أثرُ النّحوِ في بعضِ فنونِ البديع

د. يونس علي يونس*
د. بثينة سليمان**
عمّار حسّان إبراهيم***

(تاريخ الإيداع 23 / 11 / 2020. قبل للنشر في 13 / 6 / 2021)

□ ملخّص □

يحاول هذا البحث أن يوضّح العلاقة القائمة بين قواعد النحو العربي وأساليبه التركيبية من جهة وبعض فنون البديع المألوفة في البلاغة العربية من جهةٍ أخرى، فينقسم إلى ثلاثة محاور يدور كلٌّ منها حول نقطةٍ محدّدةٍ، فيعالج عدداً من الفنون التي أسهمت قاعدةٌ نحويّةٌ معيَّنةٌ في تشكيلها مبيّناً أثر القاعدة في جماليّة تلك الفنون، ويتناول فنوناً أخرى تتميَّز باعتمادها أدواتٍ نحويةً وصيغاً تركيبيّةً متناسقةً تُغني الجانب الدلاليّ لها وتُبرِزُ آثارها البلاغية عند المتلقّي، وينتهي إلى الوقوف على بعض الفنون التي تقوم على التوازي بين التراكيب النحويّة كاشفاً عن الآثار الموسيقيّة التي يُحدِثها مثل هذا التوازي في النصوص الإبداعية، ليهدِف من وراء ذلك إلى كشف المزيد من الجوانب الجمالية للنّحو العربي.

الكلمات المفتاحيّة: النّحو ـ البديع ـ العلاقة ـ التوازي.

* أستاذ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.
** أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.
*** طالب دراسات عليا (دكتوراه)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

The Effect Of Grammar In Some Types Of Badia

Dr. Younes Ali Younes*
Dr. Buthainah Solaiman**
Ammar Hassan Ibrahim***

(Received 23 / 11 / 2020. Accepted 13 / 6 / 2021)

□ ABSTRACT □

This paper attempts to clarify the relationship between the rules of Arabic grammar and its structural methods on the one hand and some types of badia familiar in Arabic rhetoric on the other hand. It is divided into three axes, each revolving around aspecific point, and it deals with a number of arts that it clearly noticed that aspecific grammatical rule contriputed to its formation, indicating the effect of that rule on the aesthitics of those types, as well as other types that are distingushed by their adoption of syntactic tools and structural formulas that enrich their semantic side. Its rhetorical effects are evident on the respient, and it ends with an examination of some types that are based on parallels between grammatical structures, revealing the musical effects that such parallelism creats in creative textes, aiming from behind that to reveal more aesthetic aspects of Arabic grammar.

Key wards: grammar _ badia _ relation _ barallelism.

* **professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**
** **Assistant. Prof, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**
*** **Postgraduate Student (Doktorat), Department of Arabic Language, Faculty and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

مقدّمة:

تشكّل القواعد النحويّة أسساً تنظيميةً للكلام العربي، ويعدُّ الالتزام بها من قبل المتكلّم ضامناً متيناً لسلامة عملية التواصل وبلوغ الغاية المرجوّة من اللغة، بالإضافة إلى أنّها من أهمّ ركائز الإبداع في النصوص الفنية من خلال تنوّع تراكيبها وتمايز أساليبها؛ الأمر الذي يجعل النحوَ على صلةٍ وثيقةٍ بالبلاغة العربية في مختلف مباحثها وتقنيّاتها التعبيرية. ولئن كانت هذه الصلة شديدة الوضوح في علم المعاني، وبالغة الأثر في علم البيان والتصوير الفنّي فإنّ الباحث لا يعدم وجودها في علم البديع، ويمكن من غير عناءٍ تلمُّسُ أثر تلك القواعد في جملةٍ من فنون علم البديع، ولا سيّما عندما تبرز القاعدة النحوية في فنونٍ مثل: المزاوجة التي يبرز فيها أسلوب الشرط، وتأكيد المدح بما يشبه الذم وعكسِه الذي يبرز فيه أسلوب الاستثناء، وبعض الفنون الأخرى كحسن التعليل والتجريد اللذين تبرز فيهما بعضُ حروف الجرّ، مضافاً إلى ذلك بعض الفنون التي تتأسّس على التوازي التركيبي كالموازنة والمقابلة والتفويف وغيرها؛ وهذا ما يدعو إلى تأمّل العلاقة بين النحو والبديع، والبحث عن صورها وآثارها في السياقات التعبيرية.

أهمّيّة البحث وأهدافه:

تأتي أهمية البحث من كونه يسعى إلى الخروج بالنحو من نطاق الدراسات النحوية المحضة التي تبحث في أنواع الجمل وتصنيف الأساليب وأشكال التراكيب، وقضاياها الإعرابية؛ إذ يكون الالتفات هناك إلى المعاني البسيطة أو الأوّلية، وقد تتعدّى ذلك إلى الظواهر الأسلوبية كالتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتعريف والتنكير، فيحاول تجاوز ذلك إلى ميدان دراسة المعاني المركّبة أو الثانوية التخييليّة، والموسيقيّة الإيقاعية، كما تأتي تلك الأهمية من كون هذا البحث لم يُدرَس من قبلُ دراسةً علميّةً منهجيّةً خاصّةً وعلى وفق هذه الرؤية المبسوطة في متن البحث الذي اجتهدَ للعثور على عنواناتٍ قريبةٍ من هذا العنوان البحثيّ أو تشير إلى فكرتِه، ولكنّه لم يقع على شيءٍ من ذلك؛ ومن هنا تتوضّح جدّة البحث وبعدُه عن التقليد والتكرار فيما يزعُم.

أمّا أهداف البحث فيمكن إجمالُها في محاولة الإضاءة على جانبٍ كبير الأهمّيّة في النحو، يتمثّل في العلاقة بينه وبين فنون البديع التي يعدُّها أكثر البلاغيين العرب وجوهاً لتحسين الكلام، بقصد تجلية (شعريّة) النحو البادية في بعض ضروب الكلام بوصفها ـ أي الشعرية ـ هنا ناتجةً في كثيرٍ من المواضع من طبيعة النّسق النحْويّ لا من الانزياح؛ وبينما يبرز الانزياح في بعضٍ من فنون علم البديع تغدو فنونٌ أخر خاليةً من أيّ أثرٍ له، ولكنّها تنزِع منزِعاً فنّيّاً ذا أبعادٍ جماليّةٍ بارزة، كما يهدف إلى بيان أنّ علاقة النحو بالبلاغة لا تنحصر في أساليب علم المعاني فحسب، بل تتعدّى ذلك إلى بقيّة عناصر الهيكل البلاغي المتمثّلة في هذا البحث بعلم البديع؛ الأمر الذي يكشف عن مرونة القواعد النحويّة وطاقاتها الدلالية الوافرة، وقابليّتها لتنظيم أشكالٍ بلاغيّةٍ على سويّةٍ عاليةٍ من الإتقان والاتّساق والجمال.

الدّراسات السابقة:

إنّ الحقلَ الأكبرَ الذي يندرج ضمنَه هذا البحث وهو العلاقة بين علم النّحو وعلم البلاغة قد شهِد نشاطاً بحثيّاً كبيراً في العقود الأخيرة؛ فقد صُنّفت أبحاثٌ كثيرةٌ جعلت من مهمّتها تتبُّعَ العلاقة بين هذين العِلْمين اللُّغويَّين، فتقصَّت مقالات علماء اللغة القدامى التي أشارت إلى التّكامل الحاصل بين النّحو والبلاغة، ولكنَّ نقطة التّقاطع التي وقفت عندها معظم هذه الأبحاث والدّراسات كانت (علم المعاني)، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: بحث بعنوان ((**عبد القاهر الجرجاني والعلاقةُ بين النّحو والبلاغة**)) لسميرة موسى، وسامي عوض نُشِر في مجلة جامعة تشرين، العدد(19)،

المجلد (25)، عام (2003)، وقد اهتمّ هذا البحث بنظريّة النّظم متتبّعاً الأثرَ الدّلاليّ للمباني النّحويّة، ولم يتطرّق إلى جانب البديع في البلاغة، وكذلك كتاب ((**أثر البلاغة في النّحو ـ النّظريّات اللغوية عند البلاغيّين**)) لمحمّد بلعيدوني (2013)، وقد تعذَّر الحصول عليه نظراً للقيود التي يفرضها موقع دار النّشر المعنيّة بإصداره على الشابكة، ولكنّ الملخّص الذي نشرَه الموقع ذاتُه عن مضمون الكتاب يُفيد أنّه يبحث في النظريّات اللّغويّة عند البلاغيّين في القَرن الثالث الهجريّ؛ أي قبل ظهور علم البديع فرعاً مستقلّاً من فروع البلاغة. وكذلك بحثٌ بعنوان ((**النّحو والبلاغة .. علمان أم علمٌ واحدٌ بفرعَين**)) لعبد العليم بو فاتح، نُشِر في مجلّة التّعليمية بجامعة جيلالي اليابس في الجزائر (ع8،مج3، 2016م)، وقد صرّح فيه الباحث بأنّ الكلام على علاقة النّحو بالبلاغة لا بدَّ أن يكون عبرَ علم المعاني الذي يُعنى بدراسة التراكيب والأساليب بما يوجَد من علاقاتٍ بين وحداتها وأجزائها، وما ينتج عن هذه العلاقات من المعاني والدلالات التي تُمليها القرائن والمقامات، وتتنوّع بتنوُّع المواقف والسّياقات (ص35). ومن ذلك أيضاً بحث بعنوان ((**صلة النَّحو بالبلاغة**))، وهو رسالة ماجستير للباحثة طَهير فرّاح، أُعدَّت في جامعة أبو بكر بلقايد في الجزائر عام (2016)، وقد ركّز هذا البحث على الصّلة بين العلمَين من خلال نظريّة النّظم؛ أي أنّه دار في فلَك علم المعاني ومباحثه المحدّدة كالتقديم والتأخير، والحذف والذّكر، والفصل والوصل، وغير ذلك.

