عمرو بن هصيص، وهم من قبائل قريش التي لها مكانة وشأن في مجتمعهم، وكان لسهم بن عمرو ولدان أحدهما سعد، وإليه نسب عبد الله، والثاني سعيد، ومنه هشام وعمرو ابنا العاصي بن وائل بن هاشم بن سعيد، استشهد هشام يوم أجنادين ولا عقب له،

---

[1] مصعب بن عبد الله الزبيري، **نسب قريش**، صححه وعلق عليه، إ. ليفي بروفنسال، ط 3، 1982م، دار المعارف، ص 402.

[2] محمد بن أحمد، أبو الطيب المكي الحسني، **العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين**، ت: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م ج 4، ص 341.

[3] علي بن أبي الكرم، المعروف بعز الدين بن الأثير، **أسد الغابة في معرفة الصحابة**، طـبعة القاهرة، 1280هـ، ج3، ص160.

[4] ياسين الأيوبي، **معجم الشعراء في لسان العرب**. دار العلم للملايين، ط 2، 1982م، ص 263.

[5] محمد بن مكرم، جمال الدين ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط 1، ج 4، مادة (زبعر) ص 318.

وأمه حرملة بنت هشام بن المغيرة المخزومي، وأما أم عمرو فهي سبية من عنزة اسمها النابغة، أما بنو سعد بن سهم ففيهم البيت والعدد، فولد سعد: سعيد، وحذيفة وحذافة وعدى، ونقف قليلا عند بني حذيفة ثم بنى عدى، فمن بني حذيفة ابن سعد بن سهم، نبيه ومنبه ابنا الحجاج بن عامر بن حذيفة بن سهم من المطعمين، قتلا يوم بدر كافرين، وكذلك قتل العاصي بن منبه،[1] ويذكرهم ابن الزبعرى في شعره[2].

أما عدى بن سعد بن سهم، فرع عبد الله بن الزبعرى، فولده قيس، وكان سيد قريش في زمانه، والحارث كان من المستهزئين برسول الله صلى الله عليه وسلم، وكان يعرف بابن الغيطلة، وعبد قيس، وعبد الله وكان على بنى سهم يوم الفجار، فأما قيس بن عدى بن سعد بن سهم، فله ولدان هم: حذافة والزبعرى، فولد الزبعرى عبد الله الشاعر، وولد حذافة بن قيس: أبو الأخنس، وخنيس، ومن أبناء الحارث بن عدى بن سعد بن سهم: أبو قيس بن الحارث، وقد استشهد يوم اليمامة، وسعيد بن الحارث، استشهد يوم أجنادين بالشام، وتميم بن الحارث، استشهد أيضا يوم أجنادين، وعبد الله بن الحارث، استشهد يوم الطائف، وهؤلاء أبناء عم عبد الله بن الزبعرى، يلتقون عند جد أبيه عدى بن سعد[3].

حياته وشعره: كان ابن الزبعرى شاعرًا مخضرمًا، فقد أدرك الجاهلية والإسلام، وكان قرشي شديد التمسك بقرشيته، فهو بار بقومه يمدحهم ويشيد بفضائلهم، وكل مدائحه تركزت في قريش، سواء أكان منهم أهله الأدنون أم فروع قريش الأخرى، فقد سقط في شعره مدح لخلف بن وهب الجمحي وأسرته[4]، وبيت في ذكر عبد الله بن أبي ربيعة الموصوف بذي الرمحين والد عمر بن أبي ربيعة - كان اسمه بحيرى فسماه رسول الله صلى الله عليه وسلم عبد الله بعد أن أسلم - فقد كان لهذا الرجل فضل على الشاعر، إذ قرب مجلسه وراح عليه خيره سريعا غير مبطئ[5].

---

[1] علي بن محمد بن أحمد بن سعيد المعروف بابن حزم الأندلسي، **جمهرة أنساب العرب**، ت: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ص 165.

[2] يحيى وهيب الجبوري، **شعر عبد الله بن الزبعرى**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1981م، ق 20، ص 46.

[3] ابن حزم، المصدر السابق، ص 166.

[4] الجبوري، المصدر السابق، ق 16، ص 43.

[5] الجبوري، **شعر عبد الله بن الزبعرى**، ق 22، ص 49.

وله قطعة في مدح العاص بن وائل بن هاشم من أشراف قريش، فقد كانت يد على الشاعر وهو رجل كريم يسبغ فضله على الناس ويعم خيره على المقترين [1].

ويصف الآمدى (ت980م) عبد الله ابن الزبعرى بأنه: «شاعر مفلق خبيث» [2] لإيذائه رسول الله (ﷺ).

وقد قيل: "وكان من أشعر الناس وأبلغهم، يقولون إنه أشعر قريش قاطبة "[3]، وقد لاحظ ابن سلام أن شعر ابن الزبعرى أرصن شعر في مكة، يقول عند ذكره شعر ابن قيس الرقيات: "كان عبد الله ابن قيس الرقيات أشد قريش أسر شعر في الإسلام بعد ابن الزبعرى" [4]

ولذلك كان نصيب ابن الزبعرى من ضياع شعره النصيب الأوفى، فقد كان شاعر قريش الأول وأبرز شاعر قرشي تصدى لمناقضة الشعر الإسلامي ولشعر حسان بن ثابت بخاصة، فكان ذلك السبب الأهم لضياع قدر كبير من شعره، ويسجل الرواة أن شعر ابن الزبعرى كثير [5]، وتذكر المصادر أنّ في شعره الكثير من الاعتذاريات: "في أشعار كثيرة يعتذر فيها" [6].

لقد استطاع ابن الزبعرى رغم كونه شاعرًا مخضرمًا أن يترك بصمة في الشعر العربي

وقد كان الغالب على شعره النزعة الحماسية فقد وصف المعارك والمواقع والأحداث مازجا بين حسه المسلم ونظمه العربي الأصيل.

موقفه من الدعوة الإسلامية:

إنّ درجة حساسية الشاعر تجاه الأشياء تنبع من فهم دقيق لمرامي الشعر، وإدراك كامل لأبعاده الفنية المختلفة، ولن يتأتى للشاعر فهم هذه الأبعاد إلا إذا نجح في المواءمة بين قربه من الواقع وبعده عنه في آن واحد [7].

---

[1] الجبوري، المصدر السابق، ق 13، ص 39.

[2] الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، **المؤتلف والمختلف**، ت: عبد الستار فراج، طبعة الحلبي، 1961م، ص 194.

[3] ابن الأثير، **أسد الغابة**، ج 3، ص 239.

[4] محمد بن سلام، الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، ت: محمود شاكر، ط 2، مصر، 1974م، ج 2، ص 648.

[5] أحمد بن محمد المعروف ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، ت: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 1404هـ، ج 5، ص140.

[6] محمد بن عبد الكريم الشيباني، ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، طبعة بيروت، 1965م، ج 2، ص 250.

[7] محمد السيد سلامة، **موقف عبد الله بن الزبعرى من الدعوة الإسلامية**، قيم موضوعية وفنية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالقاهرة، (جامعة الأزهر)، مصر، العدد 20، 2002م، ص684

والمقصود بالبعد - هنا - البعد الفني، الذي يمكن الشاعر من بقائه حرا طليقًا، لا يخضع لأيّ مؤثر من المؤثرات التي يفرضها عليه الواقع – أحيانا -، كما أنه يتيح له مجالًا أوسع وأعمق،

ولا شك أنّ صياغة الواقع صياغة فنية أمر لا يتوافر إلا للمبدعين الذين امتلكوا ناصية الفن، وبرزت عندهم قدرات خاصة تقبض على روح التجارب الفنية بقوة واقتدار، والشاعر عبد الله بن الزبعرى من ثلة الشعراء الذين قدّر لهم أن يحيوا في ظروف خاصة، وأن يكون لأشعاره مذاق خاص، نظرا لدقة الموقف الذي انبثق من حناياه[1].

لقد تناول الشاعر الموقف بين الكفر والإسلام شعرًا تخطى حدود الشعر بصفته حالة إبداعية تصور حقيقة الوجدان الإنساني تجاه الأحداث، وتخطى - أيضا - مجرد الانفعال البسيط الضيق، فصار موقفًا فكريًا ونفسيًا وشعوريًا يحمل بين طيّاته رؤيا شعرية استشرفت خطورة الوضع الذي يحيا في ظلاله، ومعه قبيلته[2].

إن تجربة هذا الشاعر - على الرغم من قلة أشعاره - تحمل عدة مفاهيم شعرية أهمها على الإطلاق: مفهوم الحرية.

وهو مفهوم عبر عنه الشاعر في موقفه من الدعوة الإسلامية عندما رفض التفاعل معها وناصبها العداء، كما عبر عنه عندما أعلن إسلامه دون أية ممارسات أو ضغوط وقعت عليه، كما عبر عنه أيضا عندما خط - على باب «دار الندوة» - خطوطا على هيئة أشعار، تهجو بنى قصي، وتسمهم بالرشوة والدناءة، هذا كله على الرغم من مكانة قصي وسيادتها في أرض الجزيرة العربية، هذه المواقف تشير إلى أننا بإزاء شاعر مارس معنى الحرية في زمن متقدم نسبيًا، ويقدر للذات الإنسانية متطلباتها النفسية والروحية[3].

لقد بدأت علاقتي بالشاعر منذ فترة طويلة، عندما كنت أطالع أشعاره مبثوثة في ثنايا أمهات الكتب العربية، فخامرني إحساس بالتعلق به وبأشعاره، وقوى من عزيمتي في الرغبة على دراسة شعره، عندما وجدت معظم شعره قد جمعه أحد الأساتذة الأجلاء[4].

فعكفت على قراءته، وكلما أمعنت في القراءة كلما ازدادت صعوبة التعرف عليه، وازدادت بالتالي الرغبة في التغلب على هذه الصعوبات.

---

[1] محمد السيد سلامة، المصدر السابق، ص 684.

[2] محمد السيد سلامة، المصدر السابق، ص 685.

[3] محمد بن سلامة، **موقف عبد الله بن الزبعرى من الدعوة الإسلامية**، ص 685.

[4] الجبوري، **عبد الله بن الزبعري.**

وفي هذا الموقف تكشفت الروح العدائية لابن الزبعرى والتي تشبعت بعصبية قبلية أخلص الشاعر لها ونافح عنها فتخطى هذا العداء حيز الشعر إلى الممارسة والسلوك فألب عليه ولج في الخصومة، بل إنه قاتل المسلمين، وقتل منهم عبد الله بن سلمة، وطعن في القرآن الكريم، وأشار المفسرون إلى أن الآية الكريمة التي وردت في سورة الزخرف تصور الخصام بين المسلمين والكافرين نزلت لترد على ابن الزبعرى، يقول الله - عز وجل -: ﴿وَلَمَّا ضُرِبَ ابْنُ مَرْيَمَ مَثَلا إِذَا قَوْمُكَ مِنْهُ يَصِدُّونَ ۝ وَقَالُوا أَآلِهَتُنَا خَيْرٌ أَمْ هُوَ مَا ضَرَبُوهُ لَكَ إِلا جَدَلا بَلْ هُمْ قَوْمٌ خَصِمُونَ﴾[1].

إسلامه:

وفى ثنايا البحث عن حقيقة إسلامه تبيّن أن الشاعر لم يسلم عنوة أو كراهية وإنما أتى إسلامه متساوقا مع الخصائص النفسية والروحية والسلوكية التي عليها ابن الزبعرى فتفيض قريحته بأشعار قوية صادقة في الرسول (ﷺ) وفي دعوته الطاهرة[2].

لقد تناول ابن الزبعرى هذه الحروب تناولا تخطى حدود الشعر بصفته حالة إبداعية تصور حقيقة الوجدان الإنساني تجاه الأحداث، وتخطى أيضا مجرد الانفعال البسيط الضيق، فصار موقفًا فكريًا ونفسيًا وشعوريًا، يحمل بين طيّاته رؤيا شعرية استشرفت خطورة الوضع الذّي تعيشه قريش، ويحيا في ظلاله الشاعر[3].

ولم يكن الشاعر أداة رصد دقيقة تؤرخ للحدث، وإنّما كان مقاتلًا داخل الصفوف بأشعاره التّي تصور ما ينطوي عليه شعوره، ويظهر ذلك واضحًا في غزوة بدر الّتي انتصر فيها المسلمون على الكفار يحزن الشاعر وكان حزنه أليمًا شديدًا.

عرف التاريخ كثيرًا من الشخصيات التّي حاولت أن تصرف الناس عن تأمل معاني القرآن الكريم، وبالتالي صرفهم عن الإسلام، ومن هؤلاء النضر بن الحارث، الذّى أنزل الله فيه قرآنا يفضحه ويكشف غايته الدنيئة، يقول الله - عز وجل - ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًا ۚ أُولَٰئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ﴾[4]، ويذكر النيسابوري في هذه الآية: "نزلت في النضر بن الحارث، وكان يتجر إلى فارس فيشترى كتب الأعاجم فيحدث

---

[1] سورة الزخرف: آية: ٥٧، ٥٨.

[2] محمد السيد سلامة، محمد، المصدر السابق، ص 688.

[3] محمد السيد سلامة، **موقف عبد الله بن الزبعرى من الدعوة الإسلامية**، ص 688.

[4] سورة لقمان: آية ٦.

بها قريشا، وقيل كان يشترى المغنيات، فلا يظفر بأحد يريد الإسلام إلا انطلق به إلى قينته، فيقول أطعميه واسقيه وغنيه، ويقول: هذا خير مما يدعوك محمد إليه من الصلاة والصيام وأن تقاتل بين يديه"[1].

وكانت هناك علاقة ود متبادلة بين النضر وبين ابن الزبعرى وهذه العلاقة جمعت بينهما في دفع الناس عن الإسلام ولقد لاحظ هذه العلاقة الوليد بن المغيرة الذّى كان يجلس مع الرسول (ﷺ) في المسجد فجاء النضر بن الحارث حتى جلس معهم في المجلس، وفي المجلس غير واحد من رجال قريش، كما يذكر ابن إسحاق، ويستطرد: "فتكلم رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى أفحمه، ثم تلا عليه وعليهم ﴿إِنَّكُمْ وَمَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللهِ حَصَبُ جَهَنَّمَ أَنْتُمْ لَهَا وَارِدُونَ، لَوْ كَانَ هَؤُلاءِ آلِهَةً مَا وَرَدُوهَا وَكُلٌّ فِيهَا خَالِدُونَ، لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَهُمْ فِيهَا لَا يَسْمَعُونَ﴾[2]، ثم قام رسول(ﷺ)، وأقبل عبد الله بن الزبعرى السهمي حتى جلس، فقال الوليد بن المغيرة لعبد الله بن الزبعرى والله ما قام النضر بن الحارث لابن عبد المطلب آنفا وما قعد، وقد زعم محمد أنّا وما نعبد من آلهتنا هذه حصب جهنم"[3].

وهذه القصة توحى بأهمية ابن الزبعرى وخطره ومكانته في المجتمع الجاهلي، وعِظم الدور الذّي كان يقوم به لمجابهة الدعوة الإسلامية، وذلك لأنّه لما حضر مجلس النضر والوليد وأخبراه بكلام الرسول (ﷺ) تحسر لعدم وجوده أثناء هذا الكلام، يقول ابن إسحاق "فقال عبد الله بن الزبعرى، أما والله لو وجدته لخصمته، فسلوا محمدا أُكُلُ ما يعبد من دون الله في جهنّم مع من عبده؟ فنحن نعبد الملائكة، واليهود تعبد عزيرًا، والنصارى تعبد عيسى بن مريم - عليهما السلام -فعجب الوليد ومن كان معه في المجلس من قول عبد الله بن الزبعرى ورأوا أنه قد احتج وخاصم"[4].

كان ابن الزبعري قبل الإسلام إنسان قبلي يعيش حياة القبيلة والعنجهية، شارك في حرب الفجار، وكرّس معظم شعره لمدح قبيلته والفخر بها، وعندما جاء الإسلام استقبله ابن الزبعرى

---

[1] الحسن بن محمد بن حسين النيسابوري، **غرائب القرآن ورغائب الفرقان**، ت: زكريا عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1416هـ، ج 5، ص 423.

[2] عبد الملك بن هشام، **السيرة النبوية**، ت: مصطفى السقا، طبعة مصر، 1955م، ج ٢، ص ٨.

والآيات من سورة الأنبياء: ٩٨- ١٠٠.

[3] ابن هشام، **السيرة النبوية**، ج ٢، ص ٨.

[4] ابن هشام، المصدر السابق، ج 1، ص 359.

باستغراب وجفاء، واعتبره هادما لتراث آبائه وأجداده[1]، والناظر في حياة الشاعر قبل إسلامه يلمح أنّه كان من أشد خصومه المنافحين عن دين قومه الموروث، معتزًا بالكعبة وأصنامها؛ فلا شكّ أنه يناقض شعراء المسلمين في المعارك التي حدثت بعد الهجرة بين المسلمين والمشركين؛ حيث كان الشاعر الذي وقف مدافعا عن موطنه[2]؛ فكانت أول حادثة يسجلها ابن الزبعرى هي غزوة عبيدة بن الحارث الذى بعثه رسول الله في السنة الأولى من الهجرة في ستين فارسًا من المهاجرين، فسار حتى بلغ ماء بالحجاز بأسفل ثنية المرة، فلقى جمعًا من قريش، فلم يكن بينهم قتال بالسيوف، وإنما جرى بينهم مراماة بالسهام[3].

بعد أن منّ الله على المسلمين بفتح مكة، وقويت شوكة الإسلام وعاد الرسول (ﷺ) إلى مكة مظفرًا بعد أن تركها مكرهًا تأكد لكفار قريش نصر الإسلام والمسلمين، ووضح لهم صدق عقيدتهم وشدة تمسكهم بدينهم، وأيقنوا أن الإسلام - لابد - سيسود أرض الحجاز كلها، فكان -لزاما - عليهم أن يراجعوا موقفهم، فمنهم من أسلم مثل أبي سفيان بن حرب، ومنهم من هرب والذين هربوا يوم الفتح ثمانية هم: (عكرمة بن أبي جهل، وصفوان ابن أمية بن خلف، وعبد الله بن سعد بن أبي سرح من بني عامر بن لؤي، وعبد الله بن خطل، والحويرث بن نقيذ بن وهب بن عبد قصى، ومقيس بن صبابة وعبد الله بن الزبعرى ووحشي بن حرب قاتل حمزة)[4].

وهرب هبيرة بن وهب وعبد الله بن الزبعرى إلى نجران باليمن، وهناك لجأ إلى حصن نجران بعد ما أوغرا صدور أهل نجران على محمد وأصحابه، وخوفوهم من قدومهم عليهم، وعلى أثر ذلك قام أهل نجران بإصلاح الحصن، وجمعوا فيه كل أموالهم، يقول الواقدي عن هبيرة وابن الزبعرى: "فلم يأمنا حتى دخلا حصن نجران، فقيل لهما: ما وراء كما؟ قالا: أما قريش فقد قتلت، ودخل محمد مكة، ونحن والله نرى أن محمدا سائر إلى حصنكم هذا، فجعلت بالحارث وكعب يصلحون ما رث من حصنهم، وجمعوا ماشيتهم"[5].

---

[1] محمد علي كاتبي، **قراءة في كتاب الصحابي الشاعر عبد الله بن الزبعري**، شاعر مكة وابن سيدها حياته وشعره، دار القلم، دمشق، 1419هـ، 1999م، بدون صفحة.

[2] يحيى الجبوري، **عبد الله بن الزبعرى**، ص 13.

[3] ابن هشام، **المصدر السابق**، ج1، ص591.

[4] محمد بن عبد الكريم الشيباني، ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، طبعة بيروت، 1965م، ج ٢، ص ٢٤٨.

[5] محمد بن عمر السهمي الواقدي، **المغازي**، ت: مارسدن جونس، دار الأعلمي، بيروت، ط 3، 1989م، ج ٣، ص ٨٤٧.

ومما يدل على أنّ إسلامه كان عن قناعة شخصية، أنّ رسول الله (ﷺ) قد لمح في وجهه سيماء الإسلام ونوره، يقول البلاذزى: "فلما رآه الرسول (ﷺ) قال: قد جاءكم عبد الله، وإنما أرى في وجـهـه نور الإسلام"[1].

اكتسب ابن الزبعرى أهميته من أشعاره التي جاء بها الرسول (ﷺ) ونص كثير من النقاد على ذهاب كثير من الشعر بسبب ضياعها أو بسبب تحرج الرواة من ذكر الأشعار التي فيها تطاول على الرسول (ﷺ)وأصحابه، ولم يتبق إلا شعره الذّي صاغه إبان الحروب التّي دارت بين المسلمين وقريش، وهو شعر ينم عن موقف عدائي للإسلام ورسوله ويحمل روح البغض والكراهية لهذا الدين الجديد، ويكشف عن حقيقة مشاعر قريش ضد الرسول (ﷺ)[2].

وفي معركة بدر التي كان النصر المؤزر فيها للمسلمين، وانهزمت قريش فيها شر هزيمة، وسقط خيرة رجالهم قتلى، فقد كان وقع هذه الهزيمة شديدا عنيفا في نفس ابن الزبعرى، فحزن حزنا موجعا، ونظم قصيدة[3]، وهو يبكى فيها قتلى بدر، ويذكر من صرع من قومه، ويعدد منهم نبيها ومنبها ابنى الحجاج بن عامر السهمي، وعتبة بن ربيعة بن عبد شمس وأخاه شيبة بن ربيعة، والحارث بن منبه بن الحجاج وأخاه العاصي بن منبه، وأبا جهل عمرو بن هشام المخزومي، وهكذا يعدد أسماءهم وينوه بفضائلهم، وينوح على مصارعهم، وتبقى حرقة الألم في فؤاده مما نزل بقومه في بدر، حتى إذا جاءت معركة أحد بعد عام من بدر، يلمح أنّ الزبعرى يشارك في هذه الواقعة ويقاتل عن قومه، ويثأر لقتلى قريش يوم بدر، فيقتل عبد الله بن مالك الأنصاري[4]، وينظم في أحد ثلاث قصائد، يفرغ فيها ما في قلبه من ثأر وشماتة بما أصاب المسلمين، فهو في مقطوعة[5] يفخر بأنهم قتلوا عبد الله بن جحش، وحمزة بن عبد المطلب عم رسول الله (ﷺ)،

---

[1] أحمد بن يحيى، المعروف بالبلاذري، **أنساب الأشراف**: ت: الدكتور محمد حميد الله - معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية بالاشتراك مع دار المعارف، ١٩٥٩م، ج ١، ص ٣٦٢.

[2] محمد السيد سلامة، **موقف عبد الله بن الزبعرى من الدعوة الإسلامية**، ص 689.

[3] محمد بن سعد، **الطبقات الكبرى**، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط 1، 1968م، ج 3، ص468.

[4] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 46.

[5] الجبوري، المصدر السابق، ص 43.

والأعرج بن مالك المعروف بابن قوقل، ويندم على أنهم لم يظفروا ببقية المسلمين الذين أفلتوا منهم، ولو أقاموا لعضتهم السيوف وسفكوا من دمائهم الكثير[1]

فقال في بكاء قتلى بدر [من الكامل]:[2]

وَالحارِثَ الفَيّاضَ يُبرُقُ وَجهُهُ كَالبَدرِ جَلّى لَيلَةَ الإظلامِ

وقد تبارى الصحابة في وصف النبي (ﷺ) بالبدر، ومن ذلك ما جاء في وصف خريم بن فاتك أنّه قال: "دخلت المسجد فرأيت رسول الله (ﷺ) كأنّه البدر"[3]، وقد استمدّ المؤلفون في السيرة النبوية هذا الوصف الجميل للنبي (ﷺ) أخذًا من الأحاديث السابقة.

لم يقف ابن الزبعرى على التأييد المعنوي المتمثل في الأشعار التي قالها في جميع الغزوات، وإنما اتشح سيفه، ولبس لأمته، وألقى بنفسه في أرض المعركة، فاشترك في الغزوات كلها، ونجح يوم أحد في قتل نفر من المسلمين[4]، وكيف أعدت قريش عدتها وسارت بجيوشها لتلقي المسلمين، فلما لقوهم خاضوها حربًا مريرة، صرعوا في ميدانها سراة الأوس وبنى النجار، ويتهدد النّبي بأنّه لولا أن علا في الشعب لما نجا من سيوفهم، ويذكر مرة أخرى في الصرعى حمزة بن عبد المطلب وكذلك نعمان بن مالك من الخزرج، وفى القصيدة تصوير دقيق لهول المعركة وشدة الصدمة وكثرة القتلى[5].

ولعل حواره مع الرسول (ﷺ) أثناء إعلانه إسلامه يكشف عن هذا التهيؤ والتحول الداخلي الذّي أحس به قلبه، وفيه - من ناحية أخرى - كشف عن جوانب نفسية خاصة تساعد في التعرف على ملامح شخصية الشاعر، وتحكى المصادر أنّه لما دخل على الرسول قال له: السلام عليكم - أي رسول الله، شهدت أن لا إله إلا الله، وأنّك عبده ورسوله، والحمد لله الذي هداني للإسلام، لقد عاديتك، وأجلبت عليك، وركبت الفرس والبعير، ومشيت على قدمي في عداوتك، ثم هربت منك إلى نجران. وأنا أريد ألا أقرب الإسلام أبدا، ثم أراد بي الله عز وجل منه بخير، فألقاه في قلبي

---

[1] الجبوري، المصدر السابق، ص50.

[2] الجبوري، المصدر السابق، ص 47.

[3] إسماعيل بن عمرو، المعروف بابن كثير، **السيرة النبوية**، ت: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة بيروت – لبنان 1395هـ، ص 381.

[4] محمد السيد، سلامة، **موقف عبد الله بن الزبعرى من الدعوة الإسلامية**، ص692

[5] يحيى، الجبوري، **عبد الله بن الزبعرى**، ص50.

وحببه إلي، وذكرت ما كنت فيه من الضلالة واتباع ما لا ينفع ذا عقل من حجر يعبد ويذبح له لا يدري من عبده ومن لا يعبده[1].

لقد شرح الله صدر ابن الزبعري للإسلام فعاد إلى رسول الله (ﷺ)، ووضع يده في يده، مبايعًا مسلمًا، ففرح الرسول (ﷺ) بإسلامه وكساه حلة، ثم راح ابن الزبعري يسكب بين يدي رسول الله أحر وأروع القصائد الاعتذارية عما سلف منه من عداء وعناد، وحسن إسلامه، وشهد ما بعد الفتح من مشاهد ومازال جنديًا مخلصًا للإسلام والمسلمين حتى لقي ربه رضي الله عنه[2]

فقد بذل الأستاذ: محمد على كاتبي - كما يبدو في دراسته هذه - فوق الوسع حتى ظهرت هذه الصورة لتأخذ مكانها بين الدراسات الأدبية الأصلية الجادة المفيدة. وقد تجلت شخصية الباحث واضحة من خلال مناقشة الروايات مناقشة علمية، وقبول بعضها ورد بعضها الآخر، وكشفت عن ثقافة تراثية واسعة وجهود علمية أضافت إلى مكتبة الأدب الإسلامي عملا قيما جديرا بالثناء[3]

وهذا الحوار يبلور قصة الشاعر مع الإسلام، وصراعه مع المسلمين، فيوضح معاداته لهم وللرسول (ﷺ)، وإيذائه لهما، وقصة هروبه إلى نجران، وإصراره على رفض الإسلام، ولكن هداية الله تمس قلب الشاعر فيتحول من النقيض إلى النقيض من ظلام الضلالة والجهالة إلى نور الإسلام والهداية، فأتى بقلب مفتوح، ونفس راضية مطمئنة، يعلنها صريحة على رؤوس الملأ والأشهاد، ويطمئنه الرسول (ﷺ)، بأنّ الإسلام يمحو كل ما سبق، فيقول له: "الْحَمْدُ لِلّهِ الّذِي هَدَاك لِلْإِسْلَامِ، إنّ الْإِسْلَامَ يَجُبّ مَا كَانَ قَبْلَهُ"[4]، وتحولت رؤية ابن الزبعرى الشعرية، بعدما تحولت عقيدته الدينية، فيعتذر للرسول الله صلى الله عليه وسلم عن كل ما اقترفه من آثام في الجاهلية[5]، فقد حوى أحر نفحات الأسى والأسف والندامة يسكبها الشاعر بين يدي رسول (ﷺ)، ويسكب معها عبارات التوبة والإيمان الصادق والعزم على الجهاد ليمحو بقادم الحسنات ما سلف من السيئا ت[6]

---

[1] الواقدي، **المغازي**، ج ٣، ص ٨٤٧.

[2] محمد علي كاتبي، قراءة في كتاب الصحابي الشاعر عبد الله بن الزبعري، بدون صفحة.

[3] محمد علي كاتبي، **قراءة في كتاب الصحابي الشاعر عبد الله بن الزبعرى**.

[4] الواقدي، **المغازي**، ج 2، ص 848.

[5] محمد السيد، سلامة، **موقف عبد الله بن الزبعرى من الدعوة الإسلامية**، ص703.

[6] محمد علي كاتبي، المصدر السابق.

