دلالة الأنواع البلاغية للبديع في الشعر العذري

الباحثة: د. ردينة القاسم

(الإيداع: 24 نيسان 2023، القبول: 1 حزيران 2023)

المُلخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة فنون البديع في الشعر العذري، والكشف عن دلالاتها على مستوى السطح والعمق.

وقد بدأ البحث بتعريف البديع، ودراسة أنواعه، وبيان قيمتها البلاغية والجمالية، ومعرفة وظيفتها الدلالية عن طريق الجانب التطبيقي من خلال تحليل الشواهد الشعرية المُتضمّنة ألوان البديع.

خُتِم البحث بنتائج تؤكد دور ألوان البديع في عملية التذوق الفنّيّ والجماليّ والدلاليّ.

الكلمات المفتاحية: بلاغة– بديع– الشعر العذريّ– دلالة– أنواع.

---

*دكتوراه في اللغة العربية النقد والبلاغة

The significance of the rhetorical genres of al-badi, in the virginal poetry

Rudaina al-kasem.

Received: 7 February 2023 , Accepted: 11 April 2023)

Abstract:

This research aims to study the arts of al-badi,in al-'uthris poetry and to reveal its implications at the level of surface and depth.

The research begins with defining the beautiful, studying its types, showing its rhetorical and aesthetic value, and knowing its semantic function through the applied side, through analyzing the poetic evidence that includes the colors of the beautiful.

The research was concluded with results confirming the role of al-badi,a colors in process of artistic, aesthetic and semantic appreciation.

keywords; rhetoric- beautiful- virginal poetry- significance- types.

* **PhD in Arabic Language Criticism and Rhetoric**

مقدمة:

تنوّعت فنون البديع في الشعر العذري؛ فقد ظهرت ألوان كثيرة من المحسنات اللفظية والمعنوية التي سنسعى إلى دراستها، وإبراز القيم الجمالية والدلالية التي تتضمنها هذه الفنون؛ بما فيها من لمسات بديعية تُبرز عنصر الجمال، وحسن الإيقاع المُتأتّي من الموسيقا الداخلية، مع الكشف عن دلالاتها على صعيد المبنى والمعنى.

مشكلة البحث:

تكمن صعوبة البحث في اتساع موضوع الدراسة، وكثافة الفنون البديعيّة، وتشابُكها فيما بينها، فضلاً عن عدم إعطاء علم البديع حقّه من الدراسة الوافية التي يستحقّها إلا فيما ندر من الفنون المشهورة، وإهمال بعض الباحثين للفنون البديعيّة النادرة.

أهميّة البحث:

تنبع الأهميّة العلميّة للبحث من دراسة المعاني الحقيقيّة والمجازيّة للفنون البديعيّة ضمن المبنى والمعنى مع الولوج في الإمكانيات الإيحائيّة للشعراء العذريين، تلك الإمكانيات المؤثّرة في النفوس عند تذوّق جماليات الشعر العذريّ الذي لم ينلْ حقّه ضمن هذا المجال، بل كانت الدراسات –رغم كثرتها– تمرُّ مروراً عابراً، وأملاً في أن يُقدِّم هذا الجهد جديداً للأعمال المُتقدّمة في دراسة البديع.

أهداف البحث:

تؤدي دراسة البديع في الشعر العذري إلى توضيح مفاهيم جمالية ودلاليّة ابتكرها العذريون عند مُتابعة التغيرات الدلاليّة في المبنى والمعنى لبعض الفنون البديعيّة، وكشف قدرتها على إنتاج الجماليّات الخفية التي لا تستطيع الدراسة الأدبيّة معرفة كوامنها.

أسئلة البحث:

ما مدى أهميّة الجانب التطبيقيّ لألوان البديع على الشعر العذريّ؟

منهج البحث:

تمّ اعتماد المنهج التحليليّ لكونه المنهج الأقرب لتحقيق أهداف الدراسة.

فرضيّات البحث وحدوده:

كل نوع من أنواع البديع له وظيفة دلاليّة مجازيّة جماليّة تُساعد على الولوج في كوامن النفس البشريّة.

يدرس هذا البحث فنون البديع ضمن الألوان البلاغية المعروفة؛ فهي دراسات مستقلة بذاتها.

الدراسات السابقة:

تناول الباحثون علم البديع ضمن دراسات مُتعدّدة نذكر منها:

البديع في شعر المتنبّي–التشبيه في المجاز، د. منير سلطان، جامعة عين شمس، الناشر: المعارف بالإسكندريّة، 1996م.

البديع في شعر عمر أبو ريشة –الطباق أنموذجاً– الكاتب: حريري محمود، القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الوادي كلية الآداب واللغات.

جماليات البديع في شعر ابن سهيل الأندلسي.

البديع في شعر ابن النبيه المصري.

البديع في ديوان حافظ إبراهيم دراسة بلاغية ونقدية.

البديع في ديوان ابن الحداد الأندلسي.

الغزل العذري نشأته وتطوره.

الغزل العذري في العصر الأموي د. عبده الدباني.

شعر الغزل العذري في العصر العباسي لينا الشخشير... وغيرها كثير.

مُصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائيّة:

علم البديع:

البديع لغةً: "بدع الشيء يبدعه بدعاً، وابتدعه: أنشأه وبدأه، والبديع المحدثُ العجيبُ، والبديعُ: المُبدَعُ، وأبدعتُ الشيء اخترعته لا على مثال، والبديع من أسماء الله تعالى"[1].

البديع اصطلاحياً: "هو علمٌ يُعرفُ به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة، ووضوح الدلالة، وهي ضربان: معنوي، ولفظي"[2].