إنّ المطّلع على هذه الدّراسات وأمثالِها يجد أنّ موضوعَ هذا البحث لم يحظَ بدراسةٍ مستقلّةٍ تتتبّعُ خيوطَه تتبُّعاً تفصيليّاً، وتصنّفه تصنيفاً علميّاً دقيقاً، ويُستثنى من ذلك وجودُ أطرافٍ منه في دراسة في كتاب ((**البديع بين البلاغة العربية واللسانيّات النصّية**)) لجميل عبد المجيد، وهو كتابٌ يبحث في فنون البديع من حيث أثرُها في تحقيق معيارَي (النّصّ): السَّبْك (على مستوى الجملة أو البيت)، والحَبْك (على مستوى الفقرات/ الربط بين أجزاء النص)، فعمل على مراجعة التراث البلاغي والنّقديّ بغية استلماح الفنون البديعية التي من شأنها أن تُسهم في تحقيق فرضيّة البحث أو البرهنة على مقولتِه الحداثيّة، وقد نجح الباحث في اكتشاف القدرة الرّبطيّة الكامنة في كثيرٍ من تلك الفنون على المستويين الأفقي والرأسي النّصّيّين، وقد أفادَ هذا البحثَ، في جانبٍ من جوانب دراسته، في الإضاءة على جملةٍ من الفنون التي تقوم على التوازي النحويّ؛ فتحقّق توازياً صوتياً يُضفي قدراً كبيراً من الانسجام والموسيقا على النصوص المتحقّقة.

أمّا هذا البحث فيتّجه إلى تحسُّس النظام النحوي في بعض فنون البديع، في محاولةٍ لرصد القاعدة النحوية التي تختزن قدرةً على تحقيق تلك الفنون أداءً، وذلك على وفق مظاهر ثلاثةٍ:

الأوّل: كلّيٌّ يهتمّ بالبحث في الفنون التي تقوم على قاعدة نحويّةٍ صريحةٍ.

والثّاني: جزئيّ، ويُقصَد به ما يقوم على قاعدةٍ نحويّةٍ أو معنًى نحويّ باختيارٍ واعٍ ومقصودٍ من جانب المبدع.

والثالث: مزدوج، والمقصود به أنّه كلّيٌّ من حيث التحقُّق، فيبدو فيه التركيب متّسقاً لقيامه على قاعدةٍ محدَّدة، وهو جزئيٌّ بالنظر إلى تنوّع القواعد والصيغ التركيبيّة التي يتجلّى بها، وهو المظهر الذي يتحقّق فيه التوازي النحوي الذي يُحدِث توازياً صوتيّاً يُفعّل البُعدَ الموسيقيَّ في النّصّ وبخاصّةٍ في الشعر.

منهجيّة البحث:

يتّبع هذا البحث المنهجَ التّحليليّ الذي يعتمد قِراءة الظاهرة اللغويّة موضوعِ الدراسة في بعض المصنّفات البلاغيّة، متتبِّعاً الشواهد القرآنية والشّعريّة التي يتداولها البلاغيون في أثناء بحثِهم فنونَ البديع، ساعياً إلى وصفها وصفاً نحويّاً دقيقاً، وتصنيفها من خلال التحليل والمقارنة، مبيّناً خصائص كلّ مجموعةٍ بحثيّةٍ بغيةَ الوصول إلى استنتاجاتٍ موضوعيةٍ دقيقةٍ تخدم الغرض المرجوَّ من البحث، وتصِلُه إلى أهدافه المُبتغاة.

وقد جاء البحث في مقدّمةٍ وثلاثة مباحثَ توزّعت على الفنون البديعيّة التي وقعَت عليها الملاحظة النّحويّة، فتناول المبحث الأوّل **(ما يقومُ على قاعدةٍ نحْويّةٍ صريحةٍ)**، وقد تضمّن الحديث عن فنّ المزاوجة الذي يقوم على أسلوب الشّرط مشفوعاً بالفاء العاطفة، وفنّ تأكيد المدح بما يُشبه الذمّ وعكسِه الذي يقوم على أسلوب الاستثناء، وفنّ الجمع الذي يقوم على أسلوب العطف بالواو، وفنّ التّفريق الذي يقوم على النفي والاستئناف.

وتناول المبحث الثاني **(ما يقوم على اختيارٍ نحويٍّ منتظَمٍ)**، والمقصود به توظيفُ أدواتٍ نحويّةٍ بعينِها لإنتاج فنٍّ معيّن، فتضمّن الحديثَ عن (حُسنِ التعليل) الذي تُوظَّف فيه فاء الاستئناف المُشعِرة بالسببيّة وبعضُ حروف الجر التي تفيد التعليل، و(التجريد) الذي توظّف فيه كثيراً حروفُ الجرّ الثلاثة: في، ومن، والباء، وفنّ التّقسيم الذي توظّف فيه (أمّا) الشرطيّة التفصيليّة، واسم الإشارة (هذا)، و(من) الجارّة التبعيضية، والحال المتعدّدة.

وعالجَ المبحث الثالث **(ما يقوم على التوازي النحْوي)** معرِّفاً بمفهوم التوازي، متضمّناً الحديث عن الفنون التي تقوم عليه وهي: المقابلة، والعكس والتبديل، والتفويف، والموازنة، وأقلّ شأناً منها: الجمع مع التفريق. وذُيِّل البحث بخاتمةٍ تضمّنت النتائج والمناقشة وأهمّ الاستنتاجات التي وصل إليها، وثَبت المصادر والمراجع. ويُتوقّع من البحث الوصول إلى نتائج تخدم الأهداف المرجوّة منه، وتكشف النقاب عن آثارٍ مهمّةٍ للنَّحو في تشكيل بعض الفنون البديعية، وتنجح في التدليل على المزيد من الأبعاد الجمالية للنظام النحوي عموماً، وللنّسق النحوي لتلك الفنون خصوصاً، إلى جانب تحسُّس الفوائد الدَّلاليّة والموسيقيّة النّاتجة من ذلك النّسَق.

ـ تمهيد:

يبدو البحث النّحويّ حقلاً معرفيّاً متجدّداً لا يكاد الباحث يقنع منه بشيءٍ حتّى تبدوَ له أشياء في حاجةٍ إلى التأمُّل والتمحيص، ومن يطالعْ علوم اللغة العربيّةِ يوقنْ أنّ لقواعد النحو وأساليبه وخصائصه التركيبيّة أثراً فعّالاً في تزكيةِ مظاهرَ لغويّةٍ تتّصل بالجانب الأدبيّ والإبداعيّ. وتغدو فنون علم البديع مجالاً واسعاً للنّظر النحويّ، تتمظهر فيه ملامح نحويةٌ تُنبِئُ عن دورٍ تأسيسيٍّ للقواعد النحوية كلّيٍّ أو جزئيٍّ يمكن في كثير من الأحيان إدراكُه من أوّل الوقوع على المصطلح البديعيّ لبعض هذه الفنون؛ ولذا كان لا بدّ من إطالة النظر وإدامة الفكر في المُنتَج البديعيّ للتمكُّن من تسجيل ملاحظاتٍ موضوعيّةٍ استطاع البحث حصرها في ثلاث نقاطٍ بحثيّةٍ توزّعت عليها الفنون البديعيّة التي هي عماد هذا البحث.

1. ما يقوم على قاعدةٍ نحْويّةٍ صريحة:

وهي الفنون التي يُلاحَظ عليها أنّها مبنيّةٌ على قاعدة نحويةٍ واضحة المعالم، منضبطةِ العناصر غالباً، تحوي وظائفَ نحويّةً متناسقةً في تركيبٍ مُحكَم، فإذا ما أراد مبدعٌ ما استعمالها خرجَ بلونٍ بديعيٍّ حسنٍ، فلا يتكلّف فيها سوى تتميم التركيب بما يختاره من ألفاظٍ تلائم الغرض المعنويّ والبلاغيّ الذي ينشدُه، وقد بدا للبحث منها:

1.1.المزاوجة: يعرّف البلاغيون هذا الفنّ بأنّه: " أن يزاوَج بين معنيَين في الشّرط والجزاء"[1]، أي يُجعل معنيان في الشرط والجزاء مزدوجين في أن يُرتَّب على كلٍّ منهما معنًى مرتّب على الآخر[2]. فأسلوب الشرط النحويُّ هو عصب الحياة في فن المزاوجة؛ إذ تتصدّر عبارتَه أداةُ شرطٍ، ولا يخفى أنّ مصطلح (المزاوجة) بما يحمله من دلالة واضحة

[1] **القزويني، الخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 142هـ . 2003م، ص265.**

[2] **ينظر أبو ستيت، د. الشحات محمد. دراسات منهجية في علم البديع، مكتبة الإسكندرية، ط1، 1414هـ . 1994م، ص99 .**

على الضمّ والجمع أو التقريب بين شيئين يشير إلى ضرورة أن تُعقب أداة الشرط بفعلين متعاطفين بواسطة واحد من حروف العطف، وللتدليل على ذلك نقرأ قول البحتري (ت284هـ) الذي تحفِل كتب البلاغة بالاستشهاد بشعرِهِ على هذا الفنّ:

إذا ما نهى الناهي فلجَّ بيَ الهوى أصاخت إلى الواشي فلجَّ بها الهجْرُ[3]

إذ يُلاحَظ أن الشرط في هذا الشاهد المتداول ينتظم في نسقٍ تركيبيٍّ مشروطٍ باحتوائه على العطف، وليس في هذا أي أثرٍ للانزياح عن الضوابط النحوية أو الدلالية أساساً، ويمكن تدوينُ صيغته المجرّدة على النحو الآتي: (أداة الشّرط + فعل الشّرط + حرف العطف + معطوف فعليٌّ مماثلٌ للمعطوف عليه وزناً وزمناً)، وهو النسق ذاته في جملة الجزاء مستثناةً منه أداة الشرط. وقد تحدّد أثر الشاعر هنا في اختيار أفعالٍ يتعلّق بها حرف الجرّ الباء ومجروره لإتمام عملية التوازي في التركيب؛ الأمر الذي أنتج إيقاعاً حقّق الانسجام بين المبنى والمعنى، ويمكن ملاحظة هذا التوازي في بيتٍ آخر للبحتري نفسه اختار فيه الشاعر صيغةً تركيبيّةً متماثلةً ظاهريّاً من حيث الترتيب والمتمّمات وهو قوله:

إذا احتربَتْ يوماً ففاضَتْ دماؤُها تذكّرَتِ القُرْبى ففاضَتْ دموعُها[4]

إذ يتّضح أنَّ الشّاعر استخدم الصيغة النحويّة المجرّدة ذاتها في الشطرين (فعل ماضٍ + التاء المؤنّثة)، ثمّ حقّق كثيراً من التوازن بين الفعلين المعطوفين في كل من الصدر والعجُز (فاضت دماؤها/ فاضت دموعها) اللّذَين جاءا على صيغة: (فعل ماضٍ+ تاء التأنيث + فاعل + ضمير المفردة المؤنثة الغائبة).

