أشعر أبيات العرب ـ دراسة بلاغية ونقدية

د. حسين محمد امحمد العربي*
قسم اللغة العربية بكلية الآداب. جامعة سبها ، ليبيا
hos.alarabi@sebhau.edu.ly
تاريخ الارسال 2026/1/1م تاريخ القبول 2026/2/12م

The Most Eloquent Verses of the Arabs – A Rhetorical and Critical Study

Hoseen Mohammed Amohammed Al Arabi
Associate Professor of Rhetoric and Criticism
Faculty member in the Arabic Language Department, Faculty of Arts, University of Sebha.
hos.alarabi@sebhau.edu.ly

Research Summary:

The Most Poetic Verses of the Arabs: A Rhetorical and Critical Study

Research Summary: This study will attempt, through the use of rhetorical terminology, to identify:

- The rhetorical criteria for selecting the best verse, whether in terms of simile, metonymy, metaphor, or other criteria.
- The critical criteria for determining the most poetic verse, whether in terms of diction and meaning, natural talent and artistry, or other criteria.

Some of the terms selected for this study are:

1. Rhetorical question
2. Rhetorical resumption
3. Simile
4. Metaphor
5. Metonymy
6. Hyperbole

Keywords: Arabic poetry, rhetoric, criticism, rhetorical standards, interrogation, resumption, simile, metaphor, metonymy, exaggeration

حقوق النشر © للمؤلف/للمؤلفين 2025. ينشر هذا البحث بموجب رخصة المشاع الإبداعي Creative Commons (CC BY-NC 4.0)

أشعر أبيات العرب
دراسة بلاغية ونقدية

ملخص البحث:

وسوف تحاول هذه الدراسة من خلال بعض المصطلحات البلاغية الوقوف على:

- المعايير البلاغية لاختيار أفضل بيت، سواء من ناحية التشبيه أو الكناية أو الاستعارة أو غيرها من المعايير.
- والمعايير النقدية لتعيين أشعر بيت، سواء من ناحية اللفظ والمعنى، أو من جهة الطبع والصنعة، أو غيرها من المعايير.

ومن هذه المصطلحات المختارة في هذه الدراسة:

1. الاستفهام التقريري
2. الاستئناف البياني
3. التشبيه
4. الاستعارة
5. الكناية
6. المبالغة
7. **الكلمات المفتاحية:** أشعر أبيات العرب، بلاغة، نقد، المعايير البلاغية، الاستفهام، الاستئناف، التشبيه، الاستعارة، الكناية، المبالغة.

المقدمة

الحمد لله الذي : ﴿ **نَزَّلَ أَحْسَنَ الحَدِيثِ كِتَاباً مُّتَشَابِهاً مَّثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ** ﴾ [1]

والصلاة والسلام على من أوتي جوامع الكلم، وفتحت له خزائن الحكمة والبيان، سيدنا محمد، النبي الأمي، وعلى آله وصحبه الذين ساروا على دربه، واهتدوا بهديه وبعد:

فإن البلاغة لا تدرك إلا حين يطابق الكلام مقتضى الحال، فيكون نسجه محكمًا، وتصويره دقيقًا، ومعناه رفيعًا، وبيانه آسرًا ، وكلما ازداد الكلام إحكامًا في الصيغة

وعمقًا في الدلالة، وروعة في التأثير ارتقى في مدارج البلاغة، وعلا في مراتب الفصاحة، و من أجل هذا تمايزت منازل الكلام، وتفاوتت مراتبه، فمنه الحسن، ومنه الأحسن، ومنه ما بلغ الغاية، فحاز قصب السبق ، وجمع من المحاسن ما أهَّله لأن يكون في ذروة الإبداع، لا يُجارى ولا يدانى.

مشكلة البحث :

المفضليات عنوان كتاب ومصطلح اختاره اللغويون للتعبير عن أفضل ما أنتجته قرائح الشعراء والأدباء من أبيات وقصائد سارت في الناس وفي الزمان وصارت مضرب الأمثال، وكثيراً ما نجد في كتب الحماسة والمختارات الأدبية كلمة (أفضل بيت قالته العرب) أو (أشعر بيت) مع اختلاف الباب، سواء مدحاً أو هجاءً أو غزلاً أو غير ذلك من الأغراض الشعرية، فهل كان اختيارهم التفضيلي لهذا البيت أو ذاك بناءً على معايير نقدية وبلاغية محددة، أم هو مجرد تأثر لحظي سريع وذائقة تختلف من ناقد إلى آخر؟

ومن هنا كان لابد لنا من دراسة الجوانب البلاغية والنقدية لهذه الأبيات المختارة والملقبة بهذا اللقب (أشعر بيت – أفضل بيت) وهكذا .. للوقوف على مصداقية هذه الأحكام ، وفهم المعايير التي قامت عليها تلك الاختيارات، ولاكتساب الملكة الأدبية والنقدية التي استطاعت الحكم على هذه النماذج الشعرية المثلى.

وها نحن في هذه الدراسة نعيش مع نماذج تجسد الصورة المثلى للإبداع الشعري من وجهة نظر كثير من النقاد ؛ لنقف على سر تفوقها، ونكشف عن وجوه إعجازها ، وذلك من خلال تأكيد أمرين جليلين :

الأول : قضية الإعجاز القرآني ، فإنه إذا كان أفضل ما نطقت به العرب في نظر أهل الدراية والخبرة بمسالك الكلام ومحاسنه قد وجه بالخلاف والنقد، وحوكم بالرد والقبول، فإن كلام الله تعالى قد أعجز الفصحاء، وحيّر البلغاء، فهو الكلام الوحيد الذي (لا ريب فيه) ولا عوج فيه، ولا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه .

الثاني : التعرف على معايير البلاغة العليا التي هي في أسمى صور لها بمعناها تعديًا يعوَّل عليه .

سوف يتتبع الباحث في هذه الدراسة المعايير البلاغية الدقيقة؛ من تشبيه بليغ، وكناية موحية، واستعارة مضيئة، وغيرها من فنون البلاغة، و استند على الشعر بالطبع

والطبيعة ، أو بالعمق والابتذال، وذلك لتحديد (أشعر بيت)، إن جاز التعبير في ميزان البلاغة .

فاللهم فقهنا في البلاغة، وارزقنا حسن البيان .

أشعر أبيات العرب

إن كل بيت وصف بأنه: (أفضل ما قالته العرب) يشهد على براعة الصياغة ودقة السبك، ويظهر مظاهر الأحكام والروعة الفنية، وقد تباينت الألوان البلاغية بين بيت وآخر، فمنها ما يجذب الأسماع باستعادة طريفة أو يشد السامع بتشبيه دقيق أو بمقابلة محكمة، وكذا إيقاظ الذهن باستفهام منير أو أن يدهش المتلقي بمبالغة بليغة، وفي هذا المبحث بعون الله يقف على هذه الشواهد وقفة تحليل وتأمل، نستكشف من خلالها سر الجمال، وموضع الإبداع، وسبب نيلها مقولة (الأفضلية) في عيون النقاد.

