معارضات الشّعراء لبردة كعب بن زهير
قراءة في البنية الإيقاعيّة للمطالع

عبد العزيز قيبوج
جامعة الحاج لخضر ٭ باتنة ٭ الجزائر

ملخص

يزخر الشعر العربي القديم بنماذج شعرية، تعدّ بمثابة معالم احتذى بها الشعراء، ونسجوا على منوالها، وسعوا إلى معارضتها ومجاراتها، بما يصطلح عليه "المعارضات الشعرية"، والنماذج في ذلك كثيرة متعددة نذكر منها على سبيل المثال؛ معلقة امرئ القيس، وبردة كعب بن زهير، وبردة البوصيري، ومما لا شك فيه أن هذه النماذج ما بلغت تلك المكانة والشهرة، إلا بما تتضمنه من خصائص فتية وجمالية، لذلك نحاول في هذا البحث، إبراز ما تكتنزة هذه النماذج من قيم فنية جمالية، ولتحديد مجال الدراسة استهدفنا في هذا البحث دراسة جماليات الإيقاع في مطلع بردة زهير بن أبي سلمى والمطالع التي عارضتها.

Abstract

Old Arabic poetry contains excellent lattice models that gave notoriety to a number of famous poets. Their poems reached popularity because of their aesthetic and artistic characteristics. Through this study, we attempt to distinguish their stylistic and rhythmic features, with particular focus on the poems of Kaa'b Bin Zuhair.

Keywords: Old Arabic Poetry, Aesthetics, rhythm, rhyme, stylistics

بردة كعب بن زهير[1] في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، من القصائد الشعرية التي لقيت اهتماما كبيرا من طرف الشعراء على مرّ العصور، وأصبحت نموذجا نُسجت على منواله عشرات القصائد، والظاهر أن هذه القصيدة تضمنت جملة من الخصائص الفنية والجمالية، جعلتها محط عناية واحتذاء من طرف الشعراء، فلماذا أُعجب بها الشعراء؟ و ما سبب الإقبال عليها والاحتفاء بها؟

يتمحور مدلول المعارضة حول معاني المقابلة والمعاظمة والمشابهة والمحاكاة، ففي المعنى اللغوي يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ): "... وعارضته بمثل ما صنع إذا أتيت إليه بمثل ما أتى إليك، ومنه اشتقت المعارضة"،[2] وفي الجمهرة "اشتريت المتاع بعرض أي بمتاع مثله وهي المعارضة"،[3] والمعرضة عند ابن فارس (ت395هـ) "...وهذا هو القياس كأنَّ عرْضَ الشيءِ الذي يفعله مثل عرْض الشيء الذي أتاه"،[4] وفي المعجم الوسيط" يقال عارض الشيء بالشيء معارضة أي مقابلة، وعارض الكتاب بالكتاب أي قابله به، وعارض فلانا باراه وأتى بمثل ما أتى به، وعارضه في الشعر، وعارضه في السير"،[5] فالمعارضة لغة لها معنيان؛ الأول حسي مادي يتعلق بالمبادلة والمقايضة، والثاني معنوي يتعلق بالقول والكلام.

أما المعارضة في الاصطلاح الأدبي فهي قريبة من المعنى اللغوي من حيث دلالتها على المباراة و المنافسة، وهي أن ينظم الشاعر قصيدة، على نمط قصيدة لشاعر سابق، يتفق معه في بحر القصيدة ورويها وموضوعها، سواء أكان الشاعران متعاصرين أم غير متعاصرين،[6] ويعرفها أحمد الشايب بقوله: "والمعارضة في الشعر أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية، فيأتي شاعر أخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف يسير أو كثير... فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته على

كل حال، ومناط المعارضة هو الجانب الفني وحسن الأداء"،[7] ويرى مجدي وهبة وكامل المهندس أن المعارضة هي أن يحاكي الأديب في أثره الأدبي أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على مهارته وبراعته،[8] ومنه يمكن استخلاص بعضا من خصائص المعارضات الشعرية منها:

-أن يلتزم الشاعر المتأخر بمعارضة صاحبه في بحر القصيدة وقافيتها وموضوعها، وحركة رويها.

-يمكن أن تكون المعارضة جزئية إذا خالفت القصيدة المتأخرة نظيرتها المتقدمة في عنصر من العناصر السابقة.

وقد يتبادر إلى الذهن أن المعارضات تعدّ نوعا من التقليد الذي يوحي بالجمود الفني والضعف الإبداعي، لكن ذلك لا يكون إلا في القليل النادر، فأغلب المعارضات الشعرية لا تقل جمالا وإبداعا عن النص الأصلي، خصوصا إذا كانت من شعراء لهم باع طويل في نظم الشعر، كما أن الشاعر المعارِض غالبا ما يحرص على منافسة النص السابق ومحاولة التفوق عليه.

وقد عرف الأدب العربي في مختلف مراحله معارضات شعرية كثيرة، لعل أكثرها شيوعا معارضات بردة كعب ين زهير، ومعارضات بردة البوصيري، وكلاهما في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، علما أن بردة البوصيري نفسها جاءت مُعارضة لبردة كعب، حيث وافقتها في الموضوع "المديح النبوي"، والوزن الشعري "بحر البسيط"، مع اختلافهما في حرف الروي.