ومن الممكن القول: إنّ هذا التلاحم التركيبيّ الذي يوفّره أسلوبا الشرط والعطف مشتركَين قد أتاح للبلاغيين إدراك ما في هذا اللون البديعي من خصوصيّة جمالية، فالمزاوجة عند بعضهم " تُسهم في ربط الكلام وإحكام صياغته، وجعل بعضه آخذاً بأعناق بعضٍ من طريقين: 1. قيامها على الشرط والجزاء 2. ربط كلٍّ منهما بفعلٍ واحد"[5]. والمقصود بالفعل الواحد هنا فعل الشّرط الذي تتأسّس عليه باقي عناصر الجملة.

1. 2. تأكيد المدح بما يُشبه الذّمّ: وهو من الأساليب الخادعة؛ إذ يوهم صدرُ الكلام أنّ عجزه من قبيل الذم، فإذا به من قبيل المدح[6]. وهو من الأساليب النحوية المشهورة والمتداولَة كثيراً بعيداً عن أية صَنعةٍ فنّية، ولكنَّ تدخُّلاً طفيفاً من قِبل المبدع من شأنه أن يحوّله إلى فنٍّ بلاغيٍّ بديعيٍّ فيه مسحةٌ غير منكورة من الرونق والجمال كما سيتبيّن لاحقاً.

والاستثناء: " صرفُ اللّفظ عن عمومه بإخراج المستثنى من أن يتناوله الأول، وحقيقته تخصيص صفةٍ عامة، فكلُّ استثناءٍ تخصيص"[7]، فهو أسلوبٌ مبنيٌّ على حكمٍ عامٍّ يشمل أفراد جنس معيّن، يطلقه المتكلّم ثم يظهر له أنَّ بعض أفراد هذا الجنس أو شيئاً ممّا يخصّهم لا يشملهم ذلك الحكم؛ فيأتي بالأداة التي تقف حائلاً دون دخولهم تحت الحكم، وهنا يكون التخصيص، فالانتقال السريع من العموم إلى الخصوص ميزةٌ لهذا النّظم النحوي تتيح للمبدع إمكانية استثمار هذا الأسلوب فنيّاً بما يختاره من ألفاظٍ تُجلّي فكرتَه الإبداعيّةَ في المدح أو الذمّ. ولتوضيح هذا الأمر نقف عند قول النابغة الذبيانيّ (ت 604م):

---

[3] **البحتري. الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت، 844/2.**

[4] **المصدر السابق: 1299/2.**

[5] **أبو ستيت. دراسات منهجية في علم البديع: ص99 . 100.**

[6] **ينظر المرجع السابق: ص184.**

[7] **ابن يعيش. شرح المفصّل للزمخشري، تح: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1422هـ . 2001م، 46/2.**

ولا عيبَ فيهم غيرَ أنَّ سيوفَهم بِهِنَّ فُـــلولٌ من قِــراعِ الكتائبِ[8]

فقد بدأ الشاعر بحكمٍ عامٍّ هو نفي جنس العيب عن الممدوحين، ثم أتى بأداة الاستثناء (غيرَ) موهماً بإثبات عيبٍ بدا له بعد أن نطق بالحكم؛ أي إنه أراد تخصيص ذلك العيب، ففاجأ القارئ بصفة مدحٍ أخرى معتمداً المفارقة التي توحي بأنّ (فلول السيوف) عيبٌ، ولكنّه علّل هذا العيب تعليلاً حسناً يراعي مقام المدح حين جعل الفلول ناتجاً من كثرة المضاربة بتلك السيوف، وذلك يشير إلى شجاعة الممدوحين، وشدّة مِراسهم، وفَرطِ إقدامهم وانكبابهم على أعدائهم، وهذا ما أسماه البلاغيّون النوع الأول من تأكيد المدح بما يشبه الذّمّ، وهو استثناء صفة مدحٍ من صفة ذمٍّ منفيّة، ولا يخفى أنّ جرعة المدح هنا تزداد بفعل تركيز ذهن المتلقّي على ما بعد الأداة؛ إذ يفهم أنّ هذه الصفة جديرةٌ بأن تقترن بفضل توكيدٍ وبيان.

ومن النوع الثاني (استثناء صفة مدحٍ من صفة مدحٍ ثابتةٍ) قول النابغة الجعديّ (ت65هـ):

فتًى كمُلت أخلاقه غيرَ أنّهُ جوادٌ فما يُبقي من المالِ باقيا[9]

فاستثناء صفة (الجود) بعد كمال أخلاق الممدوح يضفي تأكيداً بيّناً على هذه الصفة عبر الإيهام بخروجها من منظومة الأخلاق التي حكم الشاعر باكتمالها في ممدوحه مستفيداً ـ كما فعل الذبياني ـ من ميزة التخصيص التي أمدّه بها أسلوب الاستثناء.

ومن هنا؛ "فالاستثناء نوعان: منه ما يتعلّق باللُّغة، ويتمثّل في استخراج القليل من الكثير...، ونوع آخر يفيد فوق المعنى اللغوي ما يزيد به الكلام حسناً، ويستحقُّ أن يُدرج في أبواب البديع"[10]. ويأتي الأثر الفني لهذا النوع من أنّ "الخلابة والسحر مصدرهما ما نجد في هذا اللون من عنصر المفاجأة والمباغتة التي تنبّه السامع، وتثير فضوله، وتوقعه على شيءٍ لم يكن يتوقّعه بعد أن استنفد المتكلّم في كلامه غاية المدح أو غاية الذم، فالإحساس الذي يتلقاه السامع من الكلام يكون أولاً عامّاً مجملاً، ثم يصبح مركّزاً ومسلّطاً على شيءٍ خاص، شديدَ الوضوح حين يقرع الكلام سمعَه بعد أداة الاستثناء"[11].

وما قيل في النوعين السابقين من هذا الفن البديعي لا يبعد عمّا يمكن أن يقال في النوع الثالث منه الذي ينتمي نحوياً إلى الاستثناء المفرّغ؛ ولذلك نكتفي بما سجّلناه سابقاً من ملاحظاتٍ بعد أن نثبت شاهداً عليه، وهو قوله تعالى: ﴿**وما نقَموا منهم إلّا أن يؤمنوا بالله العزيزِ الحميد**﴾[12]، كما أنّ تأكيد الذم بما يشبه المدح غير بعيد في إطاره العامّ عن منحى النظر والتأمّل في صنوِه الذي مرّت دراسته منذ قليل؛ ولذا لا ضرورةَ للخوض في دراسته.

3.3. الجمع:

الجمع عند البلاغيين: " أن يجمع بين شيئين أو أشياء في حكمٍ واحد"[13]، وأول ما يلفت النظر في هذا التعريف أننا نلمح فيه معنى الواو العاطفة؛ فالواو " تجمع ما قبلها مع ما بعدها، وتضمُّه إليه"[14]، وهي قيدٌ نحويٌّ أساسٌ في هذا

---

[8] **النابغة الذبياني. الديوان، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1416هـ ـ 1996م، ص32.**

[9] **النابغة الجعدي. الديوان، تح: د. واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص188.**

[10] **حسين، د. عبد القادر. أثر النحاة في البحث البلاغي، دار غريب، القاهرة، د.ط، 1998م، ص126.**

[11] **المرجع السابق، ص128.**

[12] **البروج: 8.**

[13] **الإيضاح: ص269.**

[14] **ابن يعيش. شرح المفصل: 439/1.**

الفنّ البديعي، لا يقوم إلا بها، فصار بذلك العطفُ بالواو شرطاً أوحدَ لإنتاج الجمع كما سنرى في بعض الشواهد التي هي غيضٌ من فيض. ومعنى العطف " الاشتراك في تأثير العامل"[15]، وهذا هو معنى الجمع؛ إذ تشترك المتعاطفات وتجتمع تحت حكم واحد كما في قوله تعالى: ﴿ **المالُ والبنونَ زينةُ الحياةِ الدُّنيا**﴾[16]، فقد اجتمع كلٌّ من (المال) و(البنون) تحت حكم أنّهما (زينة الحياة الدنيا)؛ أي ليس الواحد منهما زينةً منفرداً عن الآخر، ولا يستقلّ بوصف الزينة، وإنما إذا اجتمعا وانضمَّ واحدهما إلى الآخر نتجت الزينة من هذا الاجتماع وذلك الانضمام، ومنه في الشعر قول المتنبّي (ت 354هـ):

الخيلُ واللّيلُ والبيداءُ تعرفُني والضَّربُ والطّعنُ والقرطاسُ والقلَمُ[17]

فقد جمع الشاعر سبعة أشياء تحت حكم (معرفتها به)؛ إذ العطف متّصلٌ حتى آخر البيت من غير اعتبارٍ لانقطاعه بالحكم/ الفعل (تعرفني)، ومن غير اعتبارٍ ـ كذلك ـ للحقيقة والمجاز في العلاقات الدلالية للعناصر النحوية بعضِها ببعض. والميزة الظاهرة لهذا النَّسَق النّحويّ أنَّ نسبةَ الحُكم إلى المحكوم ـ كما يبدو ـ لا يمكن تقسيمها أو تفصيلها على كلِّ واحدٍ من العناصر المتعاطفة؛ إذ تتعذّر نسبة المعرفة إلى الخيل منفردةً، ثم إلى الليل منفرداً، وكذا حتى آخر معطوف في الجملة، إنما تتجلى حقيقة التركيب في نسبة المعرفة إلى تلك العناصر مجتمعةً منضمّاً بعضُها إلى بعضٍ، مشتركةً في معرفتها بالشّاعر.