الاستفهام التقريري

إن مصطلح الاستفهام التقريري يرمي إلى كونه أداة بلاغية يقصد بها حمل المخاطب على الإقرار بالمعنى والاعتراف به ، فهو ليس سؤالاً لطلب جواب؛ بل تصديق وتأكيد، وحمل للمخاطب على الإقرار بما يعرف والاعتراف بما يقر، وذاك ما يعطي المعنى قوة في التوكيد، وزيادة في الحسن، والبهاء للفظ ومقصده، كما في قول جرير مادحًا عبد الملك بن مروان وتعد من الأبيات التي وصفت بأنها أمدح بيت قالته العرب[2] :

ألستم خير من ركب المطايا *** وأندى العالمين بطون راح[3]

لقد بلغ هذا البيت من الفصاحة منزلة سامقة حتى عُدّ أمدح بيت قالته العرب[4].

وليس سحره في معناه وحده، وإن كان جليلاً؛ بل في أسلوب أدائه؛ إذ جاء في صورة استفهام تقريري يحمل المخاطب على القرار بما يعلم، فيكتمل المدح بإجماع

الطرفين، وقد أعجب الملك من مروان بالبيت حتى قال : "من مدحنا منكم فليمتدحنا بمثل هذا ، أو ليسكت"[5].

لقد كان عبد الملك بن مروان من أئمة الذوق الشعري ، يحسن التمييز بين جيد الشعر ورديئه ، ولإدراك سر جمال هذا البيت على الناقد أن يجرده من الاستفهام : فأنتم خير من ركب المطايا ...، لندرك كيف كان الاستفهام التقريري سر جمال هذا البيت ، تأمل كيف يجنب الشاعر العبارة الخبرية التي تحتمل الصدق والكذب، وآثر أن يصوغ معناه في قالب استفهامي تقريري، ينتزع من المخاطب إقرارًا لا مفر منه ، كأنه لا خلاف عليه، ولا موضع للشك فيه؛ لاسيما والمخاطب في هذا السياق هو الممدوح ذاته، وهو أكثر الناس تأكيدًا لهذا المعنى ، وأشدهم اعترافًا به .

قال ابن الشجري : "ولو قال جرير هذا على جهة الاستخبار لم يكن مدحًا"[6].

ولجمال هذا الأسلوب المتعدي لدقة لفظه وأثره النفسي ووقعه في السامع المتلقي وفكره، فهو كذلك يضفي على المعنى طابعًا من الإمتاع والتأثير على المتلقي بالتصديق، وقد كثر استعمال هذا الأسلوب في النظم القرآني في مواضع شتى؛ لما فيه من أثر ينتج للحقائق ، واستثارة للعقل كما في قول الله تعالى: {أليس الله بأحكم الحاكمين }[7]، وكذا قوله تعالى : { أليس الله بأعلم بالشاكرين }[8]، وكذا قوله تعالى: { أليس الله بكافٍ عبدهُ }[9]، { أليس الله بعزيز ذي انتقام }[10].

الاستئناف البياني

للاستئناف البياني مكانة خاصة في البيان ؛ إذ يلبي ما يختلج في النفس من تساؤل، ويأتي جوابًا لما يتوقعه السامع، فيجذب الانتباه، ويشد السمع، وقد برع جرير في توظيفه حين اختار هذا الموضع المميز ليضع فيه خلاصة هجائه للراعي النميري، فجاء التعليل بجالسهم المصيب، يلخص المعنى ويزيده وقعًا وتأثيرًا؛ حين قال :

فغُضَّ الطرف إنك من نُمَير *** فلا كعبً بلغتَ ولا كِلابَا[11]

ولقد أضفتْ جملة (إنك من نمير) التي هي في مقام التعليل ضوءً كاشفًا على المعنى؛ إذ جاءت كجواب لما قد يختلج في النفس من سؤال عن سبب الذل والمهانة، فهذه الجملة كم، وإن لم تكن هجاءً في ذاتها تحولت بوضعها موضع التعليل إلى لب السخرية، وذروة التقريع فقد جعل

جرير نسب المخاطب إلى بني نمير عارًا كافيًا ليطأطئ رأسه ، ويغض طرفه ، كناية عن الذل والصغار .

ومن حسن التعبير بالاستئناف البياني أيضًا تصدير الجملة بـ (إن التوكيدية) التي تدخل في الأصل على أمر مسلم به، لكنه حين يُطرح على هذا النحو يصبح كأنه مثار شك، أو موضع تبرؤ ، مما يزيد التشنيع على المخاطب؛ وكأن جرير يقول له : لولا هذا النسب ما خفض رأسك ، ولا انكسرت عينك .

وكان النميري إذا قيل له : ممن أنت ؟ قال : من نمير ، فصار يقول : من بني عامر بن صعصعة[12].

ولم يكن عجبًا أن يرى بعض النقاد هذا البيت بأنه أهجى ما قالته العرب؛ إذا اجتمع فيه ذكاء التوصيف، ودقة الموضع، وعمق التأثير، فجاء الهجاء مقنعًا في صورة تعليل، فكان أشد وقعًا، وأبلغ نكاية من السب الصريح .

التشبيه

تعدُّ الصورة البيانية، ولاسيما التشبيه والاستعارة من أبرز معالم الجمال في البيان العربي، فبقدر ما يحسن الشاعر التقاط الصورة وصياغتها يكون الأثر في النفس أعمق، والتأثير أبلغ ، فليست الصورة مجرد أداة دلالية ؛ بل هي معرض فني يخاطب الحس، ويداعب الوجدان .

ومن الأبيات التي تجلى فيها هذا الإبداع الفني ما قاله زهير في مدح حصن بن حذيفة بن بدر؛ حيث بلغ بالتشبيه غاية في الدقة والرهافة؛ حتى عده بعض النقاد من أجود ما قيل في باب المديح، وكان زهير من الشعراء الذين يعنون بتهذيب شعرهم وتثقيفه، فلا يدعه دون مراجعة وإتقان ، حيث يقول :

تراه إذا ماجئته متهللاً *** كأنك تعطيه الذي أنت سائله[13]

نجد هناك إجماع من النقاد على رفعة هذا البيت وبلوغه ذروة المدح، فقد ذكر الثعالبي "أن الإجماع قد وقع على هذا البيت، وعلى أنه أمدح بيت قالته العرب"[14].

وسأل عبد الملك بن مروان نفرًا من الشعراء عن أمدح بيت، فاتفقوا على بيت زهيرًا هذا [15].

كما أورد أسامة بن منقذ ذلك في محاسن المديح[16].

وأثنى عليه ابن طباطبا العلوي فعده ضمن الأبيات الخلابة اللطيفة[17]، كما أورده ابن قتيبة في الشعر والشعراء بين أبيات زهير التي وصفها بالجودة[18].

وبلغ من إعجاب وكيع البين بالبيت أن قال: "أما ذكر التهلل فلا أعرف فيه أحسن منه قول زهير"[19] وذكر البيت .