يهتم البديع المعنوي بالمعنى، أما البديع اللفظي فيرجع التحسين فيه إلى اللفظ، لكننا لا نستطيع الفصل بينهما؛ لأنّ كل نوع له علاقة متينة بالمعنى، وسنبدأ بدراسة بعض هذه المحسنات، نذكر منها:

–**التصدير (ردّ الأعجاز على الصدور)**: أعطت تسمية التصدير انسجاماً تاماً بين المعنى اللغوي الذي يدلّ على الصدارة، وبين المعنى الاصطلاحي الذي يتضمّن دلالة هذه المصطلحات بأبعادها كافة؛ لأنّه "ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها"[3]، ويعتمد التصدير على التكرار، ودلالة البعد المكاني الذي يكمن وراء هذا التكرار؛ فنلاحظ أهمية البعد المكاني للألفاظ المكررة؛ فجعل البلاغيون للتصدير أربعة أقسام أولها: حين "تتسع فيه المساحة المكانية إلى أقصاها، حيث يكون الدّال الأول في صدر البيت، والثاني في نهاية البيت"[4].

وهذا ما نلاحظه عند قيس بن الملوح الذي يشكو هجر محبوبته ليلى العامرية التي تركته وحيداً في هذا الزمن القاسي؛ فهو عاشق معذب يُعاني مرارة البعد والفراق؛ فيقول:

حبيبٌ نأى عنّي الزَّمانُ بقربِهِ فصيّرَني فرداً بغيرِ حبيبِ[5]

تظهر علاقة البداية بالنهاية حين يعاني الشاعر من انهيار نفسي؛ فيُصبح وحيداً مكتوف اليدين لا حول له ولا قوة؛ فأتى بلفظ (حبيب) لتأكيد مكانة هذا الحب في قلبه، وما تركه في نفسه من فراغ عاطفي؛ فهذه الصيغة الاسمية ترسخ معنى الثبوت والاستقرار بطريقة إيقاعية متتابعة حين نصل إلى نهاية البيت؛ فنجد في تكرار الاسم (حبيب) تلاحماً في المبنى والمعنى معاً؛ فأوحى التكرار بالتذكير وتوكيد دور محبوبته وتأثيرها فيه، لقد حمل هذا التكرار دلالات تتضمن معاناة الشاعر وضعفه وانهياره؛ فتكرار هذه الصيغة الاسمية يؤكد شدة التلازم بين الدال الأول (حبيب)؛ والدال الثاني (حبيب) لرسم مشهد الضعف والحزن الثابت الذي لن يغير شيئاً من حالته المأساوية.

وفي القسم الثاني من التصدير تضيق المساحة بين طرفيه؛ فيكون أحدهما في آخر البيت والآخر في حشو المصراع الأول، وذلك "إذا وافق الجزء الأخير من القول بعض ما في أثنائه وتضاعيفه"[6]؛ فتتفق الألفاظ الواردة في حشو المصراع الأول مع اللفظة الأخيرة في نهاية البيت الأول، وهذا ما نجده عند الصمة القشيري الذي يُعاني آثار الهجر والفراق:

---

[1] لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري(711هـ) دار صادر بيروت، مادة (بدع).

[2] التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد القزويني، ضبطه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، 1904م، ص347.

[3] البديع، أبو العباس المبرد عبدالله بن المعتز(296هـ)، حققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، 2012م، ص62.

[4] البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبدالمطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الطبعة الثانية، 1997م، ص366.

[5] ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، مُلتزم الطبع والنشر، مكتبة مصر، ص81.

[6] المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو القاسم السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، الطبعة الأولى، 1980م، ص411.

علامَ تقولُ: الهجرُ يشفي منَ الجوى ألا لا، ولكنْ أوّلُ الكَمَدِ الهجرُ[1]

تظهر القيمة الجمالية في هذا التصدير عند ربطه أجزاء الكلام ببعضها؛ فبدأ بوصف معاناته عن طريق الاستفهام الذي لا يحتاج إلى جواب؛ ففي هذا الاستفهام تفريغ لتراكماته النفسية نتيجة الهجر المميت؛ لأنّه عاشق محروم يتصاعد حنينه فيتمزّق قلبه حسرةً، ويُعاني صراع التساؤلات القلقة بسبب مشاعره الحارة وانهيار نفسه، ثم يكرر كلمة الهجر للتذكير بمدى فاعليته في حشو البيت وختامه، فضلاً عن دلالته الإيقاعية التي منحت البيت نغماً موسيقياً حزيناً.

ثم تصبح المساحة أكثر ضيقاً في القسم الثالث، وذلك حين "يقع الدالّ الأول في نهاية المصراع الأول، والثاني في نهاية المصراع الثاني"[2]؛ فتتوافق آخر كلمة في الشطر الأول مع آخر كلمة في ختام البيت؛ فيستخدم مجنون ليلى هذا الفن حين يصف بكاءه ووجعه العشقي الذي سببته له محبوبته ليلى:

وإنّي وإنْ لم آتِ ليلى وأهلَها لباكٍ بكـــــــــا طفلٍ عليه التَّمائمُ

بكاً ليس بالنّزْرِ القليلِ ودائمٌ كما الهجرُ من ليلى على الدَّهرِ دائمُ[3]

نجح الشاعر في إثبات دوام الهجر والبكاء من خلال تكرار الأسماء التي تدلّ على الثبوت والديمومة (دائم– دائم) مركزاً على التشكيلات الصوتية المتكررة لرسم مشاهد الحزن التي يعيشها؛ فجعلنا نشاركه واقعه المؤلم الذي جسده من خلال التصدير الذي جاء به عفو الخاطر؛ فتكرار الاسم (دائم) يوحي بالتنميق اللغوي مع المعنى الدلالي، وفي هذا التكرار الاسمي دلالة على ثبوت الهجر والبكاء وديمومته مدى الحياة، حياته التي توجعه وتبكيه، يبكي الشاعر بصمت مفجع نتيجة الصراع الداخلي؛ فيشكي لوعة العشق ومرارته والضيق والانكسار النفسي الممزوج بالحسرة والأسى، ولكن هذه الدموع لم تستطع إطفاء النار التي اكتوى بها فؤاده.