ومن هنا؛ يُسجَّل لبلاغة هذا اللَّون البلاغيّ أنه يحقّق الإيجاز في الأسلوب، وفيه إثارة للفكر، وتشويقٌ للنّفس لمعرفة حكم المتعدّد[18]، وذلك بعيداً عن أيِّ انزياحٍ لغويٍّ أو تركيبيّ في نظام الجملة النّحويِّ أو علاقاتها الدَّلاليّة.

4.1. التّفريق:

وهو " إيقاعُ تباين بين أمرين من نوعٍ واحدٍ في المدح أو غيره"[19]. وذكر التباين هنا يقتضي شيئين واضحين وأساسين هما: توهُّم التوحّد والتشابه بين ذَينِك الأمرين أوّلاً، وثانياً: نفيُ التوحّد والتّشابه ودفعُهما عن الحكم بشيءٍ ما عليهما؛ وبذلك يحضر النّفي واضحاً قويّاً في هذا الفنّ البديعيّ بوصفه مكوِّناً أساساً وعنصراً محوريّاً في تشكيله النحوي، وهذا ما يمكن لمْحه في قول الشاعر:

ما نوالُ الغمامِ وقتَ ربيعٍ كنوال الأميرِ وقتَ سخاءِ
فنـــوالُ الأميرِ بَدْرةُ عَينٍ ونوالُ الغمامِ قطــرةُ ماءِ[20]

فقد نفى الشّاعر التّشابه في النّوال (العطاء) بين كلٍّ من الغمام والأمير، ولإثبات هذا الفرق بينهما تحضر الفاء الاستئنافية المُشعِرة بالسببية في هذا السياق لتوضيح الفرق وتوكيده بإعطاء كل واحدٍ من المتفرّقَين حجمَ نواله، وتكون المقارنة بين النوالين وسيلةً ناجعةً لتفضيل أحدهما على الآخر، ولذلك فإن النفي وحدَه لا ينهض بمهمة إنتاج هذا الفنّ البديعي، بل يستقيم عوده بمعونة القطع والاستئناف بذكر الفاء تارةً ـ كما تقدّم في البيتين ـ وبغير ذكرها تارةً أخرى وسيأتي مثالٌ على ذلك، كما ينبغي حضور الواو الاستئنافية في صدر جملة التفريق الثانية ضرورةً، ولا يصحُّ أن تكون

---

[15] **المصدر السابق: 276/2.**

[16] **الكهف: 47.**

[17] **أبو الطيب المتنبي. الديوان . تح: د. عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص322.**

[18] **ينظر، أبو ستيت. دراسات منهجية في علم البديع، ص233.**

[19] **القزويني، الخطيب. الإيضاح: ص269.**

[20] **البيتان لرشيد الدين الوطواط في الإيضاح: ص269.**

الواو عاطفة إلاّ بتأويلٍ بعيدٍ يَقضي باجتماع المتفرّقَين في حكم التباين/ النفي، وهذا ما يُنافي البلاغة وسهولة الفهم، وسرعةَ الوصول إلى ذهن المتلقي.

ومما جاء فيه الاستئناف بغير الفاء قول الوأواء الدمشقي (ت370هـ):

من قاسَ جدواكَ بالغمامِ فما أنصفَ في الحكمِ بينَ شكلَينِ

أنتَ إذا جُدتَ ضاحكٌ أبداً وهْوَ إذا جادَ دامــعُ العَينِ[21]

فالشاعر هنا بعد أن نفى قطَع الكلام، ثم استأنفه من دون أن يأتي بالفاء، ولكنّ دلالة السببيّة بقيت لائحةً في سياق البيت من خلال ذكر المتباينَين، ووصف كلٍّ منهما بما يخالف الآخر على سبيل التضاد.

وتنشأ النكتة البلاغية لهذا الفن من أنّ فيهِ لوناً من تفصيل المجمل، وذلك بتمييز أفراده، وإزالة وهم الاتحاد بينهما، مما يؤدي إلى بيان خصائص المتحدَّث عنه، وإظهار تباينه عما يشبهه في الغرض المراد مدحاً أو رثاءً أو غزلاً، وهو مؤدٍّ إلى تناسب الكلام وترابطه نظراً لاتصاله بعضه ببعض، ودورانه حول موضوعٍ واحد[22].

2.ما يقوم على اختيارٍ نحويٍّ منتَظَم:

يتناول هذا المبحث عدداً من الفنون التي تتنوّع صيغ تشكيلها النحويّةُ فلا تلتزم قاعدةً واحدةً صريحةً، بل تتوافر على تشكيلها أدواتٌ نحويّةٌ مختلفة الوظائف، وفي كلّ فنٍّ منها أنماطٌ متعدّدةٌ للأداء يبرز في بعض تلك الأنماط أدواتٌ وصياغاتٌ نحويّةٌ تسهم إسهاماً مباشراً في تشكيل ذلك الفن، وهذه الفنون هي:

1.2. حُسنُ التعليل:

وهو " أن يُدّعى لوصفٍ علّةٌ مناسبةٌ له باعتبار لطيف غير حقيقيٍّ"[23]. فيُعلَّل الشيء بعلّةٍ خيالية مناسبة تحتاج إلى تأمل في إدراكها من لطفٍ ودقّة[24]. ولا يخفى أنّ التعليل من المعاني النحوية المعروفة، تجسّده بعض أدوات الربط التي تقيم علاقاتٍ مباشرةً وواضحة بين الأسباب والنتائج، فهي ممّا ينتظم به الكلام انتظاماً منطقيّاً دالّاً على اتساق الفكر وتلازم المعاني في ذهن المتكلم. والباعث على وضع هذا الفن في القسم الثاني من البحث هو تعدُّد صور التعليل واختلاف صيغه في التراكيب النحوية، وسيكتفي البحث بالإشارة إلى بعضها مع التمثيل لضيق المقام عن حصر تلك الصور واستقصاء الأمثلة المجلّيةِ لها. وتجدر الإشارة إلى أنّ للمجاز أثراً بيِّناً في تشكيل هذه الفنون.

ومن أبرز الصور التي تبدو فيما استشهد به البلاغيون على هذا الفن البديعي صيغةُ الفاء الاستئنافية المشعرة بالسببية كالتي في قول أبي تمام (ت231هـ):

لا تُنكِري عطَلَ الكريمِ من الغِنى فالسَّيلُ حربٌ للمكان العالي[25]

فالعلّة الخياليّة مضمّنةٌ في التركيب المقترن بالفاء الاستئنافية التي تلَتْ أسلوباً طلبيّاً هو (النّهي عن إنكار عطل الكريم من الغنى)، فأتت هي وما بعدها لتعلّل هذا الطلب مشبِهةً فاء السببية التي يُنصب المضارع بأنْ مضمرةً بعدها؛ أي إنها وما بعدها تضمّنت حجةً مانعةً أو مبطلةً لدعوى نعت الكريم بالفقر، لكنّ تلك الحجّة لم تسلك طريقة الحجج

---

[21] **الوأواء الدمشقي. الديوان، تح: د. سامي الدهان، دار صادر، بيروت، ط2، 1414هـ . 1993م، ص222. 223، وهو من شواهد الإيضاح: ص 270.**

[22] **ينظر أبو ستيت، دراسات منهجية في علم البديع: ص238.**

[23] **القزويني، الخطيب. الإيضاح: ص277.**

[24] **ينظر أبو ستيت. دراسات منهجية في علم البديع: ص150.**

[25] **التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمام، تح: راجي أسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1414هـ - 1994م، 38/2.**

المنطقية والبراهين العقلية الواضحة، بل جاءت ـ كما وصفها البلاغيون ـ علةً خياليةً لطيفة دقيقة تتطلّب التأمّل وإنعام النظر، وإطالة الفكر لتأويلها تأويلاً يُقيمها مقام الإبطال والنقض لتلك التهمة التي تصدّرت البيت؛ فكما أن السيل ينحدر قويّاً من (الأماكن العالية) ينزلق المال من يدَي الكريم فلا يبقى منه شيء لعلوّه ـ مجازاً ـ في مراتب الجود والشرف؛ إذ إنّ العيب في أن يحبس المال لا في أن يجود به ولو كثيراً من غير احتياط.

وقد استقرَّ في الدرس النحويّ أنّ (التعليل) معنى أكثر من حرفٍ من حروف الجرّ كالباء، واللام، وفي، ومن[26]، وقد استفاد الشعراء من هذا المعنى بطريقي الحقيقة والمجاز، ففي قول المتنبي:

رحلَ العزاءُ برحلتي فكأنّني أتبعتُهُ الأنفاسَ للتّشـــييعِ[27]

استعمل اللام التعليلية لتعليل إتباعِه الأنفاس لموكب العزاء، فكان (التشييع) علةً خياليةً مُدّعاةً لذلك الوصف؛ إذ خرجت أنفاسه لتقوم بدور المشيّعين الذين يخرجون بجنازة المَيْت، وقد أتاحت هذه اللّام للشاعر قدْراً من التكثيف والاختصار في المعنى والتركيب، فذكرَ الوصفَ وأعقبَه بذكر العلّة في صورةٍ ملتحمة الأجزاء حسَنةِ السَّبك، موائمةٍ لسرعة الأنفاس في مقام الفَقدِ والبكاء. ومن استعمال الباء الجارة لهذا الغرض قول المتنبّي أيضاً:

كم قتيلٍ كما قُتِلتُ شهيدِ ببياض الطّلا وورد الخدودِ[28]

أي: " شهيد ببياض الأعناق، وحمرة الخدود؛ أي كان سببَ قتله"[29]، فالعلّة الخيالية المدّعاة بواسطة الباء جاءت لتعليل (شهادة) أو موت العاشق، وقد قامت الباء بدور الرابط بين السبب والنتيجة، فتقدّمت النتيجة (الشهادة)، ثم جاءت الباء موضّحةً السبب (البياض والحمرة).