وبردة كعب ين زهير من النصوص التي لاقت شهرة منقطعة النظير، وتلقاها الأدباء باهتمام كبير فشرحوها وشطروها وخمسوها وعارضوها، حيث أشار "كارل بروكلمان"[9] إلى أكثر من خمسين تأليفا ما بين شرح وتخميس وتشطير للبردة، كما عارضها الكثير من الشعراء على مرّ العصور ، فقد أحصيتُ حتى نهاية القرن التاسع الهجري ستا وعشرين قصيدة في معارضتها، ومطلع البردة:[10]

بَـانَــتْ سُـعَادُ فَقَـلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ مُتَيَّمٌ إِثْـرَهَا لَـمْ يُـجْزَ مَكْبُــولُ[11]

وأصحاب هذه المعارضات في الفترة المذكورة سابقا هم:

1. محمد بن أبي العباس أحمد الأبيوردي الأموي، (ت507هـ) ومطلع معارضته:[12]

خَاضَ الدُّجَى وَرِواقُ اللَّيلِ مَسْدُولُ بَرقٌ كَمَـا اهتزَّ مَاضِي الحَدّ مَصْقُـولُ

2. أبو القاسم محمود الزمخشري، (ت538هـ)، مطلعها:[13]

أَضَـاءَ لـي بـاللِّـوَى والقَـلبُ مَتبُولُ نَـجْدِيٌّ بَـرْقِ بنَـارِ الـحُبِّ مَوْصُولُ

3. أبو الحسن علي بن محمد الخوارزمي، (ت560هـ)، ومطلعها:[14]

أَضَاءَ بَرْقٌ وَسَجْـفُ اللَّيْـلِ مَسْـدُولُ كَمَـا يُـهَـزُّ اليَـمَـانِـيُّ وهُـو مَـصْـقُولُ

4. أبو الفضل عبد المحسن التنوخي الحلبي، (ت643هـ)، ومطلعها:[15]

صَـبٌّ عَـلِـيـلٌ ومَـا بِـالـرَّبْعِ تَـعْلِيلُ فَـلَـيْسَ إِلاَّ عَـلَى الإِعْـوالِ تَـعْـوِيـلُ

5. أبو عبد الله محمد بن الجنان الأندلسي، (توفي بين 646- 648 هـ)، مطلع معارضته:[16]

اسْـمَـعْ حَـدِيثِي فَإِنَّ الصِّدقَ مَقْبُــولُ وانْظُرْ دَلِيـلَ اشتِيـاقِي يَـبْدُ مَدْلُـولُ

6. أبو عمر القاضي بن أبي بكر الأندلسي كان معاصرا لابن الجنان الأندلسي، مطلعها:[17]

زَارَتْ صَبَـاحًا وَدَوْحِ البَـانِ مَظْلُـولُ عَلـيـلَةً نَـشْـرُهَا لـلـصَّـبِّ تَـعْـلِـيلُ

7. يحي بن يوسف الصرصري، (ت656هـ)، مطلعها:[18]

رَكْـبَ الـحِجَازِ ومِنْكَ الخَيرُ مَأْمُـولُ هَـلْ عِـنْـدَكَ اليَومَ لِلمُشْتَـاقِ تَـنْويـلُ

8. شرف الدين البوصيري، (ت696هـ)، مطلعها:[19]

إِلى مَتَى وَأَنْتَ بِاللَّـذَّاتِ مَشْغُــولُ وَأَنْـتَ عَـلى كُـلِّ مَا قَـدَّمْـتَ مَسْـؤُولُ

9. الشهاب أحمد بن عبد الملك المعروف بالعزازي، (ت692هـ)، مطلعها:[20]

دَمِي بِـأَطْلالِ ذَاتِ الـخَالِ مَطْـلُـولُ وَجَيْشُ صَبْرِي مَـهْـزُومٌ وَمـفْـلُـولُ

10. عز الدين الموصلي، (ت790هـ)، مطلع قصيدته:[21]

هـلْ يُـبْـرِئُ الـصَّـبَّ بَعْدَ المَوْتِ تَقْبِيلُ فَـقَـلْـبُـهُ بِـكُـؤُوس الشَّـوْقِ مَـعْـلُـولُ

11. محمد بن سيد الناس اليعمري، (ت734هـ)، مطلعها:[22]

قَـلْـبـى بـكُـمْ يـا أُهَيْلَ الـحَـيِّ مَأْهُـولُ وَحَـبْـلُـهُ بـأَمَـانـى الـوَصْـل مَوْصُـولُ

12. نور الدين أبو الحسن علي بن محمد التميمي الهمذاني المصري، (ت739هـ)، مطلع معارضته:[23]

سَلْمَى سَلِمْتِ فِيكِ الصَّبُّ مَقْتُـولُ والغَدْرُ مِنْكِ شَبِيهُ العُذْرِ مَقْبُـولُ

13. أثير الدين أبو حيان محمد بن يوسف الأندلسي، (ت684هـ)، ومطلعها:[24]

لاَ تَعْذُلاهُ فَمَا ذُو الـحُبِّ مَعْـذُولُ الـعَـقْـلُ مُـخْـتَـبَـلٌ والـقَـلْـبُ مَتْبُولُ

14. أحمد بن عبد المعطي، كان حيا عام (764هـ)، مطلعها:[25]

كَـمْ أَقْـطَـعُ الـعُـمْـرَ فـى قِـيـل وفِي قَـالِ وَكَـمْ أُزَيِّـنُ أَقْـوَالـى وأَفْـعَـالـى

15. صلاح الدين خليل الصفدي، (ت764هـ)، مطلعها:[26]

سَـلُـوا الـدَّمْعَ فَـإِنَّ الصَّبَّ مَشْـغُـولُ وَلَا تَـمَـلُّـوا فَـفِـي إِمـلائِـهَـا طُـولُ

16. جمال الدين بن نباتة المصري، (ت768هـ)، مطلعها:[27]

مَـا الطَّـرْفُ بَـعْـدَكُـمْ بِالنَّوم مَكْحُـولُ هـذَا، وَكَـمْ بَيْنَنَا مِـنْ رَبْـعِكُمْ طُـولُ

17. شمس الدين محمد بن جابر الأندلسي، (780هـ)، مطلع معارضته:[28]

