

الأسلوب والأسلوبية في المعارضات

إنعام ينكه ساز*

الملخص

إنَّ المعارضات قصائد يحاكي بها أصحابها سابقاتها اللامعات وزنا وقافيةً ومضمونا. وعلى مدى التاريخ الطويل للأدب العربيّ تمتعت بأساليب شديدة التنوع يلامسها الإبداع أحيانا. فمن الممكن أن تدرسها الأسلوبية (النابعة عن البنيوية) بمناهجها التحليلية دراسةً تضمُّ الجماليات اللغوية والبلاغية والموسيقية والتناصية. ويحاول المقال هذا قدر المستطاع وتواضع تطبيقَ منهج من مناهجها على قصيدة من القرن السابع ومعارضتها من القرن الرابع عشر.

الكلمات الدلالية: الأسلوب، الأسلوبية، المعارضات، البنيوية، الجماليات الفنية، التناص.

*. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فرع علوم وتحقيقات طهران.

المقدمة

إن الإبداع والتقليد اعتباراً ضدّين لا يجتمعان، كما أنّ كفة الإبداع لها الرُّجحان غالباً. إلا أنّ التقليد يتمتع أحياناً ببعض ميزات الإبداع فيظهر فناً ذا بالٍ لنفسه، كما نرى ذلك بارزاً في نوع من أنواعه ألا وهو فنُّ المعارضة.

إنّ المعارضة ليست أدباً مبدعاً إبداعاً خالصاً، بل هي تقليد تطفو عليه ملامح من الإبداع الأدبيّ أثبتت أهميتها القيمة في بعض القصائد المعارضة.

كما أنّ أساليب الشعراء في المعارضات تختلف بعضها عن بعض. فلكلّ شاعر أسلوبه، ولكلّ مجموعة أدبية أسلوبها. فالأساليب لها أنواعها حسب نظرة النقاد القدماء منهم والمعاصرين. إذن هناك نظريّة تسمّى بالأسلوبية تدرس الأساليب الأدبية بناءً على بناها التعبيريّة وعلى أساس النظرة اللغوية الحديثة.

فكلُّ هذه الأمور حثت كاتبة المقال على أن تختار هذا الموضوع أي «الأسلوب والأسلوبية في المعارضات» للتعرف على هذا الفنّ بشكل أعمق.

أما بعد هذه المقدمة فتجدر الإشارة إلى أن القسم الأول والثاني من المقال يدرسان الأسلوب والأسلوبية حسب آراء نقاد العرب القدماء والمحدثين وحسب النظرة اللغويّة الحديثة. والقسم الثالث يعرف فنّ المعارضة الشعرية تعريفاً وصفياً وتاريخياً، أمّا القسم الرابع والأخير فقد طبّقت فيه دراسة تحليليّة أسلوبية على قصيدتين أولاهما معارضة والثانية معارضة لها وهما مستقتان من العصرين العبّاسيّ والحديث.

١. الأسلوب

إنّ تأليف نصّ أدبيّ ما يحتاج إلى قدرة فنيّة كبيرة لإيصال الرّسالة الأدبيّة إلى القارئ. وهذه القدرة الفنية مكنونة في أسلوب الأديب وطريقة شدّ انتباه القارئ. فالأسلوب هو «الطريقة الخاصّة التي يصوغ فيها الكاتب أفكاره ويبيّن بها عمّا يجول في نفسه من

العواطف والانفعالات.» (أحمد بدوي، لاتا: ٤٥١)

إنّ الأسلوب عنصر هامّ من عناصر التّأليف عند الأديب فلولا له لما استطاع الأدباء أن



يؤلفوا النصوص الأدبية القيمة لكي تلقى الإقبال من قبل القراء. لأن النص الأدبي الذي أسلوب تأليفه متميز يجد طريقه عند القراء بشكل متميز أيضا.

فالأسلوب له تعاريف لا تختلف في غالب الأمر عند النقاد العرب القدامى والمحدثين فهو عندهم كما عندنا اليوم «الضرب من النظم والطريقة فيه». (الجرجاني، ٢٢١ق: ٣٠٥) وإنه «المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه». (ابن خلدون، لاتا: ٦٣٢) فالأسلوب عند القدامى والمحدثين هو طريقة الكاتب في التأليف وهو تعريف متفق عليه.

إلا أن المتأخرين من النقاد وعلماء اللغة أدرجوا في الأسلوب علم اللغة فوسّعوا معناه وتعريفه عمّا كان عليه في السابق. إذ أن الأسلوب كان عندهم الطريقة والمنوال الذي تنسج فيه التراكيب حسب علم البلاغة

إلا أن المتأخرين وسّعوا نظرتهم الشمولية في تعريف الأسلوب وقالوا «في الوقت الحديث أصبح الأسلوب موضوعا من الموضوعات التي يعالجها علماء اللغة عامّة، وعلماء الأسلوب خاصّة، فيعتبرونه بمنزلة تعبير عن الاختيار الذي يقوم به مؤلف النص من مجموعة محدّدة من الألفاظ والعبارات والتركيبات الموجودة في اللغة من قبل والمعدّة للاستعمال.» (وهبة، ١٩٨٤م: ٣٥) وبهذا يتضح لنا أن الأسلوب في العصر الحديث مستمد من علم اللغة أيضا «فاعتبرت اللغة أو التعبير بمثابة الثوب للمعنى والأسلوب بمثابة طراز هذا الثوب.» (المصدر نفسه: ٣٥)

فبما أننا عرفنا الأسلوب وجب علينا معرفة أنواعه من وجهات نظر مختلفة فيشير الدكتور أحمد بدوى إلى تقسيمات العرب للأسلوب إذ يقول: «عرف نقاد العرب أنواعا أربعة من الأساليب، هي الأسلوب الجزل والأسلوب السهل والأسلوب السوقي والأسلوب الحوشي.» فيعرّف كلاً من هذه الأساليب قائلا: «الجزل من الأساليب هو الذي تعرفه العامّة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها. ومعنى ذلك أن ألفاظ الأسلوب الجزل تكون مختارة من بين ألفاظ الطبقة المثقفة ولكن لا يعرفهم الغرض من الأسلوب على طبقة العامّة من المثقفين؛ لأنّ الجمهور الجاهل لا دخل له في ميزان النقاد. وللأسلوب