ولهذا التّعليل الخياليّ " شأنٌ جليلٌ في صنعة الشعر، وإخراجه من قيود البراهين العقلية والحجج المنطقية إلى التحليق في سماء الخيال، حيث يجد عالماً غير محدود ينمو فيه ويزدهر"[30]، بالإضافة إلى الإيجاز والتكثيف، وشدّة التحام التركيب ومتانة الربط عند استعمال حروف الجرّ التي تفيد التعليل.

2.2. التّجريد:

وهو عند البلاغيين: " أن يُنتزَع من أمر ذي صفة أمرٌ آخر مثله في تلك الصفة مبالغةً في كمالها فيه"[31]، وذلك "نحو قولهم: لئن لقيتَ زيداً لتلقيَنَّ فيه الأسد، ولئن سألتَه لتسألَنَّ منه البحر، فظاهر هذا أنّ فيه من نفسه أسداً وبحراً، وهو عينه هو الأسد والبحر لا أنّ هناك شيئاً منفصلاً عنه وممتازاً منه"[32]، ولهذا الفنّ صورٌ متعدّدة يكتفي منها البحث بما له صلةٌ مباشرة بموضوعه، وهو ما يبدو واضحاً في توظيف ثلاثةٍ من أحرف الجرّ في تشكيله. وأقسام التجريد باعتبار استعمال تلك الأحرف أربعة:

---

[26] ينظر المرادي. الجنى الداني في حروف المعاني، تح: د. فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413هـ ـ 1992م، الباء: ص39، اللام: ص97، في: ص250، من: ص310.

[27] أبو الطيب المتنبي. الديوان: ص35.

[28] المصدر السابق: ص13.

[29] شرح الواحدي لديوان المتنبي. تح: د. ياسين الأيوبي، ود. قصي الحسين، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1413هـ ـ 1999م، 158/1.

[30] أبو ستيت. دراسات منهجية في علم البديع: ص163.

[31] الإيضاح: ص274.

[32] أبو الفتح عثمان بن جني. الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، 474/2.

فالأوّل: ما يكون بـ(من) التجريدية الداخلة على المنتزَع منه نحو قولهم: لي من فلانٍ صديقٌ حميم، و(من) في هذه الحالة تكون للابتداء؛ لأن المنتزَع مبدؤه ونشأته من المنتزَع منه الذي هو مَدخول (مِن)[33]. فقد توسّطت (من) اسمين المقصود بهما واحد ولم تُفِد تشبيهاً، بل أفادت انتزاع صفةٍ هي الصداقة من اسمٍ بعدها.

والثاني: ما يكون بالباء التجريدية الداخلة على المنتزَع منه، ويناسبها هنا أن تكون للمصاحبة، ويُحتَمَل أن تكون للسّببيّة[34]، وقد مُثِّل له بقولهم: لئن سألتَ زيداً لتسألَنَّ به البحرَ[35]، أي لَتسأَلَنَّ معه أو بسببه البحر، ولا يُلحظ على صورته التركيبية أيُّ خلاف له مع القسم الأول سوى حرف الجرّ.

والثّالث: ما يكون بالباء التجريدية الداخلة على المنتزَع، والباء للمصاحبة[36]، ومنه قول ذي الرمّة (ت 117هـ):

وشَوهاءُ تعدو بي إلى صارخ الوغى بمســـتلئمٍ مثل البعـــــيرِ المُدجَّلِ[37]

فقد دخلت باء المصاحبة هنا على المنتزَع (مستلئم) الذي هو في الحقيقة الشاعر نفسه/ المتكلم المذكور مُضمَراً في قوله (تعدو بي)، ولا شك أن هذه الإضافة التركيبية أعطت زخماً دلالياً للصورة من طريقين: الأول تكرار العنصر اللغوي الممثِّل للمنتزَع منه، والثاني إخراج المكرَّر مُخرَج المجاز على سبيل التشبيه؛ فأوهم بانقسام الذات وتضاعفها، وهي في العمق واحد لا يتجزّأ مبالغةً في التعبير عن الجرأة والإقدام.

والرّابع: ما يكون بدخول (في) على المنتزَع منه، مثل قوله تعالى: ﴿ **لهم فيها دار الخُلدِ** ﴾[38]، و(في) هنا للظّرفيّة[39]. فالضمير في (لهم) بحسب ما جاء في الآية الكريمة عائدٌ على الكفار، والضمير في (فيها) عائد على النار؛ ذلك أنّ قبلها قوله تعالى: ﴿**ذلك جزاء أعداء الله النّارُ**﴾[40]؛ فالنار هي ذاتها دار الخلد، لا أنّ فيها داراً كما يوحي ظاهر العبارة القرآنية، ولكنّ من شأن حرف الظرفية المضاف إلى ضمير النار أن يبني ـ دلالياً ـ داراً ضمن دارٍ أخرى فيُثبت بذلك شيئين: حكمَ الدخول إلى النار، والخلود فيها باتخاذها مسكناً دائماً لا خروج للكفار منه، وفي ذلك ما فيه من التهويل عليهم والترهيب. وللتّجريد فائدتان جليلتان: الأولى هي التوسُّع في الكلام والافتتان به، والثانية هي المبالغة في وصف المنتزَع منه[41]. ولا مراءَ في أنّ دخول حرف الجرّ على العبارة وتوظيفه على تلك الصورة التي تقدّمت في الأمثلة السابقة كان النواةَ التي يتفتّق منها ذلك التوسُّع وتلك المبالغة.

3.2.التّقسيم:

يقول ابن الأثير (ت638هـ) في تعريف هذا الفنّ: " المراد بالتقسيم ما يقتضيه المعنى ممّا يمكن وجوده من غير أن يُترك منها قسمٌ واحد، وإذا ذُكرت قام كلُّ قسمٍ منها بنفسه ولم يشارِك غيره، فتارةً يكون التقسيم بلفظة إمّا، وتارةً بلفظة بين كقولنا: بين كذا وكذا، وتارةً بلفظة منهم كقولنا: منهم كذا ومنهم كذا، وتارةً أن يُذكر العدد المراد أوّلاً بالذكر ثم

---

[33] ينظر أبو ستيت. دراسات منهجية في علم البديع: ص 165. 166.

[34] ينظر المرجع السابق: ص167.

[35] القزويني، الخطيب. الإيضاح: ص274.

[36] ينظر أبو ستيت. دراسات منهجية في علم البديع: ص168.

[37] ذو الرمة، الديوان. تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ ـ 1995م، ص233. روايته في الإيضاح ص274: مثل الفنيق المرحَّلِ. شوهاء: الطويلة من الخيل، مستلئم: لابس درع، المدجّل: المطليّ بالقطران.

[38] فصّلت: 28.

[39] ينظر أبو ستيت. دراسات منهجية في علم البديع: ص169.

[40] فصلت: 28.

[41] ينظر أبو ستيت. دراسات منهجية في علم البديع: ص182.

يُقسَّم"[42]. ويتبيّن من هذا الحديث عن التقسيم أنّ أغلب صوره لا تتمّ إلّا بأدواتٍ نحويّةٍ دالّةٍ على إرادة تقسيم الكلام وتفصيله بعد إجمال؛ إذ إن معظم الأدوات التي ذكرها ابن الأثير تؤدّي هذه الوظيفة. وللتقسيم ثلاثة أنواع:

فالأول: ذكرُ متعدّد ثم إضافة ما لكلٍّ إليه على التعيين[43]، ومنه قوله تعالى: ﴿ **كذّبَت ثمودُ وعادٌ بالقارعة فأمّا ثمودُ فأُهلِكوا بالطاغية وأمّا عادٌ فأُهلِكوا بريحٍ صرصرٍ عاتية**﴾[44]، فمعنى الآية الكريمة يتناول التكذيب وعاقبتَه، ويلوح الإجمال في اشتراك (ثمود وعاد) في التكذيب بالقارعة وفي استحقاقهما الإهلاك من جرّاء ذلك التكذيب، ويتمظهر التفصيل في اختلاف جهة الإهلاك وطريقته، وللإلمام بهذا المعنى تطلّب التعبير القرآني استحضار أداة نحوية تُخرج هذا المعنى إخراجاً بيِّناً منتظماً لا لَبسَ فيه؛ فأُتيَ بـ (أمّا) التي هي ـ بحسب ابن هشام (ت761هـ) ـ " حرف شرطٍ وتفصيل وتوكيد"[45]، وقد جاءت مكرَّرةً في صدر القسم الثاني مسبوقةً بالواو العاطفة، وبورود الواو وأمّا على هذه الصورة اجتمع الإجمال والتفصيل المرادان في هذا الفن البديعيّ؛ فالواو عبّرت عن معنى الاشتراك في الإهلاك، و(أمّا) عبّرت عن التفصيل والتباين في جهة ذلك الإهلاك. وقد عدّ البلاغيون من هذا القسم قول أبي تمام:

وما هو إلّا الوحيُ أو حدُّ مُرهَفٍ تُميلُ ظُباهُ أخدَعَي كلِّ مائلِ

فهذا دواءُ الدّاءِ من كلِّ عالمٍ وهذا دواءُ الدّاءِ من كلِّ جاهلِ[46]

ففي البيت الأول ذكر المتعدّد مستعملاً أسلوب العطف، وفي الثاني أضاف إلى كل متعدّدٍ ما يناسبه، ولكن بمعونة اسم الإشارة (هذا) لا بمعونة (أمّا)، مسبوقاً بالفاء الاستئنافية التي أنبأت في سياق البيتين عن إرادة التقسيم، وبذلك لم تبتعد كثيراً (أمّا) في الإشعار بإرادة التقسيم؛ إذ يستطيع المتلقي أن يضيف (دواء الدّاء من كلّ عالم) إلى (الوحي)، وأن يضيف كذلك (دواء الداء من كل جاهل) إلى (حدّ مرهف)، وتجدر الإشارة إلى أن اسم الإشارة وحدَه كافٍ لإقامة الربط الدلالي بين البيتين إذا ما غابت الفاء.