عموميّة الشّعر، وخصوصيّة البلاغة (ابن الزّبعرى نموذجا)

البلاغة صناعة العرب الأولى قبل أن تكون لهم صناعات، ومهارتهم الكبرى قبل أن يضيفوا لها مهارات، فقد كان الشعر شاغلهم بسحره لذلك كان النّص الشّعريّ يأتي عامّا معبّرا عن مقصد تناوله غير واحد من الشّعراء العرب - على مرّ الزّمن، وكرّ الأيّام -، فلا يكاد ينفصل غرضٌ عن غرض ولا مناسبة عن مناسبة في النّظم، إلّا بهذه بسيما الخطاب البلاغيّ الّذي يوظّفه الشّاعر في نصه، متّخذا منه سبيلا لتمييز مقاصده عن مقاصد غيره من الشّعراء السّابقين واللّحقين، وقد رسم شاعرنا عبد الله ابن الزّبعرى حدود بيانه البلاغيّ في نماذج ديوانه الّتي سنعوّل عليها في تحليلنا النّقديّ البلاغيّ، بما يوقفنا على خصوصيّة شخصيّته الشّعريّة، والّتي نجح نجاحا كبيرا في إظهار سماتها والتّعبير عنها أبلغ التّعبير بما يمكّن لقارئ شعره في الحكم عليه بأنّه له، ومن مظاهر براعة الملكة الشّعريّة عند الصّحابيّ الجليل الشّاعر الفحل عبد الله ابن الزّبعرى، توظيفاته لبلاغة البيان وبلاغة البديع في عدد لو أردت حصره من أبيات ديوانه لصعب ذلك؛ لقدرته على المزج بين الفن البلاغيّ الذي وظّفه في خطابه الشّعريّ؛ حتّى كأنّ الخطاب الشّعريّ وهذا الفنّ خليطٌ من الماء والماء، من يطّلع على النّص الموظّف فيه لا يكاد يرى فيه من العيوب القادحة في بلاغته ما عاب به النّقاد غيره من الشّعراء، ولا نقول بخلوّه من المثالب البلاغيّة، ولكنّنا نجزم بشيء من الارتياح بأنّ ما وظّفه في نصوصه من فنون البلاغة ينمّ عن شعريّة صافية نابعة من روح صادقة، ونفس جبلت على إعمال هذا الفنّ بلا سعي ولا تمحّل.

كما أنّ من أدلّة براعة عبد الله بن الزّبعرى الشّعريّة، إتقانه لاختيار البيان المناسب للغرض بحسب مقتضى الحال، وقرائن المقال، وحسن توظيفه لبديعيّات البلاغة في مظانّها الأشكل بمقام الكلام بلا إفراط في الاستعمال، بل بدواعي الضّرورة، وبما يقوم به المعنى وتنهض به الدّلالة، وسيتم الوقوف على جانب من توظيفاته البيانيّة في نماذج من شعره، تبرز ملكته الشّعريّة، ثمّ نتبع ذلك ببعض النّماذج الّتي أعمل فيها البديع، على ألّا ندّخر وسعا في الإلماح إلى بروز شخصه في أيّ من النصوص موضع التّحليل الّتي أعمل فيها موهبته بغرض إبراز تجليّات المعنى بواسطة بلاغة البيان والبديع.

الحديث عن شعر ابن الزبعرى هو بعض من الحديث عن شعر مكة، إذ هو أبرز شعرائها وأصدق من يمثل شعرها، ولم تكن مكة لتبرز في الشعر قبل الإسلام بين القرى العربية، فقد كان حظها من الشعر ضئيلا خاملا، فالشعراء البارزون فيها إنما بزغ نجمهم وذاع أمرهم في الإسلام إبان الحرب بين مكة والمدينة، وفى الأحداث الدامية في بدر وأحد، أما في الجاهلية، فصحيح أن أبا سفيان كان له شعر، إلا أنّه ضاع ولم يحفظ منه الرواة إلا القليل، وابن سلام ينص على أن

شعره قد سقط ولم يصل أكثره والذي بقى منه لا قيمة له ولا يعد شعرا، قال: "ولأبي سفيان بن الحارث شعر، كان يقوله في الجاهلية، فسقط ولم يصل إلينا منه إلا القليل، ولسنا نعد ما يروى ابن إسحاق له، ولا لغيره شعرا. ولأن لا يكون لهم شعر، أحسن من أن يكون ذلك لهم" [1].

وترد أسماء شعراء آخرين في مكة، مثل الزبير بن عبد المطلب الذي بقي من شعره قليل[2]. وكذلك حظ أكثر الشعراء الذين وردت أسماؤهم في شعراء الجاهلية، مثل أبى طالب، ويروى له شعر لا يمكن أن يطمأن، فقد أورد ابن إسحاق في السيرة قصيدة طويلة، أبقى ابن هشام منها أربعة وتسعين بيتا، ثم يشكك فيها حيث يقول: "هذا ما صح لي من هذه القصيدة، وبعض أهل العلم بالشعر ينكر أكثرها" [3].

ولعل السبب في خمول شعر مكة وقلته، هو ما ذهب إليه ابن سلام(ت845م)، من أنّ الذّي قلل شعر قريش، أنّه لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا، والشعر عنده إنما يكثر بالحروب التي تقوم بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو أن تفشى الغارة بينهم، فيغار عليهم ويغيرون [4]. وكذلك كان أمر قريش، ولهذا السبب لم ينبغ فيهم رجال سيف، بحيث إنّ اليهود أجابوا رسول الله (ﷺ) حين حذرهم أن ينزل بهم ما نزل بقريش في بدر، بقولهم: "يا محمد إنّك ترى أنّا كقومك؟ لا يغرنك أنك لقيت قوما لا علم لهم بالحرب، فأصبت منهم فرصة، إنا والله لئن حاربناك لتعلمنّ أنّا نحن النّاس" [5]، فقد كان لانشغال قريش بخدمة بيت الله من جهة، وبالتجارة من جهة أخرى، أنّهم لم يجدوا من وقتهم ما يمكنهم من القيام بأمور الجيش، فاضطروا أن يستأجروا جندا مرتزقة من أفريقية ومن الأحباش ليقوموا بحراستهم [6].

أما شعراء مكة الذين ذكر هم ابن سلام [7]، وأشار إلى أبرعهم شعرا، فهم:

1. عبد الله بن الزبعرى.
2. أبو طالب بن عبد المطلب.

---

[1] الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 247.

[2] المصدر السابق، ج 1، ص245.

[3] ابن هشام، **السيرة النبوية**، ج 1، ص 280.

[4] الجمحي، **طبقات الشعراء**، ج 1، ص 259.

[5] ابن هشام، المصدر السابق، 2، ص 47.

[6] محمد مبروك نافع، **عصر ما قبل الإسلام**، مطبعة السعادة/ مصر، ط 1948،1م، ص ١٧١.

[7] الجمحي، المصدر السابق، ج 1، ص 233.

3. الزبير بن عبد المطلب.
4. أبو سفيان بن الحارث.
5. مسافر بن أبي بن عمرو بن أمية.
6. ضرار بن الخطاب الفهري.
7. أبو عزة الجمحي - عمرو بن عبد الله.
8. عبد الله بن حذافة السهمي.
9. هبيرة بن أبى وهب.

وأمّا الشعراء الذّين برزوا في عهد الدعوة فهم: عبد الله بن الزبعرى، وضرار بن الخطاب، وأبو سفيان بن الحارث، وهبيرة بن أبى وهب وهؤلاء هم شعراء مكة البارزون.

الفصل الثاني

الدراسة التطبيقية من خلال ديوان ابن الزبعرى

وفيه مبحثان:

المبحث الأوّل: تعريف علم البيان وبيان أهميته في علوم العربية.

المبحث الثّاني: تطبيقات من ديوان ابن الزبعري لعلم البيان.

الفصل الثّاني

المبحث الأوّل: التعريف بعلم البيان، وأهميته في علوم العربية.

لمعرفة معنى البيان لابد من الوقوف على تعريفه في اللغة العربية عموما ثم في اصطلاح علماء البلاغة.

البيان لغة:

{البيان: ما بيّن به الشيء من الدلالة وغيرها، والتبيين: الإيضاح، والبيان: الفصاحة واللّسن، وكلامٌ بيّنٌ فصيح، اظهار المقصود بأبلغ لفظ} [1].

البيان اصطلاحا:

{عبارة عن إظهار المتكلّم المراد للسامع} [2].

والبيان ركن مهم من أركان البلاغة العربية، إذ جاء القرآن الكريم ليؤكد أهمية البيان بقوله سبحانه وتعالى {خَلَقَ الْإِنْسَانَ ﴿٣﴾ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ} [3]. لذلك أهتم علماء العربية ببيان القرآن لأن "بيان القرآن هو أشرف بيان وأهداه وأكمله وأعلاه وأبلغه وأسناه" [4].

ولن يرتقي أي نص إلى بيان القرآن فالقرآن أعلى منازل البيان[5]، وهو "كتاب العربية الأكبر، ومعجزتها البيانية الخالدة، مثلها الأعلى الذي يجب أن يتصل به كل ذي عروبة أراد أن يكسب ذوقها ويدرك حسها ومزاجها ويستشف أسرارها في التعبير والأداء، مسلما كان أو غير مسلم "[6]، فأساس هذا العلم هو القرآن الحكيم الذي تحدى العرب أن يأتوا بمثل بيانه مع أنهم أئمة الكلام وأمراء البيان.

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج3، ص407.

[2] علي بن محمد الشريف الجرجاني، **التعريفات**، مكتبة لبنان، د. ط، 1985 م، ص 48.

[3] سورة الرحمن، آية (3، 4).

[4] محمد بن الطيب الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ت: السيد احمد صقر، دار المعارف، مصر (د.ت)، ص 416.

[5] الباقلاني، المصدر السابق، ص419.

[6] عائشة عبد الرحمن، (بنت الشاطئ)، **التفسير البياني للقرآن الكريم**، دار المعارف مصر، ط 2، القاهرة، 1966م، ص 9.

ومن يقرأ كلام رسول الله (ﷺ) في الأقوال والخطب يلحظ ثراءً بيانيًا استثنائيًا، فقد روي عنه قوله (إنَّ مِنَ البيَانِ لَسِحْرًا، وإنَّ مِنَ الشِّعْرِ لَحِكْمَةً) [1]، ليؤكد أهمية البيان في التأثير في السامعين فكان السامع يُبهر بحسن البيان فيبدو، وكأنّه يسمع سحرًا.

إذ إنّ البيان إظهار المقصود بأبلغ لفظ، فهو يعبر عن الفهم وذكاء القلب، وأصل ذلك الكشف والظهور، وقيل: معناه إنّ الرجل يكون عليه الحق وهو أقوم لحجته من خصمه فيقلب الحق ببيانه إلى نفسه، لأنّ معنى السحر قلب الشيء في عين الإنسان، وليس بقلب الأعيان، ألا ترى أنّ البليغ يمدح إنسانًا حتّى يصرف قلوب السامعين إلى حبّه، ثمّ يذّمّه حتّى يصرفه إلى بغضه[2].

ومن يتأمل في نهج البلاغة بالقراءة والتّدبر يجد كلام أمير المؤمنين (عليه السّلام) لا يقل عن كلام رسول الله (ﷺ) بيانا لأنّ أدب الإمام علي (عليه السلام) نابع من ذهنيّة إسلامية صاغها القرآن الكريم والحديث النبوي الشّريف وثقافته[3]، ولهذا جاءت نشأة البلاغة وعلم البيان منها على نحو خاص متأثرة بالعلوم القرآنية، وبالعلوم اللغوية، وبالعلوم الأدبية.

وكان الجاحظ(ت868م) أول من تكلّم على علم البيان بقوله: "لأنّ مدار الأمر والغاية التّي يجري القائل والسامع إنّما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع" [4]، وهذا الاتساع في معرفة البيان عند الجاحظ لا يعطينا تلك الدلالة الاصطلاحية، ولا الضابط العلمي الدقيق وإنما أعطى البيان أهميته أكثر من تحديده[5] إلا أنّ عبد القاهر الجرجاني وضع أصوله وأسسه في عبارات إنشائية جذابة اذ قال: "إنّك لا ترى علمًا أرسخ أصلاً، وأسبق فرعًا، وأحلى جنًى وأعذب وردًا، وأكرم إنتاجًا وأنور سراجًا من علم البيان"[6].

---

[1] منصور علي ناصف، **التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول**، دار احياء التراث العربي، بيروت، 1382 هـ 1962م، ج 5، ص282.

[2] محمد بن عبد الكريم بن الأثير الجزري، **النهاية في غريب الحديث**، ت: طاهر احمد الزاوي ومحمود أحمد الطناجي، دار احياء التراث العربي، بيروت، د.ت، ج 1، ص 174.

[3] رحمن غركان، **نظرية البيان العربي**، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 2008م، ص 20.

[4] عمرو بن بحر، المعروف بالجاحظ، **البيان والتبيين**، دار الهلال، بيروت، د ط، 1423م، ج 1، ص 82.

[5] محمد حسين الصغير، **أصول البيان العربي**، مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 16.

[6] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ت: محمد رشيد رضا، القاهرة، د ط، 1381 هـ 1961 م، ص4.

ثم يأتي السكاكي (ت1229م)ليبيّن لنا كيف وضع للبلاغة قواعدها المنطقية وقسّمها على المعاني والبيان والمحسنات، ووضع لكل قسم منها تعريفًا مانعًا جامعًا، فقد عرّف البيان بقوله: "هو معرفة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد "[1].

وقد وردت كلمة البيان في اثناء حديث ابن الأثير(ت1233م) غير أنّه لا يفصلها عن البلاغة وجعلها شاملة، فموضوع البيان عنده الفصاحة والبلاغة وصاحبهما يسال عن أحوالهما اللفظية والمعنوية[2].

أما الخطيب القزويني(ت1338م) فقد عرّف البيان بأنّه: "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"[3]، وهذا التعريف هو الذي استقر عليه الدرس البلاغي في تحديد هذا المصطلح الذي تمثل بالتشبيه، والاستعارة، والكناية أي إننا نتعامل مع البيان بوصفه علما من علوم البلاغة الثلاثة المعاني والبيان والبديع.

فعلم البيان هو الفن الذي نستعين به على التعبير عن المعاني بصور مختلفة بأقسامه الأربعة، التشبيه، والمجاز – المرسل والعقلي، والاستعارة والكناية والهدف الذّي يرمي اليه علم البيان هو الإبانة والوضوح، وضوح الدلالة، وقوة الأداء وهو بهذا لا يختلف عن البيان لغويًا[4].

وجملة البيان المتمثلة في التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية هي: "البلاغة بعينها، وتلك هي الأصول الكبرى والينابيع الأولى لفن القول، وفيها يتقوّم الجهد البلاغي الموروث، وعليها تدور رحى البلاغة العربية "[5].

---

[1] يوسف بن بكر بن محمد أبو يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، ت: أكرم عثمان يوسف، ط 1، 1982م، ص27.

[2] محمد بن الأثير الجزري، **المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب**، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1939م، ج 1، ص 31.

[3] محمد بن عبد الرحمن القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، منشورات مكتبة النهضة، (د.ت)، ص 212.

[4] محمد بن عبد الرحمن القزويني، **التلخيص في علوم البلاغة**، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1904م، د ط، ص 236.

[5] محمد حسين الصغير، **أصول البيان العربي**، ص 27.

من خلال ماسبق يتبيّن أن علم البيان هو قراءة بلاغية بيانية في شكل إبداعي من أشكال الخطاب تخلص الى قراءة المعنى على وفق منهجية بيانية ما، وهو اللبنة الأساسية التّي تستند إليها البلاغة العربية القديمة، والدراسات الفنية والنقدية الحديثة متمثلة بالصور الشعرية والأساليب اللغوية[1].

وخلاصة لما تقدم فالبيان هو العمود الفقري للصورة البلاغية ولفنون اللغة العربية، وذلك لأنّ هذه العلوم تهدف إلى خدمة البيان الذي عني به العرب في جاهليتهم وإسلامهم وشغلوا به في عصر ازدهار العربية[2].

ومن أهم أدوات التشكيل البلاغي الذي فتن به الأدباء على مرّ العصور الأدبية هو علم البيان فهو "اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان ذلك الدليل؛ لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنّما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذاك هو البيان في ذلك الموضع"[3].

إنّ البيان البلاغي ترجمان صادق ودقيق يعبّر عما يجري في أعماق الشاعر من خلجات وخواطر، فضلا عن ذلك يمكن التعبير عنه بأنه الفضاء الجمالي للبلاغة، ومقوم وجودها وفاعليتها في القدرة على اكتساب القيمة اللغوية في التعبير الفني الذي يستمده الأديب من الواقع الذي يعيشه مصقولا بالدربة والتمرن، فحدوث التحولات في إنتاج الصورة البيانية إحدى العوامل المساعدة في تحريك ذهن المتلقي، إذ برزت رؤية جديدة في فهم البيان تحققت مع حازم القرطاجني إذ ربطه بالانفعال من خلال تصوره لعملية التخييل الشعري التي يراها مبنية على أساس سيكولوجي، وذلك في قوله: "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[4]، و ذلك بوصفه إدراكا للغاية التي تأسس من أجلها وتأثيره

---

[1] محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، دار نوبار للطباعة، ط 1، القاهرة،1994م، ص 259.

[2] أحمد مطلوب، **البلاغة والتطبيق**، طابعة بيروت الحديثة، ط 3، 1432هـ - 2011م، ص 254.

[3] الجاحظ، **البيان والتبيين**، ص 54.

[4] حازم بن محمد القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ت: محمد الحبيب خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1981، ص 89.

في المتلقي ؛ لأنّ البيان بحدّ ذاته يميل إلى الإيجاز، فيصور أكبر قدر ممكن من المعاني في وعاء صغير، ومن هنا تنطلق وظيفته الجمالية في تحليل تلك الصور؛ ذلك أن البيان جمال فني، أي تشكيل لغوي يأخذ بعنان النص الأدبي ليفتح آفاقه برصده المعنوي عبر وظيفته المنهجية في الكشف والإيضاح[1].

والدراسات الأسلوبية المعاصرة لا تفصل بين اللغة والبيان، وتدخل في صميم عمله؛ لأنّ الأسلوب هو الطريقة الّتي يتم بها إيصال المدلولات، ولا بدّ أن تحصل تلك الطريقة بأداء بياني تحت ظلّ الأسلوب[2]، فالأسلوب لا يهمل البيان؛ لكون الأخير يتمثل بصورة المقصود لدى المتلقي[3].

وإذا كانت البلاغة توصف بأنها فن القول الجميل، فإن البيان يمثل روح هذا الفن مما يؤهله في أن يشغل موقع الصدارة في التركيب البلاغي ؛لأنه يشتمل على نظام متناسق الأجزاء متراصف الحلقات[4]، ومهما تعددت الأبحاث وتنوعت المناهج في تناول البحث البياني فإنّها تلتقي في طريق واحد، وهو معرفة الجيد من الكلام وإدراك خصائصه والاقتدار على صنعه[5]، والبيان وسيلته اللغة ترعرع في كنفها وبنى صرحه من كلماتها؛ واللغة– بحسب رأي بوتيبنا- مصدر تكوين الأفكار وأداة تحرك الروح الإنسانية[6]، وعلى هذا فان الألفاظ إذا ارتبطت بعضها مع بعض ونسقت على نحو واع أُتيح لها أن تنطلق بمهمتها في تكوين علاقات جديدة تستطيع أن تنتج لنا

---

[1] هلال الجهاد، **جماليات الشعر العربي**، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر، بيروت ـ لبنان، 2007 م، ص 192.

[2] صباح عباس عنوز، **الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي**، دار الضياء، النجف الأشرف، 2001: 133.

[3] صباح عباس عنوز، **دلالة البيان في تفسير النص القرآني**، دار الضياء، النجف الأشرف، 2004م، ص 31.

[4] محمد حسين الصغير، **علم المعاني بين الأصل النحوي والموروث البلاغي**، دار الشؤون الثقافية، العراق بغداد، ط 1989،1م، ص 16.

[5] أحمد عبد السيد الصاوي، **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين**، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1988م، ص 8.

[6] أ.ف. تشيتشرين، **الأفكار والأسلوب**، دار الشؤون الثقافية، العراق بغداد، ص 19.

صورا متوجة بتجربة المنشئ وموقفه تجاه العالم الذي يعيش فيه، فكل فن هو تعبير عن الحياة[1] بطرائق معينة.

وفي كل أثر أدبيّ يتحتم وجود صورة ؛ لأنّها تميز العبارة الفنية عن سواها، والشعر منذ نشأته حتى اليوم لا ينهض إلاّ بالصورة[2] ولا يقتصر تكوين الصورة على عناصر البيان، فربّما تؤلف صور من دونها لكنّها مع عناصر البيان تكتسب فاعلية وتأثيرًا جماليًا أكبر ؛ وذلك لوجود عنصر الخيال الذي يتولى رسم المشاهد وهندسة عمارة الأفكار، ويعدّ من مقومات الصورة البيانية، وهو كما يقول الرصافي من أكبر أسباب النجاح في العمل الأدبي[3]،وبه تصبح للجماد حياة وتكتسب المعنويات أجساما، وربما تسبغ عليهما صفات العاقل ويصبح غير الإنسان إنسانا، وتندرج كل هذه المظاهر في عنصر الصورة فيهرع إليها المبدع قاصدا تعميق الدلالة وتقريب الحقائق[4]، ولا نعني بذلك أنّ الصورة تكون واضحة لا يكتنفها تأمل، فالصورة التي لا تترك أثرا في وجدان المتلقي هي الصورة التي يأتي بها الشاعر ظاهرة مكشوفة أكثر من المعتاد فيصيبها بذلك الخفوت.

ومن الصعب تقديم تصور كامل لمفهوم الصورة الذي شغل الدارسين قديمًا وحديثًا؛ ذلك لأنّ الصورة فن والفن يقوم به صانع مبدع وهذا المبدع يختلف - من حيث الميول والاتجاهات والثقافة والمشاعر وقوة الأفكار وطرائق بثها-عن الآخرين ؛ لذا اختلفت الصورة من مبدع إلى آخر وهذا أدى إلى اختلاف تحديد مفهومها عند النقاد، وعرف النقد العربي الصورة باسمها أو بمرادفاتها، وأول إشارة وردت عن الجاحظ بقوله: "الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير:[5]، وبنظرة كلية للنّصّ نجد الجاحظ يحدد عملية إبداع الشعر بثلاثة أركان فـــ الشعر= صناعة + ضرب من النسج + جنس من التصوير، وهذايعني مهارة الشاعر في ترتيب الألفاظ

[1] غازي يموت، **علم أساليب البيان**، دار الاصالة للطباعة، 1983، ط 1، ص 7.

[2] إحسان عباس، **فن الشعر**، دار الثقافة، بيروت، ط 3، ص193.

[3] أحمد مطلوب، **دراسات بلاغية ونقدية**، دار الحرية، 1980م، ص 296.

[4] محمود البستاني، **البلاغة الحديثة**، دار الفقه للطباعة، إيران، 1424هـ، ص 91.

[5] عمرو بن بحر الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ت: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي، ط 2، ج 3، ص 132.

والربط بينها داخل النّصّ يضاف إليها الخيال الذي يربط تلك الأفكار، وكأنّ التصوير عملية ذهنية[1] ؛ لأنّ الشعر فن وهو وليد العقل والصناعة معا[2].

وعرض عبد القاهر الجرجاني(1078م) رأيه في طبيعة الصورة البيانية فهي عنده تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بإبصارنا[3]، فهي خيال يربط التشكيلات اللغوية عن طريق تجسيم المعنويات وإطلاقها بشكل بصري محسوس، وهو إذن يؤدي إلى التماسك في جانب من الجوانب.

ويدخل عبد القاهر الجرجاني الصورة البيانية ضمن مباحث نظرية النظم فهي تتكون منها وتتأثر بها ولا تخرج عنها هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم[4]، ويقول في تعليق الحروف "أداة التشبيه" وفاعلية ربطها في الصورة التشبيهية: ألا ترى أنّك إذا قلت: كأن يقتضي مشبها ومشبها به؟ كقولك: كأن زيدا الأسد"[5]، ويؤكد أهمية التماسك النّصّي في الاستعارة من سبيل النظم أنّ في الاستعارة ما لا يمكن بيانه، إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته[6] ؛ لهذا السبب أثنى أغلب الدارسين على جهود عبد القاهر في تعرضه للصورة التي تتمحور عنده في التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية وما يتصل بهنّ من جميل الكلام، يقول احمد مطلوب: دراسة عبد القاهر للصور البيانية خير ما تركه القدماء من حيث التحديد والتقسيم وإظهار روعتها وقيمتها الفنية وتوليد المعاني الجديدة والسعي نحو التأسيس لمفهومها[7].

---

[1] محمد حسين علي الصغير، **الصورة الفنية في المثل القرآني**، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981م، ص 25.

[2] زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، د ط، ص 158.

[3] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 508.

[4] الجرجاني، المصدر السابق، ص 393.

[5] الجرجاني، المصدر السابق، ص 7.

[6] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 100.

[7] محمد حسين الصغير، **الصورة الفنية**، ص 29.

وقد تبنى الشاعر القديم الصورة البيانية وشغلت جزءًا كبيرًا من تفكيره فأودعها شعره، وكان يهتزّ لقوة التشبيه وتطربه الاستعارة اللطيفة، وكانت تحدوه رغبة جامحة إلى تصوير الأشياء والأحداث التي تتساوق مع بيئته وتتواءم مع تجربته وصياغتها في تشكيلات تستقطب خيال المتلقي آنذاك على الرغم من بساطتها وذاتيتها الموغلة، والشعر على ذلك ليس عاطفة صادقة أو وجدانًا ملتهباً فحسب بل هو كذلك صياغة فنية[1]، ونعتقد أنّ سلطة الصورة البيانية وهيمنتها على الأذواق وخلودها وترحيب الناس بها على مر العصور ليس باختيار الشاعر للفن البياني الموفق فقط، وإنّما يعود إلى مهارته في تنشيط العلاقات الداخلية التي تربط أجزاء هذه الصورة وتعمل على تماسكها في الصورة الواحدة أو مع غيرها من الصور وعلى وفق آليات محددة، فالألفاظ وحدها لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب[2].

لاشك في أنّ أيّة محاولة لتحديد فاعلية النّصّ الشعري وجماله التصويري يجب أن تمرّ عبر المفهوم الكامل للنّصّ الذي يمنح الصورة البيانية صيرورة وجودها وليس بالظاهرة المفردة التي تولّد خلخلة لمجموع إيحاءات النّصّ، وهي- أي الصورة البيانية- لا تستطيع الوصول وحدها إلى المتلقي من دون تركيب نصّي يستفز خياله ويدفعه إلى مواصلة هذا التركيب واستكناه الترابط بين مواقع ألفاظ النّصّ ؛ لأنّ مواقع العناصر والعلائق فيما بينها هي ما تعطي للعنصر هويته، فالموقع سواء أكان ذهنيًا أم فيزيائيًا هو أرض العمليات الدلالية ومنطلقها[3].

ويحاول الدرس البلاغي الحديث والنظر بشمولية تتجاوز ما كانت عليه من اقتطاع للنصوص؛ لذلك ينطلق التحليل والبحث في الصورة البيانية يقودنا إلى النظر في التناول الجديد الذي لا ينفك عن التواصل مع الموروث الأصيل لفنون البيان، وهذه الجدة في الدرس تحاول تلمس المناحي الإبداعية في التكوين البياني وتستكشف خصائص النّصّ الجمالية التي تنتظم في صيغ وأشكال متعددة من التعبير تلتحم فيما بينها بأدوات ظاهرة أو بالتلاحم المعنوي وعبر مستويات مختلفة من التحليل البياني.

---

[1] ستار عبد الله جاسم، **النزوع الذاتي في شعر القرن الرابع الهجري** "رسالة دكتوراه"، 2012م، ص180

[2] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ت: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط 1، ص 4.

[3] محمد مفتاح، **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1990م، ص 16.

بهذا تتحقق الوظيفة الجمالية لعلم البيان بالمعاني والأفكار التي عادة ما تكون مستورة في النفس، ولا يفهم المراد منها، إذ تحتاج إلى وسيلة نقل إلى الآخرين، وتخرجها من صدور أصحابها، وهذه الوسيلة هي البيان، حيث إنه السبيل الذي يأخذ على عاتقه مهمة إيصال المعنى.

المبحث الثّاني: تطبيقات من ديوان ابن الزبعري لعلم البيان.

تنوعت فنون البيان في ديوان ابن الزبعرى وسيتم الوقوف في هذا المبحث على عدد من الفنون أبدع الشاعر في استخدامها بما يخدم شعره ومنها:

أولا: التشبيه

يعدّ التشبيه من الفنون البيانية التي رسّخت دعائم البلاغة العربية؛ لأنّه يمثل المعين الخصب الذي يقصده علماء البلاغة والنقد، وهي: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[1]، واللغة الناطقة بمكنون النفس المتمثلة بالعواطف والمواقف الذاتية، فضلاً عن صياغته الأدبية العالية النسج والإبداع، والتي يقصدها صنّاع الأدب لتذهيب نصوصهم وتطريزها به ليزيد ذلك بيانا.

إنّ مدار التشبيه يقتضي ضربا من الاشتراك، ومعلوم أنّ الاشتراك في الصفة نفسها، أسبق في التصور من الاشتراك في مقتضى الصفة[2]؛ لأنّه النافذة المطلة على خيال الأديب المبدع، ثمّ الحرص على سمة التلاؤم الدلالي، والانسجام بين الأطراف حتى تكون النسب صحيحة ومقبولة بهدف إبراز العلاقات المشتركة والمختفية وراء معنى الصفة المخترعة في الصور والتجديد فيها.

إنّ قدامة بن جعفر(ت948م) قد جعل التشبيه غرضا من أغراض الشعر[3]، وليس من شك في تنبيه عبد القاهر الجرجاني على أن جمال التشبيه يكمن في الأريحية التي يحدثها للنفس وتأثيرها له[4]، فضلا عن عدّه للشاعرية دليل[5].

لا غرو أن يكون للتشبيه هذه المكانة، وتلك المنزلة، فقد كثر وروده في كلام العرب،

---

[1] القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، المعاني والبيان والبديع، ص 164.

[2] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 99.

[3] قدامة بن جعفر، أبو الفرج، **نقد الشعر**، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ص 91.

[4] الجرجاني، المصدر السابق، ص90.

[5] الجرجاني المصدر السابق، ص 191.