كما نلاحظ وجود دفقة عاطفية إيقاعية نتجت من توازي التفعيلات الصوتية بين (دائم ودائم)، والتي يُعبّر عنها بالإيقاع الصوتي الذي أصبح: "جزءاً مهماً من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفني"[4]، إنّه يبكي خيبة أمله وضعفه وانهياره؛ فهو لا يقوى على فعل شيء إلا البكاء؛ لأنّه عاجز عن تدارك الموقف بعد ظلم المحبوبة التي تركته يُقاسي تباريح الهوى ووجع الحرمان.

ثم تتضاءل المساحة بين الطرفين إذ "وافق الجزء الأخير من القول الجزء الواقع في صدر القسم الثاني من القول وخاتمته"[5]؛ فتضيق المساحة، ويُختصر الكلام حين يستخدم قيس بن الملوح هذا الفن موجهاً كلامه إلى محبوبته ليلى:

ولا خيرَ في الدنيا إذا أنتَ لم تزرْ حبيباً ولم يطربْ إليك حبيبُ[6]

---

[1] ديوان الصمة بن عبدالله القشيري حياته وشعره، جمعه وحققه: خالد عبدالرؤوف الجبر، الأردن، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2003م، ص101.

[2] البلاغة العربية قراءة أخرى، محمد عبدالمطلب، ص367.

[3] ديوان مجنون ليلى، ص237.

[4] الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق: أحمد فرهود، دار القلم العربي بحلب، الطبعة الأولى، 1997م، ص151.

[5] المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو القاسم السجلماسي، ص410.

[6] ديوان مجنون ليلى، ص50..

يُثبت الشاعر أهمية وجود الحبيب في حياته، ويؤكد على تواصله معه بوساطة التكرار اللفظي الذي يُحدث تشابكاً بين المعنى الدلالي والإيقاع الموسيقي؛ لأنّ التكرار اللفظي: "يأخذ طابعاً متميزاً في قدرته على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجياً في نسق أسلوبي يعتمد على التكرار اللفظي"[1]، الذي يُوحي بلذّة النغمات مع توالي السرعة في اللفظ (حبيباً، حبيبُ)؛ لأن تناسب هذه الإيقاعات المتشابهة يُعطي نغماً موسيقياً يُؤثر في نفوسنا؛ فكرر لفظ (حبيب) تلذُّذاً بذكره، وتأكيداً على حضور الحبيب بمكانته المؤثرة في قلبه ودنياه.

–**مراعاة النظير**: وهو فنّ يُوحي بالتآخي بين الألفاظ؛ لأنّه يُعبّر عن "الجمع بين المتشابهات"[2]؛ فيجمع الشاعر بين الكلمات المتشابهة في حقل واحد، وكأنّ كل كلمة منها نظيرة الأخرى في المعنى؛ فقد جمع عروة بن حزام أوجاعه وآلامه في حقل الحزن عندما يُخاطب محبوبته عفراء التي كانت سبباً في وجعه العشقي:

وأورثْتَني غمّاً وكرباً وحسرةً وأورثْتَ عيني دائمَ الهملانِ[3]

جمع عروة بين الغم وما يُناسبه (الكرب) و (الحسرة) لا على وجه التضاد؛ فناسب بين (غماً وكرباً وحسرةً)؛ ليُسهم هذا التناسب في انتقال الذهن من لفظ إلى آخر بشكل مُترابط، وهذا ما يجعلنا نتوقع اللفظ الذي يليه، وكأننا حين علمنا بالغم توقعنا مجيء الكرب؛ فيكتمل هذا التناسب حين يستدعي الغم وجود الكرب والحسرة معه ضمن حقل دلالي واحد؛ للتعبير عن أثر الفقد الذي تركته المحبوبة في قلب الشاعر الذي عانى لوعة الفراق، وتباريح العشق التي ورثها من المحبوبة عندما سكنت جوارحه.

إنّ هذا التجاور بين الألفاظ ضمن حقل واحد جعل الكلام سلساً مُتتابعاً مُتوقّعاً بعيداً عن المفاجأة التي تغيب في هذا الفن؛ فهو يائس ومتوتّر؛ لأنّه يُعاني من فراغ روحي يُحدِث لسعة موجعة تحرق كيانه، وتحكي واقع الضياع الموجِع النابع من غصّته.

ويجمع الصمّة القُشيري بين ألفاظ مُتجاورة في حقل دلالي واحد، مُصوِّراً ما سببته له محبوبته من ألم وعذاب:

قطعتُ بطيًّا الهمَّ والفقرَ والعنَى وطيًّا مُنى نَفسي إذا ما تمنَّتِ[4]

يتجرع الشاعر غصص الحب إثر فراق محبوبته التي جعلته يُعاني (الهم والفقر والعنى)، وهي ألفاظ حقل واحد، وهو حقل (الحزن والشقاء)؛ لأنها كلمات تُعبّر عن شقائه وعذابه؛ فهي ألفاظ مُتآخية، ناشئة من رحمٍ واحدٍ، ومُجتمعة في وادٍ واحدٍ، وكأنّ كل كلمة تستدعي أختها التي تُجاورها؛ لتزيد من الدلالة على أوجاعه وآلامه؛ فناسب بين الهم والفقر والعنى، على سبيل التآخي والتجاور ضمن معانٍ متقاربة.

ويظهر فن مراعاة النظير عند مجنون ليلى، الذي يُخاطب محبوبته، ويُشبّهها بالشمس والبدر، في قوله:

---

[1] البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، 1994م، ص300.

[2] مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (626هـ)، ضبطه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1987م، ص424.

[3] ديوان عروة بن حزام عروة عفراء، جمع وتحقيق: أنطون محسن الفوّال، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1416هـ، ص41.