والنّوع الثّاني: ذكر أحوال الشّيء مضافاً إلى كلِّ حالٍ ما يليق به[47]، ومنه قول المتنبي:

بدَت قمَراً ومالَت خوطَ بانٍ وفاحت عنبراً ورنَت غزالا[48]

إذ استعان بالحال إلى جانب العطف للتعبير عن التقسيم المراد التابع لموصوف واحد هو المحبوبة، فخرج التركيب على الصورة الآتية: صاحب الحال (المضمر في الفعل) + الحال + واو العطف ... وانتظم التقسيم بين محوري التعدّد الإجمال والتفصيل؛ إذ بدا الأول في وحدة الضمير والمرجع، وبدا الآخر في تعدّد الأحوال واختلافها بمعونة العطف: فلإشراق الوجه صورة القمر، وللتثنّي صورة البان اللّيّن، ولطيب الرائحة العنبر، ولحسن العينين صورة الغزال.

---

[42] **ابن الأثير. المثل السائر من أدب الكاتب والشاعر، تح: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، 309/3.**

[43] **ينظر أبو ستيت. دراسات منهجية: ص139.**

[44] **الحاقّة: 4 ـ 6.**

[45] **جمال الدين بن هشام الأنصاري. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط3، 1972، ص80.**

[46] **التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمام: 42/2.**

[47] **ينظر أبو ستيت. دراسات منهجية، ص241.**

[48] **أبو الطيب المتنبي، الديوان: ص129.**

والنوع الثالث: استيفاء أقسام الشيء بالذكر[49]، ومنه قوله تعالى: ﴿ **لهُ ما في السّماواتِ والأرض وما بينهما وما تحتَ الثّرى**﴾[50]، فالشيء المذكور هنا على سبيل الإجمال (ملكُ الله) المعبَّر عنه بقوله تعالى (له) بواسطة لام الجرّ الدالّة على المُلك والاختصاص، وما تلاها من المتعاطفات أقسامُ ذلك الملك التي انضمَّ بعضُها إلى بعض من حيث اشتراكها في الانطواء تحت ملك الله بواسطة تكرار واو العطف.

وقريبٌ من هذا قوله تعالى: ﴿ **ثمَّ أورثنا الكتابَ الذينَ اصطفَينا من عبادنا، فمِنهُم ظالِمٌ لنفسِهِ ومنهُم مُقتصِدٌ، ومنهُم سابقٌ بالخيراتِ بإذن الله**﴾[51]؛ إذ ذُكر المعنى المجمَل (إيراث الكتاب المصطفَينَ من العباد)، ثمّ فُصِّل وقُسِّم هذا المجموع المجمَل بحسب أحوال كل قسم منه، فجاء التركيب في صورة: الاستئناف + من التبعيضية المضافة إلى ضمير الجمع + الوصف الخاص مبتدأً مؤخراً، ودخلت واو العطف لتردّ الأجزاء المختلفة إلى الحكم المجمل؛ إذ إن الظالم لنفسه، والمقتصد، والسابق بالخيرات كلُّ أولئك (أورِثوا الكتاب)، وكلُّهم من (المصطفَين من العباد).

ويُسجَّل لصور التقسيم السابقة آثار بلاغية مهمة؛ ففيها " تفصيلٌ بعد إجمال، وإيضاح بعد إبهام، حيث يُذكر المتعدّد ثم تفصَّل أحواله، أو يُذكر الشيء فتُستوفى أقسامهن فيزداد المعنى فخامةً وتأكيداً، لكونه ذُكر مرتين على هيئتين مختلفتين"[52]. وهو من عوامل ترابط الأسلوب واتّحاد أجزائه، وفيه تناسق صوتيّ بديع ينشأ من الجمل المتساوية والأقسام المحدّدة[53].

3.ما يقوم على التّوازي النّحويّ:

يتضمّن هذا المبحث فحوى الملاحظة الثالثة على فنون البديع ذوات الصلة بالتشكيل النحوي؛ إذ يُلاحظ أنّ بعض تلك الفنون يقوم على ترتيبٍ نحويٍّ متماثل بين الشطرين الشعريين، أو بين العبارتين في الشطر الواحد، أو بين عدّة عبارات متوزّعة على كامل البيت، فالصّيغ النحوية الناشئة هنا أشبه بالمقاسات الهندسية التي تعبّر عن نسبٍ كمّية دقيقةٍ بين العناصر اللغوية، وهذا ما ينشأ عنه ما يسمّى (التوازي النحوي) الذي هو على حد قول رومان ياكوبسون: "تأليفٌ ثنائي... وهو تماثلٌ وليس تطابقاً"[54]، أي إنه تناظر على مستوى القاعدة المجرّدة وليس تطابقاً على مستوى العناصر المعجمية المجسّدة للقاعدة، وسبق أن لاحظ ياكوبسون أن من أهم المستويات التي يتجلّى فيها التوازي في النصوص الكاملة التي درسها " مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، ومستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية" [55]. وعلى الرغم من هذه الطبيعة الكلّية التي عبّر عنها ياكوبسون للتوازي؛ أي دراسة البنى النحوية المتماثلة على مستوى النصوص الكاملة كبيرةِ الحجم نسبيّاً يمكن البناء على جوهر فكرة التوازي لاختبار مدى تحقُّقه في الأبيات المفردة في ضوء النظرة البلاغية التراثية التي عُنيت بمظاهر التوازي الأفقي لا العمودي.

[49] ينظر أبو ستيت. دراسات منهجية: ص 242.

[50] طه: 6.

[51] فاطر: 32.

[52] أبو ستيت. دراسات منهجية: ص 244.

[53] ينظر المرجع السابق: ص245.

[54] ياكوبسون، رومان. قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص103.

[55] المرجع السابق: ص106.

وفي حين نظر البلاغيون العرب إلى هذه الفنون ـ كما يرى جميل عبد المجيد ـ من جهة المعنى، فكشفوا عمّا فيها من مقابلة أو مزاوجة..إلخ فإن النظر إليها من جهة البعد التركيبي يبيّن أنّها كثيراً ما تُصاغ في تراكيب نحوية متوازية[56]. وفيما يأتي أهم هذه الفنون :

1.3. المقابلة:

وهي " أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثمَّ بما يقابلها على الترتيب"[57]. ولا شكَّ ـ بدايةً ـ أنّ هذا التعريف يحمل في طيّاته بِذرةَ (التوافق التركيبي) إلى جانب التوافق المعنوي؛ إذ إن التوافق يشير ضمناً إلى تكرار نمطٍ تركيبيٍّ معيَّنٍ ليتحقّق التوافق مع التركيب الأول، ويمكن ملاحظة هذه المتوالية التركيبية في قوله تعالى: ﴿ **فلْيضحكوا قليلاً ولْيَبكوا كثيراً** ﴾[58] المكوّنة من: لام الأمر + المضارع المسنَد إلى واو الجماعة + الصفة النائبة عن المفعول المطلق، بالإضافة إلى ملاحظة أثر الصيغة الصرفية لنائب المفعول المطلق في إحداث التوازن بين التركيبين، ولكنّ العمدة هنا في ترتيب الصيغ النحوية على الشكل السابق.

ويمكن أن تتّسع دائرة هذه المتوالية التركيبية إلى أكثر من معنيين متوافقين كما أشار التعريف؛ فتتضمّن العديد من الجمل المتقابلة، ففي قوله تعالى: ﴿ **فأمّا من أعطى واتّقى، وصدَّقَ بالحُسنى، فسنيسِّرُهُ لليُسرى، وأمّا من بخِلَ واستغنى، وكذَّبَ بالحُسنى، فسنيسِّرُهُ للعُسرى**﴾[59]، إذ تكوّنت المتوالية من: (أمّا الشرطية التفصيلية وجوابها المقترن بالفاء في كلا الطرفين المجموع بينهما بواو العطف متضمّناً على الترتيب: مَن الموصولية + فعل الصلة الماضي معطوفاً عليه فعلٌ آخر وقد حُذف معمول كلٍّ منهما + واو العطف + الماضي المعطوف ومعموله الجار والمجرور)، وقد تحقّقت المقابلة في التراكيب اللاحقة من طريق تكرار الصيغ النحوية ذاتها مع حذف معمولات الأفعال خصوصاً؛ لكون الفعلين (بخِل واستغنى) / الصلة والمعطوف يتعدّيان بواسطة الجار، فاستقرّ في سطح العبارة صيغ الأفعال مجرّدةً من معمولاتها ومتعلّقاتها؛ فحدثت المقابلة المقصودة، وبدا واضحاً التوازي الصوتي المتأتّي من التوازي التركيبي.

وربما كان هذا التوازي أوضح في الشعر لتضافره مع الوزن الشعري؛ فترتفع من تضافرهما القيم الموسيقية في البيت الشعري كما في قول النابغة الجعدي:

فتًى تمَّ فيهِ ما يسرُّ صديقَه على أنّ فيهِ ما يسوءُ الأعاديا[60]

إذ يُلاحظ أن الصيغ النحوية أسهمت الإسهامَ الأكبرَ في تحقيق المقابلة: فيه (الجار والمجرور مكرّرين) + ما الموصولية + فعل الصلة المضارع الثلاثي + المفعول به، في حين أنّ بداية كلٍّ من الصدر والعجُز تحقّق فيهما التوازي الصرفي دون النحوي (فتًى ـ اسم/ على ـ حرف)، و(تمَّ ـ فعل/ أنَّ ـ حرف).