ولم يرق هذا البيت تلك المنزلة السامقة من النقاد استنادًا على المعنى وحده؛ بل أحتوائه على دقة الصورة التشبيهية التي تجلت فيها مشاعر العطاء المعنوي؛ إذ رسم الشاعر ممدوحه في هيئة من يتلق السائل ببشاشة حتى يخيل إليه أنه هو المعطي لا الطالب .

لقد جمع الشاعر في هذا البيت من روعة النظم، وحسن التركيب، وطرافة التشبيه، وسحر المعنى؛ مع دقة التناسب بين الصورة والمقام، فالمخاطب في هذا التشبيه يدخل السرور على قلبه، والبشر على وجهه، كإجابة لطلبه وفك كربه، وحين أراد الشاعر أن يصور تهلل وجه الممدوح شبهه بما هو أقرب إلى وجدان السائل، فقال له: (كأنك تعطيه الذي أنت سائله)، وهي صورة موحية دقيقة تجعل العطاء لابد في يد السائل بل في وجه المجيب، وهذا التناسب بين المشبه والمشبه به ليس أمرًا شكليًا؛ بل هو نابع من عمق نفس؛ إذ يبين الشاعر أن تهلل وجه الممدوح قد بلغ غايته، فهو لا يقلل عن تهلل وجهك أيها السائل حين تعطي ما يرجوه وتظفر بغرضك، وفي هذا التصوير بلاغة خفية، فهو لا يمدح العطاء وحده؛ بل يمدح صفة في النفس وهو بذلك يرفع الممدوح فوق طبائع الناس التي جبلت على الشح ، ويجعله ممن يجدون في النوال سعادة، وأنه ليفرح بالعطاء لفرح السائل بالنوال .

ومما قيل في الجود بيت مسلم بن الوليد المشهور ، حين قال[20] :

يجود بالنفس إن ضنَّ الجود بها *** والجود بالنفس أقصى غاية الجود

وقد وصف هذا البيت من قبل النقاد بأنه أجود بيت قالته العرب[21] .

غير ان الآمدي في موازنته يرى ان بيت البحتري[22] الذي يمدح فيه علي بن مر الأرمني حين يقول :

لا يُتعب النَّابلُ المبذول همته *** وكيف يتغيب عين الناظر النظرمن أبدع ما قيل في الجود، ورفع منزلته إلى الغاية التي لا غاية وراءها في الحسن والبلاغة؛ بل فضله على بيت مسلم بن الوليد[23]، وأجمل ما في هذا البيت ذلك التشبيه الضمني الطريف الذي يتضمن صورة كاملة لبيان حالة المشبه، وكذا للدلالة على إمكانه؛ إذ يجعل العطاء بالنسبة للممدوح كالنظر للعين، فهو فعل فطري طبيعي لا يشغله ولا يكترث له، ولا يقلل من همته، فكما خلقت العين للإبصار وذلك أمر لا يرهقها، فكذلك خلق هذا الممدوح للجود فلا يتعبه بذله، ولا ينقله عطاؤه .

وقد زاد من عمق الصورة أن الشاعر صاغها في هيئة استفهام تعجبي باستخدام (كيف) ؛ ليعجب ممن قد يظن أن كثرة العطاء تنهك الكريم، وهو تعجب يراد به النفي، ودفع الشك، وتأكيد أن العطاء هنا ليس مكرمة يُكلف بها؛ بل سجية خلق عليها، وهذا التعجب في حقيقته مدح مضاعف؛ لأنه لا يصور الممدوح جوادًا فحسب؛ بل ينزله منزلة من جبل على الجود ، كما تُجبل العين على النظر، فيكون الجود فيه طبعًا لا تكلفًا، وسجية لا صناعة، وتلك أبلغ صور المديح .

الاستعارة

وكان للاستعارة دورها البارز في تفضيل بعض الأبيات على غيرها، كما هو الحال في البيت الذي أورده الآمدي[24]، وفضله على بيت مسلم بن الوليد.

وهو قول أبي تمام[25] يمدح المعتصم بالله :

تَعَوَّد بَسْطَ الكَفِّ حتى لو أنَّهُ *** ثناها لقبض لم تُجبه أنامله

والطريف في هذا البيت ما ورد فيه من قوله: (لم تجبه أنامله)، فهذه العبارة استعارة دقيقة انبثقت من قوله: (تعود بسط الكف) الذي هو كناية عن بلوغ الممدوح ذروة الجودة والسخاء، وقد وفق الشاعر كل التوفيق في نسج هذه الصورة مع عبارة

(ثناها لقبض) إذ جعل القبض في سياق الممدوح أمرًا ممتنعًا لا يتصور إلا فرضًا لا واقعًا .

والعبارة الواردة في بيته (تعود بسط الكف) هي بمثابة تعليل لما بعده (لم تجبه أنامله)؛ إذ هي أصبحت عادة البذل راسخة في يد الممدوح ؛ حتى صارت أنامله وكأنها تدرك وتعقل؛ لها من الإرادة والقرار ما يجعلها ترفض الانقياد لرغبة صاحبها ؛ إن كانت تلك الرغبة قبضًا لا بذلاً .

ولقد أدت الاستعارة في قوله : (لم تجبه أنامله) دورًا تجسيديًا للحالة النفسية والفعلية، وأوردت الكرم مورد الطبيعة الفطرية في الجسد ذاته، فصار لها إرادة وقرار لصاحبها، بحيث لو أراد صاحبها أن يبسط كفه لما استجابت له الأنامل، فعبرت عن هذا المعنى خير تعبير .

كذلك من أروع الاستعارة التي استخدمها امرؤ القيس في بيته، وتغنى بجمال ذلك البيت وعذوبة مفرداته وروعة أسلوبه طائفة من النقاد حين قال[26] :

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي *** بسهميكِ في أعشار قلب مُقتَّلِ

ولقد أجمع على أفضلية ذلك البيت ورقة كلماته وروعة أسلوبه جمع من أشراف الناس، ولفيف من الشعراء عند اجتماعهم عند عبد الملك بن مرون وجوابهم عن سؤاله لأرق بيت قالته العرب، فكانت إجابتهم بالإجماع هو هذا البيت .

وجدير بالذكر أن هذا البيت به استعارة آسرة ؛ صورت الدمع كوسيلة للقتل، والعينين سهامًا مسددة إلى القلب، وقد اشتمل هذا التصوير البليغ على رهافة العاطفة وقوة التأثير، فالدموع التي هي ظاهرها ضعف ولين، انطلقت لتصبح أداة فتك، والعين التي يُرتجى منها الاطمئنان والشعور بالراحة النفسية، وإظهار الحنان صارت قاتلة بمجرد النظر .

والقتلة هنا لا تعني قتله الجسد؛ بل قتلة للقلب الذي هو منبع الشعور، وموضع الهوى، فزاد ذلك من روعة الصورة البلاغية، فهي ضرب من البلاغة التي تذيب القسوة في رقة وتحيل الألم إلى فتنة ، وذلك سر جمالها وعلة خلودها.