[4] ديوان الصمّة القُشيري، ص73.

أنيري مكانَ البدرِ إن أفلَ البدرُ وقومي مقامَ الشمسِ ما استأخرَ الفجرُ

ففيكِ من الشمسِ المُنيرةِ ضوؤُها وليس لها منكِ التبسُّمُ والثَّغرُ

بلى لكِ نورُ الشمسِ والبدرِ كلُّهُ ولا حملتْ عينك شمسٌ ولا بدرُ[1]

جمع الشاعر بين (الشمس والبدر)، في حقل دلالي واحد، هو حقل الأجرام السماوية؛ فبمجرد ذكر الشمس يستدعي حضور البدر بدون مفاجأة؛ فيكتمل التناسُب بين الألفاظ المُتآخية والمُتجاورة مع بعضها.

–**التوشيع:** "أن يأتي المتكلم أو الشاعر باسم مثنى في حشو العجز، ثم يتلوه باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى، يكون الأخير منهما قافية بيته أو سجعة كلامه، كأنّهما تفسير ذلك"[2]؛ فيذكر اسماً مبهماً يتلوه تفسير باسمين مفردين لذلك المثنى؛ فهذا قيس بن ذريح يشكو عذابه وشقاءه حين تبتعد عنه محبوبته لبنى؛ فيصف حاله قبل هجرها له:

وكُنّا جميعاً قبل أنْ يظهر النَّوى بأنعمِ حالَيْ: غبطةٍ وسرورِ[3]

يظهر التوشيع في الاسم المثنى: (حالي) الذي يشوقنا لمعرفة أحوال الشاعر قبل هجر المحبوبة له، وقد فُسِّر هذا المثنى بمعطوف ومعطوف عليه (غبطة وسرور)، وهذا يؤكد أن أصل المثنى في التوشيع هو العطف؛ فعندما فسّر الشاعر المثنى أتى بكلمة (غبطة) التي تستدعي كلمة أخرى هي (سرور) لمماثلتها لها، فالشاعر كان في أنعم أحواله إلى أن حلَّت به نار البعد والشوق، إنّ كلمة (حالي) تجعلنا في لهفة لمعرفة ما يقصده بذلك، كما زاد من جمال الصورة اجتماع فن مراعاة النظير (غبطة وسرور) الذي تداخل وتشابك مع التوشيع؛ فقد بدأه بالإجمال (حالي) ثم بالتفصيل (غبطة وسرور) حين يترقب الذهن ويتلهف لمعرفة تفاصيل أحوال الشاعر، وفي ذلك توشيع لمعاني الفرح والسرور قبل صدودها عنه عن طريق التأمل في المعاني والتفصيل بعد الإيجاز.

ويستخدم كثير عزّة فن التوشيع أثناء وصفه دموعه التي تذرفها أنفاسه الحارة لوعةً وحزناً على ما أصابه:

لعينيكَ منها يوم حزمِ مبرَّةٍ شريحانِ من دمعٍ: نزيعٌ وسافحُ

أنيٌّ ومفعومٌ حثيثٌ كأنّهُ غُروبُ السّواني أترعتها النواضحُ[4]

ورد التوشيع بلفظ الاسم المثنى (شريحان)، وهما مسيلان من الدمع، ثمّ أتبعه بتفسير ذلك المثنى بنوعي الدمع (نزيع وسافح)، أي قليل ومنهمر؛ فعينا الشاعر تذرفان الدموع القليلة والغزيرة؛ لأنّ الدمع يُطفئ الغليل ويبرد نار الشوق.

---

[1] ديوان قيس بن الملوح، ص128.

[2] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري (654هـ)، تقديم: حفني محمد شرف، دار التعاون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1995م، 316/2.

[3] ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى)، اعتنى به: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، 2004م، ص79.

[4] ديوان كثير عزة، ص181.

-**تشابه الأطراف:** ويكون عندما تُعاد الكلمة الأخيرة من البيت في أول البيت الذي يليه، وهو "أن يُختَم الكلام بما يُناسب ابتداءه في المعنى"[1]؛ فيُعيد الشاعر لفظ القافية في أول البيت الذي يليه.

يُنهي قيس بن ذُريح بيته الشعري بكلمة (يتيم)، ثم يبدأ بها في البيت الذي يليه مُتضرِّعاً إلى الله سبحانه وتعالى:

إلى اللهِ أشكو فقْدَ لُبنى كما شكا إلى اللهِ فقْدَ الوالدينِ يتيمُ

يتيمٌ جفـــــــــاهُ الأقربونَ فجسمُهُ نحيلٌ وعهدُ الوالدينِ قديمُ[2]

يبثّ الشاعر حزنه وألمه إلى الله وحده؛ فيُشبّه تضرّعه إلى الله بتضرّع اليتيم الذي لا حول له ولا قوة بعد تخلي الناس عنه ولومهم له؛ فيُنهي كلامه بلفظ (يتيم)، ثم يبدأ بها البيت الجديد، لنُلاحظ أنّ ورود الاسم (يتيم) في قافية البيت الأول ثم تكراره في بداية البيت الثاني يُسهم في تلاحم دلالة اليتم، واتصال معنى اليتم بين البيتين؛ فنشعر أنّ للبيتين معنى واحداً لا يتجزّأ؛ فأصبح لليتم دلالة عميقة في نفوسنا نعيش معه آثاره التي لا تنتهي.

إنّ فن تشابه الأطراف عند الشاعر هو نوع من التوكيد الذي يُعبّر فيه عن حالته المأساويّة بروح موجوعة نسمع أنينها الذي اعتصر قلبه؛ لأنّ هذه المرحلة التي يعيشها بعد فقد لبنى هي أقسى مراحل ضعفه وخضوعه واستسلامه، لكنّه جسّد فيها نبل الوجدان ووجع الحرمان.