الجزل درجات يعلو بعضها بعضا. كما في قول أبي نواس:

ما هوى إلاَّ له سببٌ يبتدى منه وينشعبُ
فتنت قلبي محجبةٌ برداء الحسن تنتقبُ
حليّت والحسن تأخذه تنتقى منه وتنتخبُ
فاتتقت منه طرائفه واستزادت فضل ما تهبُ
صار جدًّا ما مزحتُ به رُبَّ جدِّ جرَّه اللعْبُ

أمَّا الأسلوب السَّهل فهو الذي يخلو أو يكاد يخلو من ألفاظ الطبقة المثقفة، بشرط أن يرتفع عن ألفاظ السُّوقَة ويتمثلون لذلك بقول أبي العتاهية:

يا إخوتي إنَّ الهوى قاتلي فسيروا الأكفان من عاجل
ولا تلموموا في أتباع الهوى فإنني في شغلٍ شاغلٍ
عيني على عتبةٍ مُنهلة بدمعها المنسكب السائل
يا من رأى قبلي قتيلاً بكى من شدة الوجد على القاتل
إن لم تنيلوه فقولوا له قولاً جميلاً بدل النائل
أو كنتم العام على عسره منه فمنوه إلى قابل

فإن انحدر الأسلوب السَّهل واستخدم ألفاظ السُّوقَة فهو الأسلوب السُّوقِي وهو من جملة الرَّذىء المردود، كقول بعضهم:

مُغفلٌ عن عذابي وليس يرحمُ ضُرِّي

أمَّا الحوشيُّ من الأساليب فهو ذلك الذي يمتلئ بالألفاظ الغريبة الحوشيَّة فيختفى المعنى تحت ستار كثيف من الغموض ولا يتضح إلا بعد جهد ومشقة. «أحمد بدوي، لاتا: ٤٥١ وما بعدها»

هذا ما كان من تقسيم القدماء للأسلوب. أمَّا اليوم فعلماء النقد قد استطاعوا تصنيف الأساليب في نوعين رئيسيين هما: الأسلوب العلميُّ والأسلوب الأدبيُّ. «فبالأسلوب العلميُّ هو ما توخَّى شرح الحقائق وتقريرها في الأذهان. والغالب على ألفاظه أن تكون وضعيَّة؛ والمقصود بالوضعيَّة: الألفاظ التي تدلُّ على مدلولات محدَّدة لا



مجال للذهن أن يذهب في تأويلها مع العواطف والاحتمالات. والأسلوب العلمى يجتهد فى اتباع قاعدة المساواة أى يعتمد إلى المعادلة بين مقدار اللفظ ومقدار المعنى فيه فلا يتفنن فى إطناب ولا إيجاز. وهو أسلوب مولد فى اللغة العربية لم تعرفه قبل العصر العباسى، إلا فى لمحات من القرآن حيث يقرّر بعض الأنظمة الإسلامية. أمّا الأسلوب الأدبى فإنه يخوض فى الموضوعات التى ينفس معها المجال للرأى الخاصّ والشعور الخاصّ. البُنّ مثلاً تتصل به حقائق علمية معيّنة لا يستطيع الباحث أن يجاوزها إلا إلى حقائق علمية جديدة يكشفها عن البُنّ وهى غير مكتشفة من قبل. لكنّ البطولة صفة تتعدّد الآراء فى ماهيتها، وربّما اختلف كاتبان أو شاعران فى رجل ما أهو بطل أم لا؟ ومن هنا كنّا نصدف بين أعلام التاريخ من يلقون الذمّ والمدح معا. وعلى هذا كان لابدّ للأديب من أن يطلب لغرضه لفظاً وتركيباً فصيحاً، وتصويراً وتمثيلاً جميلاً ومعنى ومغزى رقيقاً وتلك خصائص الأسلوب الأدبى. على أنّ ما يقصد للمطالعة من الأسلوب الأدبى يختلف بعض الشىء عمّا يقصد للإلقاء؛ وما يراد للنشر يختلف عمّا يراد للشعر. ومن هنا تفرّع الأسلوب الأدبى فروعا رئيسية عامّة، فمنه الأسلوب الشعريّ، ومنه الأسلوب الخطابى، ومنه الأسلوب الكتابى.» (خورى، ١٩٦٣م: ٣٠٢)

فمن هنا يتضح لنا أنّ الأسلوب الأدبى لا يكتفى بالدقّة والوضوح لأنهما سمتان توجدان فى الأساليب العلمية والعقلية التى لا تخالطها العاطفة وكذلك لا يكتفى بمعانى الكلمات بل يذهب أبعد من هذا حتى يصل إلى العاطفة التى هى سلاح الأديب فى نقل الكلمات المعبرة عن الأحاسيس والمشاعر وتجسيدها بقالب تعبيرىّ فنّى «فالألفاظ ليست فى بساطتها أو جلالها هى المحكّ، ولكنّ الطاقة أو العاطفة التى يسبغها الشاعر عليها هى التى تحدّد قيمتها.» (الحسينى، ٢٠٠٤م: ١١٠)

٢. الأسلوبية

أمّا الأسلوبية وهى المدخل الرئيسىّ لموضوع هذا المقال فدراسة الأسلوب حسب النظرة اللغوية الحديثة أى دراسة أصوات النصّ الأدبى وألفاظه وتركيباته والدلالات



الموجودة فيه وهي تجمع الدراسات القديمة والجديدة للأسلوب مبنية على النظرة اللغوية والأدبية معا.