وتداوله بين الشعراء، حتى صار أكثر دورانًا على ألسنة الناس؛ ذلك أنه يمثل حلقة وصل بين ما يدركه العقل والوجدان بديهة وطبعًا في أمور لا تستشعرها النفس إلاّ بحضوره، ويتضح ذلك في ألفة الناس له، وارتياحهم إلى استعماله وكثرة توسلهم به في كتاباتهم، فيتردد على كلّ شفة، ويستخدمه العالم والأديب كل في مجاله تحقيقا لأغراضه [1] وتناسبه بكل دقة في مواضع متنوعة، ومقامات متعددة مع تباين العقول والمواقف، إذ ينغرس في أعماق الوجدان البشري[2]، وكلما جاء التشبيه في أعطاف المعاني أفادها كمالاً، وكساها حلّة وجمالاً.

وهو في الأخير فن جمالي تتسابق القدرات والمواهب في توظيفه وتحبيره، وتخير صياغاته، ومراعاة فصاحته بما يتناسب مع المقام، والطبائع الأدبية، والأحوال الشخصية، وفيما يلي سنعرج على علم البيان في ديوان ابن الزبعرى لنسلط الضوء على ما فيه من الصور البيانية ومدى الأثر الذي تركته تلك الصور على ديوان الشاعر.

-التشبيه الضمني:

هو: "ما لم يصرّح فيه بأركان التشبيه على الطريقة المعلومة بل يفهم من معنى الكلام وسياق الحديث" [3]، ويتضح من ذلك أن المعاني المترسخة في وجدان الشاعر تودع في سياق النص إبداعًا مخفيًا، لا تفهم إلاّ بطول النظر، فالشاعر يعمد إلى مثل هكذا صياغات شعرية في إبداع معانيه لشحذ ذهن المتلقي للوقوف على النص الشعري، فضلا عن المسالك التّي سلكها الشعراء ليتخلصوا من مذمة التقليد، ويتجنبوا الاتهام بالسرقة [4]، فترتقي الصياغة التشبيهية في عرض المعنى، وتوسيع آفاق ذهن المتلقي، وذلك نوع من التّشبيهات يعوز إلى قريحة صافية وذهن خال؛ كي يقف عليه، لأنّه ممّا يستنبط استنباطا من المظهر العامّ للكلام، ومن هذا النّوع من التّشبيه، قول بن الزّبعرى في ديوانه أبياتًا من البحر من بحر الوافر [5]:

---

[1] غازي يموت، **علم أساليب البيان**، ص 171.

[2] نصرت عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، نشر مكتبة الأقصى، عمّان، 1976م، ص 10.

[3] أحمد مصطفى المراغي، **علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع**، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، 2008، ص 196.

[4] توفيق الفيل، **فنون التصوير البياني**، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط 1، 1987م، ص 129.

[5] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، الثماد: الماء القليل، ص 33.

وَأَمسى مَوهَبٌ كَحِمارِ سَوءٍ	**أَجازَ بِبَلدَةٍ فيها يُنادى**
فَإِنَ العَبدَ مِثلَكَ لا يُناوى	**سُهَيلاً ضَلَّ سَعيُكَ مَن تُعادى**
فَأَقصِر يابنَ قَينِ السوءِ عَنهُ	**وَعَدِّ عَن المَقالَةِ في البِلادِ**
وَلا تَذكُر عِتابَ أَبي يَزيدٍ	**فَهَيهاتَ البُحورُ مِن الثِمادِ**

ويُفهم من قول الشاعر: وإيّاك أن تعتب على أبي يزيد سهيل بن عمرو العامري، فإنك دونه بمراحل، كحال الضحضاح من البحر الزخّار، ففي البيت تشبيه ضمني، فشبه الفرق بينهما كالفرق بين الماء القليل والبحر؛ ولم يقف الشاعر عند التشبيه الضمني – فقط - ؛ بل تعدى ذلك في وصفه بأنه موهبٌ مثل حمار السوء الذي أجاز ببلدة فيها ينادى، فهو هنا يرسم مسرحا جماليا معبّرا عن تأملاته الفكرية، وسوح الخواطر في عقله؛ حين ذكر بأن سهيلا ضلّ سعيه، ولا يقف عند ذلك بل يسرح بخياله خارج حدودهما الضيقة، و يسعى إلى الكشف عن الإيحاءات المشتركة بينهما؛ فلا يذكر عتاب أبي يزيد، فالشاعر في أبياته السابقة رسم جماليات صورته تحت مظلة الأداء التشبيهي ممتزجة بتأملاته العقلية، وحاسته البصرية، حين شبّه البحر بالثماد.

ومن صور التشبيه التي تفنن الشاعر في استخدامها في ديوانه التشبيه الذي اعتمد فيه الشاعر على الكاف أداة لذلك التشبيه، فالكاف هي الأصل في التشبيه، ويليها المشبه به في الأصل، وقد يليها غير المشبه به إذا كان مركبا[1]، والكاف تمثل الدرجة المألوفة، أو ما يمكن تسميتها بالمعنى المتوسط، أي المعدل المتوسط من التشابه بين الطرفين[2]، وقد جاءت بصور مختلفة في أدائها للتعبير عن انفعالات الشاعر، وفي بكاء هذا الرّجل لقتلى بدر من المشركين على يد المسلمين، ونعيه عليهم أنّهم كانوا خصومًا أقوياء لجيش المسلمين، يقول في ديوانه من البحر الكامل رثاء لهم وبكاء عليهم، من[3]:

---

[1] الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ـ لبنان، ط 4، 1972م، ج 1، ص 290.

[2] محمود البستاني، **القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي**، مجمع البحوث الإسلامية، إيران ـ مشهد، ط 1، 1419هـ، ص 174.

[3] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 47.

تَرَكـــوا نُبَيـــهاً خَلفَهُم وَمُنَبِّها وَابنَى رَبيعَةَ خَيرَ خَصمِ فِئامِ

وَالحارِثَ الفَيّاضَ يُبرُقُ وَجهُهُ كَـالبَـدرِ جَلّى لَيلَةَ الإِظلامِ

والمعنى على أنّ المسلمين خلّفوا - بعد انتهاء الحرب - هذه الأسماء الّتي صرّح بها، قتلى وصرعى على أرض المعركة، طالبا إثبات القوّة لهم حتّى مع فوات حياتهم عليهم، فكان سبيله لبلوغ هذه الدّلالة ما أعمله من الصّور البلاغيّة، والّتي كان مرتكزها في هذا الخطاب الشّعريّ الرّثائيّ التّشبيه المفصّل، متوخّيا الجمع بين أركانه الأساسيّة الّتي ينهض عليها من مشبّه ومشبّه به، ووجه شبه، وأداة.

فقال: "...يبرق وجهه، كالبدر..." حيث شبّه عبيدة بن الحارث بن المطّلب، بالبدر البارق ليلة الإظلام، مؤطّرا للعلاقة بين المشبّه والمشبّه به بالـ(كاف)، الّتي هي إحدى أدوات التّشبيه بل إنّها أمّ هذا الباب، ووجه الشّبه (يبرق)، وهو وجهٌ مقيّدٌ بالظّرف (ليلة الإظلام)، وكان الأنسب والأشكل بمقام الصّورة هنا أن تكون على ما ساقها عليه الشّاعر؛ فتفصيل أركان التّشبيه في نظير ذلك مدعاةٌ إلى الزّيادة في الثّناء على هؤلاء القتلى بما أبلوه من بلاءات حسنة في ساحات المعركة ضدّ جيش المسلمين، ذلك أنّ الحارث الفيّاض المصرّح باسمه في هذه الصّورة هو من قتل عتبة ابن أبي ربيعة أخا شيبة ابن أبي ربيعة، وذلك الأخير قتله حمزة ابن عبد المطّلب (رضي الله تعالى عنهم جميعا)، فكان تفصيل التّشبيه بذكر أركانه جميعا التّي يتألّف منها بمنزلة التّفصيل لأحداث المعركة أو جزء منها، فناسب الشّاعر بين الغرض المنظوم فيه ونوع التّشبيه الموظّف في استنطاق معاني هذا الغرض.

ويقول في ديوانه أبيات من البحر الكامل[1]:

قَرْمَانُ كَالْبَدْرَيْنِ أَصْبَحَ فِيهِمَا غَيْثُ الْفَقِيرِ وَمَعْقِلُ الْهُرَّابِ

حَتَّى إِذَا وَرَدُوا الْمَدِينَةَ وَارْتَدَوْا لِلْمَوْتِ كُلَّ مُجَرَّبٍ قَضَّابِ

شَهْرًا وَعَشْرًا قَاهِرِينَ مُحَمَّدًا وَصِحَابُهُ فِي الْحَرْبِ خَيْرُ صِحَابِ

[1] الجبوري، شعر ابن الزبعرى، قرمان: فحلان سيدان، معقل الهراب: ملجؤهم، ص 30.

والشاعر في الأبيات الثلاث يصف عيينة قائد الأحابيش وأبا سفيان قائد قريش أنهما عظيما الشأن شديدا الشكيمة، وضاءا الوجه من شدة النقاء، كريمان كالغيمة المثقلة بالمطر، وشجاعان لا يخاف العائذ بمهما، ففي البيت الأول تشبيه بليغ (قرمان) إذ شبههما بالفحل القوي العظيم من الإبل، وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، والثاني تشبيه مجمل (كالبدرين) إذ شبههما بالبدر وهو القمر التام الكامل الإضاءة، ولم يصرح بوجه الشبه.

ولم يقف ابن الزبعرى في ابداعه في التشبيه عند استخدامه الكاف فقط بل تعدى ذلك الى استخدامه كأن وذلك في عدة أبيات من ديوانه، وقد وصف ابن طباطبا العلوي(ت934م) أداة التشبيه(كأن) قائلا: "كلما كان التشبيه صادقا قلت في وصفه كأنه"[1]، والأصل أن يليها المشبه، وهي تفيد التشبيه سواء أكان خبرها جامدا نحو: كأنّ زيدا أسد، أم الشك إذا كان مشتقا نحو: كأنك قائمٌ[2]، وتكمن جماليتها لتكونها من حرف التشبيه (الكاف)، وحرف التوكيد (إنّ) مما تعزز المعنى، وتزيده وضوحًا مصاحبًا للتوكيد، وفي التّشبيه المجمل باعٌ لإثبات أو نفي صفة عن المشبّه تبعا لنفيها أو إثباتها عن المشبّه به، وقد ظهر ذلك النّوع من التّشبيه في مواضع من ديوان الشّاعر الصّحابيّ عبد الله بن الزّبعرى، نورد منها قوله، حين أسلم، فتقدم بهذا النّظم معتذرا للنبيّ في أبيات من البحر الكامل[3]:

مِمّا أَتاني أَنَّ أَحمدَ لامَني فيهِ فَبِتُ كَأَنِني مَحمومُ

ومرجع الضّمير المجرور من قوله: "... لامني فيه" على الرّقاد، أي في شأن الرّقاد، من قوله:

مَنَعَ الرقادَ بِلابِلٌ وَهُمومُ وَاللَيلُ مُعتَلِجُ الرَواقِ بِهيمُ

---

[1] محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ت: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط 2، 2005م، ص 27.

[2] سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني، **المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**، ت: عبد الحميد هنداوي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، 2007م، ص 538.

[3] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 45

ولعلّه يعني لوم النبيّ (ﷺ) له في أمر تأخّره في الاعتذار عمّا بدر منه في حقّ الإسلام والمسلمين وحقّه صلى الله عليه وسلم، فحمله ذلك التّأخّر على الاعتذار عنه، وعلى ذلك يكون استعمال إجراؤه للّوم هذا المجرى، كنايةٌ عن صفة التّأخّر.

وهنا في البيت الأوّل من هذا النّموذج، يجمل الشّاعر نوع التّشبيه من قوله: " فكأنّني محموم" وتفصيل القول في ذلك على هذا النّحو: المشبّه به الضّمير الذي أرجعه الشّاعر على نفسه من قوله: " فكأنّني" وأداة التّشبيه (كأنّ) ومن سماتها إتيان المشبّه والمشبّه به بعدها تابعين، على أن يقع المشبّه به تاليا لها، والمشبّه تاليا لتاليها، وليس يتقدّم أحدهما عليها، والمشبّه به (محموم)، وليس ثمّة أثرٌ لوجه الشّبه بين هذه الأركان، وهو منتزعٌ من دلال مفردة لا تثير في النّفس حاجة إلى تمثيل حال بحالة، وهو من نوع التّشبيه الحسيّ، فركناه حسيين، شخص الشّاعر والحمّى.

وإجمال هذا التّشبيه من بيت الشّاعر أبلغ في أداء الدلالة المرادة منه من لو أنّه جمع في البيت بينه وبين سائر أركان التّشبيه، وسرّ بلاغته في إيقاظ العقل وإثارة تشوّف النّفس إلى معرفة كنهه، فيذهب متلقّيه من محاولة تقديره كلّ مذهب، وهذا ما يقع لنا في نظرنا لهذا البيت، فلنا أن نقدّر وجه الشّبه بـ(متعبٌ) ولنا أن نعوّل فيه على معنى (اللّوثة الّتي تصيب المحموم) كما يجوز تقديره بـ(التّردّي الموجب لفقد الوعي).

وقد ورد في ديوان ابن الزبعرى بعض أنواع التشبيه التي حذفت منه أداة التشبيه وذلك في مثل قوله من بحر الرمل[1]:

نَبتَ العائِلُ في أَكنافِهِ مَنبَتُ العيصِ مِن السَدرِ الزَبَد

فَفَداهُ المَوتُ إن حاوَلَهُ شَكِس شَيمَة جَلد الكَبِد

يبيّنّ الشاعر في البيتين أنّ الرجل الفقير المعدم ذو العيال إذا عاش في كفالة العاص بن وائل فإنّه يصلح حاله وتنمو عائلته ويكثر أولاده في خير وهناء، كما تنمو الشجرة الضخمة الكثيفة الأغصان إلى أن تزهر كشجرة السدر، ففي البيت تشبيه تمثيلي، فشبه أسرة الرجل الفقير في كفالة الرجل الكريم بالشجرة الكبيرة ذات الفروع الكثيفة ترويها المياه بكثرة؛ ويتضح من ذلك أن المعاني المترسخة في وجدان الشاعر تودع في سياق النص إيداعًا مخفيًا، لا تفهم إلاّ بطول النظر، والناظر

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، العيص: بكسر العين الشجر الكثيف، السدر: نوع من العِضاه يكون شجرة ملتفا نابتا، الشكس: البخيل، الشيمة: الخلق والطبيعة، ص 35

في ديوان ابن الزبعرى يرى أنّ الشاعر يعمد إلى مثل هكذا صياغات شعرية في إيداع معانيه لشحذ ذهن المتلقي للوقوف على النص الشعري، وإنعام النظر فيه طويلا، ولترسيخ الطابع الجمالي فيه يجعله مقياسًا للشاعرية، وتفاضلاً بين الشعراء وفراستهم الشعرية من خلال أسلوب الشرط مستخدما أسلوب التشبيه في البيت الأول والثاني؛ مما زاد التشبيه جمالاً ووضوحًا.

ويقول الشاعر في ديوانه من (البحر الكامل) [1]:

كانَت قُرَيشٌ بَيضَةً فَتَفَلَّقَت فالمُحُّ خالِصُهُ لِعَبدِ الدارِ

وَمَناةُ رَبّي خَصَّهُم بِكرامَة حُجّابُ بَيتِ اللهِ ذي الأَستارِ

يقول الشاعر في البيتين: كأنّ الرئاسة في قريش -حين تقاسموها أولاد قصيّ- كالبيضة التي انكسرت، وما حازهُ بنو عبد الدار من مهام خدمة الكعبة كالمح من البيضة، شبه قريشا بالبيضة، وبني عبد الدار بصفار البيضة، ووجه الشبه أن المهام التي تشرفوا بها أعظم من المهام الأخرى التي أخذها إخوتهم من بني عبد العزى وعبد مناف؛ ولذلك فإنّ إنتاج الدلالة التشبيهية وانسلاخها من الواقع هو البرهان الذي قصده الشاعر؛ ليبين أنّ الكمال ليس في كل شيء ينتج عن طريق الزيادة، وقد طرح فكرته بأسلوب متعارف عليه عبر تشبيهه التمثيلي.

ويقول الشاعر أيضا أبياتًا في ديوانه من البحر الكامل[2]:

وَالخالِطونَ فَقيرَهُم بِغَنِيّهِم حَتّى يَعودَ فَقيرُهُم كَالكافي

وَالمُطعِمونَ إِذا الرياحُ تَناوحَت وَرِجالُ مَكَّةَ مِسنِتونَ عِجافُ

وَالمُفضِلونَ إِذا الرياحُ تَناوَحَت وَالقائِلونَ هَلُمَّ لِلأَضيافِ

يوضح الشاعر في الأبيات الثلاث السابقة أنّهم هم الكرام الذين يطعمون الفقراء والمعدمين في الشتاء عند اشتداد البرد وانعدام الطعام، فشبّه صوت الرّياح الشديدة في الشتاء بصوت النائحات، " والرياح إذا تقابلت في المهبّ تناوحت، لأن بعضها يناوح بعضا ويناسج، فكلّ ريح استطالت أثرًا فهبت عليه ريح طولاً فهي نيحته، فإن اعترضته فهي نسيجته. والرياح المتناوحة هي النكب، وذلك أنّها لا تهب من جهة واحدة، ولكنّها تهب من جهات مختلفة، سميت لمقابلة

[1] الجبوري، المصدر السابق، ص 52.

[2] الجبوري، شعر ابن الزبعرى، ص 54.

بعضها بعضا، وذلك في السنة وقلة الأندية، ويبس الهواء وشدة، ويتضح أنّ ابن الزبعرى اعتمد شرف الكرم في إبراز دلالته التشبيهية التي تخدم السياق الذي وردت فيه، وهي ليست صورا خارجية يدسها الشاعر في نصوصه لإضفاء الطابع الجمالي على النص وحسب، إنّما هي تعاضد بنى النص وتقف معها متوازية بدورانها لوضوح المعنى المقصود لدى الشاعر؛ حين يعبر عن تشبيهاته.

- **التّشبيه البليغ**

هو التشبيه الذي تحذف فيه أداته ووجه الشبه، ويعدّ من أبلغ أنواع التشبيه[1]؛ لأنّه ما بلغ القبول من القلوب[2]، وحذف الأداة يوحي بتساوي الطرفين في القوة، وحذف الوجه الذي يدلّ على اشتراك الطرفين في صفة أو صفات دون غيرها يوحي بأنهما متشابهان في كل صفاتهما[3]، وقد خلقت التشبيهات البليغة جوا شعوريا يوحي بما يكنّه الشاعر من أحاسيس تعتمل في داخله، وثمة تشابه كبير بين الاستعارة المكنية والتشبيه البليغ، وذلك لقرب مخرج الاستعارة حينئذ من مخرج التّشبيه، وجعلهما من نفس الباب، غير أنّ الحصيف يدرك بعين البصيرة أنّ ثمّة فرقًا بين الاستعارة المكنيّة والتّشبيه البليغ نقف عليه في حذف المشبّه به مع الإبقاء على لازم من لوازمه، والقضيّة منعكسةٌ في التّشبيه البليغ إذ لا يجوز حذف أحد ركني التّشبيه المشبّه به ولا المشبّه مع الاكتفاء بما يقوم مقامه في الدّلالة عليه من لوازم.

- **التّشبيه التّمثيليّ:**

هو التشبيه المدرك أو مادته بإحدى الحواس الخمس الظاهرة[4]، وتتحقق جماليته في تشبيه الجزئي بالكلي من المادة المدركة، وتكون الصورة فيه معبّرة بقوة عن مراد الشاعر وغايته من

---

[1] يحيى بن حمزة، **الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ج 1، ص 151.

[2] السبكي، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ج 2، ص 227.

[3] غازي يموت، **علم أساليب البيان**، ص 154.

[4] محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، **تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع**، ت: عبد الرحمن البرقوقي، القاهرة، ط 2، 1932م، ص 243.

المعنى؛ لأنّه أقرب ما يكون إلى ذهن المتلقي، ومما جاء من هذا القبيل قول الشّاعر عبد الله بن الزّبعرى[1]:

حيِّ الديارَ مَحا مَعارِفَ رَسمِها طولَ البِلى وَتَراوُحُ الأَحقابِ

فَكَأَنَّما كَتبَ اليَهودُ رُسومَها إلّا الكَنيفَ وَمُعقِدَ الأَطنابِ

قَفراً كَأَنَّكَ لَم تَكُن تَلهو بِها في نِعمَةٍ بِأَوانسٍ أَترابِ

فمقابلة الشّاعر لصورة الدّيار التّي انمحى رسمها، وزال أثرها من على وجه الأرض، إلّا من بعض ما خلّفه اليهود وراءهم من معالمها، من قوله: "حتّى الدّيار محا..." بتلك الصّورة المجسّدة لواقع الفرار بعد تركهم في أثرهم ما يدلّ على أنّهم كانوا في المكان قبل إخلائه، و قوله: "فكأنّما كتب اليهود..."، وذلك مقدّرٌ وفقا لقاعدة التّقديم والتّأخير، بمشابهة الدّيار حيال زوالها إلّا من بعض ما يرشد لآثار ساكنيها، بكتابة اليهود هذه الآثار الدّالّة عليها باستثناء زرائب وحظائر الإبل، والأوتاد الّتي تشدّ بها حبال الأخبية على تلك الأرض، فإنّها لم يعد لها مع بقي من آثارهم أثرٌ.

ثمّ يعود جامعًا بين هاتين الصّورتين، بإضافة أخرى إلى تلك الأولى سالفة الذّكر، بتشبيهه أيّام اللّهو مع الفتيات الأوانس، الأتراب اللائي يتساوين في العمر، الّتي أفضت به إلى النّزوح عنها بعيدا عمّا كان عليه من اللّهو فيها، بهذا القفر الذي خلا من أهله، فلم يعد في جنباته ما يظهر لهم أثرًا سوى الرّسوم الدّارسة والآثار البالية التّي لا تشهد بوجود أحد قبل ذلك عليها، والصّورتان تمثيليّتان، صاغ بهما الشّاعر دلالته الّتي راح ينشدها من وضع إحداهما قبالة الأخرى، حيث أراد التّنبيه على أنّ مقارنة راهنة حالّة بين ما كان عليه الرّبع من الأنس بأهله، والدّعة الّتي قادتهم إلى اللّهو بحالهم، وقد أصابهم من جيش المسلمين ما أصابهم، فاضطرهم للفرار وترك ربوعهم مقفرة.

ولتوضيح الفرق والشبه بين التشبيه التمثيلي والاستعارة التمثيلية نذكر مثالا من شعر ابن الزبعرى يتضمن صورة لاستعارة تمثيلية.

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص .29

إنّ من تضمينات الشّاعر لحديثه عن يوم الخندق صورة معوّلها على الاستعارة التّمثيليّة، قوله من البحر الكامل معرّضًا بتراجع المسلمين أمام جيش الأحزاب يوم الخندق،[1]:

وَاذْكُرْ بَلَاءَ مَعَاشِرٍ وَاشْكُرْهُمْ سَارُوا بِأَجْمَعِهِمْ مِنْ الْأَنْصَابِ

أَنْصَابِ مَكَّةَ عَامِدِينَ لِيَثْرِبِ فِي ذِي غَيَاطِلَ جَحْفَلٍ جَبْجَابِ

يَدَعُ الْحُزُونَ مَنَاهِجًا مَعْلُومَةً فِي كُلِّ نَشْزٍ ظَاهِرٍ وَشِعَابِ

فِيهَا الْجِيَادُ شَوَازِبٌ مَجْنُوبَةٌ قُبُّ الْبُطُونِ لَوَاحِقُ الْأَقْرَابِ

مِنْ كُلِّ سَلْهَبَةٍ وَأَجْرَدَ سَلْهَبٍ كَالسِّيدِ بَادَرَ غَفْلَةَ الرُّقَّابِ

يصف ابن الزبعرى في الأبيات السابقة حركة جيش الأحزاب حال خروجه قاصدا يثرب، مستهدفًا جيش المسلمين فيها للانقضاض عليه، والخيل الّتي تسير جنبا إلى جنب مع النّوق التّي تحمل على متونها الجند المقاتلين، وقد عدّد من ذكرهم في تالي تلك الأبيات بيانا لشجاعتهم وإقبالهم على حرب المسلمين، بالـ(السّيد) وهو الذّئب، الذي اختلس غفلة فريسته فابتدرها لاقتناصها، وهذه استعارةٌ مجراةٌ في حسّيين بين المستعار منه الذّئب، وهو على حالة من التّأهّب والتّرقّب، ينتظر ابتدار فريسته في غفلة من الرّقّاب، والمستعار له حال فرسان قريش وهم مقبلون على قتال المسلمين على خيلهم الشّوازب السّلهبة الضّامرة متقاربة الخطا ينتظرون غفلتهم للانقضاض عليهم.

وقد استهدف من بناء المعنى بالصّورة الفنيّة التّي عقدها من تصوير حالة بحالة، وتمثيل مشهد بمشهد، إبراز المعنى في صورة محسوسة مشخّصة للمشهد على شاكلة ما يقع للإنسان موقع المشاهدات والأمور المعاينة، وذلك أدعى للحالة وأدلّ على ما ذهب الشّاعر لإثباته وتقريره لمتلقيه.

إنّ الأداء التشبيهي عند عبد الله بن الزبعري يشكل منظومة إبداعية وبلاغية ظهر فيها التفاوت والتباين في أدائها المعنوي والبلاغي، فهي تمثل انعكاسا لطبيعة التكوين النفسي والعقلي للشاعر في مختلف أحواله وتقلباته التي تجمع بين الرقة والجمال العفوي في مخيلة

[1] الجبوري، **شعرابن الزبعرى**، الأنصاب: الحجارة التي يعلم بها الحرم، ذو غياطل: جيش كثير الأصواب ص 29.

الشاعر التي صاغت أداءً فنيًا جماليًا لمعاني النفس الشاعرة، والقدرة الفنية في تنويع الصياغة عن أفكاره على وفق ما تمليه عليه انفعالاته، ومواقفه النفسية.

إنّ تعدّد الصياغات البلاغية، وتنوع أدائها البياني الذّي توزّع على وفق أنواع أربعة من الأداء التشبيهي الذي سجل الحضور الأبرز في ديوان الشاعر الزبعري، وكانت أبرز أنواعه هي: في تقسيم طرفي التشبيه إلى حسي وعقلي بأنواعه المتعددة، ثم التشبيه الضمني الذي يمثل معيار البيان البلاغي وابتعاده عن مذمة التقليد، وما يحمله من طابع بياني واضح يوسّع من آفاق ذهنية المتلقي، وأعقبه التشبيه البليغ الذي يتساوى فيه الطرفان فيكون حسن القبول عند المتلقي، فضلا عن تشبيه التفريع وما يمتلكه من جماليات تحمله الصورة المقارنة من خلال توظيفه توظيفًا واضحًا، ولم ينفرد الشاعر بهذا اللون التشبيهي، ولكن يمكن القول: إنّه برع في تطويعه بتجربته الشعرية؛ إذ توزعت تقنياته بين أدوات التشبيه (الكاف، وكأن، ومثل، والتشبيه بالمصدر) فكانت الصورة التشبيهية عند الزبعري تشكل منظومة إبداعية بيانية واضحة.

ثانيا: الاستعارة

تعدّ الاستعارة من أكثر الأنواع البيانية تماسا مع العمليات العقلية الإيحائية كونها تعتمد على مرتكزين، أولهما: التغير الدلالي القائم على المشابهة، إذ يطلق المعنى من قبيل الواقع حتى يرتقي المستوى الجمالي في خلق المعنى الفني، والآخر: يعتمد على ركنين: يغيب أحدهما ويبقى الآخر، وهما المستعار له والمستعار منه الأمر الذي يتطلب إعمالا للفكر، والنفاذ إلى حالات التأمل العقلي المصحوب بخيال الأديب لكي يتمكن من كشف المخبوء تحت شبكة المعاني المنضوية في بوتقة الأداء الاستعاري.

لقد بدأ النظر إلى استعمال الأداء الاستعاري في العبارة الشعرية على أنّه تجاوز للحقيقة بنقل الكلمة إلى غير مجالها المألوف، وهذا ما يحتم على الذهن نوعا من الانصراف وراء المعاني، وفتح مغاليقها بلحاظ من التدبر والتأمل؛ لأنّها مكمن انطلاق الدلالة، وقد عرّفها الرماني بأنّها : "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"[1]، فهذا القول تلوح من أدواحه أريج فرادة بلاغة الاستعارة، وسرّ إبداع أدائها في الكلام، فما تتضمنه صياغتها ،

[1] علي بن عيسى أبو الحسن الرماني، **النكت في إعجاز القرآن**، ضمن ثلاث رسائل، ت: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلاّم، دار المعارف، مصر، ص 79.

ونسجها الفني، وبهذا حريٌّ أن ترتقي مستوى قمة الجمال الفني، اللفظي والمعنوي، بوصفها ضربًا من المجاز اللغوي في الكلام والخيال الفني في التعبير والتصوير.

وتميل العرب إلى استعمال الاستعارة؛ لأنّ ألفاظهم أكثر من معانيهم، وليس في هذا لسان غير لسانهم، فهم يعبّرون عن المعنى الواحد بعبارات كثيرة، ربما كانت مفردة له، وربما كانت مشتركة بينه وبين غيره، وربما استعاروا بعض ذلك في موضع بعض دلالة على التوسع والمجاز[1].

يتبين من ذلك أنّ الألفاظ تفوق المعاني المكتنزة في الصدور والتعبير عنها يتطلب الخوض والتنقيب في معجم الألفاظ لانتقائها وكشفها عن جماليات المعنى وملاءمته للسياق، وقد وصفها الجرجاني بأنّها "أمدّ ميدانا، وأشدّ افتنانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وإحسانا... وهي أجلّ من أن تأتى الصفة على حقيقة حالها، وتستوفى جملة جمالها"[2]، و يمكن القول: إنّ الأديب حين يعمد إلى الاستعارة فإنه يرفض القيود المكبلة بالحقيقة، ويطلق عنان خياله إلى المعاني المطمورة قاصدا من خلالها الألفاظ التي تتناسب وموقفه النفسي حتى يتم التناسق بأدق وصف عن تجربته الجمالية الناتجة من قعر التناغم الدلالي وتآلفه مع السياق الشعري.