ونجد هذا الفن في شعر عروة بن حزام، ذلك العاشق المُتيّم، الذي أضناه الحب؛ فاشتعل قلبه بحرارة الحزن الممزوج بالتحسر والتوجع وخيبة الأمل؛ فيجسد شدة هيامه بها وخفقات قلبه عند ذكرها:

إذا خدرت رجلي تذكرت من لها فناديت لبنى باسمها ودعوتُ

دعوتُ التي لو أنّ نفسي تطيعني لفارقتها من حبها وقضيتُ[3]

اختتم الشاعر بيته الأول بالكلمة ذاتها التي ابتدأ بها بيته الثاني (دعوتُ)، وهذا يُشعرنا بتلاحم قوي بين البيتين، وكأنّهما بيت واحد لا يتجزّأ أبداً؛ فتكرار هذه الصيغة الفعلية (دعوت) بالزمن الماضي يُساعد في تأكيد إصراره وإلحاحه لاستحضار محبوبته (لبنى)؛ فهي الوحيدة التي تستطيع تخفيف آلامه وأوجاعه؛ فقد اعتصر قلبه بالألم والحزن نتيجة هذا البلاء المُلازم له، والمُسمّى: داء الحب العفيف الذي يقوم على المُعاناة الروحية والبؤس والحرمان.

-**الرجوع:** وفيه معنى التردد ونقض الكلام؛ فيكون عند الشاعر الذي "يذكر شيئاً ثم يرجع عنه"[4].

---

[1] التلخيص في علوم البلاغة، ص354.

[2] ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى)، ص111.

[3] ديوان عروة بن حزام، ص61.

[4] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري (395هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: عيسى البابي الحلبي، الطبعة الأولى، 1952م، ص395.

ويرجع قيس بن الملوح عن فائدة نظره إلى ديار معشوقته ليلى، ثم يناقض نفسه ويعود بكلامه عمّا قاله سابقاً؛ فيُشعرنا بحالة من اللاوعي حين نعيش معه لحظات تردده وضياعه:

وما نظري مِنْ نحوِ نجدٍ بنافعي أجلْ، لا، ولكنّي على ذاك أنظرُ[1]

إنّ الشاعر مقتنع تماماً أنّ النظر إلى نجد غير مفيد، ثم يرجع عن كلامه ويقول (لا)، ولكن هذا الرجوع لم يكن نتيجة غلط صححه في الشطر الثاني، وإنّما كانت هذه العبارة توضيحاً عن سبب نظره، وتعبيراً عن قلقه وتردده، وذلك لأنّ حركة الوعي عند الشاعر كانت تتراوح بين فائدة النظر إلى ديار المحبوبة ثم نفيه، وإثبات خلاف ذلك، وربما كان ذلك تعبيراً عن حالة الحزن والضياع التي جاءت نتيجة الغيبوبة العاطفية التي يعيشها الشاعر حين أثبت المعنى (أجل) ثم ألغى هذا المعنى بـ(لا)، وبعد ذلك تلاه بتصحيح هذا الإلغاء (ولكن على ذلك أنظر) الذي يدل على توهّج شوقه ونبل مشاعره السامية المتأججة.

–**اللف والنشر:** وهذا الفن يوقظ أذهاننا ويُثير عواطفنا، ويجعلنا نُشارك الشاعر في ترتيب ألفاظه التي نبعت من خياله، وهو: "ذكر متعدد على جهة التفصيل أو الإجمال، ثم ذكر ما لكل واحد من غير تعيين، ثقة بأنّ السامع يردّه إليه"[2].

وهذا كُثير عزة يلف بين لفظتين في كلمة واحدة، ثم يتبعها كلاماً متضمناً نشر متعلقيهما؛ فيجعلنا نتأمل معه، ونعتمد على العقل في تفسير الإجمال الذي ذكره في الشطر الأول:

وكنت كذي رجلينِ رجلٍ صحيحةٍ ورجلٍ رمى فيها الزَّمانُ فشَلّتِ[3]

لفّ الشاعر بين (رجلين) إجمالاً ثم فصّل ونشر ما أراد شرحه عن الرجل الأولى وهي الصحيحة، كما نشر الرجل الثانية المشلولة حين شبه نفسه بإنسان ذي رجلين صحيحة ومشلولة، وفي هذا تعبير عن عجزه وضياعه بسبب ما حلّ به؛ فاللف بالإجمال هيّأ نفوسنا إلى ما سيأتي بعده من نشر عائد إلى اللف؛ فتمّ المعنى المقصود من خلال معرفة العلاقة بين كل صفة من الصفات التي نشرها وربطها بما طوى سابقاً، وهذا ما يجعلنا نشعر بالمتعة واللذة حين نعرف المقصود من وراء هذه الإثارة من جمال وتشويق في أثناء التحليل والتفسير لإيضاح المعنى، وربّما أراد بذلك إطلاق صرخة قويّة تهزّ عواطفنا لنشعر بتألّمه المكتوم داخله، وعدم الاستقرار الناتج عن القلق النفسي والتوتّر والتردّد والضياع.

ويُتابع الشاعر شرح مأساته عن طريق هذا الفن؛ فقد عانى مرارة الحب، وتذوّق لوعة الشوق بإحساس مُرهف وعاطفة صادقة تُصوِّر التياعه وتمزّقه:

فأصبحتُ ذا نفسينِ نفسٍ مريضةٍ من اليأسِ ما ينفكُّ همٌّ يعودُها

---

[1] ديوان مجنون ليلى، ص123.

[2] الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن(739هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2003م، ص268.

[3] ديوان كثير عزة، جمعه: إحسان عباس، نشر وتوزيع: دار الثقافة، بيروت، 1971م، ص99.

