***Dirasat*: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 4, 2025, 7145**

Deanship of Scientific Research

Visual Rhetorical Devices Between Rhetoric and Literature

Fatima Abdul Rahman Al-Breiki*

Department of Arabic Language and Literature, College of Humanities and Social Sciences, University of the Emirates, UAE

Received: 11/3/2024
Revised: 15/4/2024
Accepted: 28/4/2024
Published online: 10/3/2025

* *Corresponding author:*
fatma.albraiki@gmail.com

Citation: Al-Breiki, F. A. R. (2025). Visual Rhetorical Devices Between Rhetoric and Literature. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *52*(4), 7145.
https://doi.org/10.35516/hum.v52i4.7145

© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This research aims to reconsider rhetorical studies, which are perceived to be divided into two aspects: a phonetic aspect concerned with the rhythm of the words themselves, and a visual aspect related to the mental images formed when viewing a specific artistic image or using tools primarily based on vision. The study seeks to identify and categorize these rhetorical tools and place them in their appropriate contexts.

Methodology: The research adopts an inductive analytical approach, tracking rhetorical tools used from both phonetic and visual perspectives and analyzing them to draw conclusions about the possibility of simplifying rhetorical studies that have become complex due to contemporary rhetoricians and removing aspects belonging to the modern "visual literary arts."

Results: The research revealed the existence of rhetorical tools that vary between phonetic and visual aspects, with differences arising from the cultures in which they originated. Many rhetorical studies found in the works of contemporary rhetoricians contain visual tools that have been analyzed in this research.

Conclusion: The research suggests the existence of new rhetorical tools suitable for modern digital culture, and it recommends that researchers interested in this topic explore these tools.

Keywords: Rhetoric, Visual, Visual Rhetoric.

أدوات البديع البصري بين البلاغة والأدب

فاطمة عبد الرحمن البريكي*

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الإمارات، الإمارات

ملخّص

الأهداف: يسعى هذا البحث لإعادة النظر في المباحث البديعية، التي يرى أنها تتوزّع على جانبين: صوتي يتحقق من إيقاع الألفاظ نفسها، وبصري يتحقق من الصور الذهنية التي ينشئها بتعاضده مع الصورة الفنية المعروفة، أو باستخدامه لأدوات تعتمد على البصر بالدرجة الأولى. وتهدف الدراسة إلى الكشف عن الأدوات التي تندرج تحت كل منهما، ووضعها في مواضعها المناسبة.

المنهجية: اتّبع هذا البحث المنهج الاستقرائي التحليلي، وذلك بتتبع عدد من المواضع التي استُخدِمت فيها الأدوات البديعية اعتمادًا على الجانب الصوتي، وعدد من المواضع التي استُخدِمت اعتمادًا على الجانب البصري فيها، وتحليل كل منها، للوصول إلى حكم حول إمكانية تقليص المباحث البديعية التي تضاعف عددها على يد البلاغيين المتأخرين، وتخليصها من المباحث التي تدخل في مفهوم الفنون الأدبية "البصرية" المستحدَثة.

النتائج: كشف البحث عن وجود مباحث بديعية تتضمن أدوات صوتية وأخرى بصرية، وأن الفرق بينهما ناتج عن اختلاف الثقافة التي ظهرت فيها كل منها. وأن كثيرًا من المباحث البديعية التي جاءت في كتب البلاغيين المتأخرين هي فنون أدبية، لكنها تنطوي على أدوات "بصرية" كشف هذا البحث عن بعضها.

الخلاصة: خلص البحث إلى إمكانية وجود أدوات بلاغية جديدة مناسبة لطبيعة الثقافة الرقمية، ومعبّرة عنها. وعلى الباحثين المهتمين بهذا الموضوع العمل على الكشف عن هذه الأدوات.

الكلمات الدالة: البديع، البصري، بلاغة بصرية

مقدمة

يحتاج علم البديع إلى إعادة بحث ونظر لتخليصه مما علِق به من مباحث لا تمت له بصلة، ولا تتوافق مع تعريفه وشروطه، كي نتمكن من دخول عصر البلاغة العربية الرقمية بأدوات ناضجة، وفاعلة ومؤثرة في النص الأدبي إبداعًا وتلقّيًا. وقد سُبِقتُ إلى هذا الرأي، إذ ذهب عدد من البلاغيين المعاصرين إلى إمكانية حذف ما يزيد على نصف المباحث البديعية "دون أن يخسر البديع ولا البلاغة شيئًا، ومن الممكن كذلك أن تتداخل بعض هذه الفنون في بعضها الآخر. وبهذا يبقى عدد مقبول منها نرى أن النص الأدبي لا يستطيع الاستغناء عنه بحال. وعلى البلاغيين والنقاد أن يحاولوا تقديم ما يرونه جديرًا بالبقاء في صورة بعيدة عن العناية القصوى بالحد والرسم والتقسيم والتفريع، وإعادة شواهد القدماء وأمثلتهم". (علام، 1992)

ونذكر في هذا السياق شوقي ضيف، الذي أشار إلى أن أصحاب البديعيات صاروا "يسمّون كل صيغة بها شيء من الغرابة محسّنًا بديعيًّا، مُضْفين عليها الأسماء، وكأن المسألة أصبحت إحصاء لصور التعبير الأدبي". (ضيف، 1992) وليس هذا فقط -في رأيي- بل إنهم وسّعوا المصطلح فصار يشمل الصور البيانية، وكثيرًا من صور علم المعاني، وأخذوا يضيفون أشياء وأسماء لا يمكن أن تدخل في المحسنات البديعية، كالقسم، والاستدراك، والتلفيق،... مما أحال الكلام في البديع ومحسناته إلى صور غثة، ضررها أكثر من نفعها، لأنها خلطت بديعًا مزيّفًا كثيرًا بالبديع الحقيقي، ولم يحدث أن لوّح معاصر لهم في وجوههم، يدعوهم إلى الرجوع إلى صوره الجميلة عند ابن المعتز وقدامة، فقد كان الجمود عامًّا.(ضيف، 1992) وهذه المباحث التي ذكرها ضيف إنما وردت على سبيل التمثيل لا الحصر، ويمكن أن نضيف إليها أيضًا ما يُسمى بالشعر الصناعي بألوانه المتعددة، وغيره من الفنون الأدبية أو كما قال "صور التعبير الأدبي" فيه، حتى صار البديع مكانًا لما ليس له مكان من علوم أو فنون أو ألوان أدبية.

لكن في المقابل يوجد رأي آخر، يمثّله بلاغيون من مثل بكري شيخ أمين، الذي يُعَدّ من المتحمّسين لتجديد المباحث البديعية الذي تم على يد البلاغيين المتأخرين، ويلوم من جاء بعدهم على عدم اهتمامهم بها، رغم ما تتضمنه من إبداع (أمين، 2003)، وسيأتي كلامه تفصيلا في موضعه المناسب من هذه الدراسة.

وبين هذا الرأي وذاك، نجد أن البحث في الموضوع، بهدف غربلة المباحث البديعية -لاستبعاد ما لا يمتّ للبديع بصلة، وإبقاء ما يجب أن يبقى مما يتوافق مع الحد العلمي للبديع وشروطه- عملية ليست سهلة، وتحتاج لجهد ووقت كبيريْن، وفي سياق هذه الجهود، تسعى دراستُنا هاته للتوقُّف عند مجموعة من المباحث التي صُنِّفت -عند عدد من البلاغيين المتأخرين- في علم البديع، ثم تساقطت بعد ذلك من معظم المؤلَّفات البلاغية لأسباب مختلفة، ومحاولةِ فهمِ طبيعتها، وتحديدِ مدى انسجامها مع مباحث هذا العلم، أو اختلافها عنه، وذلك بالنظر إلى الأدوات التي تتضمنها هذه المباحث، وأقصد بالأدوات البلاغية أيَّ استخدامٍ لغويٍّ يساعد المتكلم أو الكاتب على تحقيق غرض محدد -مثل الإقناع أو التأثير- (Literary Terms.net)، وذلك انطلاقًا من فرضية تشكّلت لديّ بعد القراءة والبحث في هذا الموضوع تقول بوجود أدوات بديعية غير نصية، ظهرت في النصوص الأدبية: شعرًا ونثرًا، بعد انتشار الكتابة والتدوين، وميّزتها عن الأدوات البديعية النصية التي كانت سائدة في الثقافة الشفاهية، وأقصد بها تلك الأدوات التي تعتمد النص وحده، ويمثّله صوتُ الحرف، أو أصوات الحروف، بترتيب أو تكرار ما. وهذا هو الطبيعي الذي يدعمه منطق العلاقة بين كل من النسق المنطوق والنسق المكتوب؛ فالكتابة "نسق من الرموز موضوع ليُقرأ، وليُقرأ جهرًا، أي القيام بإنجاز هذه القراءة صوتيًّا. ويلازم هذا التصوّر للكتابة تصوّر للقراءة يقوم على اعتبارها ذات خاصية مميزة شفوية". (حنون، 2013)

لذلك نرى من الضروري إعادة النظر في المباحث البديعية، مع الانفتاح على فكرة وجود أدوات بديعية غير نصية، كالأدوات "البصرية" على سبيل المثال، ونقصد بها ما يؤثر في معنى النص من أدوات تُرى وتُبصَر، ولا تُسمع فقط، وهو ما تحاول هذه الدراسة البحث فيه بعمق، سعيًا لتهيئة بعض الأدوات البلاغية التقليدية -أو التي وُجدت في البلاغة القديمة واستُخدمت بوعي أو دون وعي- للاندماج والاستخدام السلس في الفضاء الرقمي.

ولأن الحديث سيدور حول الجانب البصري -وما يتعلق به من تشكيل النص، وخروج على الشكل التقليدي- لا بد من وقفة قصيرة عند شكل القصيدة العمودية، وهو الشكل الذي عُرِفت به منذ انتشار التدوين. وقد تحدث محمد الماكري حديثًا مستفيضًا عن علاقة سواد الكتابة ببياض السند، وطرح الكثير من الأسئلة التي تحتاج لدراسات عدة لتقديم إجابات دقيقة قدر الاستطاعة بحسب المعطيات الأدبية والتاريخية المتاحة. وما يهم هذه الدراسة هو توقفه عند بنية القصيدة العمودية، وتحليلها إلى عنصرين بنائيين أساسيين متلازمين، هما:

- التتالي العمودي للأبيات.
- التقابل الأفقي للأشطر.