«فقد اقتصت الأسلوبية بعلم الأسلوب وقضايا التعبير، وكل ما يقوم عليه العمل الأدبي من قيم شعورية وقيم تعبيرية مما يؤلف فنية النص الأدبي، ويمنحه مسحة جمالية، وقد تنبه إلى مثل هذه الرؤية أحد أتباع شارل بالي وهو مارسيل كريسو، فنظر إلى الأسلوبية على أنها مفهوم تعبيرى ويبحث في الحدث الجمالي ويربطه بالاعتبارات النقدية. ويراعى فيه علاقة الأسلوب بالبلاغة، ومجمل الرأي عند هؤلاء جميعا هو أن الأسلوبية مركب لغوي تعبيرى.» (عبّاس، ١٩٩٩م: ٣٧)

أما الاتجاهات الأسلوبية في النقد الأدبي، فقد تصنف وفق وظيفتها ووفق المادة النصية التي تتوجه إليها وبذلك تكون الاتجاهات: «١- الأسلوبية التعبيرية التي تدرس العلاقة بين الصيغ والفكر وهي لا تخرج عن نطاق اللغة ولا تعدى دقاتها، ويعتد فيها بالأبنية اللغوية ووظائفها داخل اللغة وتهتم بالأصوات وعلم الصرف والنحو والدلالة، فهي وصفية بحتة ومن أشهر ممثليها شارل بالي. ٢- الأسلوبية الفردية (أو أسلوبية الكاتب) وتتمثل في دراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبده وتدرس التعبير في علاقته بالأشخاص المتحدثين به، وتحدد بواعث اللغة وأسبابها فهي توليدية ترتبط بالنقد الأدبي ومن أشهر ممثليها ليوسبيتزر. ٣- الأسلوبية البنوية التي ترى أن أساس الظاهرة الأسلوبية ليس في اللغة فحسب وإنما أيضا في علاقتها ووظائفها، وإنه لا يمكن تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي كرسالة أي كنص بوظائف بلاغية وأشهر ممثليها، جاكسون وريفاتير.

هذه الوظائف الثلاث للأسلوبية تبين لنا مدى التداخل الواضح مع المناهج النقدية الأخرى. إذ يترأى لنا أن الأسلوبية في وجه من وجوها تقوم به الدراسة الاجتماعية وفق منظور خاص وفي وجه آخر تقوم بدور البنوية وهو الأهم. وفي تجل ثالث تنزع المنزع ذاته الذي نزع إليه مناهج الدراسة التي تعتمد على مقولة الفن للفن أو على الدراسة اللغوية الصرف للنص.» (مجلة المعرفة، العدد ٤٢٤: ١٢٠ و١٢١)



٣. المعارضات الشعرية

تعدُّ المعارضات نوعاً من أنواع التقليد أساساً فهي «اتخاذ أعمال مؤلف سابق نموذجاً يُحتذى به من جانب مؤلف آخر.» (وهبة، ١٩٨٤م: ٣٣٩) وهذا التقليد له أنواع مختلفة تختصُّ بتعاريفها الخاصّة منها: ١- السرقات، ٢- الاقتباس، ٣- التضمين، ٤- التخميس، ٥- التشطير، ٦- النحل، ٧- التناص، ٨- المعارضات. فستطرّق إلى تعريف نوعين من هذه الأنواع وهما التناصُّ أولاً والمعارضات ثانياً، محاولين الرّبط بينهما بوساطة الأسلوبية وتطبيقها على بعض النماذج الشعرية.

فالتناص «في أبسط صورته، يعنى أن يتضمّن نصُّ أدبيّ ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافيّ لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النصّ الأصليّ وتندغم فيه ليتشكل نصٌّ جديد واحد متكامل.» (الرّغبى، ١٩٩٥م: ١١)

إنّ التناصُّ أمر لا مفرّ منه، فكلُّ إبداع شعريّ يحتاج إلى ثقافة مخزونة في عقل الشاعر «فالتناصُّ إذن هو وسيلة تواصل لا يمكن القصد من أيّ خطاب لغويّ دونه.» (على الرّغبى، ٢٠٠١م: ٢٠٢)

فمن هنا تنطرّق إلى عرض بعض الأبيات لشعراء مختلفين منهم أبو العتاهية في قصيدته «يا أيها البطر» يقول فيها:

وَحَطَطْتُ عَنْ ظَهْرِ الْمَطِيِّ رِحَالِي	قَطَعْتُ مِنْكَ حِبَائِلَ الْأَمَالِ
فِيكَ، يَا دُنْيَا، وَأَنْ يَبْقَى لِي	وَيَسْتُ أَنْ أَبْقَى لِسِيءٍ نَلْتُ مِمَّا
وَأَرْحُتُ مِنْ حَلٍّ وَمِنْ تَرْحَالِ	فَوَجَدْتُ بَرْدَ الْيَأْسِ بَيْنَ جَوَانِحِي

إلى أن يصل إلى البيت الأخير فيقول:

واصبر على غير الزّمان فإنما فرج الشّدائد مثل حلّ عقال

حيث يذكرنا هذا البيت ببيت آخر في قصيدة أميّة بن أبي الصلت الشاعر الجاهليّ الذي يقول فيه:

ربّما تكره النفوس من الأمر له فرجة كحلّ العقال

أمَّا المعارضات «فهي محاكاة شاعر لشاعر آخر في قصيدة يأتي بها على وزن قصيدة الشاعر المعارض وقافيتها، وذلك إمَّا إعجابا لها كمعارضة أحمد شوقي في قصيدته نهج البردة لبردة البوصيري» وإمَّا إنكارا لما جاء فيها، كما فعل إبراهيم طوقان معارضا أحمد شوقي في قصيدة المعلم.
مطلع قصيدة شوقي:

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا
ومطلع قصيدة إبراهيم طوقان:

شوقي يقول وما درى بمصيبتى قم للمعلم وفه التبجيلا
وإمَّا للدُّعابة والتفكه، كقصيدة كامل فضول الحمصي ومطلعها من الطويل:
إذا المرء لم يملأ من الكشك بطنه فكل غذاء يرتديه قليل
وإن هو لم يأكل مع الكشك كَبَّةً فليس إلى نيل الهناء سبيل
في معارضة قصيدة السموأل (إنَّ الكرام قليل) ومطلعها من الطويل:
إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكلُّ رداء يرتديه جميل
وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل»

(بديع يعقوب، ١٩٩٧م: ٤١٢ و ٤١٣)

وهناك وجهات نظر مختلفة لدى النقاد المحدثين حول مفهوم المعارضة، منهم من يرى أنَّ المعارضة تقوم على الاشتراك في البحر والقافية مع النزعة إلى الاشتراك في الغرض بين القصيدتين ومنهم من لا يقيم اعتبارا للموضوع وللوزن ويكفي عندهم اتفاق القصيدتين السابقة واللاحقة في القافية فقط. أمَّا الرَّأْي الثالث فيرى أن توافق القصيدة المتأخِّرة القصيدة المتقدِّمة في وزنها وقافيتها، وأن يكون الغرض منهما واحدا أو متماثلا بحيث تكون القصيدة المتأخِّرة صدى واضحا للقصيدة القديمة.