ومن يقلب صفحات تأليف البلاغيين العرب ومدى تناولهم للاستعارة كأداء بياني راق في لغة القرآن الكريم، سيجدهم يعدّونها أفضل من المجاز وأخص منه، فشرط الاستعارة في الاستعمال هو قصد المبالغة من دون المجاز، إذ لا يشترط فيه المبالغة في التعبير، هذا من جانب، ومن جانب آخر أخذت الاستعارة موقعها عند الأذواق السليمة، فكانت أبلغ من الحقيقة، فأصحاب البيان والمعاني أطلقوا عنان أقلامهم وجالوا في ميادين بحوثهم البلاغية والنقدية، وعدّوها أبلغ من الحقيقة لأجل التشبيه العارض فيها ؛ ذلك أن الحقيقة لو قامت مقامها لكانت أولى بها[3].

وللاستعارة القدرة على اختزال المعاني وتوصيلها بقليل من الألفاظ، بمعان مكثفة يلفها الإيجاز في عباءته، والنقد المعاصر أميل ما يكون إلى تفضيل الاستعارة ـ الأصلية ـ على التشبيه

---

[1] قدامة بن جعفر البغدادي، **نقد النثر**، ت: طه حسين، وعبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية، 1933م، ص 64.

[2] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 42.

[3] عبد الله بن سهل العسكري، **الصناعتين، الكتابة والشعر**، ت: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 2006م، ص 240.

من حيث القيمة الفنية؛ وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة على نحو لا يحدث بالثراء نفسه في التشبيه ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية[1].

من خلال ما سبق تبيّن أن الاستعارة استطاعت أن تهيمن بقيمتها الجمالية على حساب الصور البلاغية الأخرى.

تتمركز جمالية الاستعارة في رسم الأبعاد للصورة الفنية لا تتضمنها الحقيقة، وفيها يندمج الانفعال مع الواقع، فيكوّن في الخيال معالم جديدة، وأوصاف مستحدثة للأشياء المألوفة تتوافق مع الغرض الشخصي للأديب، فتكون بذلك معانيه أشد تأثيرًا، ودعواه أبين وضوحًا، إذ تدلّ على غاية الوصف الناتج عن صدق النفس أو إبداع العقل وتفوق الموهبة.

وجاءت الاستعارة عند **عبد الله بن الزّبعري** بصور رائعة في ظلالها، وآثارها وإشاراتها، ويمكن تقسيمها على قسمين رئيسين، الأول: الاستعارة المكنية وما يتفرع منها من خصائص التشخيص، والآخر: الاستعارة التصريحية، فضلا عما يلائم أطراف الاستعارة (المستعار له والمستعار منه).

1- الاستعارة المكنية:

هي الاستعارة المبنية على ذكر المستعار له (المشبه)، وحذف المستعار منه (المشبه به) مع ذكر شيء من لوازمه[2]، وتتمركز جمالية الاستعارة المكنية في وهبها الحياة للجمادات، فضلا عن سعة الخيال فيها أكبر من سعته في الاستعارة التصريحية من حيث إنّ الاستعارة المكنية صورة خيالية فيها الكناية عن المشبه به المحذوف، وهذا يعني جمعها الاستعارة والكناية معا تحت مسمى واحد[3]، وقد ورد هذا الأداء ذو الطاقة التشخيصية في مواضع مختلفة في ديوان الزبعري.

خصائص الاستعارة المكنية:

---

[1] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة للنشر، مصر، ط 1، 1974م، ص 270.

[2] بدر الدين بن مالك الدمشقي الشهير بابن الناظم، **المصباح في المعاني والبيان والبديع**، ت: عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط 1، 2001م، ص 178.

[3] السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 487.

أ- التشخيص:

واضح من اشتقاق المصطلح أنه منسوب إلى الإنسان أو إلى شخصه، وبالتالي فإننا بإزاء أفعال وصفات إنسانية تسبغ على مظاهر وموجودات جامدة أو متحركة، غير أنها ليست بإنسان، لكنها اكتسبت الصفات البشرية الحية، وجعل المجرد الذهني النفسي والوجداني حسيًّا بامتلاكه صفات محسوسة من رؤية وسمع وشمّ وذوق ولمس، أو انفعالية من حزن وفرح وألم وأسى، أو إعطاء ما لا يعقل صفة من يعقل [1]

- ويقول من قصيدته الّتي يمدح فيها قصيّا، ويستعطفها، من البحر الطّويل[2]:

وَأَنتُم ثِمالُ الناسِ في كُلِ شَتوَة إذا عَضّهم دَهرٌ شَديدُ المَناكِبِ

وَقَد عَلِمت عُليا مَعَدٍّ بِأَنَّكُم ثِمالُهُم في المُضلِعاتِ النَوائِبِ

فَأَبلِغ أَبا سُفيانَ عَنّي رِسالَةً وَأَبلِغ أُسَيداً ذا النَدى وَالمَكاسِبِ

إنّ ابن الزبعرى في الأبيات السابقة استعار صفة الحيوانات المفترسة، وهي صفة العضّ للدّهر، وهو ممّا لا يجري عليه ذلك، ولكنّه لمّا أراد تجسيد الدّهر، وتشخيص الحالة أتي بما هو عليها من التّقلّب بالنّاس حتّى يحيلهم على الجوع والفقر، وبهذا أعطاه صورة تمكّن المتلقّي من تصوّره كائنًا قادرًا على فعل ما تفعله المفترسات بالناسّ حين تعضها، والعضّ الذي يعنيه الشّاعر هنا عضٌّ مخصوصٌ، فكثيرا ما يستعمل العربيّ التّعبير عن الجوع بالعضّ، فيقول: عضّه الجوع.

ولأنّ مراد الشّاعر الاستعطاف المشوب بالمديح، يضطلع بإجرائه مجرى الخيال والتّصوير الاستعاريّ؛ لأنّه أبلغ في تأدية الغاية، فاستعارة الدّهر للمفترسات أشدّ على نفس الإنسان من أن يذهب الشّاعر باللّفظ إلى حقيقة معناه مقرّ أنّ الدّهر متقلّبٌ لا يثبت على حال، وهذه الاستعارةٌ من الاستعارات المكنيّة، فتشبيه الدّهر بالحيوان شديد الافتراس على سبيل الاستعارة المكنية، مانعٌ في باب الاستعارة من ظهور المستعار منه، والمستعار منه هو المشبّه به المحذوف، وهو الحيوان

[1] محمد بن الحسين الشريف الرضي، **تلخيص البيان في مجازات القرآن**، ت: محمد عبد الغني حسن، دار الأضواء، بيروت ـ لبنان، ط 2، 1986م، ص 169.

[2] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ثمال الناس: غياثهم الذي يقوم بأمرهم، المضلعات: الخطوب المثقلة، ص30 .

المفترس، والذي دلّ على حذفه صفته التي أبقاها له، وهي صفة العضّ الّتي لا تكون إلّا للمفترسات.

ومن الاستعارات التي أوردها الشاعر في ديوانه قوله في أبيات من البحر الطّويل منتشيا بنصر المشركين الزّائف على المسلمين يوم أحد-1-/

أَقامُوا لَنَا حَتّى تَعِضَّ سُيوفُنا سَراتَهُمُ وَكُلُّنا غَيرُ عُزَّلِ

وَحَتّى يَكونَ القَتلُ فينا وَفيهُمُ وَيَلقوا صَبوحاً شَرُّه غَيرُ مَنجَل

ففي هذه الصّورة الأدبيّة البيانيّة الّتي صاغها الشّاعر من بلاغة الاستعارة، يستعير الصّبوح، وهو شراب الغداة، لكأس المنيّة الذي أذاقه الكفّار للمسلمين في غزوة أحد، على سبيل الاستعارة المكنية، حيث صرّح فيها بذكر المشبّه به، وهو الصّبوح، من قوله: " ويلقوا صبوحا..."، مع حذفه للمشبّه، وهو (كأس المنيّة) مع إبقاء ما يلزم القارئ في الاهتداء إليه أن يكون عالما به، ملمّا بمعناه وسبب حذفه والإبقاء على ما هو من لوازم معناه، فكان الذي أبقاه الشّاعر دليلا على المحذوف ذكره القتل، فالقتل لا يتناسب في الذّكر مع إيراد الصّبوح، وهو شراب الغداة؛ لأنّ شراب الغداة مما يحتاج فيه الشّارب إلى دعة وراحة، أما وإنّ تلك هي الحالة من الاضطراب والذعر، فهذا ممّا يشاكل إيراده ذكر الموت والقتل، فكان القتل هاديا إلى المحذوف من مساق العبارة، ملمحا إليه بالإشارة.

ويقول في أبيات من البحر الكامل[2]:

فَكَأَنَّما كَتَبَ اليَهودُ رُسومَها إِلّا الكَنيفَ وَمُعقِدَ الأَطنابِ

قَفراً كَأَنَّكَ لَم تَكُن تَلهو بِها في نِعمَةٍ بِأَوانسٍ أَترابِ

فَاِترُك تَذَكُّرَ ما مَضى من عِيشَةٍ وَمَحِلَّةٍ خَلَفِ المَقامِ يَبابِ

المراد من الأبيات السابقة أن آثار الديار تبدو كأنها قرطاس خط فيها كتبة اليهود بأقلامهم، سوى الحظائر وحربط حبال الخيامن ففي البيت استعارة مكنية، إذ شبه موضع الخيام المهجورة بالورقة

-1-/ الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 44.

[2] الجبوري، المصدر السابق، الكنيف: الحظيرة للإبل، الأطناب: الحبال التي تشد بها الاخبية، ص29 .

التي رسم فيها اليهودي حروفه المربعة وهو بذلك استعار حالة السيد وسرعة مبادرته الرقاب حال غفلتهم. وأسقطها على الجياد. ليعكس شدة وطأة الجيش وقوته، فالاستعارة من الأساليب الأدبية التي تخالط النفس والوجدان، وتعبّر عن أحواله، وتتمثل بتقلبات الفكر ومنطقية الرأي والتوجهات، فتتباين أساليبها وجماليات أدائها، وهذا ينشأ من تباين الأفكار، والانفعالات، والرؤى التي ظهرت في النص.

ومن أقوال الشاعر أيضا من بحر الكامل[1]:

يَدعُ الحُزونَ مَناهِجا مَعلومَةً ... في كُلِّ نَشزٍ ظاهِرٍ وِشعابِ

فيهِ الجيادُ شَوازِبٌ مَجنونَةٌ ... قُبُّ البُطونِ لَواحِقُ الأَقرابِ

مِن كُلِّ سَلهَبَةٍ وَأَجرَدَ سَلهَبٍ ... كَالسيدِ بادَر غَفلَةَ الرُقابِ

إنّ هذا الجيش أثناء سيره ينسف التلال ويسويها، ويدك الأرض تاركا أثر مسيره، ففي البيت استعارة تمثيلية، فيستعير لوصف شدة وطأة الجيش وكثرة عتاده وصفه بالمهدة العظيمة، وعلى الرغم من التباين الواضح للصورة الاستعارية في شعر الزبعري، إلاّ أنّه يظهر في جانب آخر يتمثل ببراعة الشاعر في صياغة الجمال الفني الذي يحدث في نفس السامع إحساسا بالتعبير الصادق المؤثر عن المعاني في الأغراض، كما يجدها الشاعر في نفسه، وتنقلها عنه ألفاظه وتعبيراته في صياغاته الفنية كما لاحظنا في النص السابق.

ويقول في وصف العاص بن سلمى في أبيات من بحر الرمل[2]:

ذَلِكَ العاصُ بِن سُلمى إنَّهُ ... رَفعَ الذِكرَ فَقُل فيهِ وَزِد

نَبتَ العائِلُ في أَكنافِهِ ... مَنبَتُ العيصِ مِن السَدرِ الزَبَد

فَفَداهُ المَوتُ إن حاوَلَهُ ... شَكِس شَيمَة جَلد الكَبِد

[1] الجبوري، شعر ابن الزبعرى، الحزون: ما ارتفع من الأرض، المناهج: الطرق المبينة، الشعاب: المنخفض بين جبلين، الشوازب: الخيل الضامرة، السلهبة: الطويلة من الخيل، ص29.

[2] الجبوري، المصدر السابق، العيص: الشجر الكثيف، ص35.

فيقول ولشدة كرمه وشرفه فإنّ الموت يفديه برجل بخيل سيء الخلق، قاس غليظ الكبد، لا شفقة عنده ولا رحمة، ففي البيت استعارة، استعار الشاعر للموت صفة الرجل العاقل المشفق المدرك، فاستبدل الوضيع بالكريم عند قبض الروح.

إنّ تنوع الصياغات في الأسلوب الاستعاري يعدّ مظهرا فنيا وبلاغيا من مظاهر تباين الفعل التصويري لدى الزبعري، فمن المستوى الراقي أن تأتي الصور في سياق الاستعارة المكنية، وما ينضوي في متنها من خصائص التشخيص.

2- الاستعارة التصريحية:

هي الاستعارة المبنية على حذف المستعار له (المشبه) وذكر المستعار منه (المشبه به)[1] وتمتلك بنية جمالية تشع بشحنة دلالية مؤثرة في نسيج النص، وتتوشح الوصف المشترك بين ملزومين مختلفين في الحقيقة، فتسبغ المعنى الأقوى على الأضعف؛ لكي يخرج في نقشة جميلة على وجه التسوية[2].

وحين أراد عبد الله بن الزّبعرى الاعتذار للنبيّ (ﷺ) على ما ساءه منه أيّام جاهليّته قبل إسلامه، جاء بأفضل ما يجئ به شاعرٌ طلبًا لرحمة يرجوها منه صلى الله عليه وسلم، ولإدراكه أنّ بلاغة النبيّ فوق كلّ بلاغة تخيّر الشّاعر لفظه وانتقى معناه، وفاضل بين الصّور والأخيلة ليأتي بأحسنها تعبيرا عن المقصد، وكان من بين ما توسّم فيه الأداء البالغ الغاية في التّصوير، قوله من البحر الطويل، واصفا النبيّ (ﷺ) بنعوت الجلال والشّرف والرّفعة[3]:

وَاللَّهُ يَشْهَدُ أَنَّ أَحْمَدَ مُصْطَفًى مُسْتَقْبَلٌ فِي الصَّالِحِينَ كَرِيمُ

قَرْمٌ عَلَا بُنْيَانَهُ مِنْ هَاشِمٍ فَرْعٌ تَمَكَّنَ فِي الذُّرَا وَأُرُومُ

فاستعار للنبيّ (ﷺ) الفرع المنبثق عن أصل هو منتهاه في الشّرف والعزّة، وذلك أنّ الفروع جاريةٌ على أصولها فيما كانت عليه، وحيث كان بنو هاشم غاية الشّرف في النّسب والرّفعة في الحسب، والنبيّ (ﷺ) نجلٌ لهذا الأصل جرى به على أصله فيما أراد، فحذف لفظ المشبّه وهو

---

[1] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 67.

[2] السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 482.

[3] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، مستقبل: منظور إليه ملحوظ، القرم: السيد الكريم، الأوروم: الأصول ص 46.

النبيّ (ﷺ) مبقيا على المشبّه به، وهو (الفرع) بجامع ما بينهما من سلامة الأصل وصحّة النّسبة، ولازم هذا المحذوف ذكر الشّاعر لبني هاشم من قوله: "... علا بنيانه في هاشم" والقرم الشّريف النّسيب، وليس يعني الشّاعر مطلق الفروع، بل إنّ عنايته في هذه الاستعارة بتعيين نوع محدد من الفروع لا تكون إلّا شريفة محبوسًا أصلها على حبّ النّفسّ وتشوّف الخاطر لها وللنّظر إليها والالتذاذ بها، ويؤيّد ذلك رواية البيت بصورة سوى هذه، فقد أورد صاحب نهج البلاغة الشّطر الثّاني من هذا البيت على تلك الصّورة[1]:

دَوحٌ تَمَكَّنَّ فِي العُلَى وَأَروَم

ولم تختلف الاستعارة بين هذه الرّواية وسابقتها، بل إنّهما تعاضدان، بيد أنّ ما اختلف باختلاف الرّواية تأكيد الرواية الثّانية على أنّ الفرع المأموم من قوله: " دوحٌ تمكّن..." ما كان منبثقا عن شجرة طيّبة ليس لأصلها أثرٌ في الأرض على ما هو الأصل في أشجار الأرض، بل إنّها شجرةٌ مستقرة في العلى متمكّنةٌ فيه.

وعلى الرغم من التباين الواضح في فنون الأداء البلاغي للصورة الاستعارية في شعر عبد الله الزّبعري، إلاّ أنّه يظهر في جانب آخر يتمثل ببراعة الشاعر في صياغة الجمال الفني الذي يحدث في نفس السامع إحساسا بالتعبير الصادق المؤثر عن المعاني في الأغراض، كما يجدها الشاعر في نفسه، وتنقلها عنه ألفاظه وتعبيراته في صياغاته الفنية.

ثالثا: المجاز المرسل

هو: استعمال اللفظ في غير ما وضع له أولاً لعلاقة الملابسة. " فهو صيغة بلاغية ذات قيمة فنية، يعرض المعنى في نسق خيالي، وأداء جمالي مع مراعاة أسس الصلات الوصفية العقلية والمعنوية بين الأشياء"، فمفهومه العام يتلخص بكونه كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز[2]، أو هو: "الكلمة المستعملة في معنى معناها بالتحقيق واستعمالا في ذلك بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك

[1] ابن أبي الحديد، **شرح نهج البلاغة**، ت: محمد إبراهيم، دار الكتاب العربي، بغداد، ط 1، 2007م، ج 18، ص 18.

[2] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 351.

النوع"[1]، الأمر الذي ينتج خيوطًا لمعنى تصل بدلالتين كما هو الحال في الكناية، إذ كلاهما يستعمل لهما لفظ، وعند توظيف المفردة في السياق ينتج عنها معنى غير معناها الأول، بهذا تحمل دلالتين أساسية وسياقية.

إنّ الوقوف في تخيّر العلاقات بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي، ما هو إلاّ بيان عميق وبالغ لخصوصيات الأوصاف، والأغراض، ودقة التصوير، وذلك سرّ بلاغة المجاز المرسل، ومعنى جماله، وإبداع وصفه في الكلام، فضلا عن علاقاته وتركيباته التي ترشد المتلقي إلى أعماق نفسية المتكلم، ومواقفه الانفعالية، وتوجهاته الفكرية، فهي التي تملي عليه في كثير من الأحيان ألفاظه، وتعبيراته ؛ لذا عدّ المجاز على وفق التنظير البلاغي عملاً إبداعيًا جماليًا يؤدي إلى الخروج من نطاق الجملة العرفية إلى نطاق الإبداع الجمالي في العلاقات اللغوية[2]، وصياغاته تضع بين يديّ الأديب معجما ضخما من التشكيلات اللغوية الفصيحة والمؤثرة، فتفتح له آفاق التجديد، والتفنن في التعبير الفني، والتأليف بما يتناسب مع أغراضه الشعرية، وغاياته الأدائية في براعة فنية، وقوة تعبير بيان تصويري، فتجاوز اللغة الدلالية في اللغة الإيحائية هو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول[3].

ولعلّ من أهم أسباب جمال المجاز المرسل في الكلام أن تتضمن ألفاظه معاني لم تعهد منها، وتأتي لتعبّر عن أفكار قد لا يفصح عنها اللفظ في أصل استعماله، وهنا تكمن بلاغة تعبيره الأدبي في اللغة العربية؛ لأنّ الدلالة المجازية ينبغي أن تحمل بين حناياها عنصر لفت ذهن المتلقي، ومن توظيف المجاز المرسل في شعر الزبعري جاء على وفق الأداءات الآتية:

- **ما تكون العلاقة فيه الآلية:**

هو الذي تذكر فيه الآلة، ويكون المراد ما يصدر عنها[4].

---

[1] السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 469.

[2] ابن الأثير، **المثل السائر**، ج 2، ص 171.

[3] صلاح فضل، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1978، ص 277.

[4] التفتازاني، **المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**، ص 577.

ويمكن القول: إنّ العلاقات المجازية عند الشاعر شكلت دليلا على تنوع مواقفه وغاياته بصور فنية تتآزر فيها عناصر الجمال المعنوي للأداء البلاغي.

ومن هذه العلاقات الّتي يشرع بها الشّاعر في الإبانة عن مقاصد النّظم، والعلاقة الألية، وذلك كالّتي يذكر فيها الشّاعر السبب ويريد بها المسبّب، ومن نظائر ما جاء فيه الشّاعر مشتملا على العلاقة السّببيّة، قوله من البحر الطّويل في مقطّعته الّتي يمدح فيها العاص بن وائل[1]:

وَإلا تَكُن إلّا لِساني فَإنَّهُ بِحُسنِ الَّذي أَسدَيتَ عَني لَناطِقُ

والمعنى هنا على أنّ الشّاعر يعبّر عن مدى امتنانه لهذا الممدوح، مظهرًا له أنّه لا يملك في ردّ معروفه إلّا أن يسدي إليه جزاءه على شكران فضله عليه بلسانه، وحال كون اللّسان آلة النّطق ومحلّه الفم جاز التّعبير به عن النّطق، وعن اللغة، وعن الكلام، وكلّ ما يقوم مقام ذلك، وقد ربط الشّاعر في هذا البيت بين النّطق من قوله: "أسديت عنّي لناطق" والآلة الّتي لا ينهض النّطق إلّا بها، وهي اللّسان من قوله" وإلّا تكن إلّا لساني..." معبّرا بتلك الآلة عمّا هو من خصائصها الّتي جعلها الله لها في أصل خلقة الإنسان؛ مبرزًا أنّ قدرته على ذلك الثّناء منتجةٌ للغاية المنشودة من هذا الخطاب، فرغبة ردّ شكر النّعمة ليست محصورة في إسداء المنعم عرضا مثلها، بل قد تكون الكلمة أجزل وأفضل، وهذا ما عنى به الشّاعر في هذا الصّدد، فتقدّم للممدوح بكلمات الثّناء؛ تبيانًا لأنّه لا يقدر على أكثر من ذلك، وتوضيحًا لأنّ كلمته المثنية عليه قد تكون فوق نعمته الّتي أسداها له.

- **علاقة الكليّة**

وإنّ للشّاعر في ديوانه هذا استعمالات محدودة من بلاغات المجاز المرسل؛ ولعلّ مرجع ذلك إلى عدم مواتاة الحال، ولا اقتضاء مقامات الخطاب الشّعريّ في الهجاء والمديح لذلك، ولاكتفائه بما يدلّ على الغاية من طريق واحد، وهذا منطقنا في الاستدلال على إقلاله من إيراد أنواع من المجاز المرسل في كثير من نظمه، غير أنّ ذلك لا يعني استغناء ابن الزّبعرى عن التوطئة لبعض أحوال النّظم وأغراضه بالكلّيّة، بل عوّل عليه - شأنه شأن أيّ شاعر عربيّ – في مواقع لزمه فيها أن يقيم رسمها على هذا اللّون من التّصوير المجازيّ الإبداعيّ؛ إدراكًا منه لأنّ

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص .39

المعنى لا يقوم بغير المجاز المرسل بإحدى علاقاته المعروفة في علم البيان، ومن نظمه الّذي وظّف فيه المجاز المرسل بعلاقته الكليّة، قوله من البحر الطويل، وذلك يوم أحد[1]:

وَوَدّوا لَو اَنَّ الأَرضَ يَنشَقُّ ظَهرُها بِهِم وَصَبورُ القَومِ ثَمَّ جَزوعُ

وتتمظهر لنا تلك العلاقة الكليّة الّتي أطّر بها الشاعر وذلك من خلال ربطه بين انشقاق الأرض، من قوله: "وودّوا لو انّ الأرض ينشقّ..." والظّهر، من قوله: " ينشقّ ظهرها " إذ إنّ طلب هؤلاء المعنيّون بخطابه لانشقاق الأرض ليس جاريًا على أصله، فهم لا يرغبون في انشقاق الأرض كلّها لتخفيهم عن أعين عدوّهم الّذي يهابونه ويخشون بطشه بهم، بل إنّهم يريدون أن ينشقّ عنهم جزء الأرض الّذي هم عليه؛ ودليل ذلك أنّهم لو رغبوا في انشقاق الأرض جميعا لابتلاعهم، فإنّها ستبتلعهم هم وعدوّهم معا، ولن يكون لهم ساعتئذ مفرٌّ منهم، لأنّهم سيجتمعون معهم أيضا في موضع واحد تحتها، أمّ بطلب انشقاق جزء الأرض الذي هم عليه بهم، فإنّ ذلك أدلّ على المقصود، وأشكل بالمقام.

فمتى انشقّ عنهم جزء الأرض الّذي يقفون عليه، لن يكون لأعدائهم بهم لقاءٌ ولا يستطيعون لهم عودة، وقد ألمع الشّاعر بهذه الدّلالة طلبا لإقامة الحجّة على ضعف العنصر المتكلّم عنه في تلك الغزوة، وهم المسلمون، ذلك أنّ نظمه لهذه القصيدة كان قبل إسلامه، فهو يعرّض فيها بضعف المسلمين ويفاخر فيها بقوّة جيش المشركين، فكانت العلاقة الكليّة، وذلك من خلال تضمين الشّاعر بهذه العلاقة للمقصود وغيره، فإتيان القادر لكلّ المقصود أدل على قدرته على إتيان جزئه.

ومن هذا النّوع من العلاقات الّتي يسعى بها الأديب إلى الرّبط المعنويّ بين أطراف كلامه وبعضه، وبين ما هو ظاهرٌ سطحيٌّ في خطابه وما هو خفيٌّ عميقٌ فيه، علاقة الكليّة، وهي تلك التي يعبّر فيها الشّاعر بكلّ الشّيء ويريد جزءه، ومنه قول ابن الزّبعرى في أبيات من البحر الطّويل من القصيدة نفسها[2]:

بِأَيْمَانِنَا نَعْلُو بِهَا كُلَّ هَامَةٍ وَمِنْهَا سِمَامٌ لِلْعَدُوِّ ذَرِيعُ

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 39.

[2] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 39.

فثمّة علاقةٌ بين قول الشّاعر: (بأيماننا)، وقوله: (نعلو بها كلّ هامة) وهو يعني أنّهم يقطعون الهامات بالسّيوف الّتي أرجع عليها الضّمير المستكن في (بها) من قوله:

- **العلاقة الحاليّة**

من خلال الاطلاع على ديوان ابن الزبعرى يتبين أنّه جعل العلاقة بين الشيء وما يدل عليه من مقصد هو العلاقة الحالية فهو في هذا البيت أخفى من دبيب النّمل تحت الصّخور، ولكن باستنطاق الدّلالة المنتجة عن تلك العلاقة تتّضح حقيقة العلاقة في قوله في أبيات من البحر الرمل، وذلك في يوم أحد معرّضًا بحسّان بن ثابت[1]:

بِسيوفِ الهِندِ تَعلو هامَهُم عَلَلاً تَعلوهُمُ بَعدَ نَهَل

والحالة أنّ سيوف الهند المعبّر بها عن شدّة بطش الشّاعر بأعدائهم من المسلمين، ليست تعلوا بنفسها هام الرّجال فتقطعها، بل إنّ لها محلّا من اليد وهو القبضة الّتي تمسك بها وتحرّكها، وهذا المحلّ هو ما يعلوا ويخفض بها؛ لأنّ الحياة والقدرة على الحركة ليست إلّا لهذا المحلّ الذي يقع منه السّيف موقع الجزء من كلّه، ومن ثمّ وبنظر العلاقة التّي تؤلّف بين الفعل (تعلوهم) و(سيوف الهند) علاقة الحاليّة، فهو نازلٌ من اليد أو القبضة التّي تمسك به منزل الشيء الحالّ من محلّه الّذي هو فيه، فاستأثر الشّاعر بإيراد الحالّ وهو يقصد المحلّ الّذي يقع فيه.

على أن ما يجب الالتفات إليه في نظائر ذلك من العلاقات الخفيّة، أنّ خفاءها منشؤه دخولها في أكثر من علاقة من علاقات المجاز المرسل، فمن الجائز عدّ هذه العلاقة كلّيّة أيضا، انطلاقا من أنّ المقصود بالهام الرؤوس الّتي تقطعها السيوف حين تهوي عليها بها أيادي الممسكين بها، والموت لا يقع على الهام وحدها، بل يتشاركه كلّ جزء من أجزاء الجسد، وذلك يدخلنا في باب آخر من أبواب المجاز المرسل بعلاقة الكليّة.

فالمجاز المرسل عند الزبعري، كشف عن أثر فني في تعزيز دلالة النص وقيمته الجمالية، فضلا عن مراعاة أسس الصلات الوصفية والعقلية بتطويع الألفاظ في غير معانيها الأصلية كما يراها الشاعر بوساطة عاطفته، وتخيّره العلاقات بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي وما فيهما من تآزر عناصر الجمال، على الرغم من حضور الموروث المجازي في بعض المواضع القليلة.

رابعا: الكناية

[1] الجبوري، شعر ابن الزبعرى، العلل: الشرب الثاني، النهل : الشرب الأول أي الضرب بعد الضرب، ص 43.

لكل شاعر من الشعراء طرائقه في تشكيل النص، كلٌّ بحسب رؤاه وأفكاره، وقدرته على الخلق والإبداع، والتعامل مع أنظمة اللغة بما يسمح بإنتاج نصوص معبّرة، وابن الزبعري أحد أولئك الشعراء، إذ استطاع استعمال عدّة تقنيات وأدوات متنوعة في إنتاج الدلالة الإيحائية، وبثّ الشعرية روحًا نابضًا يسري في جسد النص فيهبه الخلود، ومن صور الابداع عند ابن الزبعرى تضمين أبياته صورا من الكناية.