فقد قدّم مخططًا لهما يكشف عن مواضع سواد الكتابة (النص) على بياض السند، رُقعةً كان أو ورقة أو قماشًا أو جدارًا (الماكري، 1991)، و(حمدوش، 2012)، و(امحمد، 2016)، كاشفًا عن الجانب البصري في الكتابة النصية المعتمدة على الحروف وحدها، دون وجود أي عناصر أو أدوات أخرى خارجية.

ومع أن إخراج القصيدة العمودية على شكل عمودين تتوازى سطورهما الأفقية على نحو متساوٍ ودقيق قد يعطي إحساسًا بالرتابة (العمري، 2004)، إلا أن هذه الرتابة قامت بدور "المرجعية" أو "القاعدة" القابلة للخروج عليها بهدف الابتكار، ولو ضاعت هذه المرجعية لما كان هناك ابتكار فعلي.

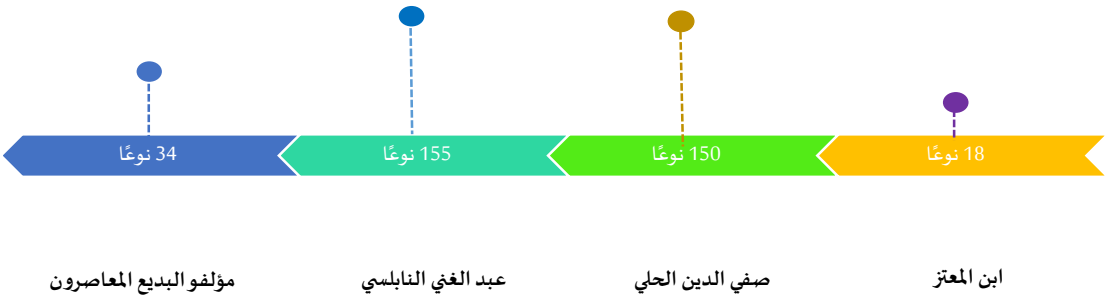
ولعل نماذج الشعر الصناعي، وهو الشعر أو النظم المصنّع، أو شعر الصناعيات بحسب المصطلح الذي وضعه الرافعي الخلوتي في بديع التحبير (1313هـ)، الذي يتكلف فيه صاحبه لزوم ما لا يلزم في طريقة التأليف (وادي، 2003) -سواء كان شعرًا هندسيًّا، أو مشجرًا، أو مطرّزًا، أو غيره من الألوان الشعرية التي ظهرت في العصور المتأخرة- كانت شكلا من أشكال الخروج المبتكر على تلك القاعدة، والأمر نفسه يُقال عن ظهور حركة الشعر الحر.

وبمراجعة مباحث البديع، والاطلاع على عدد كبير من المؤلفات التي تنوعت ما بين مصادر ومراجع، يمكن أن نلاحظ بسهولة -كما لاحظ من سبقنا- وجود مباحث بعينها تتكرّر في الكثير من المراجع المعاصرة، لتشكّل قائمة قصيرة إلى حد ما، في مقابل طول قائمة المباحث البديعية في المصادر التراثية، المتأخرة خصوصًا. وهذه هي المباحث الأكثر حضورًا:

الجدول رقم (1)

الطباق	المقابلة	السجع	الجناس	التورية
الاستخدام	المشاكلة	المبالغة	الاقتباس	التضمين
الإرصاد	مراعاة النظير	أسلوب الحكيم	القول بالموجب	تأكيد المدح بما يشبه الذم والعكس

وهذا الاختصار للمباحث، والاقتصار على عدد محدود قابل للحصر -سواء كما في القائمة أعلاه، أو ضعفها حتى كما هو مذكور في (الصبغ البديعي)- يدعم فكرة إمكانية تقليص المباحث البديعية تقليصًا كبيرًا إلى هذا الحد، ويثير الفضول المعرفي تجاه عدم اهتمام البلاغيين في العقود الأخيرة بتلك المباحث المهمَلَة، ويحفّز الرغبة في معرفة سبب إهمالهم لها. خصوصًا إن عرفنا أن ما جمعه البلاغيون المتأخرون من القرن السابع إلى القرن الثاني عشر الهجري زاد على مائة وخمسين محسنًا بديعيًّا في مصنّف واحد، كما في المخطط التالي (ضيف، 1992)، و(السيد، 2006):



مخطط رقم (1)

وهذا ما أشار إليه بكري شيخ أمين في مقدمة كتابه الذي يطرح من خلاله علم البديع في ثوب جديد، إذ قال: إن "العلماء في مطلع العصر العباسي وقفوا على ألوان محدودة معدودة في البديع، لا تكاد تتجاوز أصابع اليدين، ومع مرور الزمن كان العلماء والأدباء يضيفون إليها أنواعًا وألوانًا جديدة، حتى بلغ صفي الدين الحلي ما يزيد على مائة نوع منها، ثم وقف العلماء عند هذه الألوان، لا يزيدون عليها، ولا ينقصون منها، لكن الشعراء والمبدعين لم يتقيدوا أو يحُدّوا أنفسهم بحدود، وظلوا منطلقين، وكانت تصدر عنهم بين الفينة والأخرى مبتدعات جديدة وطريفة، وفيها من الفن والذوق والشكل الجمالي ما يجعلها أرقى وأجمل وأحلى من كثير مما عند المصنّفين والمولّفين السابقين". وقال في موضع آخر: "ولقد جئت بمعظم هذه الألوان الجديدة، وأدرجتُها مع مباحث البديع في هذا الكتاب، ورغبت أن ينظر فيها الناس، ويتحققوا من أن بعضها قد يشكّل لوحة فنية جمالية، فيها من الإبداع والروعة ما تفتقده كثير من اللوحات الفنية في المتاحف والقصور العالية". (أمين، 2003)

إن الحكم الذي يطلقه أمين في نهاية هذه الفقرة مخالف لرأي معظم البلاغيين المعاصرين حول هذه النماذج الجديدة، وكأنه بذلك يسوّغ اهتمامه وتمسُّكه بها رغم غيابها عن كثير من المصنّفات البلاغية الحديثة والمعاصرة. وقد ذكر ثلاثة أسباب لهذا الغياب، أو التغييب، من طرف البلاغيين المعاصرين؛ فذلك "إما لأنهم لم يطّلعوا عليها، أو لأنهم حاروا في أمرها، أو لأنهم آثروا سلامة الرأس والأذن، وابتعدوا عن كل ما يقلق راحتهم، ويسلب من عيونهم رقادها، خشية نقد الناقدين، أو اعتراض المعترضين". (أمين، 2003)

وقد يكون أي من هذه الأسباب صحيحًا، لكني لا أعرف لماذا لم يخطر على باله أن يكون السبب هو النفور من التكلّف الموجود في تلك النماذج، مع عدم احتوائها قيمة أدبية حقيقية، مثلا؟! أو أن يكون السبب هو أنها لا تشبه بقية المباحث البلاغية، ومن الصعب أن ننظر إليها بوصفها أدوات بلاغية من جنس الأدوات البلاغية المعروفة في علم البديع، كالطباق، والجناس، والتورية..إلخ، التي تحتاج أساسًا لمراجعة، بحسب ما يذهب إليه كثير من

البلاغيين المعاصرين كما ذكرنا، من مثل: شكري عياد، ومصطفى ناصف، ومحمد عبد المطلب، وأحمد إبراهيم موسى، وغيرهم.

إن سقوط تلك المباحث من معظم المؤلّفات البلاغية الحديثة والمعاصرة يشي بعدم أهميتها، أو ربما بارتباطها بنماذج شعرية محددة قد تكون بيتًا واحدًا في بعض الأحيان، يُتَناقَل من مصدر لآخر إلى أن يسقط المحسّن والبيت من أحد المصادر فتنقطع السلسلة، ويُنسى بعد ذلك، وكأن الزمن كان وحده كفيلا بغربلة ذلك الإرث الثقيل الذي نتج عن تلك الحقبة المتأخرة.

ولو أنعمنا النظر في المحسنات البديعية المعروفة والمشهورة سنجدها تعتمد الأدوات "النصية"، سواء وُجدت في نصوص مسموعة أو مطبوعة، لأنها تعتمد بشكل كلي الكلمات نفسها إذا نطقناها أو كتبناها، أو سمعناها أو قرأناها، لكن الأنواع التي يشير إليها أمين وجمعها في كتابيه ليست كذلك، بل تعتمد الجانب البصري/ الكتابي بشكل جوهري، ولهذا السبب ربما قدّم نور الدين صمود لكتابه بصفحة عَنْوَنَها بـ(قبل قراءة الكتاب)، ونوّه فيها لكيفية قراءته، وختمها بقوله: "فإنك لن تدرك سر الكتاب إلا إذا استجبت لتلك الطلبات". (صمود، 1976)

والأنواع المقصودة هي (وهي منقولة من فهارس كتابيْ بكري شيخ أمين):

الجدول رقم (2)

محبوك الطرفين	القصيدة المهملة	القصيدة المعجمة	الحالي والعاطل
التأريخ الشعري	الألغاز والأحاجي	ذوات القوافي أو التخيير	القوافي المشتركة والملونة
الطرد والعكس	المخلّعات	ما لا يستحيل بالانعكاس	الطرد الأفقي مدح والشاقولي هجاء
الشعر الهندسي	إهمال كلمة واعجام أخرى	إهمال حرف واعجام حرف	الطرد مدح والعكس هجاء
التشجير	التطريز	تساوي الآخر مع ما قبله	كل كلمة تبدأ بعين
ظاء في كل كلمة	النون في كل كلمة	الشعر ذو الحروف المقطعة	الشعر ذو الحروف الموصولة
التوجيه بأسماء كتب	تعريب الألفاظ العامية	عاطل العاطل	جولة الفرس في رقعة الشطرنج