وبشكل عام يرى النقاد أنَّ المعارضات ليست فناً مبدعاً ولا يعترفون بالقصيدة المعارضة بأنها ذات قيمة فنية وجودة عالية، لأنَّ الشاعر المعارض إنما أراد أن يُثبت بمعارضته مدى قدرته على تقليد المعارض بألفاظه ومعانيه. ويكون همُّه الارتقاء



بقصيدته فنياً إلى مستوى القصيدة المعارضة.

«فالمعارضة ليست من الفن الصَّحيح بشيء، بل هي محض صناعة هدفها إثبات قدرة الشاعر المعارض على الشاعر المجدد المبدع (المعارض) ومجاراته والتفوق عليه في المعاني والألفاظ والبلاغة والنظم. وعليه فإنَّ المعارضة ليست من الشعر الأصيل بل نبتة نبتت على ضفافه وتفتيات تحت ضلاله.» (شبيب، ١٩٩٨م: ٨٣)

إلا أن البعض الآخر من النقاد لا يواجهون فنَّ المعارضة بالرَّفْض وإنما يعتبرونها حسب التعريف الحديث للتناصِّ وحسب النظرية النقدية الحديثة فنا من فنون الشعر. لأنه ينظر إلى هذه النصوص بالنظرة الإيجابية فلا يعدها عيباً ولا عيباً على الأدب. فبما أنَّ النصَّ المتناصِّ يذكرنا بالنصِّ السابق أو أبيات من قصيدة تذكرنا بقصيدة أخرى، كذلك المعارضات فهي أيضاً تذكرنا بالقصيدة المعارضة على أساس عنصر هامٍّ ألا وهو المقروء التقافئ.

ومن الجدير عن المعارضات أن نتعرَّف إلى نوعين منها النوع الأوَّل: هي القصائد المعارضة المعاكسة، أي الرِّافضة والرَّادعة للقصيدة المعارضة مثل النقائض. فالنقائض لم تنظم وتتشدَّ إعجاباً بالقصيدة المعارضة، إنما كانت ردّاً وجواباً معاكساً للقصيدة الأولى من قبل الشاعر المعارض. وأمَّا النوع الثاني: فالقصائد المجارية مثل البديعيات والمقصورات. فالبديعيات كانت مجارة لبردة البوصيريِّ حيث الوزن والقافية والغرض كلها واحد إلا أنها أضفت الفنون البديعية إلى عناصرها المكوِّنة والتزم روادها بهذا العنصر الأسلوبى في كلِّ قصائدهم البديعية.

أمَّا عن نشأة المعارضات فنجدها متجذرة فيها منذ القديم عند الشعراء حتى العصر الجاهليِّ، إلا أنها لم تعرَّف في تلك الآونة باسم المعارضات كما نعرفها اليوم بل كانت عندهم على غرار مباريات شعرية مثلما نجد ذلك عند امرئ القيس وعلقمة الفحل حيث حكمت أمُّ جندب زوج امرئ القيس لصالح علقمة.

أمَّا ما قاله امرؤ القيس في قصيدته التي سميت لدى أمِّ جندب:

خليلى، مُرابى على أمِّ جُنْدُبِ نقضُ لِباناتِ الفؤادِ المُعَدَّبِ

فإنكما إن تنظراني ساعة
من الدهر تنفعني لدى أم جُنْدُبِ
ألم ترياني، كلما جئتُ طارقاً
وجدتُ بها طيباً وإن لم تطيبِ

فعارضه علقمة الفحل على نفس الوزن أي وزن البحر الطويل وبنفس روى القافية
أي الباء المكسورة وبنفس المضامين أي في الغزل ووصف الناقة والفرس والصَّيد مع
تضمينه عددا من أبيات امرئ القيس فقال:

ذهبتُ من الهجران في غير مذهبِ
لم يك حَقاً كلُّ هذا التجنبِ
ليالي لا تبلى نصيحة بيننا
ليالي حلوا بالسُّتار فُغْرَبِ
مبتلة، كأنَّ أنضَاءَ حليها
على شادنٍ من صاحبةٍ مترَبِّبِ

أمَّا عصر صدر الإسلام فمن المعروف أنه كان عصر نشر الإسلام والدَّعوة إليه، فجرت
هناك اصطدامات بين المسلمين والمشركين؛ لذا كان الشعراء من أصحاب الرِّسول
(ص) يدعون الناس بشعرهم إلى الإسلام من جهة ويوجِّجون نار الحماس لمحاربة
الكفر والشرك من جهة ثانية. وقد كان شعراء الكفر يحرضون بشعرهم المشركين ضدَّ
المسلمين ويدعون أهل مكَّة لمحاربة الإسلام والرِّسول (ص) فكانوا يأتون بأشعار
حماسية، تصدَّى لها شعراء المسلمين بمعارضات رادعة إيَّاهم وإن لم يصرِّح أيضاً بأنها
معارضات.

أمَّا العصر الأمويُّ فقد اشتدَّت فيه العصبية القبليَّة التي كانت لها دوافعها وعواملها،
منها العوامل الاجتماعيَّة والسياسيَّة والثقافيَّة. وسببت العوامل هذه بأجمعها بزوغ فن
جديد من المعارضات سمى بالتناقض. ومن أشهر شعرائها جرير والفرزدق والأخطل.
ومما قاله الفرزدق في إحدى قصائده وهي من المتقارب:

عرَفَتِ المنازلُ من مَهْدِدِ
كوحى الزُّبور لدى العَرَقِدِ
أنافت به كلُّ رجَّاسَةٍ
وساكبةِ الماءِ لم ترعدِ
فأبَلَّتْ أوارى حيث استطافُ
فلو الجيادِ على المِرودِ

فأجابه جرير في قصيدة على نفس الوزن أي البحر المتقارب وبنفس القافية أي الدَّال

المكسورة قائلاً فيها:



زار الفرزدقُ أهلَ الحجاز فلم يحظَ فيهم ولم يُحمدِ
وأخزيتَ قومَكَ عندَ الحطيمِ وبينَ البقيعينَ والغرقدِ
وجدنا الفرزدقَ بالموسمينَ خبيثَ المداخلِ والمشهدِ