والكناية هي: " لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي"[-1-/]

ولم يقف الدرس البلاغي القديم عند مفهوم واحد للكناية، بل تعددت وجهات النظر، وتشعبت تبعا لتغيير زوايا النظر، و التقسيمات والتفريعات، وتعدّى الأمر إلى الاختلاف في المصطلح ذاته، فتنقلت بين مسميات عدّة، فمن الإرداف [2]، إلى الإشارة [3] وما إليه، كما اختلف في علاقة الكناية بغيرها من الصور البلاغية الأخرى، وتقاطعها وتداخلها معها، وغير ذلك مما يجده المتأمل في كتب البلاغة العربية، لكن ثمة انعطافة ارتقت سلّم التعريف الدقيق للكناية عند عبد القاهر الجرجاني بقوله: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه" [4]، وتابعه قسم من العلماء في ذلك [5].

تمثل الكناية ركنًا أساسيًا في أداء الصورة الشعرية البيانية، وتكمن جماليتها في القيمة التعبيرية غير المباشرة لها، إذ تسهم في أداء المعنى من خلال الإيحاء أو الرمز، فالأداء الكنائي ما هو إلاّ تغليف للمعنى المقصود بستار شفاف ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمل لسرّ من الأسرار النفيسة التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جماله[6]، أي أنّ لها بعدا نفسيًا يتمثل في

-1-/ بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ص 237. ج 1، ص 303.

[2] قدامة بن جعفر **نقد الشعر**، ص 157.

[3] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ج 1، ص 303.

[4] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 66.

[5] كمال الدين عبد الواحد الزملكاني، **البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن**، ت: خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط 1، 1974م، ص 105.

[6] أحمد عبد السيد الصاوي، **فن الاستعارة**، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيأة المصرية للكتاب، الإسكندرية، 1979م، ص 233.

الخفاء والستر الّذي يصطنعه الشاعر، وهذا ما يجعل المعنى أوقع في النفس والصورة أقدر على إحداث الاستجابة المناسبة[1].

ومما تتيحه الكناية فضيلة المبالغة التّي تنتهي بالمعنى إلى أقصى ما يقصد من التعبير، وهو بذلك يشكل رقيا للفكرة التي يتضمنها الخطاب، ويعمل على أن يوصلها بشكل غير مباشر مما يؤثر في المتلقي بصورة أكبر مما لو كان التصريح واضحا.

وللأداء الكنائي عند عبد الله بن الزّبعري، بصمة بلاغية، وفنية يبدعها الشاعر في سياق نصوصه الشعرية التي تكشف عن عمق العاطفة، إذ تنسجم مع أفكاره، وتباين أحاسيسه، وسيتم تسليط الضوء على ما هو متعارف عليه في الدرس البلاغي بدءا من:

1- الكناية عن الصفة:

أداء كنائي يراد به صفة من الصفات التي تلازم الإنسان كالجود والكرم والشجاعة وما يماثلها من صفات[2]، وجاءت كنايات الشاعر ملائمة للبيئة والثقافة التي ينتمي إليها، ومن أمثلة الكناية عن الصّفة قول ابن الزّبعرى في أبيات من بحر الرمل يهجو حسّان بن ثابت، وذلك يوم أحد، ولم يكن بن الزّبعرى قد أسلم[3]:

وَالعَطِياتُ خِساسٌ بَينَهُم وَسَواءٌ قَبرُ مُثرٍ وَمُقِل

كُلُّ عَيشٍ وَنَعيمٍ زائِلٌ وَبَناتُ الدَهرِ يَلعَبنَ بِكُل

فحيث أراد التّعبير عن تحوّل الحال من النعمة والعّيش الرّغيد، إلى ما يناقضها ويحيل على أصحابهما بالضعة والذّلّة والهوان، سعى إلى تأدية تلك الغاية بالكناية عن هذه الصّفة بقوله: "وبنات الدّهر..." وبنات الدّهر مصائبه ونوائبه الّتي تنوب، فتستدعي الحادثات والآفات، ونسبة البنات إلى الدّهر من وجه آخر مجازٌ لغويٌّ يشخّص لنا الدّهر في هيئة تقبل الرؤية والاستشعار، فإنّ ذلك أحرى باستثارة ذهن المتلقّي، وتأهيله لاستقبال المعنى، وفي توظيف الشّاعر لـ(بنات

---

[1] مجيد عبد الحميد ناجي، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1984م، ص 230.

[2] القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص 242.

[3] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، خساس: حقيرة، ص41.

الدّهر) كنايةٌ عمّا أسلفت من الصّفة المركّبة (زوال النّعمة، وحلول النّقمة).

2- الكناية عن موصوف:

هي المطلوب بها غير صفة ولا نسبة، والمعنى أن يتفق في صفة من الصفات بموصوف معين عارض، فتذكر تلك الصفة ليتوصل بها إلى ذلك الموصوف[1] ؛ لذا يطلب بها الموصوف نفسه وشرفها أن تكون مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه، وذلك ليحصل الانتقال، وفي هذا النوع تذكر الصفة مع أنه هو المقصود[2]، وتأتي الكناية عن الموصوف بما لها من دور في تجلية الحقائق عبر التّصوير المجازيّ الذي يخرجها من طور أسلوبيّ معوّل فيه على التّقريريّة غير الجاذبة، إلى طور يتحدد على إثره المعنى من طريق الصبغة الجماليّة الّتي تصفيها الكناية على الموصوف من نعوت جديرة بأن تجعله غاية المبالغة في الصّفة، حيث يقتصر الأديب على الصّفة دون موصوفها مبالغة فيما تعكسه من أثر على المعنى المراد منها.

ومن هذا النّوع من الكنايات، سوق الشّاعر لصفتي الصّدق والحسن وذلك في قوله على البحر المتقارب، وهو يمدح آل المغيرة بن مخزوم[3]:

وَفِتيانِ صِدقٍ حِسانِ الوُجوه لا يَجِدونَ لِشَيءٍ أَلَم

مِن آلِ المُغيرَةِ لا يَشهَدونَ عِندَ المَجازِرِ لَحمَ الوَضَم

فقوله: "فتيان صدق..." وقوله: "حسان الوجوه..." كلاهما كنايةٌ عن آل المغيرة، الذين امتدحهم الشّاعر بهذين البيتين، فالكناية الأولى أضاف فيها اللّفظ المكنّى به، وهو الصّدق إلى (فتيان) مجرورا بـ(ربّ) المحذوفة المدلول عليها بما يطلق عليه النّحاة واو (ربّ)، وقد أضاف الصّدق إليهم من باب إضافة الصّفة إلى موصوفها، تأييدًا لأنّ الصّدق مجسّدٌ فيهم، مستغرقًا لهم، مقصورًا عليهم لا يتجاوزهم لمن دونهم.

وأمّا الكناية الثّانية فقد أضاف فيها الحسن إلى الوجوه، وهو أيضا من قبيل إضافة الصّفة إلى الموصوف، طلبًا لتحقيق المعنى السّابق على جهة القصر، مع ما أراد التّدليل عليه من أنّهم لا

---

[1] التفتازاني، **المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**، ص 632.

[2] غازي يموت، **علم أساليب البيان**، ص 288.

[3] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، الوضم: كل شيء يجعل عليه اللحم من خشب يوقى به من الأرض، ص 51.

يكلحون في وجه نازل بهم أو طالب عطاءهم، وقد كنّى عنهم بالبشاشة وحسن الوجوه؛ تكميلاً لهذا النّعت الأوّل الّذي اصطفاه لهم، وبتأليفه بين هاتين الكنايتين يجمع لهم ما تتمّ به أخلاق الرّجال التّي بها تحمد بين النّاس، فالصّدق دليل قوّة ونقاء، والحسن برهانٌ دامغٌ على تقبّل الآخرين.

3- الكناية عن نسبة صفة إلى موصوف:

يعدّ عبد القاهر الجرجاني أول من تحدث عن هذا اللون من الأداء الكنائي، ولم يسبقه أحد، إذ وصفه "هذا فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو أنّ نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بأن يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض، كذلك يذهبون في إثبات الصفة هذا المذهب. وإذا فعلوا ذلك، بدت هناك محاسن تملأ الظرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هنالك شعرا شاعر، وسحر ساحر، وبلاغة لا يكمل لها إلاّ الشاعر المفلق... "[1] وكان تتبعه لها، ودراسته إيّاها في نظريته المشهورة (نظرية النظم)، ولا يخلو مضمونها من الإبداع الجمالي الذي ينسب إلى من سلكها في شعره.

وعلى ضوء ما سبق عرضه، ومن خلال دراسة نماذج الأداء البياني لمعاني الصور البيانية عند عبد الله بن الزّبعري، تبيّن أن الشاعر لم ينتهج في أوصافه، وأغراضه أسلوبًا فنيًا ثابتًا، ولم يلتزم في بناء الصور، أو في مستوى أدائها الجمالي، ودلالتها على المعنى بوتيرة بلاغية واحدة، أو منهجًا سياقيًا وتركيبيًا مكررًا، بل هو مزيج تعبيري ينسجم ما بين طبيعته الشخصية، ومعانيه النفسية وخيالاته الفكرية التي تمثل قناعاته الذاتية.

وهنا حيث أراد الشّاعر ترك التّصريح بنسبة الملاحة والبّشاشة للفتية الذين شهدوا بدرًا في مواجهة النبيّ (ﷺ)، عدل من تلقاء رغبته في إثبات هذه الصّفة لهم عن الحقيقة إلى المجاز بالكناية، فأتى على المعنى من طريق آخر يحوّل مجرى الكلام عن سبيله الجاري فيه إلى آخر يبرز مضمرات الخطاب، في صورة تتّسم بالجماليّة والقدرة على تشخيص الحالة الّتي أدّت به إلى العدول عن وجه الاستعمال اللغويّ التّقريريّ إلى الاستعمال الخياليّ، فقال ابن الزبعرى يرثي قتلى المشركين يوم بدر في أبيات من البحر الكامل[2]:

---

[1] الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص 306.

[2] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، نبيه: هو نبيه بن الحجاج، ومنبه: ابن الحجاج أخو نبيه، الفئام: الجماعات من الناس، الفياض: الكثير الكرم، المرة: القوة والشدة، التميم: الطويل، الأوصام: العيوب، ص 46.

ماذا عَلى بَدرٍ وَماذا حَولَهُ	**مِن فِتيَةٍ بِيضِ الوُجوهِ كِرامِ**
تَرَكوا نُبَيهاً خَلفَهُم وَمُنَبِّهاً	**وَاِبنَى رَبيعَةَ خَيرَ خَصمِ فِنامِ**
وَالحارِثَ الفَيّاضَ يُبرُقُ وَجهُهُ	**كَالبَدرِ جَلّى لَيلَةَ الإِظلامِ**
وَالعاصِيَ بِنَ مُنبِّهٍ ذا مِرَّةٍ	**رُمحاً تَميماً غَيرَ ذي أَوصامِ**

فإنّ للصّورة الكنائيّة الّتي أجرى فيها الشّاعر الصّفة على غير من تجب أن تجرى عليهم، دقّة متناهية في إحراز الغاية من طريق الخيال والجماليّة الّتي أضفاها بها على المعنى المنشود من البيت، فقد نسب البياض" من فتية بيض الوجوه..." إلى الوجوه، والأصل أن يكون البياض - المراد به البشاشة وحسن الطّلعة وبهاء المظهر حيث لا يقيّم الإنسان بوجه دون بقيّته، غير أنّه لمّا كان الوجه وحده موضع الظهور للإنسان، ومنه سميّ وجها؛ لأنّه واجهة الإنسان ودليل إحساسه والمرشد إلى ما يعتلج في طويّته، حرّك الشّاعر الدّلالة ممّا تجب له الصّفة إليه مباشرة على جهة تخصيصه بما ينبغي أن يكون عامّا في سائر البدن.

ومن ثمّ جعل القيمة المعبّر عنها بالبياض، مرتّبة لأثر من آثار تحويل المعنى من الجسم كلّه إلى الوجه خصوصًا، فالوجه سببٌ من أسباب الظّهور، وإنّ ما في القلب والجسم وإن كان خافيا؛ فإنّه ممّا يبدو دليّا على الوجه، وقد أحال الشّاعر بهذه الإزاحة من شيء معنويّ لا يدرك إلّا بالخيال والحدس، إلى شيء محسوس ندركه ونتفاعل معه، حيث رغب بهذه الكناية عن نسبة البشاشة وحسن الإطلالة إلى الوجوه، إخراج المعنويّ مخرج الحسيّ المدرك؛ طلبا لتشخيص الصّفة وإعطائها حياة تنبض في عين من يكاشف وجوه هؤلاء القتلى.

والأصل أن يجري البياض على الأعمال الّتي هي من الأشياء المؤدّيات إلى بشاشة الوجه وطلاقة المحيّا، ولكّن الشّاعر لمح في هذا الإجراء أنّ نسبة البياض إلى القلوب؛ انطلاقًا من أنّها محلّ الأعمال، ليس ممّا يستسيغه العربيّ في سمعه ولا في لسانه، وأن نسبة البياض كذلك إلى الأعمال نفسها من الأساليب التّقريريّة الّتي لا تضفي على اللّغة الشّعريّة جديدًا يجذب السّامع، فأدّاه ذلك إلى العدول عن المعنى الحقيقيّ إلى المعنى المتصوّر بالخيال والمبنيّ على الحدس؛ ليجعل للخطاب الشّعريّ إطلالة جماليّة تميّزه عن سائر الكلام، وليقيم صلب النصّ بالصّورة الّتي تحيد في مجملها عن طرق أبواب المعاني والدّلالات باللّغة المتّخذة للحديث النّثريّ، إلى لغة تشخّص الصّفات، فنسب صفة البياض للوجوه وهي ممّا ينسب إلى الأجسام عامّة، أو إلى القلوب

والأعمال خاصّة، فلمّا لابست الصّفة جزءا ممّا ينبغي أن تجرى عليه، كانت من باب الكناية عن النّسبة.

وأخيرا فالكناية عند الزبعري أثرت النص الأدبي تكثيفا دلاليا وجماليا بصوره الإيحائية وإن كان منفتحا على التراث الأدبي في بعض مواضعه، إلاّ أن القيمة الجمالية التعبيرية المتمثلة بالرمز عملت على رفع مستوى النص الشعري، وصار تأثيره بالمتلقي أكبر مما لو كان التصريح واضحا، فاختلاف صورها وتنوع أشكالها إنما برزت تحقيقا للمواقف التي يمرّ بها الشاعر، وكشفا عن عواطفه وانفعالاته النفسية.

الفصل الثالث

يشتمل على الدراسة التطبيقية من خلال ديوان ابن الزبعرى

وفيه مبحثان:

المبحث الأوّل: تعريف علم البديع وبيان أهميته في علوم العربية.

المبحث الثّاني: تطبيقات من ديوان ابن الزبعري لعلم البديع.

الفصل الثالث: البديع في شعر عبد الله بن الزبعري

المبحث الأوّل: علم البديع لغة واصطلاحا، وأهميته في علوم العربية.

البديع هو العلم الثالث من علوم البلاغة العربية، وله جمالياته الخاصة، فهو ليس مجرد حلية لفظية أو معنوية، كما استقر في أذهان بعض الدارسين في القديم والحديث، فهو لا يقلّ أهمية وفنية عن علمي البيان والمعاني، وذلك عندما يرد شأن أي لون من ألوان البلاغة في الكلام مطبوعا لا تكلف فيه، وبالرجوع إلى المعاجم اللغوية سيلمح أنّ لفظة البديع تشير إلى الإبداع والخلق، والبديع يعني كذلك الغريب، وهو في أسماء الله -تعالى- للدلالة على إبداعه خلقه من العدم، وتشكيل الخالق لخلقه لا عن مثال سبق، وأنّ الإبداع لا ينسب لغيره -تعالى- لا حقيقة، ولا مجازا، وعلم البديع منزل من العلمين السابقين منزلة الجزء من الكل، أي تابعٌ لهما وناتجٌ عنهما، وهذا يقتضي اندماجه معهما قطعا[1]، فهو تحسين للكلام، ومساعدة على وضوح الدلالة مع التركيز على مراعاة مقتضى الحال.

وكلمة (البديع) عامة عند أهل الأدب تشمل كل ما عرف من فنون البلاغة، ولا يختص ببعض الفنون دون بعض، ولمعرفة مدلول البديع اصطلاحا يقتضي أن يجمع بالمعاني التي تقلبت عليها كلمة بديع (فعيل) من الفعل (بدع) في المعجمات العربية: يعني البديع، المخترع، والمحدث، بدع الشيء يبدعه بدعا، وابتدعه: أنشأه، وأبدأه، فحيث ما وردت كلمة البديع في اللغة دلت على الحداثة والتطوير والتجديد وذلك حسب موقعها[2].

والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولا: والبدعة كل محدثة، وفي حديث عمر بن الخطاب رضي الله عنه في قيام شهر رمضان عند صلاة التراويح نعمت البدعة هذه[3]

ومنه أبدع الله تعالى الخلق إبداعا أي خلقهم لا على مثال، وأبدعت الشيء وابتدعته: استخرجته وأحدثته، وجاء منه ما يخالف الشرع: (بدعة) وهي اسم من (الابتداع)، كالرفعة من

---

[1] السبكي، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ج 2، ص 224.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، ج 8، ص 6، مادة (بدع).

[3] محمد الطاهر بن عاشور، **التحرير والتنوير**، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، ط 2، 1997، ص 424.

الارتفاع وكثرة، استعمالها هو نقصٌ في الدين أو زيادة، لكن قد يكون بعضها غير مكروه فيسمى بدعة مباحة[1]

وهنا جاءت لفظة البدع دّالة على المبتدع، والجديد، والنّظير عن الأصل، لذلك وجد البديع في أشعار العرب القدماء، ولم يقتصر لفظ البديع على النظم؛ وإنّما جاء في النثر –أيضا- وهذا ما يؤكده قول الإمام علي (كرم الله وجهه) "إنما بدأ وقوع الفتنة أهواء تتبع، وأحكام تبتدع، يخالف فيها كتاب الله تعالى"[2].

وأبو هلال العسكري(ت1005م) أبدع في هذا العلم حيث ابتكر ستة أنواع وأخرج أصنافًا يرى أنّها تنضوي تحت علم المعاني أو البيان فأخذ البديع على يديه اتجاهًا خاصًا واتسع مفهومه، فخصص له بابًا مستقلا في خمسة وثلاثين فصلا في كتابه الصناعتين: (الكتابة والشعر)

إذ يقول: "فهذه أنواع البديع الّتي ادعى من لا رواية له ولا دراية عنده أن المحدثين ابتكروها، وأن القدماء لم يصرفوها وذلك لما أرادوا أن يفخم أمر المحدثين؛ لأنّ هذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف وبرئ من العيوب كان في غاية الحسن ونهاية الجودة"[3]، وهنا يذهب أبو هلال العسكريّ مذهب ابن المعتز في وجهة نظره بأن البديع موجودٌ في أشعار القدماء وأن سلامة الكلام من التكلف هو قمة البديع.

أما أبو بكر الباقلاني(ت1013م) يلمح الاتساع نفسه؛ إذ يعقد فصلا كاملا ويذكر فيه ما لا يقل عن خمسة وثلاثين فنًا بلاغيًا قائلاً: " ووجوه البديع كثيرة جداً فاقتصرنا على ذكر بعضها، ونبه بذلك على ما لم يذكر، كراهة التطويل فليس الغرض ذكر جميع أبواب البديع"[4].

فقد حدّد ابن دريد(ت933م) البديع في اللغة بالقول: بدعت الشيء إذا أنشأته، والله عزّ وجلّ بديع السماوات والأرض أي – منشئها-، وقول العرب لست ببدعا في كذا وكذا أيّ لست بأول من

---

[1] أحمد بن محمد بن علي، المعروف بابن عباس الفيومي، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، المكتبة العلمية، بيروت،2010م، ج 1، ص 38.

[2] ابن أبي الأصبع المصري، **بديع القرآن**، ت: عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ج 1، ص 264.

[3] أبو هلال العسكري، **الصناعتين الكتابة والشعر**، ص 267..

[4] أبو بكر الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص 107.

أصاب هذا، وهو من قوله عزّ وجلّ: ﴿قُلْ مَا كُنتُ بِدْعًا مِّنَ الرُّسُلِ وَمَا أَدْرِي مَا يُفْعَلُ بِي وَلَا بِكُمْ ۖ إِنْ أَتَّبِعُ إِلَّا مَا يُوحَىٰ إِلَيَّ وَمَا أَنَا إِلَّا نَذِيرٌ مُّبِينٌ﴾[1]؛ أي كلّ ما أحدث شيئا فقد ابتدعه[2].

وأما تعريف البديع اصطلاحا فهو: "علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة "[3]، ويتضح من مفهومه أنه وسيلة تعبيرية لها أهميتها في البناء اللغوي، سواء الّتي يغلب عليها التناسق الصوتي، أم تلك الّتي تصنّف ضمن المستوى الدلالي، فحاجة الأسلوب إلى الأشكال البديعية اللفظية والمعنوية إنما هي من قبيل الترف الجمالي للفظة فكثيرا ما يكون لها دور كبير في تأكيد المعنى وتثبيته أو إيضاحه وتقريبه، أو خلق جوّ مناسب للمعنى ليسهل إدراكه وتصوره، أو إضفاء موسيقى تجذب إليها القلوب وتأثر فيها[4].

وتعتمد بعض الأشكال البديعية على الإثراء الدلالي للمفردة الواحدة أو أكثر بغية الوصول إلى المعنى المقصود، وبعضها الآخر يعتمد على أساسية هي التكرار الّذي يبرّز الجانب الإيقاعي المتمثل في الموسيقى الداخلية، كما يعضّد الناتج الدلالي، وهذا الإيقاع الصوتي المتكرر يكسب الأسلوب قوة تأثيرية إلى جانب الثراء الدلالي الّذي يحتكم عليه، وطبيعي أن يكون الناتج الإيقاعي في بعض الأحيان على حساب السلطة الدلالية؛ لهذا لا يخرج معنى كلمة البديع في المعاجم عن معنى الجدّة والطرافة[5]، فضلا عن إظهار ما في كلام العرب من جمال وحسن، إذ من خلاله يعمد الأديب إلى التعبير عما في نفسه بطريقة تفيد من طاقات الألفاظ في المعنى والصورة، أو في جرس الأصوات وإيحاءاتها[6].

---

[1] سورة الأحقاف: آية 9.

[2] محمد بن الحسن الأزدي، **جمهرة اللغة**، ت: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1987م، ج 1، ص 245.

[3] القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص 255.

[4] أحمد مطلوب، **فنون بلاغية البيان والبديع**، دار البحوث العلمية، الكويت، ط 1، 1975م، ص 210.

[5] أحمد مطلوب، **البلاغة عند الجاحظ**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية العامة للنشر، العراق ـ بغداد، 1983م، ص 72.

[6] محمد علي السلطاني، **المختار من علوم البلاغة والعروض**، دار العصماء، سوريا ـ دمشق، ط 1، 2008م، ص 149.

ويقول ابن المعتز(ت908م) في الحديث عن قدم هذا الفن في الأدب العربي: "قد قدّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن الكريم واللغة وأحاديث الرسول (ﷺ) وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سمّاه المحدثون البديع ليعلم أنّ بشّارا ومسلما وأبا نواس ومن حاكاهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفنّ، ولكنّه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتّى سمّي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه، ثم أنّ حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتّى غلب عليها وتفرّع به وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف"[1]، وقد تحدّث السكاكي(ت1229م) عن علم البديع ولكنّه لم يعطه اسما ولم يعرّفه وذلك في قوله: "وهناك وجوه مخصوصة، كثيرا ما يصار إليها، لقصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نشير إلى الأعرف منها "،وذلك بعد قوله: "وإذ تقرر أنّ البلاغة بمرجعيها، وأنّ الفصاحة بنوعيها، مما يكسو الكلام حلّة التزيين ويرقيه أعلى درجات التحسين"[2].

وأوّل من أعطى هذا العلم اسم (علم البديع) ابن الزملكاني[3]، إذ أفرد قسما في كتابه سمّاه في معرفة أحوال اللفظ وأسماء أصنافه في علم البديع.

وجاء الخطيب القزويني فعرّف البديع بقوله: "هو علمٌ يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة"[4]. وقد عدّ القزويني علم البديع فنّا يحسن به الكلام أي أنّه (عرضيٌّ) وقد تابع كثيرٌ من الباحثين في ذلك.

وهناك من تصدى وخالف هذه النظرة إلى البديع، ومن هؤلاء ركن الدين محمد بن علي بن محمد الجرجاني، بقوله: "لا يمكن إفراد صناعة البديع عن صناعتي العلمين لأنّهما؛ صفة ذاتيّة للكلام"[5].

---

[1] عبد الله بن محمد المعتز بالله، البديع في البديع، دار الجيل، ط 1، 1990م، ص 73.

[2] السّكاكيّ، **مفتاح العلوم**، ص 659 وما بعدها.

[3] ابن الزملكاني، **التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن**، ت: أحمد مطلوب، وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط 1، 1964م، ص 163.

[4] القزويني، **التلخيص في علوم البلاغة**، ص 347.

[5] محمد بن علي الجرجاني، **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، ت: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2011م، ص 205.

وهذا يعني أنّ المحسن البديعي هو جزء من تركيب كلام إذا اختفى منه تغير الكلام ونظمه ومعناه. فهو لهذا المعنى ليس عرضا زائدا وإنّما جوهري في الكلام[1].

ويقول بهاء الدين السبكي: "الحق الّذي لا ينازع فيه منصف أنّ البديع لا يشترط فيه التطبيق ولا وضوح الدلالة وأنّ كل واحد من تطبيق الكلام على مقتضى الحال ومن الإيراد بطرق مختلفة ومن وجوه التحسين قد يوجد دون الآخرين، وأوّل برهان على ذلك أنّك لا تجدهم في شيء من أمثلة البيان يتعرضون لاشتماله على التطبيق والإيراد، بل تجد كثيرا منها خاليا من التشبيه والاستعارة والكناية التي هي طرق علم البيان، هذا هو الإنصاف وإن كان مخالفا لكلام الأكثرين"[2].

ولعل تعريف علم البديع جاء متقاربا إلى حدّ كبير لدى أهل الاختصاص، وأكثرها إحكاما ما أوردناه آنفا للقزويني، فلا غرابة أن نرى ابن خلدون ينحصر بتعريفه علم البديع في إطار شرح وتفصيل ما أجمله القزويني إذ يعّرف علم البديع بأنه: "النّظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق إما بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه، لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك"[3].

إنّ للجمال البديعي طبيعة مشابهة لأنواع الزينة التي تتزين بها المرأة، كقرط، وسوار، وخلخال، وباقة ورد، وتلوين بصبغ أبيض أو أحمر أو غير ذلك، وتصفيف شعر وتثنيته، أو إرساله، أو رفعه، أو خفضه، وتقصير ثوب، أو إطالته، أو توشيته وتطريزه، أو حركات خفة في الجسم، وإبراز وتعظيم لمواضع جمالية إلى غير ذلك مما يدركه ذواقو الجمال، إذ يصعب إحصاؤه، وقد أحسّ البلاغيون أنّ الجماليات آلتي اشتمل عليها علما البيان والمعاني جماليات ذاتية، أما جماليات علم البديع فهي جماليات عرضية، وهذا غير صحيح كما سيتضح من خلال البحث.

---

[1] ناصر حلاوي، وطالب محمد الزوبعي، **البلاغة العربية** (البيان والبديع)، ص119.

[2] السبكي، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ج 4، ص 284.

[3] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي، **مقدمة ابن خلدون**، دار القلم، بيروت، ط 5، 1984م، ص 1066.

ولقد احتوى شعر الزبعري على فنون البديع، ولم يكن غارقا فيه إلى حدّ الصنعة والتكلف، إنما توافق وروده مع حالته النفسية حين ينظم الشعر؛ لذا ستنصب دراسة هذا الفصل على الفنون التي شكّلت مناح جمالية، وأداءات فنية في قصائده الشعرية.

وتعد الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي عنصرا مهمّا في الشعر، إلى جانب الموسيقى الخارجية أو الإيقاع الخارجي؛ لاشتراكهما في تكوين الإيقاع الموسيقي للبيت الشعري بشكل خاص والقصيدة بشكل عام، وهي تشكّل ذلك الانسجام الصّوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها حينا آخر [1]، وهذه الموسيقى الداخلية تشكل جانبا مهمّا ومكمّلا لعمل الموسيقى الخارجية إذ ليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وشأن موسيقى الاطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلّف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء[2].،وتشمل الموسيقى الداخلية جرس اللفظة وانسجامها مع أخواتها، وحسن وقعها على السمع الناشئ من تأليف أصوات حروفها، وحركاتها، ومدى توافق هذا الإيقاع مع دلالة الألفاظ[3].

وهذه الفنون البديعيّة من أبرز سمات الفنّ الشعريّ، لما تقوم به من فعالية إيقاعيّة ليست بسيطة أو عرضية، بل هي ركن هام في بناء العمل الفنّي، بوصفه كلاّ متكاملاً، ولا ريب أنّ دورها الإيقاعي له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنّية، لأنّ نظرة سريعة في تكوينها اللفظي والمعنوي تجعلنا ندرك أنّها تقوم أساسا على نظم إيقاعيّة تتمثل في عناصر يمكن أن تنضوي تحت مبدأي: التشابه والاختلاف، أو الوحدة والتنوع، كالتقابل، والتوازي، والتوازن، والتشابه، والتماثل، والتضاد... الخ[4].