لقد ابتُدِعت هذه الأنواع البديعية بعد انتشار الكتابة والتدوين، وبعد أن أصبح الشاعر قارئًا مطّلعًا على أعمال السابقين من جهة، ومن جهة أخرى أصبح كاتبًا قادرًا على رؤية حروفه وكلماته ماثلة أمامه على سطح الكتابة أيًّا كان السطح في ذاك الزمن، أي حين سادت "ثقافة العين، وثقافة الصورة المرئية للغة، وثقافة الكتاب" (حنون، 2013)، مما منح الشاعر فرصة التأمل في "شكل" الكتابة، وفي "رسم" الكلمات على الصفحة أمامه، وفي علاقاتها ببعضها، وما يتشابه منها وما يختلف، وما يُشَكِّل مع ما يجاوره شيئًا ما، وهذا يعني تفعيل الجانب البصري، بعد أن كان الجانب الصوتي هو المهيمن على الأعمال الأدبية إنشادًا واستماعًا، إذ كان الشاعر القديم -قبل عصر الكتابة والتدوين- ينشئ نصه في ذهنه، ويراجعه ويحفظه ويعدّل فيه ويغيّر إلى أن يرضى عنه -كما في مدرسة الحوليات المنقّحة- ذهنيًّا فقط، بناء على الذاكرة، وكانت النصوص تُروى ولا تُكتَب، وتُسمَع ولا تُقرأ، لذلك كان هناك رواة للشعر يتناقلونه شفاهيةً، وهذا يقودنا إلى الحديث عن البديع بين الصوت والصورة، أو بعبارة أخرى، البديع بين الموسيقى والزخرف.

البديع لغة الموسيقى والزخرف

أستعير هذا العنوان من كتاب (البديع لغة الزخرف والموسيقى) لمصطفى الصاوي الجويني، ولكن مع تغيير الترتيب، ليكون متناسبًا مع ترتيب عرض الأدوات البلاغية في هذه الدراسة، إذ سأعرض الأدوات الصوتية أولا ثم البصرية ثانيًا، انطلاقًا من كون الأدوات الصوتية هي التي عُرِفت واستُخدمت أولا، ثم الأدوات البصرية.

ألّف عبد الله بن المعتز كتابه (البديع) كي يثبت أن البديع معروف منذ العصر الجاهلي، وهو أمر يمكن لأي متصفح للأدب القديم ملاحظته بسهولة بمجرد تصفح دواوين الشعر الجاهلي حتى بدايات العصر العباسي، قبل ولع الشعراء العباسيين المحدثين به، واستخدامهم له بقدر كبير من المبالغة التي تسبّبت في رفض بعض النقاد والبلاغيين له حينها. ثم تطوّرت مباحثه، وانتقل استخدام المصطلح بعد عدّة قرون للدلالة على جزء محدّد مما عُرِف لاحقًا بعلم البلاغة العربية.

ويمكن أن نميّز بين نوعين من البديع، بحسب طبيعة العناصر التي يعتمد عليها الشاعر في إنشائه، وهما:

- الصوت، أو الموسيقى، أو جرس الأصوات والكلمات، كما في السجع والجناس مثلا، وهذا هو الجانب الصوتي، ويُسمى (الموسيقى اللفظية). (الجويني، 1993)
- الصورة، أو الزخرف، أي رسم الصور الذهنية أو الحسية لدى السامع باختلاف أشكالها، وهذا هو الجانب البصري.

وتتوزّع المباحث البلاغية على هذين الجانبين: الصوتي والبصري، ربما لأنهما أكثر حواسّ الإنسان تفاعلا وانفعالا مع الأدب. ويمكن أن نتحدث عن بديع موسيقي وبديع زخرفي، أو بتعبير آخر: عن الجانب الصوتي للبديع، والجانب البصري له، مما سيأتي تفصيله أدناه.

البديع الموسيقى

يرجع ارتكاز الأدب العربي على الموسيقى إلى كونه ظهر في الثقافة الشفاهية، مما جعل حضور البعد الصوتي الموسيقي مهمًّا لإحداث التأثير في نفس المتلقي، وهو مرتبط بطبيعة اللغة العربية نفسها، فهي "لغة موسيقية، وللألفاظ فيها قيمة موسيقية إلى جانب دلالتها المعنوية، والسبب في ذلك يعود إلى أن الأدب العربي أدب يُعنى أشد العناية بالناحية الصوتية المسموعة، وأن ذلك يرجع إلى تاريخه وتاريخ الأمة العربية نفسها، فلم تكن الأمة العربية أمة قارئة ولا كاتبة، وإنما كانت أمة ناطقة فصيحة". (حسان، د.ت)

ولا شكّ أن موسيقى الألفاظ تشكّل "جانبًا كبيرًا من التأثير في قضية التلقي، فلها الفضل في تهيئة الأذهان واستقطابها، وتفاعلها بعد ذلك مع ما يُطرح إليها من موضوعات؛ فالنفس الإنسانية بفطرتها تميل إلى الإيقاع الصوتي المنتظم، وتأنس إليه. يكمل بالإيقاع الموسيقي للحروف والكلمات والعبارات، زائدة على المعنى الذهني، الأداءُ الفني، وهو جزء أصيل من التعبير الأدبي، ويؤثر في طبيعة الأثر الذي تتركه في مشاعر المتلقي، وفي نوعه، ودرجته كذلك". (نصيري، 2015) وتؤدي الذائقة السماعية دورًا كبيرًا في تشكيل الإيقاع الصوتي الذي ينشأ من توفيق الكاتب لاختيار أصوات الحروف والحركات في الكلمة، وتوفيقه لاختيار الكلمات وتنضيدها في الجملة بما فيها من حركات ومدّات منسوقة، ومن منهج التركيب، ومواقع الكلمات، ومن طول الكلمات وقصرها، ومن مقاطع الجمل وفواصلها، كل ذلك روافد رئيسية يتحقّق منها الإيقاع الصوتي. (العياشي، 1976) وبحسب ابن الأثير، فإن المقياس الفني في جمال اللفظة يرجع إلى حسن وقعها في السمع، سواء أكانت متقاربة المخارج أو متباعدة، إذ هناك كلمات متقاربة في مخارجها ولكنها حسنة الوقع في الأذن. (ابن الأثير، 1995)

هذا عن علاقة الموسيقى باللغة بشكل عام، لكن الأدب والشعر بشكل خاص يتسم بموسيقى عالية، وإذا أردنا أن نتحدث عن العلاقة الوثيقة بين البديع والموسيقى فسنجد الأدبَ قد حفل بالموسيقى عبر ألوان من البديع من سجع، وجناس، وتصريع، وترصيع..إلخ. (الجويني، 1993) ولعل "أول ما نلمحه من ظواهر العنصر الموسيقي، بجانب الوزن والقافية، هو عنصر التصريع في الشعر، بأن تتحد النهايتان في شطرتي البيت الواحد وزنًا وقافيةً. ولعل حرص الشاعر على أن يكون افتتاحه لقصيدته بتوفير النغم الموسيقي جذبًا للأسماع، وأسرًا للنفوس، وتشويقًا لمتابعة الشاعر والمتعة بشعره". (الجويني، 1993) ومن أشهر أمثلته مطالع المعلقات التي عُرفت في العصر الجاهلي، وما زالت تُطرب الآذان حتى الآن.

ويمكن تعليل استهلال القصائد بالتصريع بكونه عائدًا لتأثير الموسيقى على النفس، "التي تجذب الانتباه، وتشيع جوًّا انفعاليًّا حزينًا أو سارًّا، هادئًا أو ثائرًا. ولذلك تُستهل بها التمثيليات في المسرح أو الإذاعة أو السينما أو التليفزيون، ويقدم بها للبيانات الحربية، وهي توظَّف الآن مصاحبةً لإنشاد الشعر، كي يكون التأثير أكثر قوة، والانفعال أشد حرارة. وإذا كانت الموسيقى التي تنبعث نغماتها من الآلات لغةً مجردة تلهم وتوحي بخيالات ومعانٍ شتى، لأنها لغة مجردة، فإن البديع لغة موسيقية أدبية، لها دلالات واضحة تتضمن المعاني والصور والأفكار وتحددها. وهكذا نلقى هذا الربط بين الموسيقى والبديع". (الجويني، 1993) ويمكن ربط هذا بما قاله عبد القاهر الجرجاني عن مقدمات الكتب في سياق حديثه عن المقدمات الطللية: "والخطب -أراد مقدمات الكتب- من شأنها أن يُعتمد فيها الأوزان والأسجاع، فإنها تُروى، وتُتناقل تناقُلَ الأشعار" (الجرجاني، 1991)، يعني أن هذه الأبنية النغمية تسهّل سبيل البيان إلى قلوب متذوّقيه. وعبد القاهر لم ينْفِ أن يكون السجع والجناس من المباحث البلاغية، مع أنهما مؤسَّسان على الأصوات والأنغام، بل أكّد ضرورة أن تكون الأصوات والأنغام هي أصوات وأنغام معانٍ، ساقت إلى الجناس والسجع، وحينئذ تكون هذه الأدوات الصوتية داخلة في صلب الصياغة والدلالة، وأنه لا سبيل إلى الإبانة عن المعنى إلا بهذا السجع أو الجناس، كما قال الأعرابي لمن أنكر عليه السجع -منكِرًا إنكارَه له-: "فكيف أقول؟"، وكأن لا سبيل إلى الإبانة إلا بهذا التوقيع الصوتي الذي هو بالنسبة إليه جزء من البيان، لا سبيل إلى تجاهله. (أبو موسى، 1998)

ويجدر بنا تأكيد أن إيقاعية الألفاظ لا تكفي وحدها لتصوير المعنى، على الرغم من تنوع علاقاتها البنائية، ما لم توضع في سياقها الملائم لها في التعبير (نصيري، 2015)، أي أن الألفاظ تحتاج للانخراط في سياق حتى يكتسب النص معنى جنبًا إلى جنب مع الموسيقى؛ فنحن لا نهدف لإحداث المتعة السمعية بالجانب الصوتي للألفاظ فقط، بل نهدف للمتعة المعنوية المدعّمة بالجانب الصوتي.