هذا في العصر الأمويّ، أمّا العصر العبّاسيّ فقد قلت فيه قصائد الفخر بالقبيلة وأيامها فنجد انقراض النقائض شيئاً فشيئاً إذ أضحى فنُّ المعارضات قصائد متفرّقة بين أغراض شتى وشعراء متباعدين زماناً ومكاناً لا يجمعها غرض محدّد وأسلوب ثابت كالذي نراه في النقائض الأمويّة وبديعيّات عصر الفترة. فالعصر العبّاسيّ عصر إبداع وتوليد للمعاني وليس عصر تقليد غالباً. ومن المعارضات المتفرّقة تتمثل بأبيات لقصيدة عليّ بن جبلة العكوك في مدح أبي دُلف العجليّ، عارض بها قصيدة أبي نواس في مدح العبّاس بن عبيد الله بن أبي جعفر المنصور، يقول أبو نواس:

أيها المنتابُ من عُفْرِه لست من ليلى ولا سَمْرِه
لا أذودُ الطيرَ عن شَجَرٍ قد بلوتُ المرَّ من ثَمْرِهِ
فاتصل إن كنت متصلاً بقوى من أنت من وطَرِهِ

ثمّ عارضه عليّ بن جبلة العكوك بقصيدة يقول فيها:

ذادَ وُردَ الغيِّ عن صَدْرِهِ وارعوى واللَّهُو من وَطَرِهِ
وأبْتُ إلاّ الوقارَ له ضحكاتُ الشيبِ في شَعْرِهِ
ندمى أن الشَّبَابَ مَضَى لم أبلغهُ مدى أشْرِهِ

وأما الأندلس فقد عارض شعراؤها المشاركة في قصائدهم العموديّة منها معارضة ابن درّاج القسطليّ في مدح المنصور بن أبي عامر لقصيدة أبي نواس في مدح الخصب عامل هارون الرّشيد على مصر. يقول أبو نواس:

أجارة بيتينا، أبوكِ غُبُورُ وميسُورُ ما يُرجى لديكِ عَسِيرُ
وإن كنتِ لاخِلماً ولا أنتِ زوجةٌ فلا برحتِ دوني عليكِ سُتُورُ
وجاورتُ قومًا لا تراوَرُ بينهم ولا وصلَ إلاّ أن يكونَ نشورُ
تقول التي عن بيتها خَفَّ مركبي عزيزُ علينا أن نراكِ تسيرُ



أما دونَ مصرٍ للغنى متطلبٌ؟ بلى إنَّ أسبابَ الغنى لكثيرُ
 ذريني أكثرَ حاسديكِ برحلةٍ إلى بلدٍ فيه الخصبُ أميرُ
 فعارضه ابنُ درّاجٍ في قصيدة يقول فيها:
 ألم تعلمي أنَّ الثواءَ هو الثوى وأنَّ بُيوتَ العاجزينَ قبورُ
 تُخوفني طولَ السُّفارِ وإنه لتقبيل كَفِّ العامريِّ سفيرُ
 ذريني أَرِدْ ماءَ المفاوزِ آجنا إلى حيث ماءُ المكرّماتِ نَميرُ
 ولَمَّا تدانتُ للوداعِ وقد هفا بصبري مِنها أَنَّةٌ وزفيرُ
 تتاشدُنِي عهدَ المودَّةِ والهوى وفي المَهْدِ مَبْغومُ النداءِ صَغيرُ

أمَّا العصر المسمّى بعصر الانحطاط فهو عصر ازدهار المعارضات وأشعار المحاكاة والتقليد. «كانت لفظة المعارضات من أكثر الكلمات التي تجابه القارئ أو الباحث في أدب العصر المملوكي، إذ لم يكن هناك شاعر يتمتع بمكانة أدبية إلا وقرأ عنه أنه عارض فلانا من الشعراء في قصيدة له. يبدو أنَّ المعارضات الشعرية قد لاقت هوى في أذواق المتأدبين، نظرا لرواج سوقها الأدبي إذ كانت تدلُّ على قدرة صاحبها في عالم النظم والتحليق في دنيا الشعر وبراعته في التشطير والتخميس وغيرها.» (شبيب، ١٩٩٨م: ٨٣ و٨٤)

وكان هذا أهمَّ سبب وراء رواج سوقها، في المديح وخاصة المديح النبوي، حيث لاقى إقبالا ونجاحا واسعين من قبل الشعراء. وكان لبردة كعب وبردة البوصيري الحظُّ الأوفر وراء هذا النجاح إذ عارضهما كثير من الشعراء وتأثروا بهما من ناحيتي «الموضوع والوزن العروضي ومن ناحية التبرُّك بمن أنشدت بين يديه لنيل الحظوة منه.» (المصدر نفسه: ٨٤)

فنرى البوصيري نفسه يعارض كعبا في بردته (بانة سعاد) التي مطلعها:
 بانة سعادُ قلبي اليومَ متبولٌ متيمٌ إثرها لم يُفدَ مكبولُ
 بقصيدة سمّاها ذخر المَعَادِ على وزن بانة سعاد وهي على نفس الوزن أي وزن البحر البسيط وروى القافية وهو اللام المضمومة، فيقول فيها:



إلى متى أنت باللذات مشغولُ
 في كل يوم ترجى أن تتوبَ غداً
 أما يرى لك فيما سرَّ من عملٍ
 فجرد العزم إنَّ الموت صارمُه
 واقطع حبال الأمانى التي اتصلت
 أنفقت عمرَكَ في مالٍ تحصَّله
 والمُصطفى خيرُ خلقِ الله كلهمُ
 محمَّدٌ حجة الله التي ظهرتُ
 وأنت عن كلِّ ما قدَّمتَ مسؤولُ
 وعقدُ عزمِكَ بالتسويةِ محلولُ
 يوماً نشاطٌ ووعماً ساءَ تكسيلُ
 مجردُ بيدِ الآمالِ مسلولُ
 فإنما حبلها بالزورِ موصولُ
 وما على غيرِ إثمٍ منك تحصيلُ
 له على الرُّسلِ ترجيحٌ وتفضيلُ
 بسنةٍ ما لها في الخلقِ تحويلُ

(البوصيرى، لاتا: ١٩٦)