وقد بلغ هذا البيت من الرقة والعذوبة مبلغًا عظيمًا حتى أن الأصمعي وصفه بأنه: (أغزل بيت قالته العرب)، وقد سئل المهدي يومًا عن أنسب بيت فكان جوابه:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي *** بسهميكِ في أعشار قلب مُقتَّلِ[27]

فكان ذكره للبيت ووصفه في هذا المقام شاهدًا على علو منزلته بين نقاد الأدب ومتذوقيه .

وقد ورد في العمدة ما هو مراده أن البيت كما هو ظاهر قائم على الاستعارة التي هي سر طرافته وجماله؛ إذ مثل الشاعر عيني المحبوبة بسهمي الميسر الرَّابحين؛ المعلى الذي له سبعة أنصباء، والرقيب الذي له ثلاثة ، فصار مجموعها عشرة؛ أي كل أعشار القلب، وقد مثل قلبه بأعشار الجزور[28].

وكان هذا التصوير يرمي إلى استحواذ عيناها على القلب كله، وهي استعارة لم تكن بغرض تزيين اللفظ؛ بل للتعبير عن الاستيلاء الكلي، فهذا مثل ضربه الشاعر لذهابها بقلبه كله[29]؛ لا تبقي نصيبًا لغيرها، فكانت استعارة دقيقة تصور من خلالها فتنة العيون وقدرتها على الاستيلاء الكامل، فجعلها لا تفتك ببعض القلب؛ بل تملكه كله، وتقسمه كيفما شاءت، وتستحوذ عليه كما يستحوذ السهمان؛ المعلى والرقيب على بقية سهام الميسر، فلا يتركان لسواهما من الحظ نصيبًا ولا للقلب مخرجًا من ذلك الاستيلاء

وقد بلغ الشاعر قمة الإبداع والبراعة في أسلوبه حين مثل عيني محبوبته بسهمي الميسر – المعلى والرقيب – في استعارة تصريحية بارعة ، فالسهمان هنا هما العينان، والقلب قُسِّم إلى أعشار، كما تُقسَّم الجزور في الميسر، فجعل لأعينها من التأثير في قلبه ما للسهام من أثر في الأبدان جرحًا ونفاذًا ، فمن فاز بهذين القدحين فاز بجميع الأجزاء وظفر بالجزور[30].

وعلى التأويل الثاني: تفهم (الأعشار) لا بمعنى أجزاء الجزور؛ بل على معنى القطع المتكسرة ، كما في قوله (برمه أعشار) ؛ أي فرقه قطعًا، وهذا التأويل ينسجم

مع تصوير عيني محبوبته بسهمين فيما يبين لا يصيبان القلب إصابة رمزية؛ بل يمزقانه حتى يصير أشلاء من فرط التأثير وبالغ الجرح .

أما لفظ (القدح) في رواية أخرى[31]: (لتقدحي بسهميك)، فإما أن يحمل على مطابقة المستعار منه؛ إذ كانوا يسمون سهام الميسر أقداحًا ؛ ليكون بذلك توكيدًا لصورة القسمة والاستحواذ، أو أن يفهم على المعنى الآخر للقدح، وهو الإيقاد والإشعال[32] .

وحينئذ تتضح أمامنا صورة جديدة، تتجاوز القسمة والجرح إلى صورة وجدانية مفعمة بالشوق ؛ حيث العينان تشعلان في القلب لهيب العشق، وتقدحان منه نار الوجد؛ حتى يغدو العاشق محترقًا بنظرة، ملفوحًا بدمعة .

وهكذا تتشابك الاستعارات والتأويلات لهذا البيت لتمنحنا لوحة فنية نابضة بالجمال والتألم تجمع بين فتك السهام ولهيب النار، وقسمة الميسر في بيت واحد .

ومن الاستعارات الحسنة البديعة قول الحطيئة[33]، وكان شاعرًا مُعنى بالتجويد:

متى تأته تعشو إلى ضوء ناره *** تجد خير نار عندها خير موقد

وفي هذا البيت استعارة رقيقة ؛ إذ صور الممدوح بالنار التي يهتدي إليها، لا لحرارتها فحسب؛ بل لما يتبعها من كرم وجود ، فالعين العشواء التي لا تبصر في الظلمة، ترشدها نار هذا الكريم، فتجد عنده الضياء والسخاء معًا، فهو نور ومأوى وعطاء .

وقد علق الجاحظ[34] على هذا المعنى، فذكر أن الناس كانوا يستحسنون قول الأعشى[35] :

تشُبُّ لمقرورين يصْطليانِها *** وبات على النار النَّدى والمحلق

فلما قال الحطيئة بيته السابق سقط بيت الأعشى ، وصار بيت الحطيئة مقدمًا عليه وناسخًا له ، وذلك لحسن سبكه ، وعمق تصويره ، وجمال الاستعارة التبعية في قوله : (تعشو إلى ضوء ناره) فقد جعل من شدة ضوء نار الممدوح ما يضعف البصر، ويقلل من حدته حتى كأن الناظر إليها يحتاج أن يكون أعشى؛ أي ضعيف البصر ، ليطيق النظر فيها ، فليست النار هنا مجرد استعارة عن الكرم؛ بل صارت ذات ضوء يبهر ووهج يربك البصائر كأنه أعشى كي يستطيع أن ينظر إليها ويتحمل هذا التوهج، وهو تصوير بالغ الجودة ومبالغة حسنة تضفي على الممدوح هيئة نورانية كأنها فوق طاقة الرؤية وتجعله مركزًا للإشعاع والدفء والهداية.

ومع أن طائفة من النقاد قد أعلوا ذلك البيت على بيت الحطيئة وأثنوا عليه ، ورفعوه إلى ذرى البيان، ورأوا فيه تفوقًا على بيت الأعشى ؛ حتى عدوه ناسخًا؛ إلا أن أبا هلال العسكري كان له رأي مغاير، حين اختار بيت الأعشى على بيت الحطيئة، لأن استعارته عذبة؛ حيث شبه الندى والمحلق بشخصين يجالسان الممدوح بإنسان يلازمانه طوال الليل، فجعل من الكرم والمجد صديقين لا يفارقانه، يحفانه كما يحف الضيف بالأنس والمسامرة، وهذه صورة رقيقة تنقل الكرم من كونه خلقًا عارضًا، إلى كونه كيانًا حيًا يؤانس صاحبه ، ويرى أبو هلال في هذه الصورة معنى لا نظير له في عذوبته وجماله ، مما يجعله يضع هذا البيت موضع التفضيل والسبق على بيت حطيئة[36] .

وقد ورد في كتاب الأوائل : وكان هذا البيت يستحسن حتى قال الحطيئة :

(متى تأته تعشو ... إلخ)، " فعفا على الأول ، هكذا قالوا ، وعندي أن الأول أحسن وأعذب"[37] ذلك بفضل أسلوب استعاري أقوى ، وصورة أعمق تأثيرًا ، فاق في عذوبته وطرافته بيت الأعشى .