وهذا القول ينطبق على عدد من المباحث البلاغية، كالترصيع، والتصريع، والجناس، والسجع، والطباق والمقابلة، مع ملاحظة أن بعض هذه المباحث يمكن أن تتضمن جانبًا بصريًّا إضافة إلى الجانب الصوتي، وهذا ما يمكن أن نبدأ به حديثنا عن البديع البصري، أو ما أطلق عليه مجاراة لتعبير الجويني: البديع الزخرفي.

البديع الزخرفي

تتضمن بعض المباحث البديعية المعروفة جانبًا بصريًّا يشارك الجانب الصوتي في إنشاء المعنى، وسأتخذ من الطباق مثالا على هذه الفكرة، إذ يمكن بطول تأمل نماذجه ملاحظةُ البعد البصري فيه إلى جانب البعد الصوتي المتحقّق من أصوات الحروف والكلمات، لأننا لا نستطيع -غالبًا- التفكير في المعنى بعيدًا عن تخيّل صورة الطرفين "المتضادّيْن".

وقد وجدت من تكلم على هذه الفكرة، وقدّم الشواهد التي تدلّ على ارتباط التضادّ -أو الطباق/ المقابلة- بالتصوير الفني (موسى، 1969)، و(السيد، 2006) ، كقول امرئ القيس الذي جمع الطباق والتشبيه في بيته (ديوان امرئ القيس، 2004):

مكـرٍّ، مـفـرٍّ، مـقـبـلٍ، مـدبـرٍ مـعًـا		كجُلمود صـخـر حطّه السـيـل من علِ

إذ لا يمكن تصور التضاد في المعنى دون تخيّل الصورة الذهنية التي تجمع هذين المعنيين المتضادّيْن، واستحضار طرفي التشبيه.

وكذلك قول عمرو بن كلثوم الذي ربط فيه الطباق بالكناية (ديوان عمرو بن كلثوم، 1996):

ونشـــرب إن وردنـا المـاءَ صـــفـوًا		ويشـــرب غـيـرُنـا كـدرًا وطـيـنـا

إذ لا يمكن استبعاد المعنى الكنائي الذي يتضمن العزة للشاعر وقومه، والذل لأعدائهم.

وقول أبي تمام (ديوان أبي تمام، د.ت):

كـل يـوم لـه، وكـل أوان،		خـلـق ضـاحـك، ومـال كـئـيـبُ

فالشاعر هنا "يطابق بين الضحك والكآبة، ولكنه ليس طباقًا مجردًّا، بل ممزوجًا بالمجاز، حيث أسند الضحك للخلق، والكآبة للمال، وإن كان مجازًا غير مستحسن" (موسى، 1969)، و(لاشين، 1979) ، وهذا يدلّ على أن المعاني في الطباق ترسم صورة ذهنية لدى السامع كما في الصور البيانية باختلاف أشكالها.

ويعضّد هذا الرأي قول ابن الأثير: "اعلم أن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر؛ فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تُتَخَيَّل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج. ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم، واستلأموا سلاحهم، وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان، عليهن غلائل مصبّغات، وقد تحلّين أصناف الحلى". (ابن الأثير، 1995) وتجدر الإشارة إلى أن لفظة الحِلى هذه قد استخدمها ابن رشيق في القرن الخامس الهجري (ابن رشيق، 1981)، و(القاضي الجرجاني، 1966)، أي قبل ابن الأثير بحوالي قرنين، للتعبير عن المحسنات البديعية، وهذا هو المعنى الذي نفهمه أيضًا من تشبيه ألفاظ البحتري "النساء" المتجمّلة بالبديع، أي "الحلى".

وقد تكرّرت الإشارة عند البلاغيين المعاصرين إلى استخدام الطباق أداةً فنيةً لتصوير أدقّ خلجات النفوس، وأعظم نبضات القلوب، وذهبوا إلى أن "البعد بالمقابلة عن مجرد المقابلة بين الألفاظ إلى المقابلة بين المواقف أمر جدير أن يبشّر به النقد الأدبي الحديث ويدعو إليه، وحقيق بأن يتبناه البلاغيون العرب الحريصون على تطور البلاغة العربية تطورًا مستمدًّا من التراث، ومتّكئًا على القديم". (علام، 1992)

وهذه الرؤية الشمولية للمباحث البديعية تعيد البديع إلى مكانته التي يستحقها، التي كان يتبوؤها في الأدب القديم، وتبعده عن قوالب التحسين والتزيين الشكليْن. لكن الصورة الكبيرة للمباحث البديعية في البلاغة العربية لم تتوقّف عند هذا الحد؛ فقد انساق البلاغيون في العصور المتأخرة لسطوة النشوة التي كان يعيشها الشعراء آنذاك، وحبهم لتجريب كل جديد كانت تسمح به الثقافة التي تعمقت في كتابيّتها، فأخذوا يجدّدون في الشعر، ويبتكرون نصوصًا على هيئات لم تكن معروفة أو مألوفة من قبل، وقام البلاغيون بجمع كل ما كانت تتفتّق عنه قرائح الشعراء في ذلك الوقت ووضعوه تحت راية "البديع" الذي كان يتسع عندهم لكل "بديع"، حتى إن لم يكن منسجمًا مع التعريف الذي وُضِع لهذا العلم الذي "يُعرَف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة". (القزويني، 2000)، و(التونجي والأسمر، 2001)

وكثير من المحسنات "الشكلية" المذكورة في الجدول رقم (2) لا ينطبق عليها هذا التعريف الذي يتوقف فيه تحقُّق البديع وقيامُه بوظيفة التحسين على تحقق الشرط الأول وهو مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وهي مهمة علم المعاني، وتحقق الشرط الثاني: أي الوضوح، وهي مهمة علم البيان، لغياب المعنى عنها -وهو الشرط الأساسي للمحسن البديعي- بسبب تركيز المبدع على اللفظ أو "الشكل".

إن أي تحسين أو تزيين لفظي يصبح عديم القيمة إن لم يُفِدْ المعنى، مما جعل هذه المباحث -التي أُدخلت في البديع- مهْمَلَةً في رأيي. وهنا توجد فكرتان أساسيتان أودّ ذكرهما بوضوح:

- هذه المباحث أُقْحِمَتْ في علم البديع، مع أنها لا تنتمي إليه ولا إلى البلاغة، بل تنتمي للأدب.
- هذا الأدب غير تقليدي، لأنه يوظف أدوات غير تقليدية، يمكن القول إنها أدوات بصرية، لاعتمادها بشكل رئيسي على تفعيل حاسة البصر، نتيجة ظهورها في زمن انتشار الكتابة والتدوين، لذلك يمكن أن تُعَدّ شكلًا أوليًّا من أشكال الأدب البصري.

كما توجد فكرة ثالثة، وهو أننا يمكن أن ننظر إليها على أنها فنون بصرية تتوسّل بالأدب، مثلها في ذلك مثل الخط العربي، لكني أميل إلى الرأي الثاني، أي أن تكون هذه المباحث -التي وُضعت في وقت ما بين مباحث علم البديع- نصوصًا أدبية وتوظف أدوات بديعية بصرية، غير نصية. ويمكن أن أدلّل على هذا الرأي بقياس النماذج "البديعية" على نماذج أخرى معروفة في الأدب العربي، خرجت عن العُرف العام، والتقاليد الأدبية، وأصبحت فنونًا أدبية مستحدَثة، كالموشحات على سبيل المثال. والموشح هو "كلام منظوم على وزن مخصوص" (ابن سناء الملك، 1949)، يختلف عن القصيدة التقليدية -

كما هو معلوم- من حيث البنية، وتعدد القافية، واعتماده الخَرْجَة وليس المطلع، مع إمكانية استعمال اللغة الدارجة فيه.

وهذه النماذج المنسوبة للبديع -الخارجة عن التقاليد الشعرية "البديعية" المعروفة- تماثل الموشحات في تمرّدها على القصيدة التقليدية، شكليًّا على الأقل. وقد أُطلق عليها أسماء تدل على اختلافها وتميّزها، من مثل: الشعر الصناعي، أو الصناعيات -كما ذكرنا- لأنها معتمدةٌ الصنعة اعتمادًا كليًّا، ولا يكاد نص واحد من نصوصها يخلو منها، وهي في الوقت نفسه مختلفة عما وصفه ابن رشيق -على سبيل المثال- حين قال: "والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنّس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض" (ابن رشيق، 1981)، (القاضي الجرجاني، 1966) وهذه النماذج ليست بديعًا بحدّ ذاتها، بل تتضمّن بديعًا، وهذا البديع مختلف عما عرفه العرب القدماء في السابق.

وقد كان العرب ينفرون من النص الشعري إن بالغ الشاعر في استخدام البديع، أو إن لمحوا فيه شيئًا من التصنع والتكلف، فكيف إن كان النص كله عبارة عن سلسلة طويلة من التصنع والتكلف والاعتماد على المحسنات البديعية "النصية" والمحسنات "غير النصية"؟ والأخيرة هي التي تعنينا، لأننا إن أنعمنا النظر في الأنواع الموجودة في الجدول رقم (2) سنجد أنها في معظمها تتكئ على عناصر بصرية غالبًا، جاءت نتيجة انتشار الكتابة والتدوين، وطول تأمل النصوص والدواوين، ومعرفة كثير من العلوم والفنون التي سمحت للشعراء بالتفنّن في أشعارهم، لذلك يبدو غريبًا أن تدخل تلك النصوص الشعرية المتفنَّنة في المصنّفات البلاغية، والذي أراه أكثر منطقيةً هو أن تُذكر في المصنّفات الأدبية بوصفها تجديدًا أدبيًا، أو فنونًا مستحدَثة بحسب التعبير الشائع، ثم نبحث عن الأدوات التي وُظِّفت فيها إن كانت نصية أو غير نصية بعد ذلك، وأن نخضعها للتقييم والنقد، لبيان مواضع الجودة والرداءة فيها على أساس كونها أنواعًا أدبية، وليست مباحث بديعية بحد ذاتها.