ونفسٍ تُرّجي وصلها بعد صرمها تَجمّلُ كي يزداد غيظاً حسودُها[1]

يعيش الشاعر حالة قلق وضياع واضطراب؛ فهو في تناقض دائم بين يأس وأمل، وهذا ما جعله يشعر بانفصاله عن ذاته وانقسامه إلى شخصين: الأول يائس مُصاب بخيبة أمل، والثاني يأمل بوصلها ورجوعها بعد صدودها عنه؛ فقد لفّ بين نفسين ثمّ فصّل ما أراد تفسيره عن النفس الأولى اليائسة المُصابة بخيبة أمل، والنفس الثانية المتأملة بالوصل واللقاء بعد صدودها عنه وهجرها له؛ فهو في حالة ضعف وعدم استقرار، يُعاني توتراً نفسياً يجعله مُشتتاً، ضائعاً قلقاً متوتراً يائساً مُتأملاً مُلتاعاً مُكتوياً بنار الهوى ولواعج الأسى نتيجة الصراع النفسي الذي ألمَّ به، فصوَّر نفسه الولهة المُضطربة المُحمّلة بالقلق والحيرة، ومُعبّراً عن حاجات مُتناقضة ورغبات مكبوتة داخله.

–**التجريد:** قد يجرّد الإنسان من نفسه شخصاً آخر يُخاطبه، وكأنّه مفصول عنه، فالتجريد "أن يُنتزع من أمر ذي صفة أمراً آخر مثله في تلك الصفة، مبالغة في كمالها فيه"[2].

احتلّ التجريد مكانة مرموقة بين شعراء الغزل العذري، فقد كان أكثر الفنون شيوعاً وانتشاراً في تلك الآونة؛ ويعود ذلك إلى حاجتهم القصوى إلى تفريغ تراكماتهم النفسية المخزونة داخلهم؛ فهذا قيس بن ذُريح يجرد من قلبه شخصاً آخر يؤنبه؛ فيُخاطبه زاجراً واعظاً بأسلوب النصيحة والحكمة:

ألا يا قلبُ ويحكَ كنْ جليداً فقدْ رحلَتْ وفاتَ بها الذَّميلُ

فإنّكَ لا تُطيقُ رجوع لبنى إذا رحلَتْ وإنْ كثُرَ العويلُ[3]

يُعاني الشاعر من صراع ذاتي وتمزق داخلي سببه اليأس؛ فيفقد السيطرة على قلبه الذي لم يُطاوعه ويُوبخه، ثم يطلب منه أن يكون صبوراً بعد رحيل لبنى؛ فقد جرّد ذاتاً أخرى تُشاركه همومه وانفعالاته وأحاسيسه وتعيش معه لوعج الألم والفراق؛ فيُخاطب قلبه لاجئاً إلى ثنائية الأنا والذات، وينصحه بالصبر عند رحيل المحبوبة، وهذا دليل على لا إرادية العشق؛ مما جعله يلجأ إلى التجريد ليخفف من تأزمه الوجداني خلال التنفيس عن طريق التجريد الذي يدل على شدة توجعه؛ مما اضطره إلى محادثة نفسه؛ فتأججت عاطفته نتيجة الحزن والاكتواء.

يُشعرنا قيس أنّه يُقيم حواراً مع قلبه في اللاوعي؛ لإفراغ آهاته وضغوطاته الداخلية ومشاعر الأسى المُتراكمة في صدره بنبرة صدق يُواجه بها نفسه المُمزقة المُدمّرة؛ فيقرع باب قلبه الذي ظهر على هيئة إنسان مُرتبك مُحطّم الآمال.

ويستخدم الشاعر عروة بن حزام فن التجريد في نداء قلبه ولومه وتقريعه على ما بدر منه، وعلى تعلقه الشديد بمحبوبته لبنى:

---

[1] ديوان كثير عزة، ص201.

[2] الإيضاح في علوم البلاغة، ص273.

[3] ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى)، ص107.

ألا أيُّها القلبُ الذي قادَهُ الهوى أفِقْ لا أقرَّ الله عينكَ من قلبِ[1]

يُخاطب الشاعر قلبه عن طريق أنسنة القلب، ويجعل منه إنساناً مُنفصلاً عنه يبثّه آلامه وأحزانه؛ فيُجرّد من قلبه شخصاً آخر، ويقف منه موقف اللائم ويُعاتبه موجهاً إليه النصيحة؛ فيُنبهه مُحمِّلاً إياه مسؤولية التورط بالعشق والهوى، ويطلب منه الكف عن التعلق بالمحبوبة، والإقلاع عن حبّها، ثم يدعو عليه بعدم الراحة والسكون؛ لأنّه سبب معاناته ومأساته.

أمّا قيس بن الملوح فيستخدم التجريد في تنبيه قلبه وتقديم النصيحة له، ثم يشخص عينه، ويُحمّلها مسؤولية داء الحب الذي أصابه:

ألا أيّها القلبُ اللجوجُ المعذّلُ أفق عن طِلاب البيض إنْ كنت تعقلُ

أفِقْ قد أفاق الوامقونَ وإنّما تماديكَ في ليلى ضلالٌ مُضلِّلُ

سَلا كلُّ ذي ودٍّ عن الحبِّ وارعوى وأنتَ بليلى مُستهامٌ مُوكّلُ

فقالَ فؤادي ما اجتررتُ ملامةً إليك ولكنْ أنتَ باللومِ تعجلُ

فعينَكَ لُمْها إنّ عينك حمّلتْ فؤادكَ ما يعيا به المُتحمّلُ[2]