ومن الاستعارات الطريفة التي خلبت وسحرت ألباب النقاد قول جرير[38] في غزله المشهور :

إن العيون التي في طرفها حور *** قتلننا ثم لم يُحْيينَ قتلانا

ولقد أقر كثير من النقاد بأن هذا البيت أغزل بيت قالته العرب؛ ذلك لما فيه من سحر المعنى ، ودقة التصوير ، ويكمن أحد أسرار جمال هذا البيت في الاستعارة التي طوعها الشاعر في قوله :(قتلننا ثم لم يحيين قتلانا)، فالمراد بالقتل هنا ليس قتل الأجساد؛ بل قتل العقول ، وتغييب الوعي بدليل ما ورد بعده قوله : (يصرعن ذا اللب ...)، وهي استعارة تبعية أسندت فيها صفة القتل إلى العيون، وهي لا تقل في الحقيقة إنما هي على سبيل المجاز ؛ إذ عبر بها الشاعر عن بالغ أثر هذه العيون في القلب واللب حتى كأنها تفعل فعل السيوف والرماح .

أما قوله: (ثم لم يحيين قتلانا) فهي تحمل استعارة ثانية لا تقل براعة؛ إذ المراد بالإحياء هنا ليس بعث الحياة من جديد ؛ بل الإيقاظ والتنبيه بعد غياب الشعور ؛ أي رد الوعي بعد أن سلب، فجاء النفي مبالغًا فيه، ليقول إن هذه العيون إن سلبت قلبًا أو عقلاً لم ترده، وإن أسكرت لم تفق، وإن أسرت لم تطلق، وبهاتين الاستعارتين المتقابلتين يثبت الشاعر لتلك العيون سلطانًا لا يقاوم، وفتنة لا خلاص منها ، فهي لا تعرف الرحمة ، ولا تهب من أسرها نجاة ، ومن هنا جاء سحر هذا البيت الخالد، واستحقاقه لما قيل فيه من المدح ؛ إذ جمع بين الغزل والبيان ، وبين الرقة والقوة .

الكناية

الكناية من أبدع أدوات البيان، وأرقاها منزلة في البلاغة؛ إذ تقدم المعنى مصحوبًا بدليله، لا تصريحًا فجًا ؛ بل تلميحًا مؤثرًا ، ومن المعلوم أن الشيء إذا جاء مقرونًا بما يدل عليه ، كان قبوله في النفس أقرب ، واقتناع السامع به أرسخ، ولذة النفس به أتم ، ومن هنا فضل البلاغيون الكناية على التصريح ؛ لأنها تجسد المعنى في صورة محسوسة، تُقَرّ به إلى الذهن، وتثبته في الوجدان، ومن الكنايات اللافتة للأسماع قول جرير[39] :

والتغلبيُّ إذا تنَحنَحَ للقِرَى *** حَكَّ إسْتَهُ وتَمَثَّلَ الأمْثالاَ

فهذا البيت حمله النقاد ووصفه على أنه أهجى بيت قالته العرب [40].

فالبيت مبني على الكناية التي تضمنها نسيج أسلوبه؛ حتى غدت الكناية لب فتنته وسر بلاغته، وهو يشتمل على كنايات بارعة.

وأول تلك الكنايات قول الشاعر (تنحنح للقِرَى) ، والنحنحة كما هو معلوم دون السعال ، وهي صوت خافت يستعمل عند التردد أو الارتباك ، أو عند العجز[41].

وفي هذا الموضع جاءت النحنحة كناية عن البخل؛ بدليل ما شاع من حال البخيل إذا سُئل، فتنحنحه فرار من الجواب، ومراوغة عن العطاء، وتظاهرًا بعدم السماع، أو توهم الانشغال ، وهو فعل يكشف اضطرابه الداخلي وحرجه من الطلب .

وتأتي الكنايات ما ورد في البيت من قوله : (حك إسته)، وهي كناية تحمل روح الطرافة والغرابة، وعلة ذلك أمران ؛ أولهما : كثرة الوسائط بين المعنى المكنى به، والمعنى المكنى عنه، فهي كناية غير مباشرة تحتجب فيها الدلالة خلف ستار من التدرجات والمقامات الذهنية؛ مما يجعلها أكثر عمقًا وتركيبًا بلاغيًا، فالانتقال من مسألة الفهم من فعل حك الإست إلى دلالة ترمي إلى الانشغال، ومن التفكير إلى التردد والتهرب، ومن التفلت والتهرب إلى وصمه بالبخل، فهي سلسلة من المعاني المتعاقبة، يُفضي بعضها إلى بعض؛ أملاها السياق، وهيأ لها مقام الهجاء؛ حتى صارت الكناية أكثر إيلامًا من التصريح؛ لما فيها من تهكم خفي، وسخرية مستترة، ومكر بلاغي .

وأما السبب الثاني لطرافة هذه الكناية وغرابتها : أن المعهود في مثل هذه المواقف أن يحك الرجل رأسه؛ إذ يعد حك الرأس علامة شائعة على الحيرة والتفكير أو التردد، لكن الشاعر أراد التشنيع والتقبيح، وقصده و رماه بهذا اللفظ المستهجن لتفضحه وتبتذله، وتسقط هيبته أمام السامع، ومن هنا امتزجت الكناية بالسخرية، والتلميح بالتقبيح، فكانت ضربة هجائية موجعة؛ تؤدي ما لا تؤديه العبارة الصريحة من الأثر النفسي، ولا تبلغ مداها في إظهار عيبه إلا بمثل هذا السياق .

وثالث تلك الكنايات : قول الشاعر : (وتمثل الأمثال)، فهي كناية عن التهرب، وهذا التهرب بدوره كناية عن البخل، وذلك في بناء سياق بلاغي متداخل ، تمتزج فيه المعاني وتتراكب، كما تتمازج أساليب الهجاء وطبقات السخرية، وهكذا وقْعُ كل كناية من هذه الكنايات الثلاث يصور الشاعر مشهدًا محسوسًا، نرى فيه البخل لا كمجرد خلق نفسي ؛ بل كحركة وجسد وصوت ، فالنحنحة مقدمة التهرب ، وتمثيل الأفعال وسيلة

الإفلات من الكرم، وبذلك تتحول صفة البخل من حالة مجردة إلى سلسلة من الأفعال الحسنة، تزيد المعنى وضوحًا، وتأثيرًا، ويلبسها لباسًا بديعًا يصل إلى ذهن المستمع ، وترسيخ الهجاء رسوخ الصورة في العين .