ونستعرض فيما يلي عددًا من المباحث الواردة في الجدول رقم (2)، بعد الوقوف على الأدوات التي وُظِّفَت فيها بحيث نقلت الكتابة الشعرية من الشكل الخطي إلى الشكل البصري اعتمادًا على المساحة الممتدة على أسطح الكتابة، حتى نشأت الفنون الشعرية المستحدَثة التي وُضِعَت ضمن علوم البديع خلال القرون الماضية. وسنطلق على الأدوات غير النصية اسم (أدوات البديع البصري).

أدوات البديع البصري: قراءة جديدة لمباحث "كانت" بديعية

يحتاج البحث في مصادر البديع التراثية -بهدف وضع الأمور في نصابها- إلى جرأة في تغيير زاوية النظر؛ فنحن إن سلّمنا بما قاله البلاغيون المتأخرون في مصنّفاتهم التي جمعوا فيها ما لا يُحصى من المباحث البديعية، سنكون مضطرين إلى مواصلة السير على نهجهم، ووضع مصطلح لكل أسلوب تجديدي يبتكره أحد المبدعين: شاعرًا أو كاتبًا. لكن الأمور -في رأيي- لا تتم بهذه الطريقة، أو لا يجب أن تتم بهذه الطريقة، بل يتم رصد ظواهر بلاغية مشتركة بين مجموعة كبيرة من النصوص، وتحديد الأدوات التي استُخدِمت لإحداث هذه الظاهرة، وعلى ضوئها يتم تعيين المحسّن البديعي، ووضع المصطلح المتناسب معه.

لقد نشأ (الجناس) -على سبيل المثال- بسبب التوافق الصوتي بين حروف الكلمتين، مع اختلاف المعنى. ونشأ (السجع) بسبب التوافق الصوتي في نهايات كلمتين أو أكثر، مع توافق في الوزن أحيانا وتخالف أحيانا أخرى، وهكذا. أي أن منبع التحسين جاء من البُعد الصوتي للحرف نفسه -أي للكلمات- ، دون أن ينفصل عن السياق العام للنص الشعري أو النثري، كما رأينا في الأمثلة السابقة التي يرتبط فيها الجناس أو الطباق على سبيل المثال بالمعنى ارتباطًا وثيقًا من خلال التشبيه أو المجاز..إلخ

وقياسًا على هذا، تم فحص المباحث البلاغية الواردة في الجدول رقم (2)، لمعرفة الأدوات المستخدمة فيها، والتي أحدثت ما أحدثته من تغيير ميّزها عن غيرها من المباحث البلاغية التي كانت سائدة قبل القرنين السابع والثامن، وربما التاسع أيضًا، واستمرّت بعدها إلى عصرنا الحالي عند بعض البلاغيين المعاصرين. وكان من نتائج هذا الفحص الوصول إلى جُملة من الأدوات التي تضمّ عددًا من المباحث، ويمكن تصنيفها كما يلي:

الجدول رقم (3)

#	الأداة	المباحث								
1	النقطة	التصحيف	الإعجام والإهمال	الحالي والعاطل	إهمال حرف وإعجام حرف					
2	الرسم	الشعر الهندسي	الشعر الدائري	الشعر المربع	الشعر النجمي	الشعر المشجّر				
3	الحرف	الشعر المقطع والموصل	الرسالة السينية	الرسالة الشينية	الشعر المطرّز	كل كلمة تبدأ بعين	النون في كل كلمة	ظاء في كل كلمة	من نوادر القافية	المتائيم

#	الأداة	المباحث				
4	اللون	جولة الفرس في رقعة الشطرنج				
5	الاتجاه	ما لا يستحيل بالانعكاس	الطرد والعكس	المقلوب/ مقلوب الكل	الطرد أفقي والمدح شاقولي	
6	الرقم	حساب الجُمَّل	التأريخ الشعري			
7	المزج	النثر شعر	قصيدة من رسالة	قصائد في قصيد	التخيير	ذوات القوافي

ويمكن النظر إلى الأدوات المستخدمة فيها بوصفها أدوات "بصرية"، لأنها حلّت -في الثقافة الكتابية- محلّ الأدوات البديعية الصوتية، التي كانت معتمدة على اللغة وما تُحدثه من أصوات، وقد كانت سائدة في الثقافة الشفاهية، وبهذا يمكن أن نطلق على هذه المجموعة من الأدوات الموجودة في الجدول رقم (3) اسم"أدوات البديع البصري"، وقد سبق الجويني إلى الربط بين البديع والصورة بعد أن ربط بينه وبين الموسيقى، ولعله كان من أوائل من ربط بين المباحث البديعية "والفنون الإسلامية التي تستخدم عناصر الحروف الهجائية، والأشكال الهندسية، والنباتية، للزخرفة والفن البارز والغائر على الأنسجة والسجّاد والمباني والأثاث والأواني وما إلى ذلك". (الجويني، 1993) لكن زاوية نظره إليها كانت مختلفة عن الزاوية التي نطرحها في هذه الدراسة، لأنه نظر إلى المباحث التي ما تزال باقية في المراجع البلاغية حتى اليوم، وحلّلها تحليلا صوتيا وبصريا، وربط بينها وبين الفنون الموسيقية والبصرية، لذلك جاء عنوان كتابه (البديع: لغة الزخرف والموسيقى)، في حين تقوم هذه الدراسة بفحص المباحث البديعية وغربلتها، واستخراج الأداة التي أحدثت التأثير فيها، وتحديد ما إذا كانت من داخل النص نفسه أو من خارج النص، وإن كانت صوتية أو بصرية.

ولأن المرور على جميع الأدوات والمباحث التي تشملها أمرٌ يصعب إنجازه في هذه الدراسة، سأكتفي باختيار عدد من المباحث التي تكفي لإيصال فكرة الدراسة، ضمن الأدوات الأربعة الأولى.

أولا: النقطة

يدخل تحت هذه الأداة مجموعة من المباحث التي تحضر النقطة فيها حضورًا واضحًا، ومؤثرًا أيضًا، معنويا أحيانًا، وشكليا أحيانًا أخرى، ومن تلك المباحث يمكن أن نذكر التصحيف، الذي ولع به الحريري ولعًا شديدًا، ويذكر القاضي بن جابر بن هبة الله أنه قرأ المقامات على الحريري في سنة (514هـ)، وفيها قوله:

يـا أهـل ذا المغنى وقيـتـم شـــرا قـد دفـع الـلـيـل الـذي اكـفـهـرا		ولا لـقـيـتـم مـا بـقـيـتـم ضـــرا إلـى ذراكـم شـــعـثًـا مـغـبـرا

يقول: "فقرأته (سغبًا معترا)، وكنت أظنه كذلك، ففكر ثم قال: لقد أجدت التصحيف، وإنه لأجود، فرب شعث مغبر غير محتاج، والسغب المعتر موضع الحاجة، ولولا أني قد كتبت خطي إلى هذا اليوم على سبعمائة نسخة قُرئت عليّ لغيرتُه كما قلت". (موسى، 1969) و(الحموي، 1993) وقد نقل صاحب (الصبغ البديعي) هذا الخبر، ورأى أنه بغضّ النظر عن الرونق الذي يضفيه هذا التصحيف إلى النص، إلا أنه "يدلنا على مبلغ حرص الحريري على الصنعة، وطغيانها عليه حتى سيطرت على عقله، واستنفدت كل جهده، فراح يلتمس في سبيلها كل وعر شاق". (موسى، 1969)

ومن ذلك أيضًا الإعجام والإهمال، وهو فنّ شعري نشأ نتيجة تأمل الحروف العربية، فإذا بها تنقسم إلى حروف منقّطة -أي تتضمن نقاطًا فوق الحرف أو تحته-، وحروف غير منقّطة -أي تخلو من النقاط في كتابتها ورسمها، وتُسمى الحروف المنقّطة بالمُعْجَمَة أو الحالِيَة، وغير المنقّطة بالمُهْمَلَة أو العاطلة. وقد استغل بعض الشعراء ميزة الإعجام والإهمال هذه التي أفرزتها الثقافة الكتابية، وابتدعوا نصوصًا متنوعة اعتمادًا على وجود النقاط أو عدمه، وتفنّنوا في ذلك أيما تفنُّن، فأبدعوا نصوصا تكون كل حروفها مهملة، ونصوصًا أخرى كل حروفها معجمة، أو تكون حروف الشطر الأول كلها مهملة، وحروف الشطر الثاني كلها معجمة، أو العكس، أو أن تتناوب حروف الكلمة الواحدة بين الإعجام والإهمال، فيأتي حرف منقط وحرف غير منقط ثم حرف منقط، وهكذا. وقد نظم بعضهم أبياتا معجمة الحروف لكن كل نقاطها من أعلى فقط، أو من أسفل فقط (أمين، 2003)، و(الرافعي الخلوتي، 1313هـ)..إلخ

ويدعم رأينا بأن الإعجام والإهمال فن شعري مستحدث، وليس مبحثًا بديعيًا ما ذهب إليه أمين نفسه، إذ قال إن هذه الزينة لون من ألوان "الفن الكتابي" (أمين، 2003)، فيه مهارة فائقة وقدرة كبيرة على اختيار الكلمات المناسبة، ثم جعلها في قالب شعري مقبول، ومن أمثلة القصائد المهملة قول الشاعر (أمين، 1984):

الحمد لله الصمد الله لا إله إلا.. أوّلُ كل أولٍ الواسع الآلاء والـ ـحول والطَوْل له كلٌّ سواه هالكُ		حال السرور والكمد ..الله مولاك الأحد أصلُ الأصولِ والعُمَد آراء علمًا والمَدد لا درع إلا ما سرد لا عددٌ ولا عُدَد