يُجرّد الشاعر من قلبه شخصاً آخر يُحاوره ويبثّه شكواه؛ فيجري الحديث بينهما حين نسمع صوتين لإنسان واحد هما صوت الشاعر وصوت القلب؛ فيبدأ بمُحاورة القلب ويُحاول إيقاظه ولومه، ويُكرر الفعل الطلبي (أفقْ) رغبة منه في تلبية ما يُريده والعمل بنصيحته؛ فقد تمادى في حبّ معشوقته ليلى حتى وصل مرحلة الضلال؛ فلم يعد يعقل الأمور التي ألمّت به، وقد شفي غيره من الحب، بينما يزداد هذا القلب شقاءً وتعباً؛ بسبب شدة تعلقه بليلى وهيامه بها، ولكنّ قلبه يردّ عليه، ويُدافع عن نفسه مُبرراً سبب فعلته، ويُخبر الشاعر أنّه استعجل بلومه له؛ فهو لم يرتكب ذنباً، ولم يقترف جناية؛ لأنّ عين الشاعر هي التي ارتكبت جناية النظر؛ فكانت سبب البلاء عند رؤيتها المحبوبة والهيام بها، وبعد تشخيص العين يرتفع صوت القلب وينبّه قيساً إلى مدى فاعلية العين وتأثيرها في الفؤاد، فالعين هي التي تسببت بالعشق، وجعلت الشاعر يعيش حياة قاسية؛ فينبغي عليه أن يلومها ويؤنبها؛ لأنّها حمّلت القلب أعباء الغرام والعشق الروحي.

–**المُطابقة:** وتُوحي بالتنافر والتناقض؛ لأنّها "تجمع بين مُتضادين"[3]، وقد يدلّ التضاد على تناقض نفسيّة صاحبه كما حصل في شعر قيس بن ذريح عندما حمل عبء الصراعات النفسيّة الكامنة داخله، فضلاً عن صراعه مع اللائمين، ذلك الصراع الناتج عن توتر الشاعر وقلقه إثر حبّه لمعشوقته لبنى:

لقد عذّبتني يا حبَّ لبنى فقعْ إمّا بموتٍ أو حيـــــاةِ

---

[1] ديوان عروة بن حزام، ص59.

[2] ديوان قيس بن الملوح، ص217.

[3] مفتاح العلوم، ص423.

فإنّ الموتَ أروحُ من حياةٍ تدومُ على التَّباغُدِ والشَّتاتِ[1]

جاء قيس بالطباق (موت، حياة) تعبيراً عن نفسيّته المضطربة؛ فهو في حالة توتّر وضياع وتناقض بين موته عند انقطاع الأمل برؤية محبوبته وبين حياته حين رؤيتها، إنّه في صراع دائم مع حب لبنى، لكنّه يُفضّل الموت على حياة تقوم على التباعُد والعذاب.

إنّ هذه الفجوة العميقة بين الحياة والموت تُعبّر عن واقع مرفوض تمثّله ثنائيّة الحياة والموت حين نسمع صدى التلاشي؛ فنتفاعل معه عندما يُفضّل الموت على حياة الهجر والفراق؛ فقد سيطر عليه اليأس الناتج عن العلاقة المُتأزّمة مع مجتمعه العذريّ الذي جعله يُخفي آلامه، ويستسلم أمام القلق والضياع.

ويكثُر الطباق في شعر كثير عزة حين يُخاطب محبوبته التي أعرضت عنه، ويُصوِّر التناقض والتمزُّق الذي سيطر على كيانه، وذلك في قوله:

بخلتِ فكانَ البخلُ منك سجيّةً فليتك ذو لونينِ يُعطي ويمنعُ[2]

يبدأ الشاعر بيته بالفعل الماضي (بخلت)، وهذا دليل على تحقق وقوع حدث البخل وتأكيد حصوله؛ فالبخل والتمنع هو صفتها التي تتميّز بها، وفي ذلك إشارة إلى عفّتها وشفافيتها؛ فيتوجه بكلامه إليها وكأنّها ماثلة أمامه؛ فيُذكّرها بصدودها عنه، ويتمنى لو أنّها تُعطيه وتجود عليه بوصلها، ثم تمتنع عنه قليلاً، وكأنّه في حرب مع نفسه؛ فهو يعيش في حالة صراع دائم بين (العطاء والمنع)، (القرب والبُعد)؛ لأنّه يُعاني القلق والتوتر والاضطراب، ويُصوِّر مشاعر الوله والشوق، ويُعبّر عن توجّعه المكتوم؛ فتظهر شخصيته القلقة أمام الثُنائيات الضدية (الأنا والآخر)، عندما يطلب الأنا من الآخر الجود والشح في آنٍ واحد، أملاً بالراحة المؤقتة، وجاء هذا التناقض نتيجة صراع نابع عن ذهن مُشتت مُرتبك غير مُستقر، وأتى به عفو الخاطر من دون تكلُّف؛ لأنّه صادر عن عاطفة صادقة ومشاعر مكتوية بلوعة الشوق.

-**المُقابلة:** ويحدث هذا الفن عندما تأتي معانٍ مُتوافقة أو مُتتالية ثمّ ما يُقابلها على التوالي؛ "فإذا جاور الطباق ضدّين كانت مُقابلة"[3]، وقد وردت المُقابلة كثيراً عند شعراء الغزل العذري؛ فيُقابل قيس بن الملوح (مجنون ليلى) بين (الموت والحياة) و(اليأس والرجاء) في قوله:

إذا متُّ خوفَ اليأس أحيانيَ الرَّجا فكم مرّةٍ متُّ ثمّ حييتُ[4]

وردت المُقابلة بين (اليأس، الرجا) وبين (متُّ، حييتُ) لإظهار ضعف الشاعر واستعطافه محبوبته، ثمّ يُبدِل الموت بالحياة واليأس بالرجاء أملاً بتليين قلبها عن طريق المُقابلة التي ساعدته بتنفيس مشاعره، والإفصاح عن واقعه المُتأزّم، نُلاحظ وجود

---

[1] ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى)، ص69.

[2] ديوان كثير عزة، ص405.

[3] كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، ضياء الدين بن الأثير(637هـ)، تحقيق: نوري القيسي، حاتم الضامن، هلال ناجي، مكتبة شفيق جبري، ص144.

[4] ديوان مجنون ليلى، ص84.