ومن الأساليب التي يتجلى فيها سحر اللغة ، وتنبثق منها طرافة المعاني؛ أسلوب الطباق ؛ حيث تتآلف الأضداد وتتجاور المتناقضات في مشهد بلاغي يثير الدهشة، ويغذي الذوق، ففي الطباق نجد الموت يصاحب الحياة، والنور يعانق الظلام، والليل يرافق النهار، وكل ذلك في صور بلاغية لغوية متناغمة لا تنجرف نحو الإخلال بالمعنى ؛ بل تعلو به وتعمقه ، والطباق دلالته ذا أثر بالغ؛ حيث المعنيين المتقابلين متآلفين لا للاشتباك؛ بل لإ نتاج معنى مؤثر في سمع المتلقي، وقد اتخذ الشعراء من هذا الأسلوب بابًا لتوليد صورًا خلابة ، ومعاني ساحرة تبعث في النفس النشوة ، وتثير العجب ، ومن أبدع ما قيل في ذلك بيت جرير[42] :

إن العيون التي في طرفها مَرَض *** قتلننا ثم لم يُحْيينَ قتلانا

ومن العلات التي ارتقت بذلك البيت في مصاف أفضل بيت وأجمله؛ ذلك الطباق الخفي والطريف الذي ألف الشاعر به بين معنيين متقابلين، فبدا المعنى في ثوب من الدهشة والفتنة لا تنسى ؛ حيث صور الشاعر العين التي في طرفها مرض؛ أي تلك النظرات الفاترة واللحظات المتكسرة الدالة على التذلل والرقة والإغراء ، فإذا بها على الرغم من ضعفها الظاهري ؛ فأنها تصيب الناظر إليها في مقتل؛ بحيث لا يفيق أبدًا مما ألمّ به ، وهنا تتجلى روعة الطباق بين الضعف المتمثل في قوله : (إن العيون التي في طرفها مرض) ، والقوة المتمثلة في قوله: (قتلننا ثم لم يحيين قتلانا)، وهذا المعنى المنبثق من الأسلوب البلاغي الرائع في البيت تؤكده رواية الشاعر في البيت الذي يليه[43] :

يصرعن ذا اللُّبّ حتى لا صِرَاع به *** وهُنَّ أضعف خلق الله أركانًا

فها هي أضعف الخلق في ظاهر الحال تسقط أولى القوة والشدة؛ حتى لا يبقى لهم حراك ولا تماسك ، ومن روايات البيت ما جاء فيه : (لا حراك به)، وهي أبلغ من رواية: (لا صراع به) ؛ لأنها تدل على الشلل التام، لا مجرد العجز عن المقاومة مما

يجعلها أليق بسياق المعنى، وأشد تأثيرًا في الدلالة؛ ذلك رغم ما احتوته رواية : (إن العيون التي في طرفها حور) من كونها أجمل لفظًا وأرق جرسًا، وأعذب نغمًا إلا أنها لا تؤدي ذلك الدور البلاغي الذي قامت به رواية: (إن العيون التي في طرفها مرض)، من إظهار للمعنى في صورة الطباق ، فرواية : (لا حراك به)، وإن بدت لأول وهلة أقل مبالغة من : (لا صراع به)، فإنها الرواية الأمثل في هذا المقام ؛ إذ تجسد السكون المطبق والجمود المطلق بأصدق تصوير، فكأنما هو جثمان قد استولى عليه البرد، فاستحالت حركته، وأما وصف العيون بأن في (طرفها حور)، ورغم جلالة اللفظ وعذوبة الجرس، واستحسان نغمتها غير أنها تعجز عن بلوغ ما أوردته رواية (في طرفها مرض) من إخراج للمعنى الناتج عن الطباق في حلة بهية ذلك لِألَطيفة البلاغية الكامنة في سحر الطباق الذي يبعث النفس على التأمل، وإعمال للذهن، وتحرك فيها الأريحية والنشاط .

المبالغة

كثيرًا ما راودتني تساؤلات وأنا بصدد البحث والتنقيب في تلك المادة العلمية لهذا الموضوع؛ لعل أظهرها وألحها : هل كانت البلاغة بصورها المختلفة تجيب على الأفضلية في قول النقاد ووصفهم بأن هذا أمدح بيت أو أغزل بيت ، أو أهجى بيت، أو أوصف أو أرقى ، أو أفخر بيت ؟ أم أن المبالغة كانت هي المناط في التفضيل والارتقاء ؟

والحق أن البلاغة والمبالغة لا تفترقان ، فالمبالغة في جوهرها غاية تتطلع إليها أكثر الفنون البلاغية ، نلمحها في التشبيه حين يبلغ حد الإدهاش ، وفي الاستعارة حين تتجسد الفكرة ، وتغمر الحس ، وفي الكناية حين نلمح إلى المعنى بإشارة ذات مغزى وطرافة، وكذا القصر والأساليب الإنشائية التي تخرج عن مقتضى الظاهر، فتدهش السامع وتخترق الوجدان ، لكن اللافت للنظر أن بعض الأبيات كانت السمة الأوضح والسبب الأظهر والأبرز لوصف البيت بتلك الأوصاف لاسيما في أبواب المدح والهجاء والفخر والغزل، وهي الأغراض التي تتطلب شحنة عاطفية وجرعة فنية عالية، لا تكتمل إلا بجرأة في المبالغة وإتقان في أدائها، وقد نحت الدراسة إلى تبيين ما نالت الأبيات التي صدرت في لوحة الأفضلية حسب ما نالت من أوصاف كأمدح بيت، أو

أهجى بيت، أو أفخر بيت، ...الخ، وإظهار روعة التصوير البلاغي ، وما جعل النقاد يقفون عن ذلك البيت بذاته دون غيره، ووضعه في مقام عالٍ وسامق دون سواه .

وبين شواهد ذلك بيت قاله جرير(44) :

إذا غضَبَتْ عليكَ بنو تميم *** حَسِبْتَ الناسَ كلَّهُم غِضَابا

وصف كأفخر بيت، وهو يندرج تحت باب الغلو المقبول، كما عده علماء البلاغة؛ ذلك أن الغلو هو أرفع درجات المبالغة لأنه ينعتق من حدود الإمكان العقلي، وكذلك المألوف فيعبر عن معنى لا يتصور تحققه في الواقع ، ومع ذلك فقد وُفق جرير حين وظف الفعل (حسبتُ) وجعله ضمن هذا السياق الفني إذ أضفى عليه مسحة من القبول، فصار المعنى على غلوه لا يستنكر؛ بل يُستساغ ويتقبله الذوق، ولو قال الشاعر: (رأيت الناس كلهم غضابًا)؛ لبلغ مبلغًا أوسع لكنه أبعد قبولاً واستساغة، ولدخل المعنى في دائرة الإنكار أو الاستهجان؛ لأن الروية تدل على الجزم والتحقيق، بينما الحسبان يدل على الظن وهو أليق وأنسب، ولقد أبدع الشاعر في اختيار لفظته التي أعطت بُعدًا وجدانيًا مقبولاً، وسوى بين الخيال الشعري، والذوق البلاغي في اروع وأبدع توازن .

ومما يندرج ضمن هذا الباب قول الأعشى(45) :

فتى لو يُبَاري الشَّمس أَلْقَتْ قناعها *** أو القَمَر السَّاري لأَلْقى المقَالدَا

والجدير بالذكر أن بعض النقاد قد وصف البيت بأنه أمدح ما قالته العرب(46)؛ لما فيه من مبالغة في تصوير أثر الممدوح و بهائه ، فقد رفعه الشاعر إلى مقام تتضاءل أمامه أنوار الشمس ، وخفت القمر ؛ حتى كأن الكواكب نفسها تقرُّ له بالتفوق وتذعن له عن طيب خاطر .