ومن أمثلة القصائد المعجمة (أمين، 1984):

بين جنبيّ شقّةٌ خشُنَتْ قضت جفني بيقظة ثبتت بي شقيق يغيب غيبة ذي		في قضيض تُبيتُني خشنِ غِبَّ بينٍ فبِتُّ في غَبَنِ ضغَنٍ بيّنٍ تجنَّبَني

وبعد فحص هذا النوع من الكتابة الشعرية أجد أنه يقوم على توظيف النقاط توظيفًا شكليًّا، وإن لم ينتج عنه إلا تحسين وتغيير خارجي طفيف فقط، أما على مستوى المضمون فلم يضف شيئا ذا بال. ولهذا السبب رفض ابن الأثير مثل هذه الفنون أو الألوان الأدبية، وقال إن هناك من سلك هذه الطرق الخارجة "عن موضوع علم البيان، وهي بنجوة عنه، لأنها في واد، وعلم البيان في واد، فممن فعل ذلك الحريري صاحب المقامات، فإنه ذكر تلك الرسالة التي هي كلمة معجمة وكلمة مهملة، والرسالة التي حرف من حروف ألفاظها معجم والآخر غير معجم.. ونظم غيره شعرًا آخر كل بيت منه أول البيت الذي يليه، وكل هذا -وإن تضمن مشقَّة الصناعات- خارج عن باب الفصاحة والبلاغة، لأن الفصاحة هي ظهور الألفاظ مع حسنها على ما أشرت إليه في مقدمة كتابي هذا، وكذلك البلاغة فإنها الانتهاء في محاسن الألفاظ، والمعاني.. وهذا الكلام المصوغ بما أتى به الحريري في رسالته وأورده ذلك الشاعر في شعره لا يتضمن فصاحة ولا بلاغة، وإنما يأتي ومعانيه غثة باردة، وسبب ذلك أنها تُستكره استكراها، وتوضع في غير مواضعها، وكذلك ألفاظه فإنها تجيء مُكْرَهَةً أيضا، غير ملائمة لأخواتها". (ابن الأثير، 1995)، و(موسى، 1969)

وتجدر الإشارة إلى أن النقطة قد استمرت في حضورها، بوصفها أداة بلاغية في النصوص المطبوعة بعد انتشار المطابع، ولكن بطريقة مختلفة، أي تحت مفهوم (علامات الترقيم)، وليس إعجام الحروف، وصارت تعني صمت الشاعر عن قول شيء ما قصدًا بسبب عدم قدرته على التعبير عنه كما يريد، وذلك حين توضع ثلاث نقاط أفقية متتالية عادة. وقد تفيد دلالة التوتر، إذا وُضعت نقطتان أفقيتان بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر، كأنها تدل على توقّف صوت المُلقي مؤقتًا بسبب التوتر. وأحيانًا، تفيد أن ما بعدها مقول القول لما قبلها حين تكون النقطتان رأسيتين.(بعداش، 2022) ويمكن أن نزعم أنها صارت ذات دلالة وتأثير في المعنى أكثر من ذي قبل، وكأنها مرت بمراحل تشكُّل وتطوّر، حتى وصلت إلى هذا التأثير في النصوص الحديثة.

ثانيًا: الرسم

وسأتوقف في حديثي عن هذه الأداة عند مصطلح واحد هو الشعر الهندسي، لأنه يشمل بقية المصطلحات الموجودة في السطر نفسه في الجدول رقم (3).

ويُعرَّف الشعر الهندسي بأنه الشعر الذي يُكتب وفق أشكال هندسيّة معيّنة: كالدائرة والمثلّث والمربّع والمعيّن والمخمّس وغيرها. (تونجي والأسمر، 2001) وهذا المصطلح يجمع أسماء مختلفة ذُكرت في عدة مصادر، يمكن أن نجد مجموعة منها عند الوطواط، من مثل: الشعر المربع، والشعر المشجر، والشعر المجسم، والشعر المصور، والشعر المدور. (الوطواط، 1945) والشعر النجمي البسيط والمركب أيضا.

ومما لا شك فيه أن تغيرًا قد طرأ على "شكل" القصيدة فحوّلها من نظام السطرين أو الشعر العمودي المعروف إلى هذه الأشكال، وهذا يطرح علينا سؤالا جوهريًّا عن أولية التشكيل البصري للقصيدة العربية القديمة، وهو سؤال سُبقنا إليه، وناقشه عدد من الباحثين، من مثل محمد الماكري -كما مرّ من قبل- الذي يرى أننا "نفتقر إلى أدلة دامغة في تاريخ الثقافة العربية لتحديد الفترة التي شُرع فيها في نسخ النصوص وجمع الدواوين، أو بخصوص ما إذا عُرف من قدماء الشعراء من كان يكتب قصائده في موازاة نشرها شفويا" (الماكري، 1991)، مرجّحًا أن نسخ القصائد العربية بالشكل العمودي قد تم في فترة متأخرة على ابتكار أغلب النصوص النموذجية تقريبا، أي مع بداية التدوين وشيوع التقليد الكتابي، وأن شكل القصيدة العمودية المتعارف عليه هو من اجتهاد الناسخين والكَتَبَة. (الماكري، 1991)

ويبقى الشكل البصري للقصيدة العربية القديمة المأخوذ من فكرة البيت أو الخِباء الذي يتكون من مصراعين موجودًا وقائمًا منذ دخول مرحلة التدوين، "ثم تنوعت الأشكال البصرية عبر أزمنة مختلفة، وبرز هذا التنوع انطلاقًا من التغيرات على مستوى البنية الإيقاعية والصوتية للقصيدة، لأن المتغيرات التي عرفتها القصيدة العربية انعكست آليًّا على اشتغالها الفضائي المعتاد، هذا الأخير الذي بقي استمرارا للنموذج الفضائي القديم، رغم

التغيرات التي اكتنفته على امتداد أزيد من أحد عشر قرنًا". (الماكري، 1991)

وعند فحص هذا النوع من الكتابة الشعرية نرى أنه يقوم على توظيف الأشكال الهندسية توظيفًا إبداعيًا، مما يجعل الرسم هنا هو الأداة البلاغية المستخدَمة من باب التجريب، لكنها أثبتت أنها دون فائدة في معظم الأحيان، إذ لم ينتج عنها إلا تحسين شكلي فقط، أما على مستوى المضمون فلم تضف شيئا ذا قيمة. ومن المعلوم أن الأداة البلاغية تكتسب فعاليتها حين تضيف للنص قيمة فنية مضمونية بالدرجة الأولى، وتُحْدِث لدى المتلقي هزة إعجاب وتفاعلًا معها عند السماع أو القراءة.

يأتي تحت هذه الأداة أيضًا مصطلح التشجير، وهو في الأدب نوع من النظم يُجعل في تفرعه على أمثال الشجرة، وسمي مُشَجَّرًا لاشتجار بعض كلماته ببعض، أي تداخلها، وكل ما تداخل بعض أجزائه في بعض فقد تشاجر، وذلك أن يُنظم البيت الذي هو جذع القصيدة، ثم يُفرَّع منه على كل كلمة تتمة له من القافية نفسها التي نُظم بها، وهكذا تكون من جهتيه اليمنى واليسرى، حتى يخرج منه مثل الشجرة. (الوطواط، 1945) ويُرجح بكري شيخ أمين أن القدماء لم يعرفوا هذا النوع من الشعر، بهذا الشكل الفني، بل عرفه شعراء القرن الحادي عشر الهجري. (أمين، 2003)

وقد وصف ابن الأثير التشجير في الشعر وصفًا عجيبًا، يبيّن وجهة نظر بعض النقاد والبلاغيين آنذاك، في القرن السابع الهجري، وسبب عدم تقبّلهم له، ومن المناسب نقل وصفه في هذا السياق، إذ يقول: "ولقد رأيتُ رجلا أديبًا من أهل المغرب، وقد تغلغل في شيء عجيب، وذاك أنه شجر شجرة ونظمها شعرًا، وكل بيت من ذلك الشعر يُقرأ على ضروب من الأساليب اتباعًا لشعب تلك الشجرة وأغصانها؛ فتارة تُقرأ كذا، وتارة تُقرأ كذا، وتارة يكون جزء منه هاهنا، وتارة هاهنا، وتارة يُقرأ مقلوبًا، وكل ذلك الشعر وإن كان له معنى يُفهم إلا أنه ضرب من الهذَيان، والأولى به وبأمثاله أن يُلحق بالشَّعْبَذَة والمعالجة والمصارعة، لا بدرجة الفصاحة والبلاغة"!! (ابن الأثير، 1995) وكم يلتقي ما ذكره ابن الأثير في هذا النص بما صار يُعرَف بالأدب البصري، والأدب التفاعلي بعد ذلك، إذ بقي الرسم حاضرًا في الشعر البصري المطبوع، وكذلك في نصوص الثقافة الرقمية، لكنه في كثير من الأحيان لا يأتي لخدمة المعنى، بل قد يتسبب في تشتيته أحيانًا.