ويسجّل للمقابلة أنّها تؤثر في الأسلوب شكلاً ومضموناً؛ ففي الشكل: توجِدُ نمطاً من التوازي والتناسب له حسنُه وبهاؤه، فالألفاظ متجانسة، والجمل متوازنة، والتقابل بينهما يُحدث أثراً صوتياً له قيمته في وَقْع الأسلوب، وفي المضمون: تُظهر المعنى واضحاً قوياً مترابطاً، ففيها يذكر الشيء ومقابله، وتُعقد مقارنة بينهما؛ فتتّضح خصائص كلٍّ

---

[56] **ينظر عبد المجيد، د. جميل. البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1998، ص 124.**

[57] **القزويني، الخطيب. الإيضاح: 159.**

[58] **التوبة: 82.**

[59] **الليل: 5 ـ 10.**

[60] **النابغة الجعدي. الديوان: ص188.**

منهما، وتتحدّد المعاني المرادة في الذهن تحدُّداً قوياً[61]. وبذلك تتجلي الوشائج المتلاحمة بين التشكيل النحوي والنشاط الفكري الإبداعي من جهة، وبين التشكيل النّحويّ والأثر الفكريّ والنّفسيّ عند المتلقي من جهةٍ أخرى.

2.3. العكس والتّبديل:

وهو " أن يُقدَّم في الكلام جزء ثمّ يؤخَّر ... ويقع على وجوهٍ منها: أن يقع بين أحد طرفي جملةٍ وما أُضيف إليه، كقول بعضهم: عاداتُ السّاداتِ ساداتُ العاداتِ "[62].

ففي هذا الفن يتَّضح التوازن في التركيب كما في التركيب الإسناديّ الوارد في التعريف، وهو مكوَّن من تركيبين إضافيّين يشغلان موقعي المسنَد والمسند إليه على الترتيب (المبتدأ والخبر)، مدعَّماً بالصيغة الصرفية لجمع المؤنث السالم، وقد جرى العكس والتبديل في مكوّنات المواقع النحوية؛ فما كان مبتدأً مضافاً صار مضافاً إليه الخبرُ، وما كان مضافاً إليه المبتدأُ صار مضافاً إلى الخبر، فالعمدة في هذا الفنّ التركيبُ النحويّ؛ إذ لم يُشِر التعريف السابق إلى الجانب الصرفي أو ما يخصّ السّجْع وتواطؤ الفواصل، وهذا ما يتّضح أكثر في قول المتنبي:

فلا مجدَ في الدُّنيا لمَن قلَّ مالُهُ ولا مالَ في الدُّنيا لمَن قلَّ مجدُهُ[63]

وهنا إذ يُلمَحُ ـ كما في المثال المذكور ـ عكسٌ وتبديلٌ في مواقع العناصر المعجميّة المكوّنة للتركيب يُلمَحُ إلى جانبه توازنٌ تركيبيٌّ، وتكرارٌ للصيغ النحويّة متّصلةً بواسطة واو العطف: (لا النافية للجنس + اسمها + الجار (في) والمجرور + لام الجر الاختصاصيّة ومجرورها الاسم الموصول (مَن) + فعل الصلة الماضي (قلَّ) + الفاعل المضاف إلى هاء الغائب). ويتكرّر هذا التشكيل النحويُّ في العجُز مع تبديل العناصر المعجميّة لتشغَل مواقعَ جديدةً تُنشئ علاقةً تضادّيةً بين الصَّدر والعجز؛ إذ صار فاعل فعل الصِّلة في الصَّدر اسماً لِـ (لا) في العجز، وصار اسم (لا) في الصدر فاعلاً لفعل الصلة في العجز، وتكرّر شبها الجملة مع الاحتفاظ بموقعيهما متمِّمَين للمتعلَّق عينِه، فـ (في الدنيا) متعلِّق بحال محذوفة من اسم (لا) و(لِمَن) متعلِّق بخبرها المحذوف.

ويمكن القول: إنّ هذا الفن البديعيّ يكتنز آثاراً بلاغيّةً مميّزةً وقيماً أسلوبيةً تترشّح عن المُشاكَلة الإيقاعية الناتجة من التوازي التركيبي، والإثارة الفكرية الناشئة من عكس العناصر المعجمية وتبديل مواقعها؛ فينجلي الفكر عن مدى تلاحم المعاني ودقّة العلائق بينها؛ الأمر الذي يهزّ النفس ويثير دهشتها عندما تنتقل في خلال مدّةٍ زمنيةٍ قصيرة من حالٍ إلى حال وهي تراقب حركة العنصر المعجميّ في العبارة.

3.3. التّفويف:

ويحدُّه ابن أبي الإصبع المصري (ت654هـ) بأنّه " إتيان المتكلّم بمعانٍ شتّى من المدح، والوصف، والنسيب، وغير ذلك من الفنون التي ينتجها المتكلّمون كلّ فنٍّ في جملةٍ منفصلة من أختها بالسَّجْع غالباً، مع تساوي الجمل في الزِّنة"[64]. ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ **الذي خلقني فهو يهدينِ، والذي هو يُطعمني ويَسقينِ، وإذا مرضتُ فهو يَشفينِ، والذي يُميتُني ثمَّ يُحيينِ** ﴾[65]، فقد انفصلت كل جملة من أختها بالسَّجْع الذي تحقّق بنون الوقاية المكسورة الملازمة لياء المتكلّم المحذوفة رسماً وقد اتّصلت بالفعل المضارع في جميع مواضعها من الآيات، وقد ابتدأت ثلاث من أربع جملٍ

[61] **ينظر أبو ستيت، دراسات منهجية: ص66 ـ 67.**

[62] **القزويني، الخطيب. الإيضاح: ص265.**

[63] **أبو الطيّب المتنبّي، الديوان: ص451.**

[64] **ابن أبي الإصبع المصري. بديع القرآن، تح: حفني محمد شرف، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، ص98.**

[65] **الشعراء: 78، 79، 80.**

بالاسم الموصول (الذي) متلوّاً بفعل الصلة المتلوّ برابطٍ من أحد أحرف العطف أو الفاء الواقعة في جواب الشّرط ثمَّ المضارع المعطوف، وأغلب الأفعال متوازنة أو متقاربة الوزن. ويتّضح هذا الفنّ في قول عنترة:

إن يُلحَقوا أكرُرْ، وإن يستلحَموا أشدُدْ، وإن يُلفَوا بضَنْكٍ أنزِلِ[66]

فقد قام هذا البيت على ثلاث من الجمل الشرطية مصدَّرةً كلٌّ منها بحرف الشرط الجازم (إن)، متلوّاً بفعل الشرط المسند إلى ضمير الجمع (الواو)، ثمّ جاء جواب الشرط مسنداً إلى ضمير المفرد المتكلِّم المجرَّد من أيّ متمّم. ويُلاحظ أنه قد ارتفعت درجة التوازن بين الجمل الثلاثة لمجيء فعل الشرط فيها مضارعاً مبنيّاً للمجهول، في حين جاء الجواب فيها مبنيّاً للمعلوم.

ولا يخفى ما لهذا الضَّرب من التوازن التركيبيّ من أثرٍ في تلاحم أجزاء العبارة، وإضفاء الحركيّة والسُّرعة والحيويّة على المعنى بسبب تقارب الأفعال وترتُّب بعضها على بعض بغياب المتمِّمات ـ في ما عدا فعل الشرط الثالث ـ التي قد توحي باستطالة الحدث وتقييده؛ فاحتفظت الأحداث بعموميَّتها وإطلاقها غالباً، وبهذا يتحقّق للتركيب بلاغتان واضحتان هما: الإيجاز على مستوى المعنى، والموسيقا والانسياب والرشاقة على مستوى الشكل.

4.3. الموازنة:

وهي " أن تكون الفاصلتان متّفقتين في الوزن دون التقفية "[67]، وذلك كقول أبي تمام:

مها الوحشِ إلاّ أنّ هاتا أوانسٌ قنا الخَــطِّ إلاّ أنّ هاتا ذوابلُ[68]

إذ يبدو واضحاً التماثل في الصّيغ النَّحويّة المكوّنة لكلٍّ من الشطرين على النّحو الآتي: (خبر لمبتدأ محذوف + مضاف إليه + أداة الاستثناء (إلا) + أنّ واسمها ((اسم الإشارة هاتا)) + خبر أنّ ، وقد تكرّرت في العجُز). ومن أمثلة ذلك عند البحتريّ:

فأحجمَ لمّا لم يجد منكَ مَطمَعاً وأقدَمَ لمّا لم يجد منكَ مَهرَبا[69]

إذ تتكرّر الصّيغ النّحويّة في الشّطرين على النّحو الآتي: (الفعل الماضي + لمّا الشرطية + لم الجازمة والمضارع المجزوم + الجار والمجرور (منكَ) + المفعول)، وذلك من غير زيادةٍ أو نقصٍ، كأنّ الشطرين قد وُضعا على كفّتي ميزان واحدٍ فتساوت النسب والمقادير. وهذا التردُّد على مستوى الصيغ النحويّة من شأنه أن يولِّدَ تردُّداً إيقاعياً موسيقياً عالياً في البيت الشعريّ موائماً لحركة المعنى وتقابله على مستوى العناصر المعجميّة، ومنسجماً تمام الانسجام مع الوزن الشعريّ.

النتائج والمناقشة:

ناقش البحث موضوع (أثر النّحو في تشكيل بعض فنون البديع) التي تنتمي إلى علم البلاغة، وحاول أن يضيء على العلاقة الوثيقة بين هذين العلمين من خلال تتبّع أثر التركيب النحويّ بعناصره المتنوّعة وأساليبه المختلفة في

---

[66] التبريزي، الخطيب. شرح ديوان عنترة، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1412هـ ـ 1992م، ص126. يُستلحَموا: يُدرَكوا ويُحاط بهم.

[67] القزويني، الخطيب. الإيضاح: ص299.

[68] شرح ديوان أبي تمام: 55/2.

[69] البحتري. الديوان: ص200.