وقد أبدع الأعشى في صياغة هذا المعنى الطريف والمفرط في المبالغة عبر وسائل بلاغية متعددة، أظهرها وأبرزها الاستعارة المكنية التخيلية قوة وترسيخًا، والتي أضفت على الشمس والقمر صفات الآدميين، واكتسبتهما حضورًا إنسانيًا حيًا كقول الشاعر (ذاك يباري الشمس) هو استعارة مكنية، صورت الشمس كأنها خصم يباري

وينافس، وأما قوله : (ألقت قناعها)، فهو ترشيح لتلك الاستعارة؛ إذ شبه ضوء الشمس بالقناع الذي تُخلع حين تذعن، وتستسلم، وكأنها امرأة أسفرت عن وجهها اعترافًا يعلو شأن الممدوح وجماله، ومن ثم يأتي فعل: (ألقت) ليزيد المعنى دقة، فهو كناية عن الإذعان الكامل، والإقرار بهزيمتها في هذه المبارزة الجمالية، وأما القمر فقد صوره الشاعر في صورة السائر الهادي في الليل؛ غير أنه أمام بهاء الممدوح أقل شأنًا، ويقرُّ بالفضل له، وقد وردت للبيت رواية أخرى هي : (فتى لو تباري الشمس)، لكنها وإن كانت أبلغ في التصريح إلا أنها لا تُضاهى رواية (لو يبارى)؛ حيث إن بها عمق للصورة البلاغية، وبهذا تكون المبالغة قد بلغت ذروتها في هذا البيت، ومن اللافت أن الشراح قد اختلفوا والمعنى على ما ورد في الرواية الثانية.

فذهب بعض الشراح إلى أن (تنادي الشمس) مأخوذة من المنادى؛ أي مجلس القول والمحادثة، وهنا يتكئ المعنى حسب التفسير السابق .

على أن الممدوح يجالس الشمس ويخاطبها من قرب لا على سبيل المنافسة، ولكن على سبيل الأنس والمجالسة، وعلى هذا التأويل تكون المبالغة أبلغ وأدهش من الرواية الأخرى: (لو يباري الشمس) ، وتصور الشمس وهي تطرح قناعها لمجرد أن ترافق الممدوح وتجاوره، وكأن بهاءه يغني عن المغالبة .

أما شارح ديوان الأعشى فذهب إلى أن ينادي من النداء، وجعل قوله : (ألقت قناعها) كناية عن مخاطبة الشمس له خطابًا مباشرًا بلا حجاب، أو واسطة وهي إن حملت في ظاهرها معنى الجلال ورفعة المنزلة ؛ إلا أنها من جهة الكناية أبعد وأقل فاعلية؛ لأن الكلام لا يقتضي إلغاء القناع بالضرورة، وعلى أية حال فإن هذه الرواية تبرز دون رواية يباري الشمس في درجة المبالغة، وقوة الصورة لأن المنافسة في الرواية الأولى تبرز الممدوح بمقام يجعل الشمس ذاتها تسقط نورا إذعانًا لا أن ترفع الحجاب حياءً.

وجدير بالذكر أن الأعشى وهو العارف بمقدار ما يحمل شعره من غلو ومبالغة افتتح البيت بـ (لو) الشرطية؛ ذلك لإلباس المعنى بثوب القبول، وتحويل ذلك الغلو المحال لصورة فنية مقبولة

وقد زعم النقاد أن الأخطل بلغ ببيت له من الهجاء غايته ، ومن المبالغة منتهاها، وأنه أبلغ بيت في الهجاء حين قال [47] :

قوم إذا استنيح الأضياف كلبهم *** قالوا لأمهم بولي على النار

وقد رُوي أن الفرزدق والأخطل تذاكرا شأن جرير، فقال له الأخطل: " إنك وإياي لأشعر منه؛ غير أنه قد أعطى من صيرورة الشعر شيئًا ما أعطيه أحدًا لقد قلت بيننا ما أعرف في الدنيا بيتًا أهجى منه، وما كان من بني تميم إلا أن أقروا على مضض بفرض الأذى الذي لحق بهم جراء هذا البيت، فقالوا : "ما هجينا بشيء أشد علينا من هذا البيت"[48] .

واللافت أن هذا البيت قد جمع بين أعمدة الهجاء الثلاثة ألا وهي الابتذال والإيغال والمبالغة الخارجة عن العادة، وقد أكد ذلك ما ورد في التذكرة المحمودية لما فيه من مبالغة تجاوزت حد العرف والعادة ، فإنه مع ما وصفهم به من اللؤم، والدناءة، وابتذال الأم جعل نارهم ضئيلة حقيرة تطفئها البولة[49].

وهذه الصورة وإن استحال وقوعها في الواقع كانت في ميزان البلاغة كما يقول الجاحظ : "ومعلوم أنّ هذا لا يكون ، ولكن حقر أمرهم وصغرهم"[50].

ويرمي الجاحظ أن هذا التصوير أشد وقعًا، وأدق إيغالاً ؛ لأنها تمثل الغلو المهين الذي يصغر حتى الشيء الكبير ، وبهذا صار البيت أنموذجًا للمبالغة في الهجاء .

الخاتمة

وبعد فقد تم بحمد الله تعالى وتوفيقه البحث في هذه المسألة البلاغية، وتوصلت إلى جملة من النتائج التي تلخص أهم ما انتهينا إليه :

1. اختلاف النقاد في تحديد (أشعر بيت) قالته العرب، رده إلى تباين المناهج النقدية ، وتنوع مقاييس الجمال الفني؛ مما أدى إلى تعدد الآراء وتباين الأحكام.

2. كل بيت وصف بأنه الأفضل لا يخلو من التفوق في باب من الأبواب البلاغية؛ سواء في التشبيه البديع ، أو الكناية المبتكرة، أو الاستعارة الموحية، أو غير ذلك من الفنون البيانية .
3. المبالغة تعد من أكثر الألوان البلاغية شيوعًا في الأبيات التي نالت وصف (الأفضل)، لما لها من أثرٍ بالغٍ في تضخيم المعنى وترسيخه في الأذهان.
4. من أسباب تفضيل بعض الأبيات اشتمالها على معانٍ سامية، أو قيم أخلاقية، أو فضائل محمودة؛ مما يجعلها تترك أثرًا أعمق في النفس.
5. أكثر أحكام النقاد في هذا الباب كانت أحكامًا ذوقية عامة، تفتقر أحيانًا إلى التعليل المفصل، مما يجعلها قابلة للمراجعة وتفاوت الآراء .
6. كثير من الأبيات التي تغنت بالأفضلية، لم تسلم من التعدد والاعتراض، لذا تحتاج إلى تمحيص و تقويم .
7. ما نص عليه النقاد من أبيات معضلة ؛ إنما على سبيل المثال لا الحصر ، فالشعر العربي زاخر بما قد يفوقها بلاغة وعمقًا، لكنه ظل خارج دائرة الضوء لأسباب تاريخية أو نقدية

فالشعر العربي يعد زاخرًا بالجواهر، وكلما غصنا في أعماقه اكتشفنا دررًا جديدة تزيدنا يقينًا بأن البلاغة لا تنحصر في نموذج واحد؛ بل هي فن يتجدد، وتتعدد وجوهه بتعدد العقول والأذواق، وما هذه الدراسة إلا محاولة لتسليط الضوء على بعض تلك الوجوه، عسى أن تكون نواة للأبحاث أوسع، تكشف عن حزمة من أسرار البلاغة العربية الخالدة .