---

[1] إبراهيم عبد الرحمن محمد، **الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة**، دار النهضة العربية، بيروت، 1980م، ص 283.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس،1981م، ص 9.

[3] مجيد عبد الحميد ناجي، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م، ص 41.

[4] ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ت: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، 1997م، ص 289.

وقد كان للبديع من ردّ العجز على الصدر، والتقسيم، والتصريع وغيرها من الفنون الأخرى، وبشكل لا يخفى على القارئ في شعر الزبعري، فهو يشكّل إيقاعا متنوعا، ويعبّر عن حالة الشاعر النفسيّة، والتجربة الشعوريّة.

وتنبع أهمية الموسيقى الداخلية من أنّها خير معبّر عن التجربة الشعوريّة، التي تمثل التعبير النغمي الداخلي عن عواطف الشاعر وتجاربه[1].

والبديع اللفظي ليس في الحقيقة إلاّ تفنّنا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتّى يكون له نغم وموسيقى، وحتّى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، وهو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه[2].

[1] أحمد نصيف الجنابي، **في الرؤيا الشعرية المعاصرة**، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد، د ط، ص107.

[2] إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، دار العلم، بيروت، د ط، 1972م، ص 55.

المبحث الثاني: تطبيقات من ديوان عبد الله بن الزّبعري لعلم البديع.

يشتمل علم البديع بين طيّاته على نوعين من المحسنات، وهما المحسنات البديعية والمحسنات اللفظية، ومن أبرز الفنون البديعيّة التي شكل بها الشاعر عبد الله بن الزبعري موسيقاه الداخلية هي المحسنات اللفظية هي التي تعمل على تحسين إصالة اللفظ وتشمل في طيّاتها بعض العناصر منه

الجناس

وهو فن من فنون البديع المهمّة ّالتي تبنى عليها الموسيقى الداخليّة للقصيدة، من خلال التناغم الصّوتيّ الذي يحدثه داخل الأبيات، ويعرّف بأنّه تشابه الكلمتين في اللفظ تشابها تاما أو غير تام مع اختلاف المعنى[1]، وهو من أكثر المظاهر البديعيّة موسيقيّة، وذلك لما يمتاز به من خاصية التكرار والترجيع واللذان يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها[2]، فاستخدام الشاعر للجناس في شعره قوة تجعل من شعره وقعا موسيقيا قويا على السامع، والجناس في طبيعته أقوى مؤثر في الوزن، وعلى النغم الشعري وعلى أحداث الجرس الموسيقي، الذي يكون عاملاً قويّاً في اهتزاز الأعصاب، وإثارة المشاعر والأفكار، وهو بهذا عامل من عوامل إشاعة الجمال الفنّي في البيت الشعري، وفي القصيدة، لأنّه يحدث الانسجام الذي هو أساس البناء الموسيقي فيها[3]، ويحقق الجناس وظيفتين في الشعر الأولى: شكليّة موسيقيّة ترتبط بالتناغم الصوتيّ في المفردات المتجانسة، والوظيفة الثانية: هي وظيفة دلاليّة حين تولد المفردات المتجانسة الدّلالات المعنويّة المختلفة التي تساعد على إثراء المعنى في النّص وتعميقه من خلال هذه الدّلالات المعنويّة المختلفة[4].

---

[1] حسين بن محمد الطيبي، **التبيان في علم المعاني والبديع والبيان**، ت: هادي عطية مطر، عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت، د ط، 1987م، ص 480.

[2] ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 203.

[3] محمد جميل شلش، **الحماسة في شعر الشريف الرضي**، دار الحرية للطباعة، بغداد، د ط، 1974م، ص 239.

[4] حامد مروان، **الصورة الفنية في شعر الشاعر القروي**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 1995م، ص 128.

وينقسم الجناس إلى تامّ، وغير تامّ.

الجناس التام:

هو: "أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها"[1]، وقد عبّر فيها الشاعر عن حقيقة مشاعره وما يدور في خلجاته مبينًا الموقف العاطفي تجاه من يحب، ممّا كان له الأثر في الإقناع والتأثير في الآخرين، من خلال الإيحاء بهذه التجربة الشعريّة الجميلة، وقد أتى الشاعر بالجناس لإحداث إيقاع موسيقي هادئ في البيت الشعري.

الجناس غير التام:

هو: "ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة المذكورة وهي: نوع الأحرف، وعددها، وهيئاتها، وترتيبها"[2].

ويستحسن الجناس الجيد الناجح أن يكون صادرا عن سليقة والهام الشاعر، من غير تكلف ولا قصد[3]، ولعل السر في تأثير الجناس يكمن في إيهام النفس أنّ الكلمة المكررة ذات معنى واحد، فإذا أمعن المرء فيها النظر رأى الكلمتين معنيين مختلفين، فيدفع إلى الإعجاب بالشاعر الّذي اهتدى إلى هذا الاستخدام[4].

وممّا وقع لنا من هذا الباب في شعر عبد الله بن الزّبعرى قوله، من البحر المتقارب في الحثّ على القتال[5]:

لا يُبعِدُ اللهُ رَبُّ العِبادِ وَالمِلحِ ما وَلَدت خالِدَه

---

[1] محمد بن عمر فخر الدين الرازي، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، ت: أحمد حجازي السقا، دار الجيل، بيروت، 1992: 87.

[2] بسيوني عبد الفتاح فيود، **علم البديع**، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار القاهرة، ط 3، 2013م، ص 276.

[3] القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ص 297 وما بعدها.

[4] أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،1996م، ص 475 وما بعدها.

[5] الجبوري، **شعر بن الزبعرى**، ص 35.

وَهُم يُطعِمونَ صُدورَ الكُماةِ وَالخَيلُ تَطرُدُ أَو طارِدَه

فَإِن يَكُنِ المَوتُ أَفناهُمُ فَلِلمَوتِ ما تَلِدُ الوالِدَه

ففي البيت الأخير من تلك النتفة تجنيسٌ من نوع تجنيس المزاوجة، فرق بينه وبين تجنيس المناسبة الّذي تتشارك فيه المعاني بألفاظ قريبة في الاشتقاق، أمّا هذا الّذي يقع للشّاعر أو المتكلّم في كلامه بالجمع بين الكلمات الدّالّة على المعنى الواحد لا على سبيل التّكرار، ولكن بأن يجعل لكلّ منها مناسبة سوى الّتي كانت لسابقتها، فذلك الذي يسمّى بتجنيس المزاوجة، لأنّ المتكلّم يزواج فيه بين كلمتين أو أكثر، لهما نفس المّادّة والمعنى، وقد حقق الشاعر نوعا من الترديد الموسيقي بقصد تقوية الجرس الداخلي للبيت الشعري.

فقد جمع ابن الزبعرى من هذا البيت الأخير بين (الموت) و(للموت) و(تلد) و(الوالدة)، وبين كلّ كلمتين منهما اتّصالٌ قويٌّ ولحمةٌ مستدلٌّ عليها بمادّة الكّلمة وبمعناها، وقد أفاد الشّاعر بهذا التّجنيس تأكيدا على الغرض وتحقيقا للغاية من قيله، أمّا التّأكيد فلأنّه ساق (الموت) الأولى في معرض الحديث عن هلاك من هلك في القتال، والثّانية (للموت)، في ثنيّات كلامه عن أنّ الموت قدرٌ مقدورٌ لا ينجو منه أحدهم، وأمّا تحقيق الغاية من القيل، فمتمثّل في جانب تنبيه الشّاعر المتلقّي على أنّ الهلاك في الحرب كالهلاك في غيرها، وأنّ موت الإنسان باسلاً شجاعًا خيرٌ له من موته على فراشه جبانًا مخذولاً.

<u>التصريع</u>

من الفنون الموسيقيّة الأخرى، التصريع وهو في الشعر نظير السجع من كلّ كلام منثور[1]. وقد عرّفه قدامة بن جعفر بـ(باب نعت القوافي) فقال: "أن تقصد لتصيير المصراع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة مثل قافيتها"[2].

ويحقّق التصريع وظيفتين الأولى: صوتيّة والثانية: دلاليّة، لا يمكن الفصل بينهما، وإنّما تعملان معا لإثارة الانفعال المناسب الذي يهزّ النفس ويشدّها إليه، ويحرك الفهم، ويبعث الاعتدال والانسجام الذي يغمر القلب، فالمحسن اللفظي القويّ الذي يوضع في مكانه المناسب هو أقوى

(1) السيد يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، **الطراز لأسرار البلاغة**، ج 3، ص32.

(2) أبو الفرج قدامه بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 86.

مؤثر في الإيقاع الصّوتي، والانسجام والتوازن الموسيقي، زيادة على الرنين في الكلام الفنّي، واشباع النّغم في الأذن. وهو" من الوسائل الموسيقيّة لما يحدثه من إيقاعات متشابهة في المعنى"[1].

التصريع نوع من أنواع المحسنات التي تدل على شدة الفصاحة، وإظهار الجودة في الذهن لتنبه القارئ إلى أهمية ما سيتكلم عنه، وقد تحدث ابن سنان(ت1037م) عن التصريع بأنّه "يجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلّا أنّه في آخر النّصف الأوّل من البيت، والقافية في آخر النّصف الثاني منه، وإنّما شبّه مع القافية بمصراعي الباب"[2]، وتكمن أهميته في مطلع القصيدة " ليميز بين الابتداء وغيره، ويفهم منه قبل تمام البيت رويّ القصيدة وقافيتها"[3]. وهذا التوافق والتماثل الصوتي في نهايتيّ الشطرين في البيت الشعري الواحد يراد به التصريع وهو "استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفيّة، ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر"[4].

إنّ تكرار حرفين يعطي جرسا ويقوي النّغم، ويحقق أيضا له أبعادا إيقاعيّة ونغميّة تتسم بالتوازن والتناسق الصوتي والترجيع النغمي.

والتصريع يعطي جماليّة ورونقا، ويؤكد ذلك قول حازم القرطاجني: "فإنّ التصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتيّ العروض والضرب وتماثل مقطعها"[5]، وقد اهتم شعراء بني الأحمر بهذا اللون البديعي، وساروا على ما سار عليه القدماء في تصريع مطالع القصائد لما

---

[1] محمد بن الحسين، الملقب بالشريف الرضي، **الرؤيا الإبداعية**، دراسة موضوعية فنية، ت: جاسم حسين الخالدي، دار الشؤون الثقافية العامّة، وزارة الثقافة، بغداد، 2014م، د ط، ص 264.

[218] عبد الله بن سعيد بن الخفاجي الحلبي، **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م، د ط، ص 188.

[3] الخفاجي، المصدر السابق، ص 189.

[4] ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د ط، 2012م، ص 305.

[5] أبو الحسن حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 283.

يوفّره من النّغم الموسيقي الذي يسري إلى النفس وتستهويه الأذواق، ويترك أثرا جميلا في ذهن السامع.

وهو بابٌ من أبواب البّديع لا يكون إلّا في الشّعر، ويقع موقعه في النّثر التّسجيع، والتّصريع ويعني ذلك أن يجري الشّاعر عروض الشّطر الأوّل من البيت، على قافية ضربه من شطره الثّاني، بما يؤذن بها ويشير إليها ويهيّئ المتلقّي للحكم على نوع وأحرف القافية من قبل أن تقع في سمعه، وإنّ له جمال الوقع ولذّة النّغم ما ينعكس بأثره على سرعة جذب المتلقّي، وسرعة استجابته للخطاب، ويمنعه من المشتّتات الّتي تحول بينه وبين هذا الخطاب.

ومن نظم الشّاعر عبد الله بن الزّبعرى الّذي عوّل - في الوصول به إلى ذهن المتلقّي - على بلاغة التّصريع، قوله من البحر الطويل، من قصيدته الّتي يردّ فيها على أبي بكر الصّديق في غزوة عبيدة بن الحارث[1]:

أَمِن رَسمِ دارٍ أَقفَرَت بِالعَثاعِثِ بَكَيتَ بِعَينٍ دَمعُها غَيرُ لابِثِ

وكان في ملك الشّاعر ألّا يسوق البيت الأول من هذه المنظومة مصرّعا، فلا يجمع بين قافيتين في أوّل القصيدة، من قوله: " العثاعث " وقوله " لابث " أو ما يشبه القافيتين، ولكنّه لمّا أراد التّنويع في شعره، نراه يصرّع بعض نظمه، على ألّا يأتي بالتّصريع في بعضه الآخر، ولرغبته في أن يورد المعنى موردا تصويريّا يأخذ بمجامع القلوب، وبلباب الأذهان، فألجأه ذلك إلى التّصريع، لأنّ في اشتماله على الإيقاع الملاحظ في السّمع يحمل المتلقّي على التّماهي مع ما تستدعيه النّغمة الموسيقيّة المنبعثة من التّصريع من معان ودلالات.

وليس ثمّة من ريب في أنّ للتّصريع من الأثر الدّلاليّ الذي يدعو القارئ من الوهلة الأولى لوقوع نغمة التّصريع في سمعه إلى أن يستجيب لما سينتجه من معان كان التّصريع شعارا عليها ودليلا إليها، وذلك أقوى ما يمكم الاستشهاد به على أنّ إيثار الشّاعر للتّصريع في هذا النّصّ تداخل فيه المعنى بالوقع الموسيقيّ النّاتج عنه، خاصّة وأنّ حرف الرويّ المعتمد عليه في قافية البيت من الحروف ذات النّغمة المؤثّرة في السّامع، ذلك لما لحرف الثّاء من الخفّة النّاتجة من خروجه من اللثة، وذلك أبرز دعائم المعنى إلى جانب توحيد شطري البيت الواحد من أوّل القصيدة..

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، العثاعث: أكداس الرمل التي لا تنبت شيئا،ص 31.

وممّا يغلب عليه التّصريع من الشّعر الأراجيز، فهي الأقرب إلى الجمع بين أشطرها على قافية واحدة، ذلك لأنّ الخلل الذي يدخلها بكثرة الزّحّافات والعلل، يعالج فيها بتدخّل الشّاعر في الرّجز بالتّصريع والتّسجيع وما يحلّ محلّ ذلك ممّا يعالج الخلل الذي ينشأ من الرّجز، ومن نظم عبد الله بن الزّبعرى على الرّجز، يتمدّح به نفسه حتّى مع قلّة لحمه ودقّة جسمه ونحالته[1]:

إنّي عَلَى مَا فيّ مِــنْ تخــدّد

ودقّةٍ فِي عَظْمِ سَاقِي وَيَــدِي

أَروي عَلَى ذِي العكن الضَّفَنْدَدِ

فهو هنا حيث يؤكّد على أنّه برغم دقّة عظم ساقه ويده ونحول جسمه، لا يستطيعه ذو اللّحم الكثيف، بل إنّه يروي عليه، أي يشدّ عليه بالرّواء وهو الحبل، حتّى مع ضفنديّته، أي عظم لحمه وثقل جسمه مع حمق في عقله، وقد اتّخذ الشّاعر من تصريعه لثلاثة أشطار هذه الأرجوزة، سبيلا لدعم الدلالة التي قد تفوته بقصر هذا النموذج من الخطابات، ولمعالجة القصور النّاجم عن تخلّل العلل فيها.

فتمّ له المعنى وكملت له الدّلالة المنشودة بالإيقاع الّذي أنتجه، بهذه المزاوجة اللّفظية الّتي جمع بها بين الأشطار الثّلاثة على رويّ واحد، له في السّمع وقعه، وفي الذّهن أثره، بما يحمل القارئ على إجالة خاطره في مقاصد الشّاعر؛ ليقف على المعنى المراد والحقيقة المنشودة من النظم.

وإنّ من شدّة وقع التّصريع في توجيه دلالة المعنى قول الشّاعر عبد الله بن الزّبعرى، من البحر البسيط يهجو قصيا من[2]:

أَلهى قُصَياً عَنِ المَجدِ الأَساطيرُ وَرَشوَةٌ مِثلَ ما تُرشى السَفاسيرُ

فهو هنا يهجو قصيّا بما افترضته على قريش في أموالها لإطعام الحاجّ إلى بيت الله الحرام، حسب ذلك رشوة تفرضها قصيّا على قريش؛ لعجز فيها أن تصنع ذلك بنفسها، أو لسوء خلق قادهم إلى استصغار القوم فإرادة النّيل منهم بما جعلوه عليهم بمنزلة الجباية، والسّفاسير السّماسرة،

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، التخدد: اضطراب اللحم من الهزال، الضفندد: الغليظ الجسم الثقيل الكثير،ص 34.

[2] الجبوري، المصدر السابق، السفاسير: هو السمسار، ص 37

ومفردها سمسارٌ، وفي البيت استعارتان مكنيّتان أجراهما الشّاعر في الرّشوة والسّفاسير، بتشبيه الضّريبة الّتي فرضتها قصيٌّ على قريش بالرّشوة، وبتشبيه قصيّ نفسها بالسّماسرة.

ولما كان المعنى هنا يحتاج في حمل المخاطب به على الإذعان له وتصديقه، وإثبات التّهمة الّتي ألصقها الشّاعر بقصيّ، سعى إلى تعزيزه بالتّصريع الّذي يبعث في النّفس التّشوّق لمكاشفة ما وراء ذلك اللّفظ المنغّم الموظّف في التّقديم به لمقاصده منه، فكان له من الوقع ما أقرّه الشّاعر، واستعمله له من الدّلالات، وذلك ممّا يخفى عند التّحليل على كثيرين ممّن ينهضون بعبء نقد الشّعر العربيّ.

وإنّ في مطالعاتنا للنّظم المصرّع في كثير من شعر العربيّة ما لسنا نجد في الاسترشاد إلى معانيه إلّا بالوقع الموسيقيّ الذي تنتجه القافية المصرّعة من أوّل بيت من القصيدة، لاسيّما لو كانت على شاكلة ما صرّع به عبد الله بن الزّبعرى هذا البيت، فاستعماله لهذا الحرف الذي بنى منه رويّ القصيدة، وهو (الرّاء) المسبوقة بـ(الياء) من قوله: " الأساطير... السّفاسير" مبنيٌّ عن هضم لحقّ وإجحاف لفضيلة، لما للرّاء من صفات تعزّز مثل تلك المعاني بتكرارها وذلقيّتها، كأنّه بها أراد تحقيق المراد من النّظم وتأكيد الغاية الّتي من أجلها صرّع هذا البيت؛ مما زاد من تلك الضربات الإيقاعية ذات الجرس الهادئ، مضيفا بذلك موسيقى رقيقة تطرب النفس وتؤثر فيها. وبذلك يكون الشاعر عمد إلى التصريع ليحقّق نوعا من التعادل بين مصراعي البيت.

ومن ألوان التصريع في قوله حين أسلم وذلك في أبيات من البحر الكامل[1]

مَنَعَ الرقادَ بِلابِلٌ وَهُمومُ وَاللَيلُ مُعتَلِجُ الرَواقِ بِهيمُ

لقد أدى الترصيع في البيت الشعري إلى خلق توازن وانسجام موسيقي بين صدر البيت وعجزه (**وهموم..... بهيم**)، فكلّ كلمة في الشطر الأوّل تقابلها كلمة أخرى في الشطر الثّاني وزنا وقافية، مما جعل البيت يفيض بموسيقاه الداخليّة ذات النغم والرنين الذي تطرب له الأسماع، فضلا عن ذلك فإنّ الشاعر في موقف يتطلّب منه الرّقّة واللين.

وقوله أيضا من (بحر الكامل)[2]

[1] الجبوري، شعر ابن الزبعرى، البلابل: الوساوس المختلطة بالاحزان، معتلج: مضطرب يركب بعضه بعضا، ص 45.

[2] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 46.

ماذا عَلى بَدرٍ وَماذا حَولَهُ مِن فِتيَةٍ بِيضِ الوُجوهِ كِرامِ

وقوله من (أحذ الكامل)[1]

سَرَتِ الهُمومُ بِمَنزِلِ السَهمِ إذ كُنَّ بَينَ الجِلدِ وَالعَظمِ

وتظهر أهمية التصريع بأنّه يمثل مظهرا من مظاهر موسيقى الحشو أو الموسيقى الداخلية لأنّه يعزّز القافية ويقوّيها بقواف داخلية تشبع النّغم وتقوي رنينه في الأذن[2]، ويحسن الترصيع إذا اتفق له في البيت موضع يليق به " فإنّه ليس في كلّ موضع يحسن ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود، فإنّ ذلك إذا كان دلّ على تعمد وأبان عن تكلف"[3].

<u>ردّ العجز على الصدر</u>

هو أحد الفنون البديعيّة التي يلجأ إليها الشاعر ابن الزبعري، لما يضيفه من موسيقى داخليّة تمنح البيت الشعري إيقاعا متوازنا يسهم في تقوية موسيقى اللفظ من خلال تكراره في البيت. ويسمّى التصدير أيضا[4]، وهو: "أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في أول الصدر، أو حشوه، أو آخره، أو في صدر المصراع الثاني"[5]، وتبرز أهمية هذا الفن في أنّه يكسب البيت رونقًا وجمالاً، ويزيده مائية وطلاوة[6].

وقد أشار الدكتور إبراهيم سلامة إلى أنّ " الميزة تتعدّد في هذا النوع من البلاغة، فهي نوع من الدلالة، فالكلام الذي تترد ألفاظه ويرجع بعضها إلى بعض فيه تقرير وبيان وتدليل، ونوع من

---

[1] الجبوري، المصدر السابق، ص 51.

[2] إبراهيم محمد محمود مصطفى الحمداني، **المصطلح النقدي في كتب الإعجاز القرآني**، حتى نهاية القرن السابع الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م، د ط، ص 162.

[3] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، ص 83 وما بعدها.

[4] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ج 1، ص 33.

[5] عبد الله بن المعتز، **البديع**، أعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط 3، 1982م، ص 47،48.

[6] ابن رشيق القيرواني، المصدر السابق، ج 2، ص 3.

زيادة المعنى، ونوع من الإيحاء حيث الكلمة الأولى تذكّر بالثانية، ونوع من الموسيقى يحدثها ترداد الألفاظ وتكريرها"[1].

ويذهب محمد عبد المطلب إلى أنّ ردّ العجز على الصدر يجعل البيت كالحلقة المغلقة تربط لنا أوّل البيت بآخره[2].

ومن تمثّلات الشّاعر لهذا النّوع من بلاغة البديع في شعره، قوله من البحر الطويل مستعطفا قصيّا[3]:

وَأَبلغ أَبا العاصي وَلا تَنسَ زَمعَةً وَمطعم لا تَنسَ لِجامَ المُشاغِبِ

فعملا بتلك النّظرة الموسّعة التي لا تمنع ورود التّصدير على أيّ صورة من صور التّكرار الذي يناسب به الشّاعر بين المعاني المتواردة بلفظ واحد أو قريب من الواحد، يكون الفعل المضارع المنهيّ عنه بأداة النّهي (لا) من قوله: " لا تنس " مكرّرة مرّتين في البيت تصديرٌ، والذي يوافق هواي في مثل ذلك أن لّا أخالف إجماع البلاغيين في أنّ التّصدير اجتماع كلمتين مشتقّتين من أصل واحد إحداهما في آخر الشّطر الأوّل من البيت، والأخرى في آخر الشّطر الثّاني من نفس البيت، أي إن تكون إحداهما عروضا، والأخرى ضربا.

ومن ثمّة، لو جاز لنا عدّ كلّ ما جاء من هذا النّوع من التّكرار اللّفظيّ لكلمة في بيت شعر، من أيّ موضع منه، في ردّ الأعجاز على الصّدور، لجاز لنا عدّ ما قاله ابن الزّبعرى من البحر الطويل، ردّا على أبي بكر الصّديق رضي الله تعالى عنهما[4]:

وَمِن عَجَبِ الأَيامِ وَالدَهرُ كُلُّهُ لَهُ عَجَبٌ مِن سابِقاتٍ وَحادِثِ

ويبدو لنا هذا التّصدير في الجمع بين كلمتي (عجب) من الشّطر الأوّل بعد الحرف الجارّ (من)، وفي الشّطر الثّاني بعد الجارّ والمجرور (له) خبرا عنه، على أنّ اجتماع هاتين الكلمتين من البيت على عكس ما تقرّر لدى البلاغيّين، فقد جاءت الكلمة الأولى في أوّل الشّطر الأوّل،

---

[1] إبراهيم سلامة، **بلاغة ارسطو بين العرب واليونان** دراسة تحليلية نقدية تقارنيه، مكتبة الأنجلو المصري، ط 2، 1952م، ص 127،129.

[2] محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص 299.

[3] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 31.

[4] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 31.

والثانية في أوّل الشّطر الثّاني حكما؛ فهي مبتدأٌ مؤخرٌ، خبره الجارّ والمجرور (له)، ولذا هي مبدوءةٌ، ولا عبرة بتقدّم الجارّ والمجرور عليها.

التكـرار

يعد التكرار من الأساليب المهمّة التي يعتمد عليها الشعراء لإضفاء القيمة الجماليّة والفنّية والدّلاليّة، وخلق انسجاما وتناسقا يهدف إلى شدّ ذهن السامع. فالتكرار في التعبير الأدبي " هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث يشكّل نغما موسيقيّا يتقصده الناظم في شعره أو نثره"[1]، وتبرز أهمية هذا النوع في زيادة النّغم وتقوية الجرس[2]، والتكرار أو التكرير هو " دلالة اللفظ على المعنى مردّدا"[3]. وهو في حقيقته " الحاح على جهة هامّة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها.. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها"[4].

لهذا ينبغي للشاعر أن يحسن استعماله لأنّه يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلاّ كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها[5].

ويحقق التكرار وظيفتين[6]:

الأولى: إفهامية، بما يحمله من شحنات دلاليّة.

الثانية: إيقاعيّة، وهي الشيء الأهم الذي يحققه التكرار؛ فالإيقاع الموسيقي الذي تحدثه اللفظة في البيت، والإنسجام بين الصدر والعجز.

---

[1] ماهر مهدي هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، 1980م، ص239.

[2] عبد الله بن الطيب المجذوب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط 2، 1989م، ج 1، ص147.

[3] محي الدين عبد الحميد، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج 2، ص 146.

[4] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، ص276.

[5] نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص 264.

[6] إبراهيم الحمداني، **المصطلح النقدي في كتب الإعجاز القرآني**، حتى نهاية القرن السابع الهجري، ص 214.

ولذلك يمكن القول أنّ لغة التكرار تظلّ باعثا نفسيّا يهيئه الشاعر بنغمة تعمل على جذب انتباه المتلقي لما لموسيقاها من الأثر الذي يعلق في الأنفس[1].ويسهم هذا الأسلوب في تقوية نغم القصيدة، وفي ضوء ما تقدّم فقد ورد التكرار بأنماطه المختلفة.

تكرار الألفاظ

يعدّ تكرار المفردة من أنواع التكرار التي يعتمد عليها الشاعر في إغناء البيت الشعري بموسيقى داخلية، وهذا النوع من التكرار يقوم على أساس التـآلف، والانسجام، والارتباط بين معنى الكلمة والنّغم المتحقّق من التكرار لتقوية النّص الشعريّ، فهو يعد "واحدا من العناصر التي تتألف منها موسيقى القصيدة، وهو بهذا المعنى عنصر من عناصر البناء الفنّي لها"(3).

من الدلالة الصوتية للتكرار قوله يهجو قصيا من البحر البسيط[2]

وَأَكلُها اللَحمَ بَحتاً لا خَليطَ لَهُ وَقَولُها رَحَلَت عيرٌ أَتَت عِيرُ

لقد كرّر الشاعر لفظة(عيرٌ) مرتين، وتكراره هذه اللفظة جاء منسجما ومرتبطا مع ما بعده من الكلام متممّا معناه؛ مما أحدث نوعا من التوازن والتجاوب في النّغم والمعنى، ليخلق بهذا التقسيم موسيقى منتظمة لها ارتباط بالمعنى الذي أراد الشاعر إيصاله وبيان ذلك.

ويقول في أبيات من البحر الطويل[3]:

أَلا أَبلِغا عَنّى قُصَيّاً رِسالَةً فَأَنتُم سَنامُ المَجدِ مِن آلِ غالبِ

فَأَبلِغ أَبا سُفيانَ عَنّي رِسالَةً وَأَبلِغ أُسَيداً ذا النَدى وَالمَكاسِبِ

وَأَبلِغ أَبا العاصي وَلا تَنسَ زَمعَةً وَمطعم لا تَنسَ لِجامَ المُشاغِبِ

لقد كرّر الشاعر في هذه الأبيات الشعريّة كلمات (ألا أبلغا، فأبلغ أبا، وأبلغ)، كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى هذا النوع من التكرار لما له من ارتباط وثيق بعواطفه وأحاسيسه، فهو لا يقتصر على قيمته الموسيقيّة، ليخلق موسيقى متناسقة ومنتظمة.

---

[1] ماهر مهدي هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص** 349.

[2] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، اللحم البحت: الصرف يؤكل بدون خبز، ص 37.

[3] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 25.

التقسيم

من الفنون البديعيّة التي وردت عند بعض الشعراء في أشعارهم، فأعطت الشعر سمة موسيقيّة مؤثرة هو" أن تقسم الكلام قسمة مستوية، تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه" [1]. وكما ذكر القزويني فهو " ذكر متعدد، ثم إضافة ما لكلّ إليه على التعيين" [2]. وهو أيضا " استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به" [3].