إنشاء أشكالٍ لغويّةٍ بديعيّةٍ؛ فانقسم البحث إلى ثلاثة مباحث: تناول الأول منها جملةً من الفنون البديعيّة التي اتّضح أنّها تقوم على قاعدةٍ نحويّةٍ صريحة ثابتةٍ أو شبه ثابتة وهي: المزاوجة التي تقوم على أسلوب الشرط، وتأكيد المدح بما يشبه الذمّ وعكسُه الذي يقوم على أسلوب الاستثناء النحوي بأنواعه، وفنّ الجمع الذي يقوم على أسلوب العطف ولا سيّما بالواو، وفنّ التفريق الّذي كثيراً ما يعتمد على اشتراك النفي والاستئناف المُشعِر بالسببية. وتناول المبحث الثاني جملةً من الفنون التي تقوم على اختيارٍ نحويٍّ مُنتَظم وهي: حسنُ التعليل الّذي يعتمد كثيراً لا دائماً على الفاء الاستئنافية المشعِرة بالسّبب فتربط النتيجة بالسبب ربطاً خياليّاً، وعلى بعض حروف الجرّ الّتي تفيد معنى التعليل، وفنُّ التجريد الذي تنشأ كثير من صوره من اختيار أحد حروف الجر الثلاثة (في، من، الباء) مُفِيدةً تجريدَ ما بعدَها ممّا قبلها والمقصود منهما واحد، وفنُّ التقسيم الذي يقوم كثيراً على اختيار أدواتٍ وعناصر نحويةٍ تفيد التفصيل كـ (أمّا) وأسماء الإشارة. في حين عالج المبحث الثالث بعض الفنون التي تقوم على التوازي النحويّ من طريق تكرار صيغٍ نحويةٍ متماثلةٍ لا تخضع لقاعدة صريحة أو أدواتٍ محدّدة؛ فكان من هذه الفنون: المقابلة، والعكس والتبديل، والتفويف، والموازنة. وقد تبيّن من تحليل الأمثلة التي أثبتها البلاغيون الأثر الواضح للنحو في تشكيل بعض البنى البديعية، وإضفاء قيمٍ جماليةٍ معنويّةٍ وموسيقيةٍ عليها.

الاستنتاجات والتوصيات

1. إنّ أهمّية النحو لا تقف عند حدّ التمييز بين الصّواب والخطأ في الأداء اللغوي، وحسن استعمال العناصر النحوية للإفصاح عن المقاصد المعنوية للمتكلّمين، بل تتعدّى ذلك إلى غاياتٍ جماليّةٍ بلاغيّةٍ وموسيقيّةٍ؛ ممّا يوضّح الصلة بين النّحو والبديع.

2. توصَّلَ البحث إلى أنّ عدداً من الفنون البلاغية المنتمية إلى علم البديع تتأسّس على قواعد نحويّةٍ صريحةٍ واضحةٍ تنتظم فيها العناصر النحوية في هيئةٍ محدَّدة كالاستثناء والشرط والعطف لتُميّز فنوناً بديعيةً معيَّنةً التفَتَ إليها معظم البلاغيين وأشار بعضهم إلى الدور المحوريّ فيها للعناصر النحوية.

3. تتيح العناصر النحوية للمبدعين إمكاناتٍ ثرَّةً تتبدّى فعاليَّتُها في حسن الاختيار والتنظيم، ودقّة التوزيع على مستوى البيت الشعري الواحد أو البيتين، وذلك مثل: واو العطف، وفاء الاستئناف، وأسماء الإشارة، و(أمّا) التفصيلية، وبعض حروف الجرّ؛ فينتج من ذلك فنونٌ بديعيةٌ معنويَّةٌ ذات قيمة فنيّةٍ خيالية وتأثيريةٍ عظيمة الجدوى في التعبير الفنّيّ.

4. يُضفي تماثل التراكيب النحوية في عبارتين أو أكثر ضروباً من التوازي التركيبي الذي تترشّح عنه قيمٌ صوتيةٌ موسيقيةٌ تعزِّز البعد التأثيريّ في التعبير الفني، وتكشف عن الأهمية الموسيقية للتركيب النحوي إلى جانب الأهمية المعنوية.

المصادر والمراجع:

- *القرآن الكريم*.

- ابن الأثير. *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تح: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت. (ج3: 309ص).

- ابن أبي الإصبع المصري. *بديع القرآن*، تح: حفني محمد شرف، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت. (400ص).

- ابن يعيش، موفق الدين. *شرح المفصّل للزمخشري*، تح: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1422هـ - 2001م. (ج2: 439ص).
- أبو الطيب المتنبي. *الديوان*، تح: د. عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت. (622ص).
- أبو ستيت، د. محمد الشحات. *دراسات منهجية في علم البديع*، مكتبة الإسكندرية، ط1، 1414هـ - 1994م. (172ص).
- البحتري. *الديوان*، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت. (3173ص).
- التبريزي، الخطيب: 1. *شرح ديوان أبي تمام*، تح: راجي أسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1414هـ - 1994م. (ج2: 552ص).
2. *شرح ديوان عنترة*، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1412هـ - 1992م. (242ص).
- القزويني، الخطيب. *الإيضاح في علوم البلاغة*، تح: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ط، 1424هـ - 2002م. (415ص).
- النابغة الجعدي. *الديوان*، تح: د. واضح الصمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م. (238ص).
- النابغة الذبياني. *الديوان*، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1416هـ - 1996م. (168ص).
- الوأواء الدمشقي. *الديوان*، تح: د. سامي الدهان، دار صادر، بيروت، ط2، 1414هـ - 1993م. (360 ص).
- جمال الدين بن هشام الأنصاري. *مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب*، تح: د. مازن المبارك، ومحمد علي حمدالله، دار الفكر، بيروت، ط3، 1972م. (1013ص).
- حسين، د. عبد القادر. *أثر النحاة في البحث البلاغي*، دار غريب، القاهرة، د.ط، 1998م. (454ص).
- ذو الرّمّة. *الديوان*، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ - 1995م. (304ص).
- *شرح الواحدي لديوان المتنبي*، تح: د. ياسين الأيوبي ود. قصي الحسين، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1419هـ - 1999م. (ج1: 527ص).
- عبد المجيد، د. جميل. *البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصّيّة*، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الإسكندرية)، د.ط، 1998م. (205ص).
- ياكوبسون، رومان. *قضايا الشّعريّة*، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988م. (116ص).

Sources and Refrences:

- Alquran Alkarim.
-Abdul Majeed, Dr. Nice. *Al-Badi' between Arabic Rhetoric and Textual Linguistics*, The Egyptian General Book Organization (Bibliotheca Alexandrina), d. T, 1998 AD (205 p.).
- Abu al-Tayyib al-Mutanabbi. *Diwan*, edited by: Dr. Abdel Wahab Azzam, Authoring, Translation and Publishing Committee, Cairo, d.T, d.T. (622 p.).
- Abu Steit, Dr. Mohamed El Shahat. *Methodological Studies in Budaiya Science*, Bibliotheca Alexandrina, 1, 1414 A.H. - 1994 A.D. (172 p.).
- Al-Buhturi. *Al-Diwan*, edited by: Hassan Kamel Al-Sirafi, Dar Al-Maaref, Cairo, 3rd edition, d.T. (3173 p.).

-Al-Nabigha Al-Dhubyani. *Al-Diwan*, edited by: Abbas Abdel-Sater, Dar Al-Kutub Al-Ilmia, Beirut, 3rd edition, 1416 AH - 1996 AD. (168 p.).
-Al-Nabigha Al-Jaadi. *Diwan*, edited by: Dr. Wadeh Al-Samad, Dar Sader, Beirut, 1, 1998 AD. (238 p.).
-Al-Qazwini, Al-Khatib. *Clarification in the Sciences of Rhetoric*, edited by: Ibrahim Shams al-Din, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, d., 1424 AH - 2002 AD. (415 p.).
-Al-Tabrizi, Al-Khatib: 1 - *Explanation of Abi Tammam's Diwan*, edited by: Raji Asmar, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut, 2, 1414 AH - 1994 AD. (C 2: 552 p.).
2- *Explanation of Diwan Antara*, edited by: Majid Trad, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut, 1, 1412 AH - 1992 AD. (242 p.).
- Al-wawaa Al-Dimashqi. *Diwan*, edited by: Dr. Sami Al-Dahan, Dar Sader, Beirut, 2nd edition , 1414 AH - 1993 AD. (360 p.).
- Dhul-Rama. *Al-Diwan*, edited by: Ahmed Hassan Basaj, Dar Al-Kutub Al-Ilmia, Beirut, 1, 1415 AH - 1995 AD. (304 p.).
-*Explanation of Al-Wahidi's Diwan* Al-Mutanabi, edited by: Dr. Yassin Al-Ayoubi and Dr. Qusay Al-Hussein, Dar Al-Raed Al-Arabi, Beirut, 1, 1419 AH - 1999 AD. (C 1: 527 p.).
Hussein, Dr. Abdelkader. The impact of grammarians on rhetorical research, Dar Gharib, Cairo, d.T, 1998 AD. (454 p.).
-Ibn al-Athir. *The proverb in the literature of the writer and poet*, edited by: d. Ahmed Al-Hofi and Dr. Badawi Tabana, Dar Nahdet Misr, Cairo, d.T, d.T. (C3:309AM).
-Ibn Abi Al-Asbaa Al-Masry. *Badi' al-Quran*, edited by: Hefni Muhammad Sharaf, Dar Nahdet Misr, Cairo, d.T, d.T. (400 p.m.).
- Ibn Yaish, Mowaffaq Al-Din. *Explanation of the detailed by Al-Zamakhshari*, edited by: Dr. Emile Badi' Yaqoub, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, 1, 1422 AH - 2001 AD. (C 2: 439 p.).
-Jacobson, Roman. *Poetics Issues*, see: Muhammad Al-Wali, and Mubarak Hanoun, Dar Toubkal, Casablanca, I 1, 1988 AD. (116 p.).
-Jamal Al-Din bin Hisham Al-Ansari. *Mughni Al-Labib on the authority of Al-Arabiya books*, edited by: Dr. Mazen Al-Mubarak, and Muhammad Ali Hamdallah, Dar Al-Fikr, Beirut, 3rd edition, 1972 AD. (1013 p.)