بَـانَـتْ سُـعَـادُ فَـعِـقْـدُ الصَّبْرِ مَـحْـلُـولُ والـدَّمْعُ فِي صَفَحَاتِ الـخَدِّ مَبْذُولُ

18. برهان الدين القيراطي، (781هـ)، مطلعها:[29]

جُرْحُ الـجُـفُـونِ بـقَـذْفِ الـدَّمْع تَعْدِيـلُ وَالـحُـبُّ شَـاهِـدُهُ الـمجرُوحُ مَـقبُـولُ

19. شمس الدين الزمردي، المعروف بابن الصائغ، (ت786هـ)، مطلعها:[30]

دَعْ قَـلْـبَـهُ فَـهُـوَ مَشْغُوفٌ وَمَـشْـغُـولُ وَدَمْـعَـهُ فَـهُـو مَـطْـلُوبٌ وَمَـطْـلُـولُ

20. علاء الدين الدمشقي، من أهل القرن الثامن الهجري، مطلع معارضته:[31]

مَصُونُ دَمْـعِـى عَـلَـى الـخَـدَّيْـن مَبْـذُولُ وَفِـيـكُـم أَنَـا مَـغْـذورٌ مَـعْـذُولُ

21. محي الدين أبو طاهر الفيروز أبادي، (ت817هـ)، ومطلعها:[32]

هَـلْ حَـبْـلُ عَـزَّةَ بَعْدَ البَيْـن مَوْصُـولُ أَوْ بَـارِقُ الوَصْـل بَيْـنَ البَيْـن مَـأْمُـولُ

22. جمال الدين أبو حامد القرشي المكي، (ت819هـ)، ومطلعها:[33]

قَلْبُ المحبِّ عَنِ العُذَّالِ مَشْغُــولُ فَلَيْسَ يَنْفَعُ فِيهِ القَالُ والقِيــلُ

23. زين الدين بن عبد الرحمن القلقشندي، (ت821 هـ)، ومطلعها:[34]

سَيْفُ العُيُونِ عَلَى العُشَّاقِ مَسْلُولُ وَصَارِمُ اللَّحْظِ مَسْنُونٌ وَمَصْقُولُ

24. شمس الدين بن محمد النواجي، (ت859 هـ)، مطلعها:[35]

قَلْبُ المحِبِّ عَلَى الأَشْوَاقِ مَجْبُولُ هَيْهَاتَ يَنْفَعُ فِيهِ القَالُ والقِيــلُ

25. القاضي بهاء الدين بن محمد الباعوني، (ت871هـ)، ومطلعها:[36]

نَوْمِتى بماءِ قِرَاحِ السُّهْدِ مَغْسُــولُ فَكَيْفَ يَحصُلُ لِي مِنْ طِيفِكُمْ سُولُ

26. علاء الدين بن مليك الحموي، (ت916هـ)، ومطلعها:[37]

رَأى العَقِيقَ فَأَجْرَى دَمْعَهُ لُولُــو مُتَيَّمٌ دَمُهُ بالهجْرِ مَطْلُــولُ

جماليات التشكيل الإيقاعي:

يعدّ الإيقاع من أهم مقومات الشعرية العربية، فالشعر العربي نشأ مقترنا بالموسيقى والإيقاع، لذلك يُقال "أنشد فلان قصيدة" إذا قرأها قراءة إيقاعية مراعيا الوزن والقافية، "فالتراث الشعري العربي القديم نشأ في ظل الإلقاء المسموع والرواية الشفوية المنطوقة، والأداء الصوتي بدلا من الكتابة التي لم تكن شائعة"،[38] ويظهر أثره في التنسيق الصوتي الذي يحدث تموجات صوتية، تجسد الإيقاع والتنغيم بمختلف أشكاله، وقد حدد النقد الحديث ثلاثة أنواع للنسج الإيقاعي هي:

-**الإيقاع الداخلي**: ويتحقق على مستوى الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري، فيتخذ مظاهر إيقاعية، تتلاءم فيما بينها داخليا لتظاهر الإيقاع الخارجي وتنسجم معه، وتظهر غالبا في المقاطع الصوتية التي تشكل البيت الشعري أو جزءا منه.

-**الإيقاع الخارجي**: غالبا ما ينصرف إلى القافية، ويضاف إليها ما قبلها مما يظاهرها على التمكن والترصد والتلذذ.

-**الإيقاع التركيبي**: وهو الإيقاع العام الذي يهيمن على العمل الأدبي، فيميزه تمييزا.[39]

أ. الإيقاع الخارجي:

الإيقاع خاصية الشعر الأساسية التي تميزه عن النثر، وإذا كان المعنى العام للإيقاع يرتبط بإعادة فواصل صوتية متساوية لمعلم ثابت، فإنه في الشعر يتعلق بهندسة الإطار الخارجي للبيت الشعري، التي يشكلها كل من الوزن والقافية، وهو ما يصطلح عليه في النقد القديم بالعروض، وقد شاع استعمال مصطلح الموسيقى بدلا من العروض في الدراسات النقدية الحديثة، وظهرت العديد من المؤلفات بهذا المصطلح منها: موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، وموسيقى الشعر لشكري عياد، وهذا التحول الاصطلاحي، يدلّ على تحول نظرة النقد الحديث إلى علم العروض واعتباره نوعا من الإيقاع الموسيقي الذي يحقق التنغيم عن طريق اللغة، ويتشكل الإيقاع الخارجي للشعر من الوزن والقافية.