ومن هذا الباب قول الشّاعر، يفاخر بنفسه من البحر الطويل[4]:

أَنا اِبنُ الأُلى جاروا مُنافا بِعِزِّها وَجارُ مُنافٍ في العِبادِ قَليلُ

لِقاءً لِقاءً إن لَقوا وَوَفادَةً وَفِعلاً بِفِعلٍ وَالكَفيلُ كَفيلُ

ذلك أنّه قسّم معاني هذا البيت إلى ما لا يتمّ به المعنى من الأقسام إلّا به، جاعلاً قوله هذا في مقابل قول الأحلاف المجتمعة على كفاية بني سهم، فقال إن قاتلوا قاتلنا، وإن وفدوا وفدنا، نقاب كلّ فعل من أفعالهم بفعل يضاهيه منّا، فعمد إلى الإبانة عن ذلك بتقسيم البيت الثّاني من هذه النّتفة إلى جمل متساوية في الإيقاع والطّول، على شاكلة المقاطع الصّوتية المتنغامة؛ ليكسب النّصّ إيقاعًا معبّرًا، ودلالة توحي بقوّة الإيراد، فقال: "لقاء لقاء" أي أنّنا نلاقي ما يصدر منكم لقاء لقاء، على طريقة التّوكيد اللفظيّ.

ثمّ قابل ذلك بجملة جارية على معنى جديد غير أنّها منسجمة مع تلك الآنفة في الإيقاع والمقطع إلّى حدّ كبير، فقال: " وفعلا بفعل "فهي وإن اختلفت في حروف بنائها عن سابقتها إلّا أنّهما متساويتان في الوقع الموسيقي والمقطع الصّوتيّ، ومتّفقتان في أنّهما تدلّان على قوّة الرّدّ من الشّاعر على ما قيل في حقّ بني عبد مناف، فإنّهم هم الحلف الآخر الذي يفعل ويرفد ويطعم".

---

[1] ابن سهل العسكري، **الصناعتين**، الكتابة والشعر، ص 350.

[2] القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، المعاني والبيان والبديع، ج 2، ص 358.

[3] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ج 2، ص 20.

[4] الجبوري، المصدر السابق، ص 40.

ومن صحّة الأقسام ما نظمه ابن الزّبعرى، من البحر الرمل، مهاجيا حسّان بن ثابت يوم أحد[1]:

كَم قَتَلنا مِن كَريمٍ سَيِّدٍ ماجِدِ الجَدَّينِ مِقدامٍ بَطَل

صادِقِ النَّجدَةِ قَرمٍ بارِعٍ غَيرِ مُلتاثٍ لَدى وَقعُ الأَسَل

فقد جاءت عناية الشّاعر في أداء دلالة البسالة في قتل الكّثير من جيش المسلمين يوم أحد، موجبة لاستيفاء عناصر المعنى كافّة، فحرص على توظيف ما يسمّى في بلاغة العربيّة بصحّة التّقسيم، والّتي يتجرّد المتكلّم بها إلى استيفاء أركان المعنى دون ترك شيء منه، وذلك بيّنٌ ظاهرٌ في قوله:

..... كَريمٍ سَيِّدٍ ماجِـــــدِ الجدَّينِ مِقدامٍ بَطَل

صادِقِ النّجدَةِ قَرمٍ بارِعٍ غَيرِ مُلتاثٍ.....

فأتى على جلّ ما يمكن تصوّره من معاني البسالة والشّجاعة التي ما إن أتيحت لأحدهم لم يقدر عليه أحدٌ، ملوّحًا بها إلى أنّ هذه الصّفات لم تكن بالّتي تمنعه من قتل من توفّرت فيه هذه الصّفات؛ وفي هذا تنويهٌ بقوّة ابن الزّبعرى وجند اليهود، فكان استيفاؤه لتلك المعاني مع تصحيح تقسيمها على هذين البيتين، دليلٌ على ما راح ينشده من الاحتجاج على قوّته.

وممّا أجراه على نمط البديع في حسن تقسيمه من شعره، بيته الذي نظمه مفاخرا فيه بنفسه وقومه - ولعلّه كان يفاخر بقوم آخرين - مصرّحا بأنّه على الطّريق السويّ في حالتي السّلم والحرب، قوله على نغم البحر الطويل[2]:

مَطاعيمُ في المقرى مَطاعينُ في الوَغى زَبانِيَةٌ غُلبٌ عِظامٌ حُلومُها

فوظّف نمط حسن التّقسيم من قوله: "مطاعيم...، مطاعين..." طلبا للتّوفية بالمعاني الّتي يحتاج إليها الشّاعر في كلامه ليدلّ بها على أنّ من يتمدّحهم بهذا الكلام بلغوا الغاية المنتهى إليها

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، غير ملتاث: القوي الشجاع، القرم: الفحل الكريم، البارع: المبرز على غيره، الأسل: الرماح، ص 42.

[2] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، الزبانية: الغلاظ الشداد وهم خزنة النار، ص 50.

في حالتي السّلم من كثرة تقديم القرى للأضياف الحالّين بهم، والحرب من شدّة الطّعان في أعدائهم، وهو هنا إذ يجمع بين القرى والطّعن، يؤكّد على أنّ ممدوحيه أهلٌ لكلّ عظيم، كرامٌ في البذل شجعانٌ في القتال لا يثنيهم عن الأول حاجةٌ، ولا عن الثّاني مخافةٌ.

والتّقسيم في هذا البيت بين هاتين العبارتين (مطاعيم في القرى... مطاعين في الوغى) متّصفٌ بالحسن وجمال الدّيباجة؛ لاستيفائه أركان حسن التّقسيم من الجمع بين وحدة الإيقاع، وطول المقطع، والوفاء بالمعاني المختلفة بالألفاظ المؤتلفة.

وبعد الانتهاء من الوقوف على بعض أنواع المحسنات اللفظية التي وردت في شعر ابن الزبعرى ننتقل للحديث عن النوع الثاني من المحسنات وهي المحسنات المعنوية

المحسنات المعنويّة

وهي فنون أشرنا في أسمها إلى محتواها، وهي ذات محتويات ودلالات متعددة تختلف في شكلها ومضمونها عمّا يجمع بين فنون كلّ فصل من الفصول الأخرى. وهذه الفنون هي:

مراعاة النّظير

وفيما يسعى المتكلّم إلى الاحتجاج على سلامة خبره، وتأييد مغزاه، يضع بعض الألفاظ في مناسبة بعضها، مؤلّفا بينها بجمعه بين النّظائر الّتي لا تقوم الحجّة إلّا بها، وذلك نوعٌ من الإزاحات البلاغيّة يطلق عليه البّلاغيّون مفهوم مراعاة النّظير، ومن متطلّباته أنّ توجد المناسبة للجمع بين الألفاظ التي يستدعي بعضها بعضا، وممّا رعى فيه ابن الزّبعرى الجمع والتّأليف بين النّظائر، قوله من البحر الكامل في التّعريض باختباء المسلمين وراء الخنادق يوم الخندق[1]:

لَوْلَا الخنادقُ غَادَرُوا مِنْ جَمْعِهِمْ قَتْلَى لطيرٍ سُغّب وَذِئَابِ

ففي جمع الشّاعر بين الطّير والذّئاب، في هذه الحالة الّتي مثّل للمسلمين بها إذا لم يتّخذوا من الخنادق ملجأ يحتمون به من جيش الكفّار، مراعةٌ للنّظير، فالتّأليف بين الطّير السّغّب والذّئاب كلاهما ممّا يقوم مقام النّظائر المتشابهة في المعنى، غير أنّ هذا التّشابه خافيًا بعض الشّيء؛ لعدم إفادته ما تفيده الجمعيّة بين الشّمس والقمر، والنّجم والشّجر - مثلا -، بيد أنّ اتّفاقهما في وحدة الجنس الحيوانيّ، وأنّ كلاهما من السّباع الضّارية آكلة اللّحوم، إلحاقٌ لهما بالجنس الواحد؛ لاتّفاق الغاية ووحدة الوسيلة المتوصّل بها للحصول على الطّعام، فالتقى بذلك نظيران.

[1] الجبوري، المصدر السابق، ص 30.

وممّا يجمع فيه الشّاعر بين النّظائر، ويقرن فيه بين المتشابهات اللفظيّة على جهة التّضادّ، قوله من البحر الطويل من قصيدته التي يمدح بها قصيّا ويستعطفها[1]:

فَأَبلِغ أَبا سُفيانَ عَنّي رِسالَةً وَأَبلِغ أُسَيداً ذا النَدى وَالمَكاسِبِ

وَأَبلِغ أَبا العاصي وَلا تَنسَ زَمعَةً وَمطعم لا تَنسَ لِجامَ المُشاغِبِ

بِأَنّكُم فِي العُسرِ واليُسرِ خَيرُنَا إِذَا كـــــانَ يَومٌ مُزمهِر الكَوَاكِب

فهنا يبدو لنا كيف رسم الشّاعر حدود الدلالة المرادة من هذا الاستعطاف، بالتّأليف بين المتشابهات الضّديّة من قوله: " ذا النّدى والمكاسب" ومن قوله: "في العسر واليسر" ففي جمعه بين النّدّى والمكاسب، إظهارٌ لأنّ ما بين الجود المعبّر عنه بالنّدى، والمكاسب، علاقةٌ طرديّةٌ تبدي مدى تعلّق المكاسب بالنّدى؛ إذ لولا السّعة الناتجة عن المكاسب ما كان للإنسان أن يكون نديّ الكفّ جوّادًا معطاءً، وجاء ترتيبهما على نحو ما ذكره الشّاعر (النّدى، والمكاسب) مشعرا بأنّ كثرة المكاسب من أهمّ ما يدفع بالكريم إلى الجود، إلى جانب طلب الشّاعر التّوفيق بين (الباء) من قوله: "والمكاسب" وعموم الرويّ الذي بنى منه القصيدة.

وفي تأليفه بين الضّدين من قوله: "في العسر واليسر..." تقوية للفكرة الـتي أنشأ من أجلها النظم، فهي أدلّ الصور على ما ذهب يقول به في استعطاف هؤلاء، فجمع بين العسر واليسر، مقدّما العسر على اليسر؛ لأنّه أراد الإخبار بأنّ مسارعته إلى إغاثة الملهوف، وإقالة عثرة المحتاج، أشدّ جرأة وإقداما عليها، من النّدى على الجود على الفقير؛ لأنّ حال الفقير غير ملزمة ولا ملحّة، على حين أنّ حال المستغيث يلزم منها المسارعة إليه، والعسر واليسر من المتلازمات الدّلالية في لغة العرب، فهما كثيرا ما يجمعون بينهما في كلام واحد ذهابا بهما إلى معنيين متضادّين، ولكنّهما متفقان في الغاية، وذلك أحد أبرز أوجه توظيف مراعاة النّظائر في بلاغة العرب.

حسن التعليل

أوّل من عرض لحسن التعليل أبو هلال العسكري[2]، وقد سمّاه (الاستشهاد والاحتجاج) وهو "أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأوّل، والحجة على صحته"[3].

---

[1] الجبوري **شعر ابن الزبعرى**، ص 30-31.

[2] أحمد إبراهيم موسى، **الصبغ البديعي في اللغة العربية**، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1969م، ص217.

[3] ابن سهل العسكري، **الصناعتين، الكتابة والشعر**، ص434.

ثم تلاه في تعريفه عبد القاهر الجرجاني فسمّاه (التخييل) وهو "أنّ يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علّة مشهورة من طريق العادات والطباع، ثمّ يجيء الشاعر فيمنع أن تكون لتلك المعروفة، ويضع له علّة أخرى"[1]، ولم يخرج عن هذا المعنى البلاغيون[2]، وهو فن يصنع فيه القائل علّة غير العلّة الحقيقية لغرض يقصده ينبثق من المناسبة التي قيل فيها قوله، وهو يأتي به لهذه الغاية للتعبير عن الحالة النفسيّة التي ولّدت هذا القول، ولاشك أنّ كلما زاد القول فرادة زاد من أثر وقعه في النفوس، وتكمن ظرافة هذا اللون البديعي في إثارة خيال السامع وقوة تأثيره في نفسه بهدف تحقيق الاستظراف والملاحة.

وأما حس التّعليل ففرعٌ من فروع البديع، يستهدف به الشّاعر إيقاظ قريحة الشّاعر، وتنبيه ملاحظه، وبه يسعى الأديب إلى تبيين علّة ما ساقه من قضايا خطابه، ويعتمد حسن التّعليل على المحجّة والبرهان في إظهار أسباب إثبات الشّاعر لما أثبته، وممّا أهمل فيه الشّاعر بلاغة حسن التّعليل من نظمه، قوله من البحر[الكامل]، متمدّحا بني عبد مناف، بخدمة البيت العتيق وتهيشيم الثّريد للحجّاج[3]:

وَمَناةُ رَبّي خَصَّهُم بِكرامَةٍ حُجّابُ بَيتِ اللهِ ذي الأَستارِ

أَهلُ المَكارِمِ وَالعَلاءِ وَنَدوَةُ النـ نادي وَأَهلُ لَطيمَةِ الجَبّارِ

وَلِوى قُرَيشٍ في المَشاهِدِ كُلِّها وَبِنَجدَةٍ عِندَ القَنا الخَطّارِ

فمن وسائل إبانة الشّاعر عبد الله بن الزّبعرى البلاغيّة في هذا النّظم، التّلويح بحسن التّعليل لقوله:

وَمَناةُ رَبّي خَصَّهُم بِكرامَةٍ .....

لإرادته إثبات ما لم يكن مثبتا عند المخاطب لبني مناة من صفات الكمال البشريّ الّتي تُأدّى بها معنى الإثبات القطعيّ لتلك النّعوت لهم، بما يحمله على التّسليم لهم بالكمال على غيرهم من

---

[1] الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 296.

[2] رشيد الدين الوطواط، **حدائق السحر في دقائق الشعر**، ترجمة الدكتور إبراهيم أيمن الشواربي القاهرة، 1945م، د ط، ص189.

[3] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 52.

القبائل، والغرض من هذا التّعليل إيراد فضائل بني مناة الّتي يظهرون بها على من سواهم من النّاس، فراح يطلب ذلك من طريق حسن التّعليل، فأتى بما يحرّك في نفس المتلقّي الشّعور بحصر تلك الصّفات في هؤلاء فيوقفها عليهم دون التّجاوز بها إل غيرهم.

ذلك أنّه لمّا حكم باختصاص الله تعالى لهم بالمكرمة، كان يلزمه أن يأتي بالدّليل على اختصاص الله لهم بهذه المكرمة، فساق على ذلك براهين متعدّة جمعت تحتها الأسباب التي دعته إلى إطلاق هذا الحكم على بني مناة، فجعل من أخذهم بالعهد، وتأليفه برحلة الشّتاء والصّيف، وخلطهم للفقير بالغنيّ مع عدم التّفرقة بينهما، من قوله:

الآخِذونَ العَهدَ من آفاقِها وَالراحِلونَ بِرحلَةِ الإيلافِ

وَالخالِطونَ فَقيرَهُم بِغَنِيّهِم حَتّى يَعودَ فَقيرُهُم كَالكافي

دوافع متعدّدة تثبت لهم الحكم بما راح يحكم به لهم من اختصاص الله لهم بتلك النعمة العظيمة الّتي جمع أطرافها في تلك المكرمة التي جعلها من أخصّ ما اختصّ به الله هؤلاء القوم، فكان كلامه هذا جاريا مجرى التّعليل لهذه الخصوصية التي أجراها الله عليهم مجرى المنحة الإلهيّة، وبهذا يقوم الدّليل على حكمه.

- ومن حسن التّعليل، قوله أيضا من البحر الكامل يمدح بني عبد مناف[1]:

يا أَيُّها الرَجُلُ المُحَوِّلِ رَحلَهُ هَلّا نَزَلتَ بِآلِ عَبدِ مَنافِ

الآخِذونَ العَهدَ من آفاقِها وَالراحِلونَ بِرحلَةِ الإيلافِ

وَالخالِطونَ فَقيرَهُم بِغَنِيّهِم حَتّى يَعودَ فَقيرُهُم كَالكافي

ذلك حيث لا يخفى ما في البيت الثّاني والثّالث من حسن تعليل الشّاعر لقوله:

يا أَيُّها الرَجُلُ المُحَوِّلِ رَحلَهُ هَلّا نَزَلتَ بِآلِ عَبدِ مَنافِ

حيث كان قد استعمل في البيت الآنف طريقة الحثّ والعرض لمن يحوّل رحله لبلد أو ربع غير ربعه، مشجّعا لهم على انتحاء ديار بني عبد مناف؛ لما سيلقاه فيها من الكرم والجود وحسن

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 54.

الجوار، فكان البيت الثّاني والثّالث من هذا النموذج بمنزلة التّعليل بالجملة الاستئنافيّة (الآخذون) المقطوعة عن سابقتها (نزلت بآل عبد مناف)، مع ما عطف عليه من جمل أخرى تحمل الدّلالة نفسها، فقوله: "الآخذون، والرّحلون، والخالطون" جملٌ متعاطفةٌ حلّت من البيت الأوّل محلّ النّتيجة من السّبب.

وفي توظيف الشّاعر لتلك الأسماء تابعة لما في البيت الأوّل من معنى التّشجيع على مجاورة بني عبد مناف، برهانٌ على أنّهم حازوا الفضائل الّتي خصّهم بها الشّاعر، فليس لغيرهم أن يحصّلها مجموعة، ولوحصّلها فلن يكون له منها نصيب بني عبد مناف فيها، ولقائل أن يراعي شرط وجود حسن التّقسيم الضّابط له، فقد اشترط البلاغيّون وقوعه في البيت الواحد، ولكنّ ذلك مختلفٌ هنأ، لاختلاف مضمون القضيّة وقالب النّظم؛ فقد علّق الشّاعر الغرض من النّظم في البيت الأوّل بتالييه بما يجيز وقوع حسن التّقسيم في أبيات متتالية، وليس للنّاظر في هذه الأبيات أن يقف على مضمون بلاغيّ بديعيّ في هذه الأبيات يتجوز به مفهوم حسن التّعليل.

الالتفات

وممّا عدل فيه الشاعر عن أصل مروم إلى التصوير المفضي بهذا الأصل إلى مقصده منه ومقصود ثانوي يجرّه عليه التّصوير البلاغيّ، من استدعاء لما لم يكن مستدعى بغير هذا النّوع من التّصوير، ما أطلق عليه علماء البلاغة مفهوم الالتفات، وهو أحد أظهر محسّنات الكّلام المعنويّة، الّتي ينهض المعنى عليها من وجهين متغايرين، أحدهما ما هو أصلٌ في بناء العبارة، والآخر فرعٌ عليه له دلالةٌ جزئيّةٌ تتضامّ وتتكامل مع الأخرى لأداء دلالة تامّة لا تقوم على أحد هذين المعنيين بمفردها.

وللشّاعر ابن الزّبعرى في هذا الميدان ما يدلّ على تبريزه في الأخيلة بكلّ مشتملاتها الدّلاليّة والأسلوبيّة الّتي تصنع المعنى وتصوغ الدلالة، ومن أمثلة ما عثر عليه في ديوانه ممّا يقوم على بلاغة الالتفات، قوله من البحر [الكامل]، وذلك بعد إسلامه، واعترافه بما كان عليه م الباطل قبل إسلامه[1]:

سَرَتِ الهُمومُ بِمَنْزِلِ السَهِمِ إذ كُنَّ بَينَ الجِلدِ وَالعَظمِ

نَدَماً عَلى ما كانَ مِن زَلِلٍ إذ كُنتُ في فَنَنٍ مِنَ الإثمِ

[1]الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص51.

حَيرانَ يَعمَهُ في ضَلالَتِهِ مُستَورِداً لِشرائِعِ الظُلمِ

ومظهر الالتفات في هذه الأبيات أظهر من أن نحاول التّنبيه عليه، بيد أنّ التنبيه عليه ممّا تعوزنا إليه الدّلالة الّتي ننشد إظهارها ونروم الحديث عن سبب العدول بالضّمير الحاضر من قوله: "إذ كنت في فنن من الإثم" إلى الضّمير الغائب من قوله: " حيران يعمه " من أجلها، فليس ثمة ما يلجئ الشّاعر إلى المغايرة بين أنواع الضّمائر المكنّى بها عن الغائب أو المتكلّم أو الحاضر، ما لم يكن له في الحياد عن أيّ هذه الضّمائر إلى ضمير آخر مأربٌ وقيمةٌ دلاليّةٌ.

وحيث كان تعبير الشّاعر بالضّمير المتّصل الدّالّ على الحاضر المتكلّم عن نفسه، في الفعل الماضي (كنت) من قوله السّابق:

..... إذ كُنتُ في فَنَنٍ مِنَ الإثمِ

ممحّضا لذكر الحالة الّتي كان من الكفر والجهل والعناد، والّتي صار يبرأ منها بعد إسلامه، جاء بالضّمير على شاكلة ما يتّسق مع هذه الدّلالة، فحاضره مشرقٌ لا يأنف من أن يعبّر عنه بهذا الضّمير الذي يرجعه على نفسه حال براءته من الإثم الذي كان عليه في جاهليته، ولمناسبة هذا الضّمير بما هو عليه عبّر به من غير حياد عنه إلى غيره؛ لأنّه الأدلّ على الفرق ووجه التّمايز بين ما كان عليه وما صار إليه.

غير أنّ شيئا قد تغيّر فألزمه أن يحيل عليه بضمير الغائب الدّال على براءة صاحبه غير معلوم الهوّية، فهو الأشدّ انسجاما مع غياب الحالة الّتي وصفها سابقا؛ ليدلّ باستعمال ضمير الغائب على غياب مرجع ذلك الضّمير عن وقت الكلام، فقال:

حَيرانَ يَعمَهُ في ضَلالَتِهِ مُستَورِداً لِشرائِعِ الظُلمِ

فالضّمائر في كل من (حيران، ويعمه، ضلالته، مستوردا) لها المرجع نفسه الذي أرجع الشّاعر إليه ضمير المتكلّم عن نفسه من قوله: " إذا كنت في فنن..." وباتّفاق مرجع الضّميرين من البيت الثّاني والثّالث من هذا النّموذج، مع اختلاف مدلول كلّ منهما، برهانٌ على حضور التّوبة والنّدم على ما فاته من الخير زمن كفره، فكان ضمير الحاضر أليق بإحراز هذا المعنى، ومن ثمّ غياب الكفر الّذي محاه بإسلامه وتوبته، فكان لاستعماله لضمير الغيبة مناسبته في السّياق، ولذا نجد الشّاعر حاد عن ضمير الحضور إلى ضمير الغياب.

ثمّ ليعود لمتابعة حديثه عن حاضره الّذي يفخر به، ويتندّم على زمن قضاه في نقيضه، موظّفا في ذلك الاسم الظّاهر (عظمي، لحمي) المرفوعين بالفعل (آمن) من قوله:

فَاليَومَ آمَنَ بَعدَ قَسوَتِهِ عَظمي وآمنَ بَعدَهُ لَحمي

بمحمدٍ وَبِمَا يَجِيء بِهِ مِن سُنَّةِ البُرهانِ وَالحُكمِ

بما يساوق بين دلالة هذه الضّمائر والأسماء الظّاهرة، المبرزة لحالة النّور الّتي تسلّلت لقلب الشّاعر بعد إسلامه، فالاسم الظّاهر في كلّ من قوله: "آمن... عظمي" وقوله: "وآمن بعده لحمي" وإن اختلفا في عودهما عمّا يعود عليه الضّمير في قوله: " حيران يعمه في ضلالته..." ولكنّهما اتّفقا في العود على شخص الشّاعر أو بعض شخصه في الزّمن الحّاضر، وقد حسم الشّاعر بتوظيفه للاسم الظّاهر المرفوع بالفاعليّة قضيّة النّظم، بإرجاعه للضّميرين الدّالّ أحدهما على الحضور والآخر على الغيبة على مدلول عليه واحد.

فإنّ في استعمال الشّاعر الاسم الظّاهر فاعلا للفعل (آمن) يقرّب هذا الاسم من ضمير الحاضر، لاسيّما أنّه جاء قبله بما يدلّ على قطعيّة الحضور، حيث قيّد الفعل (آمن) بالظّرف الزّمانيّ (اليوم) من قوله: " فاليوم آمن..."، وعدول الشّاعر من ضمير المتكلّم من الفعل (كنت) إلى ضمير الغيبة من قوله (حيران يعمه في ضلالته) ثمّ إلى الحاضر المرفوع فاعلا للفعل (آمن)، ما يفصح لنا عن هذه الحالة المترديّة للشّاعر والّتي بيّنها بالمقاربة بين الضّمائر منطلقا منها إلى الاسم الظّاهر الدّالّ على الحضور، ويوضّح الممايزة بين حالتين مرّ بهما، إحداهما فائتةٌ مدلولٌ عليها بضمير الحاضر اللّاحق بالفعل الماضي (كنت) والأخرى حاضرةٌ مدلولٌ عليها بالضّمير الغائب تارة من قوله (يعمه، وفي ضلالته) وتارة أخرى بالاسم الظّاهر الحاضر المرفوع فاعلا للفعل (آمن).

الطباق

الطباق من الفنون البديعيّة التي تقوم على دلالة التّضاد، وهو فن يعمد إليه الشاعر لإظهار الشيء من خلال ضده، وهذا الفن يقوم على التّضاد في المعنى، لأنّه يجمع بين "صورتين متضادتين يحقق وضوحًا ودقة للشيء ونقيضه.. على وفق مبدأ وبضدها تتبين الأشياء"[1]. وقد أشار ابن المعتز إلى (المطابقة) نقلا عن الخليل والاصمعي من أنّه يقال: "طابقت بين الشيئين إذا

[1] ناصر حلاوي، وطالب محمد الزوبعي، **البلاغة العربية** (البيان والبديع)، ص192.

جمعتهما على حذو واحد"[1]. وأصلها "وضع الرجل في موضع اليد في مشي ذوات الأربع"[2]، والمطابقة في الكلام تعني "الجمع بين الشيء وضده... مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار"[3].

والطباق بمعناه اللغوي الجمع والتوافق، وفي اصطلاح البلاغيّين: الجمع بين المتضادين في الكلام الواحد[4]، وهو " من الفنون البلاغيّة التي بدأ بحثها مبكرا مع الخطوات الأولى في مسيرة البلاغة العربيّة"[5].

وتكمن بلاغة الطباق بأنّه "من فنون البلاغة التي تجعل الأساليب حسنة، والعبارات جميلة وهو يجذب السامعين لتأمل المعاني، وتدبرها، فتستقر في نفوسهم وتتقرر في عقولهم – لما فطرت عليه النفس الإنسانية من ترقب الفن وانتظاره – فإذا ما جاء الفن تلقفته الأذن الصاغية بالتدبر والتأمل فقلبت المعاني في الذهن وتستقر في الخاطر"[6].

والمطابقة ضربان الأوّل طباق الإيجاب والآخر طباق السلب:

مطابقة الإيجاب: وهي " ما صرّح فيها بإظهار الضدين، أوهي ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[7]، وممّا يلوّح فيه الشّاعر عبد الله بن الزّبعرى بالغاية منطلقا من هذا النّوع من بلاغة التّضادّ، قوله، من البحر الطويل في حادثة إسلام عثمان بن طلحة بعد غزوة الخندق[8]:

وَمَا عَقَدَ الآبَاءُ مِنْ كُلِّ حِلْفَةٍ وَمَـا خَالِدٌ مِنْ مِثْلِهَا بِمُحَلَّلِ

---

[1] ابن المعتز، **البديع**، ص 36.

[2] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ج 2، ص 6.

[3] أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، ص 316.

[4] ابن رشيق القيرواني، المصدر السابق، ج 2، ص 5.

[5] الشحات محمد أبو ستيت، **دراسات منهجية في علم البديع**، دار خفاجي للطباعة والنشر،1994م، ص33.

[6] فتحي عبد القادر فريد، **فنون البلاغة بين القرآن وكلام العرب**، منشورات دار اللواء، الرياض، 1980م، د ط، ص 78.

[7] عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص 55.

[8] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 44.

أَمِفتَاحَ بَيْتٍ غَيْرِ بَيْتِكَ تَبْتَغِي وَمَا يَبتَغِى مِن مَجْدِ بَيت مُؤَثَّلٍ

ففي تضاعيف مناشدة الشّاعر لخالد بن الوليد وعثمان بن طلحة؛ للعودة إلى الحلف الّذي انسلّوا منه بإسلامهم، وهو حلف بني عبد الدّار الذي كان في مواجهة حلف المطيّبين من بني عبد مناف وغيرهم، يضمّن كلامه مفارقة ضديّة تظهر مدى ما كان بين هذين الحلفين من المشاحنة والضديّة والمنافرة، فناشد خالدا بقوله: "... من كلّ حافة...، بمحلّل" فوضع الضّدين كلّا في معنى يخالف الآخر على سبيل المطابقة أو الطّباق، فالحلفة، ضدّ التّحلّل منها، وهو من نوع طباق السّلب، وهو من قوله: " وما عقد الآباء من كلّ حلفة" ليست نافية؛ إذ لا يتّفق المعنى مع استعماله للنّفي، بل هي موصولةٌ بمعنى (الّذي)، وأمّا (ما) من قوله: "وما خالدٌ من مثلها بمحلّل" فنافيةٌ – قولا واحدا - ودوران الدلالة على أنّ مخالفة خالد لحلفة قومه وتواعدهم على الظّفر بالمسلمين ليس آتيا له من أيّ وجه، لأنّه أقسم معهم على أن يكون في مواهة حلف المطيّبين، وبإسلامه قد خالف هذه العدة، فطابق الشّاعر بين هذين المعنين؛ لتحقيق المعنى على تلك الصّورة.

ثمّ لمّا كان معقد المسألة حول المناشدة، يسعى الشّاعر لاستدراج خالد لما أراد؛ فكان طريقه لذلك العرض والتّحضيض من أجل استلانته، معرّضا بذلك تعريضا، فكان من مناسبة التّضادّ أن طابق بين معنيين آخرين، من قوله:

أَمِفْتَاحَ بَيْتٍ غَيْرِ بَيْتِكَ تَبْتَغِي وَمَا تَبْتَغِي مِنْ بَيْتِ مَجْدٍ مُؤَثَّلٍ

مشيرًا إلى خالد بأنّ فعله هذا بإسلامه مخالفًا للاتّفاق الّذي توافقت عليه قبائل حلف بني عبد الدّار، وأنّه بذلك يحاول فتح باب بيته بمفتاح سوى مفتاحه، فقرن في الكلام بين ضدّين: (تبتغي) و(ما تبتغى)، وهو من طباق السّلب أيضا، لإقران الشّاعر بين رغبة خالد بن الوليد في تعاطي الأمر بغير مفتاحه، وجزمه بأنّ ذلك لا يكون؛ لأنّه ممّا لا يبتغى لإتيانه من غير طريقه.