جماليات خاصة تؤثّر في ثنائيّة (الحياة والموت) تعتمد على قوة ارتباطه بمعشوقته؛ فقد تعددت الألفاظ المُتضادة ودخلت في وادي التقابل؛ فرسم مشهداً مُتأزّماً مُفرّغاً فيه عواطفه المُلتاعة حين تصرّف بالكلمات المُتناقضة التي تراوحت بين اليأس والرجاء ضمن مشاعره الصادقة والمعبّرة عن شدّة وجده وتوهُّج شوقه ورهافة أحاسيسه.

ونجد فنّ المُقابلة في شعر قيس بن الملوح الذي تعلّق بديار المحبوبة ليلى، حيث تظهر علاقة الشاعر بالمكان الذي له أثر عميق في قلبه:

وإن قرُبتْ داراً بكيتُ وإنْ نأتْ كَلِفتْ فلا للقربِ أسلو ولا البعدِ[1]

يُقابل الشاعر بين الفعلين الماضيين (قربت، نأت)، وبين الاسمين (القرب، البعد)، وذلك لإيضاح المعنى الذي يُريد إيصاله؛ فعندما تقترب المحبوبة يبكي الشاعر؛ لأنّه محروم من وصالها، وفي حال بعدها عنه لا تتغيّر حاله أيضاً، فلم يجد دواء له لا في قربها ولا في بعدها؛ فهو إنسان موجوع، يائس من وصالها، وقد تساوى في نظره القرب والبعد؛ لأنّ كليهما يجعلانه في حالة عذاب مُستمر، فلم يعد يُجدي نفعاً قربها ولا بعدها؛ بسبب الشوق المؤلم؛ فغلب عليه انقطاع الأمل، واعتصر قلبه بالحزن الذي اختزن الوجع، بمقابلته بين القرب والبعد، كما استخدم روي (الدال) المكسورة التي توحي بانهزام نفسه وتوجعها، مُصوّراً أنينه وآهاته التي تُمثّل صدى وجدانه المحطم.

نتائج البحث:

-جاءت ألوان البديع عند الشعراء العذريين عفو الخاطر من دون أي تكلف، وهذا دليل على مقدرتهم الفنية واللغوية في عهدهم.

-كشف الطباق عن عواطف الشعراء المتوترة التي ضاعت بين رفض وقبول، أمل وخيبة، حياة وموت؛ لأنّها صادرة عن انفعالات نفسية سببها مكابدة الحب ومعاناته.

-توحي المقابلة بقدرة العذريين على التصرف بالألفاظ من خلال دلالاته المتناقضة التي جاءت نتيجة الصراع النفسي الذي مروا به في المجتمع العذري.

-كشف الرجوع عن شخصية العذريين المترددة نتيجة الضياع وعدم الاستقرار.

-يُشعِرنا التصدير بضيق صدر العذريين، وذلك من خلال إغلاق المساحة المكانية ضمن حلقة مغلقة لا يُمكن الخروج منها.

-يُفسِّر التوشيع كلاماً غامضاً لم يستطع العذري البوح به مباشرة، فلجأ إلى التفصيل بعد التأني في شرح ما أراد إيصاله.

-تظهر شخصية العذري عند استخدامه فن مراعاة النظير حين يجمع بين آلامه ولوعته ومعاناته في حقل الحزن وكأنّها خرجت من رحم واحد، يتضمّن ألفاظاً مُتعانقة فيما بينها لتؤدّي دوراً جماليّاً مُعبّراً.

-يرسم العذري صورة إنسانية لحياته المأساوية التي تبين الضعف والحرمان؛ فيؤكد تصاعد زفراته من خلال تشابه الأطراف الممزوجة بلوعة اليأس والعذاب.

-دلّ كل لون من ألوان البديع على المعاني الحقيقية والمجازية ضمن مستوى الظاهر والباطن، فكان لهذه الأنواع دور جماليّ دلاليّ على صعيد المبنى والمعنى.

[1] ديوان قيس بن الملوح، ص112.

قائمة المصادر والمراجع:

-الأثير، ضياء الدين (627هـ)، كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب، تحقيق: نوري حمودي القيسي، حاتم الضامن، هلال ناجي، مكتبة شفيق جبري، منشورات جامعة الموصل، بلا ت.

-الأسود، كثير بن عبدالرحمن، ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: إحسان عباس، نشر وتوزيع: دار الثقافة، بيروت، 1971م.

-حزام، عروة، ديوان عروة بن حزام عروة عفراء، جمع وتحقيق: أنطوان محسن الفوّال، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1995م.

-حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تدقيق: أحمد فرهود، دار القلم العربي بحلب، الطبعة الأولى، 1997م.

-ذريح، قيس، ديوان قيس بن ذريح (قيس لبنى)، اعتنى به: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، 2004م.

-السجلماسي، أبو القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الفازي، مكتبة المعارف، الرباط، الطبعة الأولى، 1980م.

-السكاكي، أبو يعقوب بن يوسف بن أبي بكر (626هـ)، مفتاح العلوم، ضبطه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1987م.

-عبدالمطلب، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الثانية، 1997م.

-عبدالمطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، 1994م.

-العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله (395هـ)، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: عيسى البابي الحلبي، الطبعة الأولى، 1952م.

-القشيري، الصمة بن عبدالله، ديوان الصمة بن عبدالله القشيري حياته وشعره، جمعه وحققه: خالد عبدالرؤوف الجبر، الأردن، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2003م.

-القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن بن أحمد بن محمد (739هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2003م.

-القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن بن أحمد بن محمد (739هـ)، التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، 1904م.

-المصري، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي (711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، بلا ت.

-المصري، ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم: حفني محمد شرف، دار التعاون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1995م.

-المعتز، أبو العباس المبرد عبدالله (296هـ)، البديع، حققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، 2012م.

-الملوح، قيس، ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة مصر.