أمَّا بردة البوصيرى التي عارضها الكثير من الشعراء أشهرهم صفى الدين الحلبي فهي على وزن البحر البسيط وروى قافيتها الميم المكسورة فمطلعها:

أمين تذكر جيرانِ بذي سلم
 أم هبتِ الرِّيحُ من تلقاءِ كاظمةٍ
 مزجت دمعاً جرى من مقلةٍ بدمٍ
 وأومضَ البرقُ في الظلماءِ من إضمٍ
 وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك تناظراً جلياً بين هذه البردة وميمية ابن الفارض التي يستهلها بالأبيات التالية قائلاً فيها:

هل نارٌ ليلي بدت ليلاً بذي سلم
 أرواحَ نعمانٍ هلاً نسمه سحراً
 أم بارقٌ لاحَ في الزوراءِ فالعلم
 وماءٍ وجره هلاً نهلةً بفمٍ
 يا سائقَ الظعنِ يطوى البيدَ معتسفاً
 طى السجلاً بذاتِ الشيحِ من إضمٍ

«وكلما تقدّمنا إلى القرن الثامن وجدنا صفى الدين الحلبي ينظم قصيدة في مدح الرسول (ص) على غرار بردة البوصيرى المشهورة مستهلاً فيها بقوله:

إن جئت سلماً فسئل عن جيرة العلم
 وقد امتدت إلى مائة وخمسة وأربعين بيتاً من البحر البسيط، ضمن كل بيت فيها محسناً من محسنات البديع، بحيث ضمنت مائة وخمسين محسناً، إذ جعل فيها للجناس اثني عشر نوعاً صورها في الأبيات الخمسة الأولى وسماها الكافية البديعية في المدائح

النبوية. « (ضيف، لاتا: ٣٦٠)

فمن هنا تبدأ نشأة البديعيات وازدهارها على يد صفى الدين الحلبي إذ تبعه من تبعه من الشعراء في معارضتها فقد كان هو مبدع هذا اللون الشعري الجديد الذي مضمونه ليس بجديد إنما أسلوبه كان حديثا. وإذا مضينا إلى عصرنا الحاضر وجدنا معارضات كثيرة لشعراء العصور الماضية منها معارضات أحمد شوقي في ميميته المشهورة لبردة البوصيري والتي مطلعها:

ريمٌ على القاع بين البانِ والعلمِ أحلّ سفحَ دمي في الأشهرِ الحُرْمِ
كما أن لشوقي معارضة أخرى لنونية ابن زيدون في ولادة. فنونية ابن زيدون على وزن البحر البسيط وروى القافية النون المفتوحة ومطلعها:

أضحى التنائى بديلا عن تدانينا وناب من طول لقيانا تجافينا
ومعارضة أحمد شوقي أيضا على نفس الوزن والقافية يستهلها بقوله:
يا نائحَ الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
ومن المعارضات المعاصرة، معارضة محمد مهدي الجواهري في قصيدته طرطا لقصيدة الدبديبة لصاحبها تقى الدين بن المغربي.

فقد عارضها الجواهري على نفس الوزن وهو مجزوء الرجز وبنفس روى القافية الراء المكسورة. يقول تقى الدين بن المغربي في قصيدته الدبديبية:

أنا علي بن المغربي	أى دبده تدبدي
حق أمير الأدب	تأدبي ويحك في
تألفى تركبي	وأنت يا بوقاته
يوم الوغى ترتبي	وأنت يا سناجقي
يوم اللقا تأهبي	وأنت يا عساكري
سرفى البلاد فاركبي	ها قد ركبت للمسي

(الكتبي، ١٩٧٤م: ٣٩ و٣٨)

فعارضه الجواهري في قصيدته طرطا الانتقادية التهكمية فيقول فيها:



أى طرطرا تطرطرى	تقدّمي،	تأخري
تشيعي،	تسنني	تصّري
تكرّدي،	تعربّي	تعثّري
تعمّمي،	تبرنطي	تعدّلي،
كوني إذا رُمّت العلي	من قبّل	أوردبر
صالحة كصالح	عامرة	كالعمرى

(الجواهرى، ١٩٨٦م: ٢٢١)

كانت هذه مسحة تاريخية بسيطة عن نشأة المعارضات محاولين أن نعرّف أبرز التطوّرات التاريخية للمعارضات على مدى العصور المختلفة من الأدب العربى.

٤. الأسلوبية في المعارضات نموذجاً

أشرنا سابقاً أننا سنحاول الرّبط بين التناصّ والمعارضات بواسطة الأسلوبية وبتطبيقها على بعض النماذج الشعرية. فيما أننا عرفنا الأسلوبية والمعارضات تعريفاً وصفاً وتاريخياً كان لزاماً علينا أن نطبّقهما على قصائد معارضة محاولين بيان أسلوب كل من الشعراء المعارضين والمعارضين. فاخترنا زوجين سالفى الذّكر نغنى قصيدة محمّد مهديّ الجواهرى طرطرا في معارضة قصيدة تقىّ الدين بن المغربىّ الدّبديّة وكلتا القصيدتان ساخرتان تصوّران مدى سوء الأوضاع السّائدة فى عصريهما من جرّاء ظلم الحكام والأنظمة المتسلطة على رقاب الناس فى زمانهما. ولكلّ شاعر أسلوبه الذى يتميّز به عن غيره سواء أكان هذا الشاعر شاعراً مبدعاً أم شاعراً مقلداً. فالشاعر المبدع يتميّز بخصوصيات فى شعره تخصّه وحده لا يستطيع أحد سواه أن يختصّ بها أساساً، منها أسلوب قلمه أو الألفاظ التى غالباً ما تكون فى أشعاره والتى يمكن التعرف على القصيدة من خلالها. إلّا أنّ هناك جانباً آخر للشاعر المقلد يمكن تقليده والإتيان بمثله، وهو أن يصوغ الشاعر المعارض قصيدة على نفس الوزن العروضىّ ونفس القافية والمضمون معارضة لقصيدة الشاعر المعارض. وفى هذا المجال ربّما يبدع الشاعر المعارض فى

معارضته ويتفوق على الشاعر المعارض لفظاً ومضموناً وأسلوباً كما يتجلى ذلك لنا في قصيدة الجواهريّ طرطرا التي يعارض بها قصيدة تقيّ الدين بن المغربيّ الدّبديّة. فمن خلال دراستنا لهاتين القصيدتين اللتين سنتمثل بأبيات منهما توضيحاً لقولنا هذا سنتبيّن نقاط ضعف في القصيدة المعارضة الدّبديّة ونقاط قوّة في معارضتها طرطرا التي تتفوق عليها لفظاً ومضموناً وأسلوباً.