ثالثًا: الحرف:

يوجد عدد من النماذج الشعرية التي وظّفت الحرف توظيفًا بصريًا، فكان بمثابة الأداة البلاغية فيها، ومن ذلك الشعر المقطع والشعر الموصل، إذ تعتمد نصوص هذا النوع من الشعر شكل الحروف في الكلمات إن كانت متصلة أو متقطعة. ومن ذلك ما ذكره الوطواط تحت اسم (الشعر المقطع)، وعرّفه بأن "يورد الشاعر بيتًا من الشعر لا تتصل حروف كلماته في الكتابة، وعكسه الشعر الموصّل". (الوطواط، 1945)

ومن النماذج الأدبية التي وظّفت الحرف نثرًا الرسالة السينية والرسالة الشينية للحريري، الذي ألجأ "نفسه إلى أشقّ أنواع الإعنات والتضييق، فراح يصنع رسالتيه السينية والشينية ملتزمًا في الأولى ألا يخلي كلمة من السين، وفي الثانية ألا يحرمها حرف الشين". (موسى، 1969)

وقد علّق ابن الأثير عليهما قائلا إنهما "جاءتا كأنهما رقي العقارب، أو خذروفة العزائم، وما أعلم كيف خفي ما فيهما من القبح على مثل الحريري، مع معرفته بالجيد والرديء من الكلام". (ابن الأثير، 1995) ومع أن الرافعي يرى في كلام ابن الأثير تحاملا على الحريري، محتجًّا بأن الصناعات كانت مشهورة لذلك العهد مرغوبًا فيها، وبأن مقام الرسالتين استدعى هذا الالتزام حيث كُتبت الأولى إلى الأسفهسالار، والثانية إلى شمس الشعراء، إلا أن الغرام بهذه الصناعة إلى هذا الحد المسرف لا يبيح للحريري أو غيره أن يورث اللغة هذه الحلى العاطلة، ويشرع للأدب تلك الثغرات التي أسقطته وهوت به إلى الحضيض. (موسى، 1969) و(الرافعي، 2000)

كما توجد الكثير من المحاولات الأخرى التي قام بها الشعراء من العصر العباسي الثاني وما بعده، مع انتشار الكتابة والتدوين، والألفة التي قامت بين الشعراء وأدوات الكتابة، لكن لم يُكتب لها النجاح، بسبب توقفها عند **التحسين الشكلي**، وأشدد على الكلمتين، لأنها اعتمدت محسنات شكلية، ولن أقول لفظية، وأهملت الجانب المعنوي الذي يجدر بالبديع الاهتمام به بالدرجة الأولى. ومع ذلك فإن هناك من يرى أنه "مهما قيل عن ضعف الشعر في هذا العصر الذي يرجع ربما إلى الشُّحّ في الدراسات والظلم في الأحكام، فإننا لا بد أن نعترف بوجود هذه الفسيفساء من الأشكال التي لم يعرفها الإبداع العربي من قبل وعبر عصوره المختلفة". (بلقاسم، 2017)

بقي أن أتوقف أخيرًا -والحديث ما يزال عن الحرف بوصفه أداة بديعية بصرية- عند فن التطريز، وهو أن يعتمد "النظم على جعل أوائل الحروف في الأبيات تشكّل اسمًا معيّنًا. فلو أراد أحدهم أن يطرّز اسم (أحمد) فإنه ينظم أربعة أبيات، ويجعل الأول يبدأ بالألف المهموزة، والثاني بالحاء، والثالث بالميم، والرابع بالدال". (أمين، 2003) ويُقال إن هذا الفن من ابتداع شعراء العصور المتأخرة، وأنهم لم يتفقوا على اسمه، فدعوه مرة بالتشجير، ومرة بالتطريز.

وبعد فحص هذا النوع من الكتابة الأدبية شعرًا أو نثرًا نجد أنه يقوم على توظيف الحرف توظيفًا بصريًا، وإن لم ينتج عنه إلا تحسين شكلي فقط، أما على مستوى المضمون فلم نعثر على نص أحدث فيه الحرف المستخدم بوصفه أداة بلاغية بصرية أي تأثير في المعنى.

رابعًا: اللون:

ومن النماذج الشعرية التي يمكن ذكرها تحت هذه الأداة (جولة الفرس في رقعة الشطرنج)، وهو لون شعري وضعه أحد المغرمين بالزخارف العربية،

إذ كتب رباعية قَسَمَ كلماتها على جميع مربعات رقعة الشطرنج بحيث تُقرأ القصيدة من خلال حركة الفرس الذي يتحرك في الرقعة على شكل حرف (L) في كل اتجاه، لكنه لا ينتقل من مربع أسود إلا إلى مربع أبيض، والعكس. (صمود، 1976) و(أمين، 2003)

إن قراءة النص هنا مقترنة باللون، ومن خلال اللون ينبني النص ويتشكل المعنى، لكننا إن فتّشنا على القيمة الأدبية لهذا المعنى لم نجدها للأسف، على الرغم مما في إنشاء مثل هذه الأعمال من مشقة وعناء، إلا أنها دون جدوى. وقد استمر حضور اللون في الثقافة الكتابية الطباعية، كما نجده يُستثمَر استثمارًا إيجابيًا في تقديم معانٍ إضافية للنص في الأعمال الأدبية الرقمية.

لقد أدى ولع الشعراء بتلك النصوص الخارجة عن التقاليد الشعرية العربية إلى قيام حركة بلاغية موازية، وكان من نتيجتها إضافة الكثير من المباحث البلاغية التي لم تكن موجودة في المصادر الأدبية العامة عند الجاحظ أولا، أو عند من جاء بعده من بلاغيي القرن الثاني والثالث والرابع الهجري ونقّادهم، ولكن البلاغيين المتأخرين أخذوا تلك النصوص المندرجة تحت (الشعر الصناعي) وضمّنوها مصنّفاتهم في البديع، بدلا من أن يستخرجوا الأدوات البلاغية الموظّفة فيها ويضمّنوها كتبهم! وسبّب هذا خللا كبيرًا في رأيي، فجاء النصف الأول من تلك المصنّفات بلاغيا، أما النصف الثاني فجاء أدبيًا! ومما تجدر الإشارة إليه هو أن بكري شيخ أمين نفسه انقسم في تصنيف هذه المباحث، فوضعها مرة ضمن مباحث البديع، وذلك في كتاب (البلاغة العربية في ثوبها الجديد)، ووضعها مرة أخرى تحت عنوان (الأشكال الشعرية المستحدَثة) في كتاب (مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني).

خاتمة

أرجو أن تضيء هذه الدراسة الطريق لإعادة النظر في تراثنا من زاوية جديدة، وأن نتحرر من قلقنا على اللغة العربية، ورغبتنا في حمايتها؛ فاللغات تحيا بالتجدد ويقتلها الثبات، ولا بأس أن "نساير التقدم في مناهج إبداع الفنون وفلسفتها، وطرائق الإفادة منها، وأن نقتنع آخر الأمر بأن بلاغة جديدة توشك أن تتأصل، وأن تحلّ محلّ البلاغة القديمة، وأن تتجاوز الفواصل التي كانت بين الفنون، وأن تستعد لمواجهة لغة عالمية، تستعين بالكواكب الصناعية في نشر البرامج شرقًا وغربًا، شمالا وجنوبًا،... ومن يدري، فربما استعادت الإنسانية، أو حققت التصور القديم الموغل في القِدَم، وهو (اللغة الأم)، التي تجمع في أعطافها الحركة والإيقاع والمادة المشكّلة، إلى جانب الكلمة". (يونس، 2007)

ويمكن أن أقف في هذه الخاتمة عند عدد من النتائج والتوصيات:

- توصلت الدراسة إلى عدم اختلاف المباحث التي نُسِبَت إلى البديع في المصادر البلاغية المتأخرة عن الموشح الأندلسي وغيره من الفنون الشعرية المستحدثة.
- ليس شرطًا أن تكون الأدوات البديعية نصية فقط؛ فالبلاغة تجري في وجوه كثيرة كما نقل الجاحظ على لسان ابن المقفّع (الجاحظ، د.ت)، واللغة -كما يذهب البعض- ليست "في اللسان لأننا نرى ألسنة خُرسًا، ووراءها عقول تفكّر، لأن اللغة هناك ملتبسة بخواطر الفكر، وهواجس النفس، ومنابع القلب، والأبكم من بني الناس لم يفقد اللغة، وإنما فقد النطق بها، ولهذا نرى منهم الذكي النشط الحيّ الحسّاس، ومن يعبّر عن مقاصده بوسائل وإشارات صيّرها لغة بديلة للصوت الذي عجز اللسان عنه". (أبو موسى، 1998)
- عند مراجعة هذه الفنون الشعرية المستحدَثة يمكن الوقوف على الأدوات البديعية غير النصية، أو ما أسميتُها أدوات البديع البصري.
- إن هذا التغير الذي طرأ على طبيعة الأدوات البلاغية عند التحول من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة الكتابية، قد يكون مؤشرًا لحدوث تغير آخر على البلاغة مع التحول إلى الثقافة الرقمية.
- بقيت الثقافة الشفاهية حاضرة في الثقافة الكتابية، ولم تتراجع أو يقل حضورها فيها، وكذلك الأمر بعد التحول للثقافة الرقمية، وعلى الرغم من الانغماس الكبير الملحوظ في الرقمية على مختلف الأصعدة، إلا أن ذلك لم يلغِ الثقافتين السابقتين: الشفاهية والكتابية، إذ نجدهما حاضرتين بقوة، جنبًا إلى جنب مع الثقافة الرقمية في التواصل الرقمي.
- توصي الدراسة بإعادة النظر في الأدوات البلاغية الصوتية والبصرية، لتكييفها مع النصوص الرقمية، حتى تضيف قيمة فنية للنص، ولا يبقى توظيفها شكليًّا كما حدث عند التحول من الشفاهية إلى الكتابية.
- كما توصي الدراسة بمزيد من البحث عن الأدوات البلاغية "البديعية" تحديدًا، التي استحدثها المبدعون في الثقافة الرقمية، بغرض التأسيس والتأصيل لمرحلة جديدة في تاريخ البلاغة العربية، يحضر فيها النص سواء للتواصل النفعي، أو التواصل الإبداعي، حتى إن لم يكن المبدعون أنفسهم على وعي بما يقومون به؛ فهذا هو دور البلاغيين والنقاد والباحثين المتخصصين وليس دور المبدعين.
- وكلنا أمل أن يُحدِث كل هذا الزخم في إنتاج النصوص الرقمية، والبحث في بلاغة النصوص الرقمية، تغييرًا ملموسًا على طبيعة الدرس البلاغي في التعليم العام والجامعي، وأن يصبح أكثر مواكبة للمستجدّات التي تطرأ إنتاجًا وبحثًا..

المصادروالمراجع

ابن الأثير، م. (1995). *المثل السائر*. بيروت: المكتبة العصرية.

ابن رشيق، م. (1981). *العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده*. (ط5). بيروت: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة.

الملك، ا. (1949). *دار الطراز في عمل الموشحات*. دمشق.