ومنه أيضا ما ليس يحتاج في استبطان معناه، وبلوغ كيفيته إلى وعي بلاغيّ قويّ؛ لظهوره وابتدار الذّهن له من الوهلة الأولى لوقوعه في السّمع، قول ابن الزّبعرى، من البحر الطّويل[1]:

لِنَتْرُكَ أَصْنَامًا بِمَكَّةَ عُكَّفًا مَوَارِيثَ مَوْرُوثٍ كَرِيمٍ لِوَارِثِ

فَلَمَّا لَقِينَاهُمْ بِسُمْرِ رُدَيْنَةَ وَجُرْدٍ عِتَاقٍ فِي الْعَجَاجِ لَوَاهِثِ

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 31.

وَبِيضٍ كَأَنّ الْمِلْحَ فَوْقَ مُتُونِهَا بِأَيْدِي كُمَاةٍ كَاللّيُوثِ الْعَوَائِثِ

حيث طابق الشاعر في البيت الأوّل من هذا النّموذج، بين (موروث، ووارث) من قوله: "مواريث موروث كريم لوارث" بغرض الإبانة عن جدّ السّابقين في الإبقاء على تلك الأصنام الّتي ظلّوا يعبدونها زمنا قبلهم، ومن ثمّ تركوها لذويهم من بعده كرما منهم، وفي هذه المطابقة بين الـ(موروث) وهو الميت الذي مات وخلّف وراءه تلك الأصنام، و(الوارث) وهو الحيّ الذي تؤول إليه تلك الأصنام بعد موت الموروث، برهانٌ على أنّ ما ورث لا يجوز التّفريط فيه، ولا تجاوز عبادته إلى عبادة ما سواه، وذلك النّوع من الطّباق يظهر قيمة الدلالة ويحقّقها في ذهن متلقّيها؛ لأنّ الشّاعر عقدها بين طرفين حسيين، لهما من الوجود ما لا يرتاب فيه عاقلٌ، غير أنّ أحدهما زائلٌ، والآخر حالٌّ محلّه.

ومن معارضاته بين المعاني يورد الطّباق في مفارقة ضدّية تعبّر عن وقع الحرب على نفوس المسلمين حيال ما تراءى لهم من رماح وسيوف المشركين، فأزاح بالصّورة الضّدّيّة على هذا المعنى مستعملاً الأداة اللّونيّة مقارنًا بها بين أحد لونين يوقع أحدهما على الرّماح، والآخر على السّيوف، فيقول:

فَلَمّا لَقِينَاهُمْ بِسُمْرِ رُدَيْنَةَ وَجُرْدٍ عِتَاقٍ فِي الْعَجَاجِ لَوَاهِثِ

مؤذنًا بتلك الحالة السيّئة الّتي انتابت جيش المسلمين حين بدت لهم – في لقاء جيش المشركين – ووقعت أعينهم على الرّماح الرّدينيّة المتّشحة بالسّمرة، فسمرة الرّماح ممّا يعوّل عليه في إبراز شدّة وقعها في صدور الأعداء، ويبدي سوء طويّة الجند الّذين تقع في حوزتهم تجاه أعدائهم، وعلى السّيوف البيض التي يشير بياضها إلى حدّة ظباتها (أطرافها) فهي التي يرجع البتر والجذّ والقطع في الحرب إليها، والتّعبير عن السّيوف بالبيض من أكثر التّعبيرات استعمالاً في لسان شعراء العرب في مختلف أزمنة الشّعر؛ لما لهذا اللّون من الدّلالة على حدّة السّيف وشدّة إعماله في الرّقاب.

فقرانه في هذين البيتين بين سواد الرّدينة، والّتي يعني بها الرّماح الرّدينيّة، من قوله: " فلمّا لقيناهم بسمر ردينة "، وبياض السّيوف، من قوله:

وَبِيضٍ كَأَنّ الْمِلْحَ فَوْقَ مُتُونِهَا بِأَيْدِي كُمَاةٍ كَاللّيُوثِ الْعَوَائِثِ

والشاعر بهذا يحدو بالقارئ إلى محاولة التّوفيق بين الأضداد الّتي يبدو من ظاهر استعمالها أنّها مرادٌ بها كسر أفق توقّعه، فلا يجد متّسعا لأكثر من أن يقدّر المشهد الحربيّ الّذي خاضه الشّاعر في إثبات النّزاع الكائن بين المسلمين وجيش المشركين بعيني رأسه، لا بأذنيه، فتجسيد المشهد من خلال العلاقة الضديّة بين المعاني، أشدّ وقعا على النّفس من إيراده مورد الكلام المحكيّ، فهو هنا يحاكي المشهد حتّى يضعه نصب عيني القارئ، ولا يحكيه بلسان الرّواي، وذلك ما آذنتنا به المطابقة الّتي عقدها بين البيض والسّواد، وبهذه التقنيّة استطاع الشاعر إظهار ما يجول في نفسه من أفكار ومشاعر ونقلها إلى الآخرين عبر صور متضادة لها الأثر في تقويه المعنى، وإبرازه، وتمكينه في نفس المتلقي، وقد نجح الشاعر في استعمال هذه الثنائية الضّديّة استعمالا حسنا دون عناء أو تكلف.

المقابلة

ظهر مفهوم المقابلة عند قدامة بن جعفر وهي " أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشترط شروطا ويعدد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بضد ذلك"[1]. وهي عند القزويني " أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم يقابلهما أو يقابلها على الترتيب"[2]. وفي ضوء ما ذكرناه حول معنى المقابلة فإنّها تحقق فائدة بلاغيّة في إظهار المعنى وتوكيده، وتجلو الأفكار وتوضحها، ودوام استمرارية الحدث وشموليّته، وتقوي الصّلة بين الألفاظ والمعاني، وتضفي على القول رونقًا وبهجة، ومجيء المقابلة للشيء إنّما يرسخه في الذهن[3].

ومن صور المقابلة قول الشاعر وإنّ لبلاغة المقابلة في موضعها الذي يسوقها فيه الشّاعر أو النّاثر ما ليس لبلاغة المطابقة أن تنزله بالمعنى من دلالات قد لا تتحقّق بالمطابقة، على أنّ لكلّ منهما في مكانه من الدلالات والجّماليّات ما ليس يقوم في مقامه غيره، ولكنّ المقابلة أكثر اشتمالا على الصّور الّتي تقوّي المعنى وتساند مضمون الخطاب الشّعريّ خاصّة، فإنّها -إن جاز لنا التّعبير

---

[1] محمد بن الحسن بن مظفر الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، ت: جعفر الكتاني، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979م، د ط، ج1، ص 152، أبو هلال بن مهران العسكري، **الصناعتين**، ص337.

[2] عبد الفتاح لاشين، **البديع في ضوء أساليب القرآن**، دار الفكر العربي، د ط، 2012م، ص 34.

[3] عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، ص 63.

– أمّ الطّباق وحاضنته، والفارق بين المطابقة والمقابلة هو ما عساه يظهر لنا طبيعة التّمايز في الاستعمال، ويعضّد الحكم بقوّة المقابلة في الأداء الوظيفيّ، ذلك أنّ المقابلة تجمع تحتها عددا من الضدّيّات، الّتي لا يجمع منها الطّباق إلّا اثنين، أحدهما في مقابلة الآخر.

وإنّ لابن الزّبعرى من توظيف المقابلة في ديوانه نصيبًا قليلاً، ولكنّه أخفى من أن يذهب به في هذا المذهب للوهلة الأولى من مطالعته في النّصّ المشتمل عليه، ما لم نحقّق المسألة في مثل قوله من البحر الخفيف مدحا للنبيّ (ﷺ)، واعتذارا له عمّا أسلف قبل إسلامه[1]:

أَذهب الله عَنَّا ضَلَّةَ الجَهلِ عَنَّا وَأَتَانَا الرَّخَـــاءُ والميسُـورُ

إنّ المقابلة هنا أخفى من إدراكها بطريق مباشر، وبالنّظر إلى هذا البيت سندرك حقيقة الالتباس الذي توقع فيه مقابلة الشّاعر بين: " أذهب الله ضلّة الجهل عنّا " بقوله: " وأتانا الرّخاء والميسور "، إذ إنّ (الرّخاء والميسور)، لا يقعان في مقابلة (ضلّة الجهل)، غير أنّ جواز مطابقة الفعل (أذهب) بالفعل (أتانا) موجبٌ لتدقيق لنّظر في التّركيبين مجتمعين، لا في مجرّد مطابقة الفعل (أذهب) للفعل (أتانا).

وبتحقيق الفكر وتأمّل العلاقات بين المعاني المتباينة، ندرك أنّ الفقر وضيق العيش من سبب الضّلّة، والّتي يعني بها الشّاعر الضّلال، وأنّ الرّخاء واليسر من سبب التّقى والطّاعة، فكأنّه هنا قابل بين الفعل (أذهب) ومدخوليه الفاعل والمفعول ومعمول المفعول المضاف إليه، من قوله: " أذهب الله ضلّة الجهل عنّا " في طرف، والفعل (أتانا) مع مدخوليه الفاعل والمفعول، من قوله: " أتانا الرّخاء والميسور " في الطّرف الآخر، مقابلا بين كلّ منهما على اعتبار المعنى؛ فالمقصود من (الضّلّة) على المعنى الموضّح آنفا هو عينه نقيض المقصود من (الرّخاء، والميسور.

وتقدير الكلام: أذهب الله عنّا ضلّة الجهل المسبّبة للفقر وضيق العيش، وجاءنا بعدها بالعلم – ممثّلا في هداية الإسلام - بما ينتج عنه من الرّخاء واليّسر، وهو من المعاني الّتي تحتاج لعناء في إدراكها وفهم مراد الشّاعر منها، غير أنّ دلالة قراءة النّصّ واستنطاق خطابه تحيل على هذا التّقدير حتّى مع بعده، والظّواهر اللّغويّة تؤيّده، ولا تتعارض معه، فلو قدّرنا المعنى على ظاهره في البيت، لاستحال الجمع بين ذهاب الضّلّة، وإتيان الرّخاء؛ لعدم التّناسب المشروط بين المتعاطفات، إذ إنّ من شرط العطف المناسبة بين المتعاطفات في المعنى والدّلالة، وبالجمع بين

[1] الجبوري، **شعر ابن الزبعرى**، ص 36.

المتعاطفين على هذه الصّورة الظّاهرة بلا تقدير يفقد الجمع بينهما المسوّغ له، وبالتّقدير يحيل على ما افترضناه، من أنّ الصّورة البديعيّة الّتي اشتمل عليها الخطاب من باب المقابلة.

وقد ساعدت هذه الثنائيات المتضادة مع التوازن في إظهار المعنى، والترابط والتلاحم القوي بين ألفاظ البيت، جعل المعاني تستدعي بعضها بعضا إمّا استدعاء تشبيه أو استدعاء تضاد[1]. وظّفها الشاعر في التعبير عن المعنى الذي أراد إيصاله وليضفي على البيت دلالة واضحة.

[1] محمود أحمد حسن المراغي، **في البلاغة العربية علم البديع**، دار العلوم العربية، بيروت، ط 1991،1م، ص 63.

الخاتمة

تعرض الباحث في هذه البحث لشعر عبد الله بن الزبعرى بالدراسة والتحليل، متحددا باستظهار الدلالات الجمالية الناتجة عن اعتماده على علمي البديع والبيان، وذلك بمنهجية علمية تجمع بين التنظير والتطبيق، ومن خلال تلك الرحلة مع هذا الشاعر وديوانه توصل الباحث لجملة من النتائج المهمة التي يمكن أن تؤخذ بعين الاعتبار، وقد يكون لها نفعها لدى المتخصصين في بلاغة الشعر العربي من الزميلات والزملاء الباحثين، وتفصيل تلك النتائج في النقاط الآتية:

1- اشتمل ديوان الشّاعر العربيّ الإسلاميّ عبد الله بن الزّبعرى على صور متباينة من البيان والبديع بحسب مقتضى الحال ومقام الخطاب من غير تزوّد ولا تكثّر مفض إلى اتّهامه بالتّكلّف والعجز عن إتيان المعاني من بابها، بما دفعه إلى المبالغة في التّصوير فرارا من عجزه عن إحراز المعنى مباشرة.

2- لم يكن صغر المجموع من شعر عبد الله بن الزبعرى في ديوانه، حائلًا مانعًا من دعمه وتعزيزه لخطاباته بما يعكس أنظمة بنائها بصورة حيّة، ويشكّل دلالاتها من خلال الصّورة - البلاغيّة – على الوجه الذي يحقق الغاية منها من غير حاجة إلى إفعام الأبنية النّصيّة في نظمه بالتّراكيب اللغويّة المعالجة للغرض بما يزيد في معناها عن قدر الحاجة.

3- حرص الشّاعر على توظيف الأخيلة في مظانّها الّتي هي بها أليق، وبمضمونها ألصق، من غير تجاوز لأقدار المطلوب من هذه الصّور، أو إقحام لما ليس بالغرض شديد اتّصال، وهذا ينمّ عن إلمام من الشّاعر بثقافته العربيّة وامتلاكه لأدواته اللّغويّة الممكّنة له في الرّسوخ في الشّعر العربيّ.

4- بروز بلاغة البيان وبلاغة البديع بروزًا ملاحظًا في أكثر نظم الشّاعر دليلٌ على مدى قدرته في الجمع بين الدّلاليّة والجماليّة، وحقيقة تحصيله للمعاني إلى جانب المباني، من أجل اكتمال القالب الشّعريّ وتحقيق شروط بنائه الّتي يختلف بها عن القالب النّثريّ.

5- اعتماد الشّاعر على التّصوير إلى جانب اللّغة والأنظمة البنائيّة التّركيبيّة لخطابه الشّعريّ، حتّى إنّه لم يدع من قالب الشّعر شيئا يعوّل عليه في بلوغ الدّلالة والوصول إلى ماهية المقصد، إلّا وقد طرقه، فلم تكن الصّورة البلاغيّة وحدها ما شكّل – عند الشّاعر - مظهر الجمال ودلالة القصد.

6- تجاوب الشّاعر في أكثر ما أورده من الصور البلاغيّة في سائر نظمه من ديوانه مع الظّواهر الطّبيعيّة، وأجوائه الوجدانيّة والنّفسيّة، فبدت الصّورة لديه مجليّة عن عاطفة صادقة ونزعة وجدانيّة قائمة على مرتكزاتها الأصيلة، من فكر ووجدان.

7- اعتناء الشّاعر في مجمل ما وقعت عليه له من شعره على هذا النّوع من التّصوير البيانيّ والبديعيّ، بما لا يتوازن مع عنايته بتوظيف بلاغات علم المعاني، وليس ذلك بالّذي يقدح في نظمه، وكنت قد قدمت بأن الشّاعر قد حرص على توظيف ألوان البيان والبديع من خطاباته فيما يستحقّها من المواضع، ولعلّه رأى أنّ إكثاره من استعمال بلاغة المعاني ممّا يشكّل خطابا تصويريّا مقحما لا حاجة للنّظم به في مثل ذلك، أو أنّه من غير ما يضفي على المعنى جديدا يمكن الاستناد إليه في الكّشف عن هويّة النّصّ ومضمون الخطاب، ولعلّ القصور فيما حجم ما جمع من شعر عبد الله بن الزّبعرى، هو ما لم يعط لنا فكرة شاملة عن مدى ما يمكن أن يكون قد وظّف فيه بلاغة المعاني من شعر.

لم يكن هذا البحث هو الأول من ضمن الأبحاث التي تطبق فنون البلاغة في الشعر وأيضا لن يكون الأخير فركب الأبحاث يسير في كل زمان ومكان وإن كان فيه قصورا فالكمال لله وحده، ونسأل الله أن يكون ذلك كافيًا وموضحًا للفكرة، ومحققًا للهدف المنشود، والغاية المرجوة، والله ولي التوفيق

والحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1. أ.ف. تشيتشرين، **الأفكار والأسلوب**، دار الشؤون الثقافية، العراق بغداد.
2. إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، دار العلم، بيروت، د ط، 1972م
3. إبراهيم سلامة، **بلاغة ارسطو بين العرب واليونان** دراسة تحليلية نقدية تقارنيه، مكتبة الأنجلو المصري، ط 2، 1952م.
4. إبراهيم عبد الرحمن محمد، **الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة**، دار النهضة العربية، بيروت، 1980م.
5. إبراهيم محمد محمود مصطفى الحمداني، **المصطلح النقدي في كتب الإعجاز القرآني**، حتى نهاية القرن السابع الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م،
6. ابن أبي الأصبع المصري، **بديع القرآن**، ت: عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر.
7. ابن أبي الإصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، د ط، 2012م.
8. ابن أبي الحديد، **شرح نهج البلاغة**، ت: محمد إبراهيم، دار الكتاب العربي، بغداد، ط 1، 2007م.
9. ابن الأثير الجزري، علي بن أبي الكرم، **أسد الغابة في معرفة الصحابة**، طـــبعة القاهرة، 1280هـ.
10. ابن الأثير، محمد بن عبد الكريم الشيباني، **الكامل في التاريخ**، طبعة بيروت، 1965م.
11. ابن الأثير، محمد بن عبد الكريم الشيباني، **المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب**، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1939م
12. ابن الأثير، محمد بن عبد الكريم الشيباني، **النهاية في غريب الحديث**، ت: طاهر احمد الزاوي ومحمود أحمد الطناجي، دار احياء التراث العربي، بيروت، د.ت.
13. ابن الزملكاني، محمد بن علي بن عبد الكريم، **التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن**، ت: أحمد مطلوب، وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط 1، 1964م.

14. ابن الطيب، عبد الله المجذوب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط 2، 1989م
15. ابن الناظم، بدر الدين بن مالك الدمشقي، **المصباح في المعاني والبيان والبديع**، ت: عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط 1، 2001م.
16. ابن حزم الأندلسي، علي بن محمد بن أحمد بن سعيد، جمهرة **أنساب العرب**، ت: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة.
17. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد الحضرمي، **مقدمة ابن خلدون**، دار القلم، بيروت، ط 5، 1984م.
18. ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ـ لبنان، ط 4، 1972م.
19. ابن سعد، محمد بن سعد البصري، **الطبقات الكبرى**، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط 1، 1968م
20. ابن سلام الجمحي، محمد بن عبيد الله، **طبقات فحول الشعراء**، ت: محمود شاكر، ط 2، مصر، 1974م.
21. ابن عبد ربه، أحمد بن محمد، **العقد الفريد**، ت: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 1، 1404هـ.
22. ابن كثير، إسماعيل بن عمرو، **السيرة النبوية**، ت: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة بيروت – لبنان 1395هـ
23. ابن معتز، عبد الله بن محمد، **البديع**، أعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط 3، 1982م،
24. ابن منظور، محمد بن مكرم جمال الدين، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط 1.
25. ابن هشام، عبد الملك، **السيرة النبوية**، ت: مصطفى السقا، طبعة مصر، 1955م.
26. أبو الحسن الرماني، علي بن عيسى، **النكت في إعجاز القرآن**، ضمن ثلاث رسائل، ت: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلاّم، دار المعارف، مصر.
27. أبو الطيب ، محمد بن أحمد المكي الحسني، **العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين**، ت: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

28. أبو الفرج البغدادي، قدامة بن جعفر ، **نقد النثر**، ت: طه حسين، وعبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية، 1933م.
29. أبو الفرج البغدادي، قدامة بن جعفر، ، **نقد الشعر**، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان.
30. أبو بكر البيهقي، الاعتقاد والهداية إلى سبيل الرشاد على مذهب السلف وأصحاب الحديث، ت: أحمد عصام الكاتب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1401هـ.
31. أبو علي محمد بن الحسن بن مظفر الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979م.
32. أحمد إبراهيم موسى، **الصبغ البديعي في اللغة العربية**، دار الكاتب العربي، القاهرة،1969م
33. أحمد أحمد بدوي، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،1996م،
34. أحمد مطلوب، **البلاغة عند الجاحظ**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية العامة للنشر، العراق ـ بغداد، 1983م.
35. أحمد مطلوب، **البلاغة والتطبيق**، طابعة بيروت الحديثة، ط 3، 1432هـ - 2011م.
36. أحمد مطلوب، **دراسات بلاغية ونقدية**، دار الحرية، 1980م.
37. أحمد مطلوب، **فنون بلاغية البيان والبديع**، دار البحوث العلمية، الكويت، ط 1، 1975م.
38. الأزدي، محمد بن الحسن، **جمهرة اللغة**، ت: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1987م.
39. الآمدي، الحسن بن بشر بن يحيى، **المؤتلف والمختلف**، ت: عبد الستار فراج، طبعة الحلبي، 1961م.
40. الباقلاني ،محمد بن الطيب، **إعجاز القرآن**، ت: السيد احمد صقر، دار المعارف، مصر (د.ت).
41. البخاري، محمد بن إسماعيل، **صحيح البخاري**، ت: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ط 1، 1422هـ.

42. بسيوني عبد الفتاح فيود، **علم البديع**، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار القاهرة، ط 3، 2013م.
43. البلاذري، أحمد بن يحيى، **أنساب الأشراف**، ت: الدكتور محمد حميد الله - معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية بالاشتراك مع دار المعارف، ١٩٥٩م.
44. بنت الشاطئ، عائشة عبد الرحمن، **التفسير البياني للقرآن الكريم**، دار المعارف مصر، ط 2، القاهرة، 1966م.
45. بهاء الدين السبكي، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ت: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1423هـ- 2003م.
46. التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر ، **المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**، ت: عبد الحميد هنداوي، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 2007م.
47. توفيق الفيل، **فنون التصوير البياني**، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط 1، 1987م،
48. جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة للنشر، مصر، ط 1، 1974م.
49. الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، دار الهلال، بيروت، د ط، 1423م.
50. الجاحظ، عمرو بن بحر، **كتاب الحيوان**، ت: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي، ط 2.
51. الجبوري، يحيى وهيب، **شعر عبد الله بن الزبعرى**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1981م.
52. الجرجاني، محمد بن علي، **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، ت: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2011م.
53. الجنابي، أحمد نصيف، **في الرؤيا الشعرية المعاصرة**، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد، د ط، ص107.
54. حامد مروان، **الصورة الفنية في شعر الشاعر القروي**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، 1995م،
55. حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ت: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، 1997م،

56. الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمن، **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، منشورات مكتبة النهضة، (د.ت).
57. الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمن، **التلخيص في علوم البلاغة**، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1904م.
58. الخطيب القزويني، محمد بن عبد الرحمن، **تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع**، ت: عبد الرحمن البرقوقي، القاهرة، ط 2، 1932م.
59. الخفاجي، عبد الله بن سعيد بن الحلبي، **سر الفصاحة**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.
60. رحمن غركان، **نظرية البيان العربي**، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 2008م.
61. رشيد الدين الوطواط، **حدائق السحر في دقائق الشعر**، ترجمة الدكتور إبراهيم أيمن الشواربي القاهرة، 1945.
62. الزبيري، مصعب بن عبد الله ، **نسب قريش**، صححه وعلق عليه، إ. ليفي بروفنسال، دار المعارف، ط 3، 1982م.
63. زكريا إبراهيم، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، د ط.
64. ستار عبد الله جاسم، **النزوع الذاتي في شعر القرن الرابع الهجري** "رسالة دكتوراه"، 2012م.
65. السكاكي، يوسف بن بكر بن محمد، **مفتاح العلوم**، ت: أكرم عثمان يوسف، ط 1، 1982م.
66. الشحات محمد أبو ستيت،،**دراسات منهجية في علم البديع**، دار خفاجي للطباعة والنشر،1994م.
67. الشريف الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، مكتبة لبنان، د. ط، 1985 م.
68. الشريف الرضي، محمد بن الحسين، **تلخيص البيان في مجازات القرآن**، ت: محمد عبد الغني حسن، دار الأضواء، بيروت ـ لبنان، ط 2، 1986م.
69. الشريف الرضي، محمد بن الحسين، **الرؤيا الإبداعية**، دراسة موضوعية فنية، ت: جاسم حسين الخالدي، دار الشؤون الثقافية العامّة، وزارة الثقافة، بغداد، 2014م.

70. شمس الدين الكرماني، **تحقيق الفوائد الغياثية**، ت: علي بن دخيل الله بن عجيان العوفي، مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط 1، 1424هـ.
71. شوقي ضيف، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 9، 1995م.
72. الصاوي، أحمد عبد السيد، **فن الاستعارة**، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيأة المصرية للكتاب، الإسكندرية، 1979م.
73. الصاوي، أحمد عبد السيد، **مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين**، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1988م.
74. صباح عباس عنوز، **الأداء البياني في شعر الشيخ علي الشرقي**، دار الضياء، النجف الأشرف، 2001م.
75. صباح عباس عنوز، **دلالة البيان في تفسير النص القرآني**، دار الضياء، النجف الأشرف، 2004م.
76. صلاح فضل، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1978
77. الطاهر بن عاشور، **التحرير والتنوير**، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، ط 2، 1997م.
78. الطيبي، حسين بن محمد، **التبيان في علم المعاني والبديع والبيان**، ت: هادي عطية مطر، عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت، د ط، 1987م.
79. عبد العزيز عتيق، **علم البديع**، دار الأفاق العربية، القاهرة،2006م.
80. عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ت: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط 1.
81. عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ت: محمد رشيد رضا، القاهرة، د ط، 1381 هـ 1961 م.
82. غازي يموت، **علم أساليب البيان**، دار الاصالة للطباعة، 1983، ط1.
83. فتحي عبد القادر فريد، **فنون البلاغة بين القرآن وكلام العرب**، منشورات دار اللواء، الرياض،1980م.
84. فخر الدين الرازي، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، ت: أحمد حجازي السقا، دار الجيل، بيروت، 1992م.

85. القرطاجني، حازم بن محمد، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ت: محمد الحبيب خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1981م.
86. كمال الدين عبد الواحد الزملكاني، **البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن**، ت: خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط 1، 1974م.
87. ماهر مهدي هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، 1980م.
88. مجيد عبد الحميد ناجي، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1984م
89. محمد أحمد قاسم، والدكتور محيي الدين ديب، **علوم البلاغة** {البديع والبيان والمعاني}، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط 1، 2003م.
90. محمد السيد سلامة، **موقف عبد الله بن الزبعرى من الدعوة الإسلامية**، قيم موضوعية وفنية، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية بالقاهرة، (جامعة الأزهر) ، مصر، العدد 20، 2002م.
91. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس،1981م.
92. محمد الواسطي، **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين**، دراسة بلاغية نقدية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 2003م.
93. محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، ت: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط 2، 2005م.
94. محمد بن سلامة، موقف عبد الله بن الزبعرى من الدعوة الإسلامية.
95. محمد جميل شلش، **الحماسة في شعر الشريف الرضي**، دار الحرية للطباعة، بغداد، د ط، 1974م
96. محمد حسين الصغير، **أصول البيان العربي**، مطبعة دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
97. محمد حسين الصغير، **علم المعاني بين الأصل النحوي والموروث البلاغي**، دار الشؤون الثقافية، العراق بغداد، ط1 1998م .

98. محمد حسين علي الصغير، **الصورة الفنية في المثل القرآني**، دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981م.
99. محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، دار نوبار للطباعة، ط 1، القاهرة،1994م.
100. محمد علي السلطاني، ال**مختار من علوم البلاغة والعروض**، دار العصماء، سوريا ـ دمشق، ط 1، 2008م.
101. محمد علي كاتبي، قراءة في كتاب الصحابي الشاعر عبد الله بن الزبعري، شاعر مكة وابن سيدها حياته وشعره.
102. محمد علي كاتبي، قراءة في كتاب الصحابي الشاعر عبد الله بن الزبعري، شاعر مكة وابن سيدها حياته وشعره، دار القلم، دمشق، 1419هـ، 1999م
103. محمد مبروك نافع، **عصر ما قبل الإسلام**، مطبعة السعادة، مصر، ط 1ن 1948م.
104. محمد مفتاح، **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 2، 1990م.
105. محمود أحمد حسن المراغي، **في البلاغة العربية علم البديع**، دار العلوم العربية، بيروت،1991م.
106. محمود البستاني، **البلاغة الحديثة**، دار الفقه للطباعة، إيران، 1424هـ.
107. محمود البستاني، **القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي**، مجمع البحوث الإسلامية، إيران ـ مشهد، ط 1، 1419هـ.
108. المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع**، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، 2008م.
109. المعروف بابن عباس الفيومي أحمد بن محمد بن علي، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، المكتبة العلمية، بيروت،2010م.
110. منصور علي ناصف، **التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول**، دار احياء التراث العربي، بيروت، 1382 هـ 1962م.
111. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5.
112. نصرت عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، نشر مكتبة الأقصى، عمّان، 1976م.

113. النيسابوري، الحسن بن محمد بن حسين، **غرائب القرآن ورغائب الفرقان**، ت: زكريا عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1416هـ.
114. هلال الجهاد، **جماليات الشعر العربي**، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر، بيروت ـ لبنان، 2007 م.
115. الواقدي، محمد بن عمر السهمي، **المغازي**، ت: مارسدن جونس، دار الأعلمي، بيروت، ط 3، 1989م.
116. ياسين الأيوبي، **معجم الشعراء في لسان العرب**. دار العلم للملايين، ط 2، 1982م.
117. يحيى بن حمزة، **الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، المكتبة العنصرية، بيروت، ط 1، 1423هـ.