فتقيّ الدين بن المغربيّ «وهومغربيّ الأصل، نشأ وتوفى ببغداد سنة ٦٨٤ق وكان من أظرف الناس وأخفهم روحاً.» (الكتبيّ، ١٩٧٤م: ٣٢)

كان يعيش في أواخرالعصرالعبّاسيّ فترة حكم الأتراك والسلاجقة خاصّة منهم، فمن الطبيعيّ أن تدخل الألفاظ التركيّة بكثرة في شعره، منها ما جاء في الأبيات التالية:

وَأَنْتِ يَا بَوَاقَتِهِ تَأَلَّفِي تَرْكِي
وَأَنْتِ يَا سَنَاجِقِي يَوْمَ الْوَعْيِ تَرْتَبِي

فكلمتا البوقات والسناجق دخيلتان من التركيّة في الشعر العربيّ. جمعت أولاهما جمعاً سالماً للمؤنث والثانية جمعاً مكسراً.

كذلك يستخدم الشاعر في قصيدته ألفاظاً سهلة جدّاً تميل إلى الرّكاكة في اللفظ والمعنى أحياناً بحيث تقترب إلى اللغة العاميّة. فهي لغة مولدة فلا نجد فيها ألفاظاً صعبة وحوشية. يقول:

أَنَا أَمْرٌ أَنْكَرُ مَا يَعْرِفُ أَهْلُ الْأَدَبِ
وَلِي كَلَامٌ نَحْوُهُ لَا مِثْلَ نَحْوِ الْعَرَبِ
لَكِنَّهُ مُنْفَرِدٌ بَلْفِظِهِ الْمُهَذَّبِ
وَإِنْ سَأَلْتَ مَذْهَبِي فَمَذْهَبِي الْمُجَرَّبِ

إنه يرفض القواعد النحوية المعروفة عند أئمة النحو ويعترف بقواعد خاصّة به لذا نجده فعلاً يخالف هذه القواعد في مطلع القصيدة حيث يقول:

أَيُّ دَبْدَبَةٍ تَدْبِدْبِي أَنَا عَلِيُّ الْمَغْرِبِي

فلفظة دبذبة وهي بمعنى الضوضاء والجلبة خالف فيها قواعد النداء إذ جعل تاءها



المدوّرة المبنية على الضم جعلها ساكنة. وهو بذلك يسير على النحو الذي قد أشار إليه في البيت الذي يقول فيه:

وإن سألت مذهبى فمذهبى المجرّب

وفي البيت هذا قد خالف أيضا مخالفة نحوية أخرى في القافية المجرّب التي هي خبر الجملة فيجب أن ترفع بالضمة الظاهرة أساسا، وإن رُفعت لاختلفت بذلك عن بقية قوافي القصيدة، ولكنّ الشاعر جعلها مجرورة مخالفة للقياس النحويّ ومجارة لحركة الرّويّ في قوافي القصيدة. وبهذا حصل إقواء في القافية وهو عيب من عيوبها.

إنّ الشاعر استخدم بحر الرجز المجزوء لقصيدته هذه وهو بحر انسيابيّ كثير الحركة والجلبة يناسب مضمونها ألا وهو السُّخرية والتهكم. وعند ما نقرأ قصيدة على هذا الوزن نجد فيها حركة وإيقاعا شديدين إذ تجرى كلماتها على اللسان بسهولة وانسيابية وذلك بسبب خفة وزنها. وأمّا القافية أي الباء المكسورة تساعد أيضا وزن القصيدة بصوتها وخفتها ليكون خفيفا وانسيابيا أكثر فأكثر.

إنّ الشاعر صاغ أخيلة وصورا عبّر عنها بالألفاظ وجمل كثيرة التماسك. فالتشبيه والمجاز والاستعارة هذه كلها توظف الألفاظ بشكل تعبيريّ جميل حيث إنها توصل هذه الصور والأخيلة بشكل أعمق إلى المتلقى و نموذجاً على ذلك استخدم ابن المغربيّ الاستعارة في البيت التالي قائلاً:

يُصافِعُ الفَرَاءَ في الـ سَنَحُو بجلدٍ ثعلبٍ

فكلمة يَصافِعُ فيها استعارة مكنية لأنه يقصد أنّ كلامه الفصيح يَصافِعُ الفَرَاءَ الإمام في اللغة. والصّفْعُ لازم من لوازم الإنسان المشبّه به المحذوف فهنا الاستعارة غدّت النصّ صورة قوية خدمت المعنى المراد وهو أنّ كلام الشاعر الفصيح أحسن وأجود من كلام الفراء وثعلب وهما من أئمة النحو الكبار.

هذا عن قصيدة الشاعر المعارض، وأمّا قصيدة الشاعر المعارض وهو محمّد مهدي الجواهريّ فقد عارض بها كما أشرنا سابقاً تقيّ الدّين بن المغربيّ في قصيدته وسماها طرطرا. وهذه اللفظة المعروفة في اللهجة العراقية تقترب من دلالة الدّبّية التي قصدها

ابن المغربيّ أي الضّوضاء والجلبة والضّجيج دون فحوى ومغزى. وقد تفوّقت قصيدة الجواهرىّ على معارّضتها بشكل لافت للنظر. فهي على نفس وزن بحر الرجز المجزوء ونفس المضمون أي السّخرية والتهكم، إلا أنّ القافية تختلف عند الجواهرىّ فقد جاءت راء مكسورة بدلا عن الباء المكسورة. ولكنّ حركة المجرى كما يسمّيها علم القوافى هي نفسها أي الكسرة تحت روىّ الراء وهي التي تؤدّي إلى ظهور حرف الوصل الياء هنا؛ الذي يعتبر واحداً من أحرف القافية.