1ـ الوزن:

يعرّف الوزن بأنه مجموعة من التفعيلات تشكل البيت الشعري، من خلال تكرار تفعيلات معينة بعدد محدد، وينتج عن ذلك إيقاعا موسيقيا يتولّد عن ذلك التكرار، وفي هذا المعنى يقول إبراهيم أنيس: "الكلام الموزون والنغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة، تنسجم مع ما نسمع لتكوّن منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات"،[40] والبيت الشعري هو الوحدة الأساسية للقصيدة العمودية، ومن خلاله يشكل الشاعر وزنه الشعري، وبالعودة إلى البردة نلاحظ أنها نظمت على بحر البسيط، يقول كعب في مطلعها:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ	مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ
بَانَتْسُعَادُ فَقَلْبِي بِلْيَوْمَ مَبْتُولُ	مُتَيْيَمُنْ إِثْرَهَا لَمْيُجْزَمَكْبُولُ
0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/	0/0/ 0//0/0/ 0///0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ	مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فِعْلُنْ

اختار كعب بحر البسيط، إطارا لموسيقاه الخارجية، وهو بحر شائع الاستعمال، يأتي في المرتبة الثالثة من حيث درجة تواتره في الشعر العربي القديم،[41] بعد كل من الطويل والكامل، والملفت للنظر أن شعراء المديح النبوي يؤثرون بحر البسيط على بقية البحور،

وربما بعود السبب في ذلك إلى ورود هذا البحر في كل من بردتي كعب بن زهير والبوصيري، وهما أشهر قصيدتي المديح النبوي .

وجاء البسيط في بردة كعب مقطوع العروض والضرب (فِعْلُنْ) بدل من (فَاعِلُنْ)، وقد التزم معارضو البردة بهذه العلّة، فجاءت الأعاريض والأضرب كلها مقطوعة.

ويظهر أن الشاعر أجاد اختيار البحر المناسب لموضوعه، فالبسيط من البحور الطويلة الكثيرة المقاطع، المتنوعة التفعيلات والتي أسعفت كعب في التعبير مشاعر الخوف والجزع من وعيد الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وبعد ذلك في مدح الرسول، والإشادة بأخلاقه الرفيعة وأخلاق صحابته من المهاجرين والأنصار، ومثل هذه المعاني تناسبها البحور الطويلة، حيث "نستطيع أن نقرر ونحن مطمئنون أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصبّ فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه"،[42] كما يتناسب بحر البسيط مع بسط صفات الممدوح وعرض خصاله ومزاياه، فهذه المعاني أجدر أن تكون في قصائد طويلة، وبحور كثيرة المقاطع كالبسيط وهذا ما يلاحظ في البردة، وفي القصائد التي عارضتها.[43]

2ـ القافية:

هي الأصوات التي تتكرر في أواخر أبيات القصيدة، وينتج عن هذا التكرار جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، والقافية بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترديدها ويستمتع بهذا الترديد، الذي يطرق الآذان في فترات منتظمة وفق نظام خاص هو الوزن.[44]

فالقافية ركن أساس من أركان الإيقاع الشعري، وقد حددها النقاد من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله، والقافية في بردة كعب هي المقطع الصوتي "بولو".

بَـانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُـــولُ مُـتَيَّـمٌ إِثْـرَهَا لَـمْ يُـجْزَ مَكْبُولُ

بَـانَـتْ سُعَادُ فَقَلْبِلْيَوْمَ مَبْتُوْلُوْ مُتَيْيَمُنْ إِثْرَهَـالَمْ يُجْزَمَكْ بُوْلُوْ

ومن الأحرف التي تشكل القافية:

-**الروي**: هو الحرف الأخير الذي يتكرر في نهاية الأبيات، ويلتزم به الشاعر في آخر كل بيت وإليه تنسب القصيدة، فيقال لامية أو ميمية أو سينية...الخ، فروي البردة هو "اللام"، وجميع معارضات البردة حافظت على هذا الروي، علما أن اللام من الحروف الشائعة كروي في الشعر العربي وهذه الحروف حسب استقراء النقاد هي (الباء- الراء- النون- الميم- اللام- الدال).

-**الردف**: جاءت قافية البردة مردفة بالواو، مما أسهم في تحقيق الامتداد الصوتي المناسب للإنشاد، كما أن جل من عارضوا البردة من الشعراء المذكورين سابقا جاءت قوافيهم مردفة، فالقصائد المردفة بالواو التي قلّدت البردة في اتخاذ الواو كردف بلغت عشرين قصيدة بما يعادل (76.92٪ ، والردف بالياء فقد بلغ ست قصائد ما نسبته (23.08٪)، فنسبة التقليد في حرف الردف عالية جدا.

يمكن القول أن كعب حشد في بردته كل المقومات الصوتية التي تشكل الإطار الخارجي لتحقيق الإيقاع الموسيقي وتقويته، منتقيا أشهر ما قرّرته الشعرية العربية في هذا المجال، حيث اختار بحر البسيط، وقافية مطلقة ومردفة بالواو، بحرف روي مشهور هو اللام، والقصائد التي عارضت البردة حافظت على هذه الاختيارات، وقوافي مطالع هذه المعارضات هي: "مصقول- موصول- مصقول-تعويل- مدلول- تعليل- تنويل- مسؤول-مغلول- معلول- موصول- مقبول- متبول- أفعالي- طول- ميل- مبذول- مقبول- مطلول- معذول- مأمول- القيل- مصقول- القيل- سول- مطلول".