وصلى الله على سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه وسلم .

والحمد لله رب العالمين .

بيان تضارب المصالـــح:

يُقر المؤلف بعدم وجود أي تضارب مالي أو علاقات شخصية معروفة قد تؤثر على العمل المذكور في هذه الورقة.

الهوامش

(1) سورة الزمر: 23
(2) يُنظر طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي، تح: محمد شاكر ، منشورات دار المدني، جدة، 379/2، ويُنظر عروس الأفراح ، السبكي، (ضمن طبعة كتاب شروح التلخيص) ، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت لبنان : 297/2 .
(3) ديوان جرير، بشرح محمد بن حبيب، تح: نعمان طه، منشورات دار المعارف بالقاهرة، ط3 : جـــ1/89 .
(4) يُنظر غرر الخصائص الواضحة وعرر النقائض الفاضحة ، أبو إسحاق برهان الدين الوطواط، تح : إبراهيم شمس الدين ، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت ، 1429هـ - 2008م : ص147، و أمالي ابن الشجري ، ابن الشجري، تح: محمود محمد الطناحي، منشورات مكتبة الخانجي بالقاهرة : 405/1 .
(5) العقد الفريد ، ابن عبد ربه، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت، 1404هـ : 331/1 .
(6) أمالي ابن الشجري : 405/1 .
(7) سورة التين، الآية : 8 .
(8) سورة الأنعام ، الآية: 53 .
(9) سورة الزمر، الآية : 36 .
(10) سورة الزمر، الآية: 37 .
(11) ديوان جرير : ص 63 .
(12) يُنظر نهاية الأرب في فنون الأدب ، النويري، منشورات دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، 1423هـ : 272/3 .
(13) شرح ديوان المتنبي، أبو البقاء عبد الله العكبري، تح : مصطفى السقا و آخرون، منشورات دار المعارف ببيروت : جـــ181/4 .
(14) ديوان زهير ، بشرح حمدو طماس، منشورات دار المعرفة ببيروت، ط2 ، 1426هـ / 2005م : ص 54 .
(15) الإعجاز والإيجاز ، الثعالبي، منشورات مكتبة القرآن بالقاهرة : ص 130.
(16) يُنظر الشعر والشعراء ، ابن قتيبة الدينوري، منشورات دار الحديث بالقاهرة،1423هـ : 139/1 .
(17) يُنظر لباب الآداب ، أسامة بن منقذ، تح: أحمد محمد شاكر ، منشورات مكتبة السنة بالقاهرة، ط 2 ، 1407هـ / 1987م : ص 363 .
(18) يُنظر عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي، تح : عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات مكتبة الخانجي بالقاهرة : ص139 .
(19) يُنظر الشعر والشعراء : 149/1 .
(20) المنصف للسارق والمسروق منه ، ابن وكيع، تح : عمر خليفة بن إدريس ، منشورات جامعة قاريونس ببنغازي، 1994م : ص 438 .
(21) شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد، تح: سامي الدهان، منشورات دار المعارف بالقاهرة، ط3 ،1985م : ص164 .
(22) يُنظر ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، منشورات دار الجيل ببيروت : 103/1، 104 .
(23) ديوان البحتري ، تح : يوسف الشيخ أحمد ، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت، 1407هـ/ 1987م : 291/2 .
(24) يُنظر الموازنة بين أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي، منشورات مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1 ،1994م : جـــ145/2 .
(25) يُنظر المصدر نفسه : جـــ145/2 وما بعدها .
(26) ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تح : محمد عبده عزام، منشورات دار المعارف بالقاهرة، ط 4 : 29/3 .

(27) ديوان امرئ القيس، تقديم: عبد الرحمن المصطاوي ، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت، ط 2 ، 1425هـ / 2004م : ص 34 .
(28) يُنظر محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء ، الراغب الأصفهاني، منشورات شركة دار الأرقم بن ابي الأرقم ببيروت، 1420هـ : 96/2.
(29) يُنظر العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد ، منشورات دار الجيل ببيروت، ط 5 ، 1401هـ / 1981م : 277/1 .
(30) يُنظر ديوان امرئ القيس برواية الأصمعي، وشرح الأعلم الشنتمري، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، منشورات دار المعارف بالقاهرة، ط 5 ، 2008م : ص 13 .
(31) يُنظر شرح المعلقات السبع، الزوزني، منشورات دار المعرفة ببيروت، ط 2 ، 1425هـ/ 2004م : ص 31 .
(32) يُنظر ديوان امرئ القيس : ص 3 .
(33) يُنظر الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء ، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، 1429هـ / 2008م : ص 59 .
(34) ديوان الحطيئة ، تح : حمدو طماس ، منشورات دار المعرفة ببيروت، ط 2 ، 1426هـ / 2005م : ص 53 .
(35) يُنظر تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي، منشورات دار الكتاب بالقاهرة : جـــ3 / 245 .
(36) ديوان الأعشى، شرح وتعليق : محمد حسين ، منشورات مكتبة الآداب بالقاهرة ، د.ت : ص 245 .
(37) يُنظر ديوان المعاني، أبوهلال العسكري، منشورات دار الجيل ببيروت : جـــ2/78 .
(38) الأوائل، أبوهلال العسكري، منشورات دار البشير بطنطا، ط1 ، 1408ه : جـــ1/41 .
(39) ديوان جرير : جـــ1/163 .
(40) المصدر نفسه : جـــ1/ 110.
(41) يُنظر العقد الفريد ، ابن عبد ربه : 122/6 .
(42) يُنظر كتاب الأفعال ، ابن القطاع الصقلي، منشورات عالم الكتب بالقاهرة ، 1403هـ/ 1983م : 283/3.
(43) ديوان جرير : جـــ1/163.
(44) المصدر نفسه : جـــــ1/163.
(45) المصدر نفسه : جـــ4/823 .
(46) ديوان الأعشى الكبير، تح: محمد حسين، منشورات مكتبة الآداب بمصر، 1950م : ص65.
(47) يُنظر نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري : 183/3 .
(48) ديوان الأخطل ، شرحه وصنف قوافيه : مهدي محمد ناصر الدين، منشورات دار الكتب العلمية ببيروت، ط 2 ، 1414هـ / 1994م : ص 7 .
(49) ديوان المعاني : 175/1 .
(50) يُنظر التذكرة الحمدونية ، بهاء الدين البغدادي، منشورات دار صادر ببيروت، 1417هـ : 102/5 .
(51) الجاحظ: الحيوان ، الجاحظ، منشورات دار الكتب العلمية بيروت، ط 2 ، 1424هـ : 256/1.