ومن المعروف والشائع عند الجواهرىّ استخدامه الألفاظ الجزلة في قصائده ففي هذه القصيدة أيضا استخدم ألفاظا جزلة. لغته عباسية تتوزّع في كلّ القصيدة. نجد بعضا من هذه الألفاظ الجزلة في الأبيات التالية:

أعطى سِمَاتِ فَارِعِ	شَمَرَدَلِ	لِيُحْتَرِ
وَاعْتَصِبِ لِيُضْفَعِ	سِمَاتِ لِيْثِ قَسْوَرِ	
وَالْبَسِي الْغَبِيّ وَالْأُ	حَمَقَ ثَوْبَ عَبَقِرِ	
وَإِنَّ هَذَا الْمُسْتَعِي	رَصَوْلَةَ الْغَضَنْفِرِ	

فكما نرى أنّ الألفاظ جزلة وليست سهلة أو ركيكة عكس ما في الدّبديبة، إلا أنّ الجواهرىّ تبع ابن المغربيّ في تسكينه التاء المربوطة في طرطرة التي طبعت بالألف طرطرا في بعض دواوينه المنتشرة بعبارة أخرى أنه استخدمها كما تنطق في اللهجة العراقيّ. علاوة على ذلك إنّ لفظة طرطرا فيها تناصّ مع لفظة دبّبة، فهما على معنى متقارب إلا أنّ الدّبديبة كلمة قديمة فصيحة ولفظة طرطرا منطوقة ومتداولة في اللهجة العراقيّة المعاصرة. وبما أنّ الجواهرىّ شاعر معاصر فقد جاء بكلمة معاصرة من بيئته الشعبيّة ولكنّ معناها ليس بجديد بل هو نفس معنى كلمة دبّبة.

وهو لم يخرج عن قياس النحو المعروف عند العرب خلافا لما فعل ابن المغربيّ؛ فالتزم التزاما كاملا ماعدا في طرطرا التي قد أشرنا إليها. كما أنه لا ينتقد الحالة السائدة بأسلوب الاستهزاء الملىء بالألفاظ الرّكيكة في اللفظ والمعنى كما هو حال القصيدة المعارضة، وإنما ينتقد الوضع بأسلوب راق وبكلمات وألفاظ تهكمية وساخرة تعبّر عن



سوء الأوضاع السائدة، منها ما جاء في الأبيات التالية:

أى طرطرا لا تتكرى	ذبا ولا تستغفري
ولا تغطي سوءاً	بانة، ولا تنزري
ولا تغضى الطرف عن	فرط الحيا والخفر
كونى على شاكلة الـ	وزيربادى الخطر
أى طرطرا كونى على	تاريخك المحتقر

فهذه الأبيات تعطى لنا صورة معبرة ومعنى جميلا عن سوء الأحوال فألفاظه ليست مجرد ألفاظ دالة على أقل ممّضا تعنى بل هى ذات معنى ومغزى معبر بيت من خلالها الشاعر رسالة هادفة إلى مجتمعه.

كما أنّ استخدامه التشخيص الاستعارى فى القصيدة قوى مضمونها وذلك عندما يخاطب الطرطرة وكأنها كائن حى يستمع إليه. ونرى هذا الأسلوب عند ابن المغربى أيضاً فهو يخاطب الدبّبة فى قصيدته مشخصا إياها. يعطى الجواهرى الطرطرة شخصية إنسانية ويأمرها أن تكون كما هو يريد، لذا يقول لها أن تتقلب على مختلف الأدبان ومختلف الاتجاهات بتقلب الدهر فيقول لها:

تقلّبي تقلّب الدهر بشتى الغير

فهو يطلب منها أن تغير الطرّق كما يتغير الدهر وبتقلباته إذ هو لا يبقى على حالة ثابتة.

النتيجة

حاولنا من خلال هذا المقال وبعد دراستنا لهذه الأبيات التى كانت نموذجا للمعارضات أن نستوضح أنّ المعارضات ليست فنا دون المستوى الإبداعى دائما وليست كما يقول بعض من النقاد إنها ليست من الفنّ الصحيح بشىء، بل على العكس قد تكون أحيانا فنا جميلاً وأكثر إبداعا من القصائد المعارضة كما رأينا ذلك فى هاتين القصيدتين الدبديّة والطرطرا، حيث فاقت الثانية المعارضة الأولى المعارضة بدرجات.

المصادر والمراجع

- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. لاتا. المقدمة. بيروت: دارالجيل.
- أحمد بدوي، أحمد. لاتا. أسس النقد الأدبي عند العرب. مصر: دار النهضة.
- بديع يعقوب، إميل. ١٩٩٧م. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. لبنان: دارالفكر.
- البوصيري، شرف الدين محمد بن سعيد. لاتا. الديوان. جمع وتحقيق: عمر الطباع. بيروت: دارالأرقم.
- الجرجاني، عبدالقاهر. ١٢٢١ق. دلائل الإعجاز. دمشق: مطبعة المنار.
- الجواهري، محمد مهدي. ١٩٨٦م. الجواهر في العيون من أشعاره. دمشق: دارطلاس.
- الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل. ٢٠٠٤م. البنى الأسلوبية في النص الشعري. لبنان: دار الحكمة.
- خوري، رثيف. ١٩٦٣م. التعريف في الأدب العربي. المجلد الأول والثاني. بيروت: دار الفكر.
- الزغبى، أحمد. ١٩٩٥م. التناس نظريا وتطبيقا. الأردن: مكتبة الكتاني.
- شبيب، غازي. ١٩٩٨م. فن المديح النبوي في العصر المملوكي. صيدا: المكتبة العصرية.
- ضيف، شوقي. لاتا. البلاغة تطوّر وتاريخ. مصر: دارالمعارف.
- عبّاس، محمد. ١٩٩٩م. الأبعاد الإبداعية في منهج عبدالقاهر الجرجاني. لبنان: دار الفكر المعاصر.
- على الزغبى، حسين. ٢٠٠١م. النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري. لبنان: دار الفكر المعاصر.
- الكتبي، محمد بن شاکر. ١٩٧٤م. فوات الوفيات. تحقيق إحسان عباس. المجلد الثالث. بيروت: دار صادر. مجلة المعرفة: وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، العدد ٤٢٤.
- وهبة، مجدي والمهندس، كامل. ١٩٨٤م. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. الطبعة الثانية. بيروت: مكتبة لبنان.