ب. الإيقاع الداخلي:

نحاول رصد الإيقاع الداخلي للمطالع من خلال دراسة موسيقى الحروف، ثم موسيقى الكلمات:

1ـ **موسيقى الحروف**:

إذا كان الوزن والقافية مقومين أساسيين في تشكيل الموسيقى الخارجية للنص، فإن الشاعر يعمد إلى تنويع الإيقاع وتكثيفه، بوسائل فنية أخرى، فتكرار حروف بعينها يعطي

نغما موسيقيا ناتجا عن ذلك التكرار، باعتبار أن الحروف من الوجهة اللفظية، هي أصوات ذات تنغيم خاص يختلف بحسب طبيعة الحرف المكرر، وتختلف أيضا القيمة التنغيمية للحروف حسب نوع مخارجها وامتدادها ودرجة حدّتها، وبالعودة إلى المطالع السابقة يمكن رصد بعض الظواهر الصوتية المتأتية من الحروف، ومن أبرزها تكرار أحرف المد (الألف- الواو- الياء)، من ذلك قول كعب بن زهير:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِى اليَوْمَ مَتْبُــولُ مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُـولُ

وقول ابن الجنات الأندلسي:

اسْمَعْ حَدِيثِى فَإِنَّ الصِّدقَ مَقْبُولُ وانْظُرْ دَلِيلَ اشتِياقِى يَبْدُ مَدْلُولُ

وقول شمس الدين الزمردي:

دَعْ قَلْبَهُ فَهُوَ مَشْغُوفٌ وَمَشْغُـولُ وَدَمْعَهُ فَهُو مَطْلُوبٌ وَمَطْلُـولُ

وقول علاء الدين الدمشقي:

مَصُونُ دَمْعِى عَلَى الخَدَّيْنِ مَبْذُولُ وَفِيكُـم أَنَا مَغْذورٌ مَعْـــــذُولُ

فالنماذج السابقة اشتملت على الكثير من أحرف المدّ أو ما يسمى بالحركات الطويلة (الألف- الواو- الياء)، مثل: "بانت- قلبي- متبول- مكبول- حديثي- مقبول- اشتياقي- مدلول- مشغول مطلوب- مطلول- مصون- مبذول- مغدور- معذول"، فالامتداد الصوتي الذي حققته هذه الأحرف ساعد الشعراء على إخراج زفرات الشوق والحنين، وكأن هؤلاء الشعراء وجدوا في أحرف المدّ متنفسا للتخفيف من مشاعر الحسرة والألم لفراق المحبوب ونأيه، وجل هذه المطالع عمد فيها أصحابها إلى تقليد كعب في مقدمة النسيب التي افتتح بها بردته، وبذلك أصبحت المدائح النبوية عادة ما تفتتح بمقدمات غزلية.

وأحيانا يعمد الشعراء إلى تكرار الحروف المجهورة ذات الرنين الحاد والإيقاع القوي، كحروف الصفير(السين والصاد)، إمعانا في إبراز الجانب الصوتي وتحقيق التنغيم في النص، مثل قول نور الدين أبو الحسن علي بن محمد التميمي الهمذاني المصري:

سَلْمَى سَلِمْتِ ففِيكِ الصَّبُّ مَقْتُـولُ والغَـدْرُ مِنْكِ شَبِيهُ العُـذْرِ مَقْبُـولُ

وقول زين الدين بن عبد الرحمن القلقشندي:

سَـيْفُ العُيُونِ عَلَى العُشَّاقِ مَسْلُــولُ وَصَارِمُ اللَّحْظِ مَسْنُونٌ وَمَصْقُــولُ

أويتم بتكرار أحرف بعينها تكثيفا للنغم الموسيقي، كحرف" العين" في قول أبي الفضل عبد المحسن التنوخي الحلبي:

صَـبٌّ عَـلِيــلٌ ومَا بِالرَّبْعِ تَعْلِيلُ فَلَيْسَ إلاَّ عَـلَى الإعْـوالِ تَعْـوِيــلُ

2ـ **موسيقى الكلمات**:

تظهر موسيقى الكلمات داخل البيت الشعري في أشكال متعددة اصطلح عليها النقاد اصطلاحات خاصة بها ضمن باب البديع اللفظي كالتصريع والتجنيس والتكرار والترديد وغير ذلك، وما يعنينا في هذا المقام هو المردود الصوتي الناتج عن التماثل اللفظي لهذه الألوان البديعية داخل البيت الشعري، ويظهر هذا المؤشر بشكل بارز في مطلع معارضات البردة في نوعين من البديع هما؛ التصريع والتجنيس.

-**التصريع**: وهو ما كانت فيه عروض البيت تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته،[45] فالتصريع يقوم على التماثل الصوتي بين عروض البيت وضربه، وقد اهتم به الشعراء منذ القديم وحرصوا على تصريع مطالع قصائدهم، حيث يستحسن أن يكون المطلع مصرعا مما يوفر له نغما موسيقيا، وإيقاعا ينسجم مع إيقاع الوزن في البيت ليشكل وحدة موسيقية ثرية،[46] وبالنظر إلى المطالع السابقة نلاحظ أنها جاءت مصرعة كلها تقليدا في ذلك للبردة، ولكشف الفعالية الإيقاعية للتصريع في الأبيات السابقة ارتأيت تقسيمه وفق التشكيلات التالية:

-ما كان الاختلاف بين المصراعين في حرف واحد:

حيث يحصل الماثل الصوتي بين العروض والضرب في أغلب الحروف ولا يختلفان إلا في حرف واحد فقط، مثل:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُــولُ مُتَيَّـمٌ إِثْـرَهَا لَـمْ يُـجْزَ مَكْبُــولُ

صَـبٌّ عَـلِيــلٌ ومَا بِالرَّبْعِ تَعْلِيــلُ فَلَيْسَ إلاَّ عَـلَى الإعْـوالِ تَعْـوِيــلُ

إلى مَتَى وَأَنْتَ بِاللَّذَّاتِ مَشْغُــولُ وَأَنْـتَ عَلى كُـلِّ مَـا قَدَّمْتَ مَسْؤُولُ
دَمِى بأَطْـلالِ ذَاتِ الـخَالِ مَطْلُــولُ وَجَيْشُ صَبْـرِي مَهْـزُومٌ وَمفْلُولُ

فالتصريع الحاصل بين (متبول/ مكبول)، (تعليل/ تعويل)، (مشغول/ مسؤول)، (مطلول/ مفلول)، ظهر في التماثل الصوتي بين الأعاريض والأضرب السابقة ما أسهم في تقوية الجانب الموسيقي، وأعطى للبيت مزيدا من التجانس الصوتي والتماثل الإيقاعي، وفي ذلك تأثير على السامع فهو يتوقع نهاية البيت بعد سماعه الشطر الأول منه، ما يحقق الانسجام بين النص والسامع.