ابن كلثوم، م. (1996). *ديوان عمرو بن كلثوم*. (ط2). بيروت: دار الكتاب العربي.

ابنيان، م.، وخصاونة، س. (2020). مصطلح البديع: تاريخًا وفنًّا. *مجلة اللغة العربية وآدابها*، 8(2)، 410-428.

أبو تمام، م. (د.ت). *ديوان أبي تمام*. القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح.

أبو موسى، م. (1998). *مدخل إلى كتابيْ عبد القاهر الجرجاني*. (ط1). القاهرة: مكتبة وهبة.

أمحمد، ع. (2015). *من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري: قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها. أطروحة دكتوراه*، جامعة الجيلالي اليابس، الجزائر.

امرؤ القيس، م. (2004). *ديوان امرئ القيس*. (ط2). بيروت: دار المعرفة.

أمين، ب. (1984). *مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني*. (ط4). بيروت: دار العلم للملايين.

أمين، ب. (2003). *البلاغة العربية في ثوبها الجديد- علم البديع*. (ط4). بيروت: دار العلم للملايين.

بعداش، ن. (2022). التمثيل البصري في الشعر العربي: شعر عفيفي مطر أنموذجًا. *مجلة ميلاف للبحوث والدراسات*، 8(2)، 80-89.

بلقاسم، ر. (2017). فن هندسة القصيدة العربية في الأدب المملوكي والعثماني. *مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة*، 46، 75-85.

تونجي، م.، والأسمر، ر. (2001). *المعجم المفصّل في علوم اللغة (الألسنيات)*. (ط1). بيروت: دار الكتب العلمية.

الجاحظ، أ. (د.ت). *البيان والتبيين*. (ط2). بيروت: دار الجيل.

الجرجاني، ع. (1991). *أسرار البلاغة*. (ط1). القاهرة: مطبعة المدني، جدة: دار المدني.

الجرجاني، ق. (1966). *الوساطة بين المتنبي وخصومه*. بيروت: المكتبة العصرية.

الجويني، م. (1993). *البديع لغة الزخرف والموسيقى*. (ط1). الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

حسان، ت. (د.ت). *مقالات في اللغة والأدب*. القاهرة: عالم الكتب.

حمدوش، ف. (2011). *الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر. أطروحة دكتوراه*، جامعة وهران، الجزائر.

الحموي، ي. (1993). *معجم الأدباء: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب*. (ط1). بيروت: دار الغرب الإسلامي.

حنون، م. (2013). *في الصواتة البصرية: من لسانيات المنطوق إلى لسانيات المكتوب*. (ط1). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

الخلوتي، م. (1895). *بديع التحبير شرح ترجمان الضمير*. (ط1). المطبعة العلمية.

الرافعي، م. (2000). *تاريخ آداب العرب*. (ط1). بيروت: دار الكتب العلمية.

الزناد، أ. (1992). *دروس في البلاغة العربية: نحو رؤية جديدة*. (ط1). بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

السيد، ش. (2006). *أساليب البديع في البلاغة العربية: رؤية معاصرة*. (ط1). القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

صمود، ن. (1976). *زخارف عربية*. تونس: الشركة التونسية للتوزيع.

ضيف، ش. (1992). *البلاغة تطور وتاريخ*. (ط8). القاهرة: دار المعارف.

علام، ع. (1992). *البديع: المصطلح والقيمة*. القاهرة: مكتبة الشباب.

العمري، م. (2004). *بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث*. جدة: علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي.

العياشي، م. (1976). *نظرية إيقاع الشعر العربي*. تونس: المطبعة العصرية.

القزويني، خ. (2000). *الإيضاح في علوم البلاغة*. (ط1). بيروت: دار الفكر العربي.

لاشين، ع. (1979). *البديع في ضوء أساليب القرآن*. (ط1). القاهرة: دار المعارف.

الماكري، م. (1991). الشكل والخطاب- مدخل لتحليل ظاهراتي. (ط1). بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

موسى، أ. (1969). *الصبغ البديعي في اللغة العربية*. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

نصيري، ر. (2015). الإيقاع الصوتي في نهج البلاغة. *مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها*، 35، 41-60.

وادي، ط. (1992). *الشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر*. (ط1). القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.

الوطواط، ر. (1945). *حدائق السحر في دقائق الشعر*. (ط1). القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

يونس، ع. (2007). *اللغة الفنية*. كتب عربية.

References

Ibn al-Atheer, M. (1995). *The Walking Proverb*. Beirut: Modern Library.

Ibn Rashiq, M. (1981). *Al-Umda fi Al-Mahasin Al-Sha'ar, Its Literature, and Its Criticism*. (5th ed.). Beirut: Dar Al-Jeel for Publishing, Distribution and Printing.

Ibn Sana al-Malik, M. (1949). *Dar al-Taraz fi work al-Muwashahat*. Damascus.

Ibn Kulthum, M. (1996). *The Diwan of Amr Ibn Kulthum*. (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Ibnyan, M., & Khasawneh, S. (2020). The term Badi', history and art. *Journal of Arabic Language and Literature*, 8(2), 410-428.

Abu Tammam, A. (n.d). *The Diwan of Abu Tammam*. Cairo: Muhammad Ali Sobeih Library.

Abu Musa, M. (1998). *Introduction to the Two Books of Abd al-Qahir al-Jurjani*. (1st ed.). Cairo: Wahba Library.

Amhamed, A. (2015). *From audio to visual formation: A reading of textual practice and its transformations. Doctoral thesis*, Djilali Al-Yabis University, Algeria.

Imru' al-Qais, M. (2004). *Diwan Imru' al-Qais*. (2nd ed.), Beirut: Dar al-Ma'rifa.

Amin, B. (1984). *Studies on Mamluk and Ottoman Poetry*. (4th ed.). Beirut: Dar Al-Ilm Lilmalayin.

Amin, B. (2003). *Arabic Rhetoric in its New Clothes - Alam al-Badi'*. (4th ed.). Beirut: Dar al-Ilm Lil-Malayin.

Baadash, N. (2022). Visual Representation in Arabic Poetry: Afifi Matar's Poetry as a Model. *Melaf Journal of Research and Studies*, 8(2), 80-89.

Belkacem, R. (2017). The Art of Architecture of the Arabic Poem in Mamluk and Ottoman Literature. *Journal of Humanities, Mohamed Kheidar University in Biskra*, 46, 75-85.

Tunji, M., & Al-Asmar, R. (2001). *The Detailed Dictionary of Linguistic Sciences (Al-Alsaniyyat)*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Al-Jahiz, A. (n.d). *Al-Bayan wal-Tabyin*. (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Jeel.

Al-Jurjani, A. (1991). *Secrets of Rhetoric*. (1st ed.). Cairo: Al-Madani Press, Jeddah: Dar Al-Madani.

Al-Jurjani, Q. (1966). *Mediation between Al-Mutanabbi and his opponents*. Beirut: Al-Maktabah Al-Asriyya.

Al-Juwayni, M. (1993). *Al-Badi', The Language of Decoration and Music*. (1st ed.). Alexandria: Dar Al-Ma'rifa Al-Jami'a.

Hassan, T. (n.d). *Essays on Language and Literature*. Cairo: World of Books.

Hamdouche, F. (2011). *Poetic Modernism in Contemporary Maghreb Criticism. PhD thesis*, University of Oran, Algeria.

Al-Hamawi, Y. (1993). *Dictionary of Writers: Guiding the Erudition to Knowing the Writer*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Gharb Al-Islami.

Hanoun, M. (2013). *On Visual Voices: From Linguistics of the Spoken to the Linguistics of the Written*. (1st ed.). Beirut: United New Book House.

Al-Khalouti, M. (1895). *Badi' Al-Tahbir Sharh Tarjuman Al-Dameer*. (1st ed.). Scientific Press.

Al-Rafi'i, M. (2000). *History of Arab Literature*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.

Al-Zannad, A. (1992). Lessons in Arabic Rhetoric: Towards a New Vision. (1st ed.). Beirut, Casablanca: Arab Cultural Center.

Al-Sayyid, Sh. (2006). *Al-Badi's Methods in Arabic Rhetoric: A Contemporary Vision*. (1st ed.). Cairo: Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution.

Samoud, N. (1976). *Arabic Motifs*. Tunisia: Tunisian Distribution Company.

Dhaif, Sh. (1992). *Rhetoric, Development and History*. (8th ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.

Allam, A. (1992). *Al-Badi: Term and Value*. Cairo: Al-Shabab Library.

Al-Omari, M. (2004). *The Rhetoric of the Written and the Formation of the Modern Poetic Text*. Jeddah: Signs in Criticism, Literary and Cultural Club.

Al-Ayashi, M. (1976). *The Theory of the Rhythm of Arabic Poetry*. Tunisia: Modern Press.

Al-Qazwini, K. (2000). *Clarification in the Sciences of Rhetoric*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi.

Lashin, A. (1979). *Al-Badi' in the Light of the Methods of the Qur'an*. (1st ed.). Cairo: Dar Al-Ma'arif.

Al-Makri, M. (1991). Form and Discourse: An Introduction to Phenomenological Analysis. (1st ed.). Beirut, Casablanca: Arab Cultural Center.

Musa, A. (1969). *Al-Sabha Al-Badi'i in the Arabic Language*. Cairo: Dar Al-Katib Al-Arabi for Printing and Publishing.

Nasiri, R. (2015). Vocal Rhythm in Nahj al-Balagha. *Journal of the Iranian Society of Arabic Language and Literature*, 35, 41-60.

Wadi, T. (1992). *The Unknown Poets of the Nineteenth Century*. (1st ed.). Cairo: Egyptian International Publishing Company - Longman.

Al-Watwat, R. (1945). *Gardens of Magic in the Minutes of Poetry*. (1st ed.). Cairo: Authorship, Translation and Publishing Committee Press.

Younis, A. (2007). *Artistic Language*. Arabic Books.

literaryterms.net/rhetorical-devices/