-ما كان الاختلاف بين السّطر عينه في حرفين:

حيث يحصل التماثل الصوتي في عروض البيت وضربه، مع اختلاف بينهما في حرفين، ومن أمثلته:

أَضَـاءَ لـى باللِّوَى والقَلـبُ مَتبُــولُ نَـجْـدِيٌّ بَـرْقٍ بـنَارِ الـحُبِّ مَوْصُـولُ
قَـلْبى بكُمْ يا أُهيْلَ الـحَيِّ مَأْهُــولُ وَحَبْلُهُ بـأَمَـانـى الـوَصْـل مَوْصُـولُ
بَـانَتْ سُـعَادُ فَـعِقْدُ الصَّبْرِ مَـحْلُولُ والدَّمْعُ في صَـفَـحَاتِ الـخَدِّ مَبْذُولُ
سَيْفُ العُيُـونِ عَلَى العُشَّاقِ مَسْلُــولُ وَصَـارِمُ الـلَّـحْظِ مَسْنُونٌ وَمَصْقُولُ
هَـلْ حَبْلُ عَـزَّةَ بَـعْدَ البَيْـنِ مَوْصُـولُ أَوْ بَـارِقٌ الـوَصْل بَيْنَ البَيْـنِ مَأْمُولُ

قام التصريع في هذه المطالع بين (متبول/ موصول)، (مأهول/ موصول)، (محلول/ مبذول)، (مسلول/ مصقول)، (موصول/ مأمول)، على التآلف والتخالف، فالتآلف يكون بتكرار الحرف ذاته فيعطي نغما ثابتا مكررا، والتخالف يحصل بتغيير حرف بحرف آخر بين العروض والضرب فيعطي نغما مختلفا، وفي ذلك تنويع للإيقاع، وهذا التنويع والثراء مما تطرب له النفس وتستسيغه الأذن.

-ما كان الاختلاف بين المصراعين في أكثر من حرفين:

وبذلك لا يحصل التماثل الصوتي إلا في الحرف الأخير بين عروض البيت وضربه، مثل:

رَكْبَ الحِجَازِ ومِنْكَ الخَيرُ مَأْمُولُ هَلْ عِنْدَكَ اليَتومَ للمُشْتَاقِ تَنْويلُ
جُرْحُ الجُفُونِ بِقَذْفِ الدَّمْعِ تَعْدِيلُ وَالحُبُّ شَاهِدُهُ المجرُوحُ مَقبُولُ
سَلُوا الدَّمْعَ فَإِنَّ الصَّبَّ مَشغُولُ وَلَا تَمَلُّوا فَفِي إملائِهَا طُولُ
قَلْبُ المحبِّ عن العُذَّالِ مَشْغُولُ فَلَيْسَ يَنْفَعُ فِيهِ القَالُ والقِيلُ
قَلْبُ على الحُبِّ والأَشْوَاقِ مجْبُولُ هَيْهَاتَ يَنْفَعُ فِيهِ القَالُ والقِيلُ

فالتصريع حصل في (مأمول/ تنويل)، (تعديل/ مقبول)، (مشغول/ طول)، (مشغول/ القيل)، (مجبول/ القيل)، وهذه التصريعات أقل فعالية صوتية من النماذج السابقة، بسبب الاختلاف الكبير في نوع الحروف بين كلمتي المصراع، وكذلك اختلاف الوزن الصرفي بينهما.

فرغم أن مطالع المعارضات كلها التزمت بالتصريع، فإن مردودها الموسيقي والإيقاعي يختلف من مجموعة لأخرى؛ ففي المجموعة الأولى تحققت أعلى درجات الإيقاع الموسيقي، بسبب التماثل الصوتي بين عروض البيت وضربه، وفي المجموعة الثانية حدث تنوعا في الإيقاع نتيجة الاشتراك والاختلاف في الأحرف بين مصراعي الأبيات، أما المجموعة الثالثة فهي أقل فعالية صوتية من المجموعتين الأولى والثانية.

كما لا يخفي دور الصيغة الصرفية "مفعول" في تحقيق جودة الإيقاع، التي جاءت على وزنها الأعاريض والأضرب في المجموعتين الأولى والثانية، ودليل ذلك أن جودة الإيقاع وفعاليته قلت في المجموعة الثالثة بسبب اختلاف الوزن الصرفي بين الأعاريض والأضرب.

وبذلك يمكن القول أن التصريع بحكم تموقعه في المطلع وورروده في عروض البيت وضربه له قيمة إيقاعية خاصة، تسهم في جودة الإنشاد الشعري، وتحفيز السماع وتحقيق الإثارة، فجمالية التصريع تدل على أنه رباط إيقاعي، فهو يضمن للنص تسلسله الصوتي ويشد انتباه المتلقي بقرع سمعه قرعا متواصلا.[47]

ب. الجناس: يسمى الجناس والتجنيس والمجانسة، ويقوم على تشابه الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى،[48] وهو أكثر ألوان البديع تحقيقا للإيقاع، فالكلمتان المتجانستان تجانسا تاما هما في الواقع إيقاعان صوتيان، ترددا في مساحة البيت الشعري، وكذلك الكلمتان المتجانستان تجانسا ناقصا، فالنقص في الجناس يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر،[49] وقد حرص معارضوا البردة على تجنيس مطالع قصائدهم، رغبة في تقليد مطلع البردة واقتفاء أثرها من جهة، وتجويد الإنشاد الشعري من جهة ثانية، وقد اختلفت كثافة التجنيس في تلك المطالع من نص لآخر، ويمكن تصنيف هذه الأشكال فق التقسيم التالي:

1 -**التجنيس مرة واحدة في المطلع**: مثل:

هـلْ يُبْرِئُ الصَّبَّ بَعْدَ الـموْتِ تَقْبيلُ فَقَـلْبُهُ بكُـؤُوس الشَّـوْقِ مَعْـلُـولُ
سَـلُوا الدَّمـعَ فَإِنَّ الصَّبَّ مَشغُــولُ وَلَا تَـمَـلُّوا فَـفِـى إِملائِـهَـا طُــولُ
مَـا الطَّـرْفُ بَـعْـدَكُـمْ بالنَّوم مَكْحُولُ هـذَا، وَكَمْ بَيْـنَنَا مِـنْ رَبْـعِكُمْ طُولُ
جُـرْحُ الـجُفُونِ بِقَذْفِ الدَّمْع تَعْدِيـلُ وَالـحُـبُّ شَـاهِـدُهُ الـمجرُوحُ مَقبُولُ
مَـصُونُ دَمْـعِى عَلَى الـخَدَّيْن مَبْـذُولُ وَفِـيـكُـــم أَنَـا مَعْـذورٌ مَـعْــذُولُ

فالجناس الحاصل بين (تقبيل/ قلبه)، (تملوا/ إملائها)، (بعدكم/ ربعكم)، (حرح/ المجروح)، (معذور/ معذول)، أسهم في تحقيق تكثيف الإيقاع الداخلي للبيت الشعري، وتعضيد الإيقاع الخارجي الناتج عن الوزن والقافية.

2 - **التجنيس مرتين في البيت الواحد**: مثل:

قَـلْبى بكُـمْ يـا أُهَيْلَ الـحَيِّ مَـأْهُولُ وَحَـبْـلُـهُ بـأَمَـانـى الـوَصْل مَـوْصُـولُ
سَـلْمَـى سَلِمْتِ فِفِيكِ الصَّبُّ مَقْتُولُ والـغَـدْرُ مِـنْـكِ شَبيهُ الـعُـذْرِ مَقْبُولُ
دَعْ قَـلْبَـهُ فَـهُوَ مَـشْغُـوفٌ وَمَـشْغُــولُ وَدَمْـعَـهُ فَـهُـو مَـطْـلُـوبٌ وَمَـطْـلُـولُ
صَــبٌّ عَـلِيــلٌ ومَـا بـالرَّبْع تَـعْلِيــلُ فَلَيْسَ إِلاَّ عَـلَى الإِعْــوالِ تَـعْـوِيـلُ

هذه الأبيات لشعراء عاشوا في القرن الثامن الهجري، وهو من العصور التي ازدهرت فيها فنون البديع، وبالغ فيها الشعراء في التكلف اللفظي، والاحتفاء بصنوف

البديع، ففي البيت الأول جانس الشاعر بين (أهيل/ مأهول)، وبين (الوصل/ موصول)، وفي البيت الثاني حصل التجنيس بين (سلمى/ سلمت)، وبين (الغدر/ العذر)، والبيت الأخير بين (مشغوف/ مشغول)، و(مطلوب/ مطلول)، وفي البيت الأخير جانس الشاعر بين (عليل/ تعليل)، (الإعوال/ تعويل)، لا شك أن هذا التكثيف في المجانسة اللفظية، وإن بدا متكلفا من حيث البنية المعنوية فإنه حقق مردودا صوتيا على المستوى الشكلي، وللتجنيس أثر كبير في عملية التلقي من خلال اعتماده على المفارقة القائمة على تشابه اللفظين واختلاف المعنيين.[50]

في الختام يمكن القول إن جماليات الإيقاع والطاقة الموسيقية التي لمسناها في مطلع بردة كعب بن زهير، والمطالع المعارضة لها تكمن في تضافر البنى الصوتية بمختلف مستوياتها؛ بداية بالإيقاع الخارجي الذي تجلى في الاختيارات العروضية المناسبة للغرض الشعري على مستوى الوزن والقافية، حيث تم اختيار بحر البسيط وقافية مطلقة مردفة بروي من الأحرف الشائعة "اللام"، ثم دعم موسيقى الإطار بتكثيف الإيقاع الداخلي باختيارات على مستوى الحروف، حيث طغت على المطالع أحرف المد، وأجاد الشعراء أيضا اختيار الألفاظ المنسجمة في مخارج الحروف، ثم على مستوى الكلمات وتجلى ذلك في التصريع والتجنيس لما لهما من فعلية صوتية، فكعب بن زهير بفضل بردته يكون قد مهد الطريق لفن المديح النبوي، ورسم معالمه الأولى، وتبعه في ذلك الكثير من الشعراء، هذا الفن الذي اكتملت خصائصه وتحددت عناصره مع بردة البوصيري ومن جاء بعده من أعلام فن المديح النبوي.

الإحالات:

(1)– هو كعب بن زهير بن أبي سلمى، أمه من بني غطفان، نشأ كعب في بيئة شعرية، فأبوه زهير وجده أبو سلمى، وأخوه بجير، وابنا عمته تماضر وصخر كلهم شعراء، فنشأ كعب على سماع الشعر وروايته ونظمه، منذ طفولته، ولد كعب في الجاهلية، وبعد الهجرة، أسلم أخوه بجير، ولتحق بالرسول (صلى الله عليه وسلم)، ولما علم كعب بإسلام أخيه غضب عليه، وعلى الدين الجديد، وقال كعب في ذلك أبيات من الشعر، فلما علم ذلك النبي (صلى الله عليه وسلم)، أهدر دم كعب، فكتب إليه بجير أن يسلم وينجو، فأقبل كعب على النبي (صلى الله عليه وسلم)، وأنشده قصيدة مدحه فيها أشاد بالمهاجرين

والأنصار والدين الجديد، فكساه الرسول (صلى الله عليه وسلم) بردته، اختلف في سنة وفاة كعب بين (24 أو 26 أو 42 هـ)، ينظر ديوان كعب بن زهير، صنعه أبي سعيد الحسن العسكري، قدم له ووضع هوامشه، ونهايته الدكتور حنَّا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص7 وما بعدها.

(2)- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد تكريت، 1980م، ج1، ص271.

(3)- ابن دريد، جمهرة اللغة، طبعة حيدر آباد، ج2، ص362.

(4)- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ط1، القاهرة، 1368هـ، ج4، ص271.

(5)- المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م، ص477.

(6)- محمد لازق سليم، عصر سلاطين المماليك، ط1، القاهرة، 1965م، مج:8، ص272.

(7)- أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر ، دار النهضة المصرية القاهرة، ط2، 1954م، ص7.

(8)- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، 1979م، ص203.

(9)- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تحقيق حليم النجار، ج1، ص158.

(10)- كعب بن زهير، ديوانه، ص26.

(11)- في رواية أخرى لم يفد بدلا من لم يجز.

(12)- يوسف بن اسماعيل النبهاني، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د، ت)، (د، ط)، ج3، ص30.

(13)- نفسه، ج3، ص33.

(14)- ياسين الأيوبي، معجم أعلام شعر المديح النبوي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2003م، ص266.

(15)- يوسف النبهاني، المجموعة النبهانية، ج3، ص36.

(16)- ابن الجنان الأندلسي، ديوانه، تح: منجد مصطفي بهجت، حامعة الموصل، العراق، 1410هـ، 1990م، ص142.

(17)- نفسه، ص 142.

(18)- يوسف النبهاني، المجموعة النبهانية، ج3، ص23.

(19)- نفسه، ج3، ص8.

(20)- نفسه، ج3، ص48.

(21)- نفسه، ج3، ص116.

(22)- نفسه، ج3، ص60.

(23)- نفسه، ج3، ص75.

(24)- نفسه، ج3، ص52.
(25)- ياسين الأيوبي، معجم شعراء المديح النبوي، ص71.
(26)- يوسف النبهاني، المجموعة النبهانية، ج3، ص138.
(27)- نفسه، ج3، ص82.
(28)- نفسه، ج3، ص29.
(29)- نفسه، ج3، ص98.
(30)- نفسه، ج3، ص113
(31) - نفسه، ج3، ص119.
(32)- نفسه، ج3، ص123.
(33)- نفسه، ج3، ص129.
(34)- نفسه، ج3، ص143.
(35)- نفسه، ج3، ص129.
(36)- ياسين الأيوبي، معجم أعلام المديح النبوي، ص331.
(37)- نفسه، ج3، ص270.
(38)- يوسف بكار ووليد سيف، العروض والإيقاع ، منشورات جامعة القدس المفتوحة، عمان، 1997، ص10 - 11.
(39)- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1991م، ص 137، 138.
(40)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، ط6، 1988، ص13.
(41)- أحمد النجار، أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي، الصدر لخدمات الطباعة، مصر، ط1، 1966م، ص333.
(42)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 178.
(43)- تعد قضية العلاقة بين الوزن والغرض الشعري قضية خلافية، بين النقاد العرب قديما وحديثا، فمنهم من لايرى بوجود علاقة بين الوزن والغرض الشعري وهو رأى أغلب النقاد القدامى، وقسم آخر يرى بوجود علافه بينهما، ومن النقاد القدامى الذين اهتموا بهذه القضية وأقروا بارتباط الوزن بالغرض الشعري، نذكر حازم القرطاجني في قوله: "لما كانت أغراض الشعر شتى وكان يقصد منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصِّغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا، أو استخفافيا، وقصد تحقير شئ أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد". ينظر:حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، ص260.

ويؤكد هذا الرأي بعض النقاد المعاصرين، من أمثال إبراهيم أنيس، وعبد الله الطيب، بقوله: "ومرادي أن أحاول بقدر المستطاع تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة... فاختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد، ووزن واحد،... وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل للشعر المعبر عن الرقص، والنقران والخفة". ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج4، ص72، 73.

ويرى آخرون بعدم المناسبة بين الوزن والغرض الشعري، منهم غنيمي هلال الذي لاحظ أن الشعراء القدامى لم يتخذوا لكل موضوع شعري وزنا خاصا، فكانوا يمدحون، ويفاخرون، ويتغازلون، في كل بحور الشعر". ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي ، دار النهضة العربية القاهرة، 1969م، ص46.

وفي تقديري أن التناسب بين الوزن والغرض الشعري، وإن بدا معقولا من الناحية النظرية، من حيث أن الأوزان الطويلة، كالطويل والبسيط والكامل والوافر تناسب الأغراض الجليلة والمعاني الفخمة كالمديح والفخر والرثاء، وكذا الأوزان الخفيفة الرشيقة تناسب موضوعات الهزل والطرب، وأن أغلب القصائد القديمة تتناسب وهذا التقسيم، فإننا بالمقابل تجد أن الموضوع الواحد والغرض نفسه قد نظم في الأوزان مختلفة، فالقضية إذا نسبية تتحكم فيها عوامل أخرى إضافية مثل الحالة النفسية للشاعر والموقف الذي يعيشه.

(44)- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ج1، ص89.

(45)- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001م، ج1، 165.

(46)- علي عالية، شعر الفلاسفة في الأندلس، خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، 2004، ص210.

(47)- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، منشوات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1987م، ص192.

(48)- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم، بيروت، لبنان.

(49)- منير سلطان، البديع في شعر شوقي، دار المعارف الإسكندرية، ط2، 1992م، ص55.

(50)- رجاء عيد، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، ص277.

تاريخ الإيداع/ 18/ 10/ 2016