Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 3, 2024

Deanship of Scientific Research

The Rhythmic Formation in the Poetry of Ibn Sara Al-Andalusi (542 AH / 1147 AD)

Rawan Sukkar*

Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Damascus University, Damascus, Syria

Received: 24/10/2022
Revised: 21/5/2023
Accepted: 21/6/2023
Published: 30/5/2024

* *Corresponding author:*
rawansukkar@googlemail.com

Citation: Sukkar, R. (2024). The Rhythmic Formation in the Poetry of Ibn Sara Al-Andalusi (542 AH / 1147 AD). *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(3), 538–554.
https://doi.org/10.35516/hum.v51i3.2900

© 2024 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 explore the rhythmic structure in the poetry of Ibn Sara Al-Andalusi through the analysis of its external, internal, and semantic aspects. It seeks to identify the sound structures within the prosodic arrangements, oral patterns, and rhetorical formations to highlight their expressive significance and their role in shaping the context.

Methods: The research adopts a stylistic approach, drawing on reception theories and utilizing certain statistical methods. It examines the rhythm in Ibn Sara's poetry as an essential component that facilitates interaction between the poet and the audience. It investigates the external rhythm represented by meter, rhyme, and narrative, while tracing the manifestations of internal rhythm generated by repetition, parallelism, and accentuation. Additionally, it sheds light on the phenomena of semantic rhythm manifested in thematic layers and the consideration of parallelism.

Results: The research reveals that the elements of rhythmic formation are consistent with the poetic structures and that their roles are integrated in enriching and diversifying meanings, enhancing significance, and avoiding monotony. Furthermore, it demonstrates that these elements effectively contribute to intensifying and adapting the musicality in harmony with the expressive stance of the poet, and in creating coherence and harmony at the level of composition.

Conclusion: The research shows the impact of rhythmic formation in stimulating interaction, elevating the aesthetic value of poetic texts, and highlighting their poetic nature.

Keywords: Ibn Sara Al-Andalusi, formation, rhythm, poetry.

التشكيل الإيقاعي في شعر ابن صارة الأندلسي (542هـ 1147م)

*روان سكر**

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، دمشق، سوريا

ملخّص

الأهداف: يطمح هذا البحث إلى الوقوف على التشكيل الإيقاعي في شعر ابن صارة الأندلسي، من خلال مقاربة عيناته الخارجية والداخلية والمعنوية. لذا يسعى إلى حصر البنى الصوتية في التنظيمات العروضية والقفوية والتشكيلات البلاغية؛ للإبانة عن أهمية دلالاتها التعبيرية وما تؤديه من دور في تشكيل السياق.

المنهجية: يعتمد البحث المنهج الأسلوبي، مع استلهام نظريات التلقي، والاستعانة ببعض آليات المنهج الإحصائي. فهو يتناول الإيقاع في شعر ابن صارة تناولًا أسلوبيًا بعدّه مكونًا جوهريًا يحقق التفاعل بين الباث والمتلقي. وهو يتعقّب الإيقاع الخارجي ممثلًا بالوزن العروضي والقافية والروي، كما يقتفي تجليات الإيقاع الداخلي المتولدة بالتكرار والجناس والتوشيع، ثم يلقي الضوء على ظواهر الإيقاع المعنوي المتجلية في الطباق ومراعاة النظير.

النتائج: يبين البحث أن عناصر التشكيل الإيقاعي متناسقة مع النظم، وأن أدوارها متكاملة في إثراء المعاني وتشعيبها وتعزيز الدلالة والإيحاء ونبذ الرتابة. كما يظهر أن هذه العناصر تسهم على نحو فعال في تكثيف الموسيقى وتطويعها، بما يتلاءم والموقف التعبيري للباث، وفي خلق التماسك والانسجام على مستوى السبك.

الخلاصة: يسفر البحث عن أثر التشكيل الإيقاعي في تحفيز التفاعل، والسمو بقيم النصوص الجمالية، وإجلاء شعريتها.

الكلمات الدالة: ابن صارة الأندلسي، التشكيل، الإيقاع، شعر.

مقدمة

يتفق متذوقو الأدب على أن الإيقاع واحد من أهم العوامل التي تمنح القصيدة هويتها الفنية. فالشعر في رأي (الجاحظ، 1965، 131): "جنس من التصوير، يقوم على إقامه الوزن وجودة السبك". فلا يسمى الشعر شعرًا، إلا إذا توفر فيه الجرس الموسيقي، إلى جانب الخيال وحسن التأليف. لذا تتداخل الظواهر الصوتية، والظواهر اللغوية، والتخييلية؛ فتشكل نصًا ذا طبيعة ونظام خاصين. ولكي يكون النص حيًا في موسيقاه، فلابد أن يكون الإيقاع خصيصة مميزة، تُخرج السياق من النمطية، بما يتضمنه من طاقات تتفاعل لإغناء الشعرية.

ويقوم الإيقاع على تنظيم عروضي وقفوي، وينشأ من انسجام صوتي داخلي قوامه تكرار الوحدات الصوتية وتجنيسها، بما يخدم الدلالات. وقد تنبع قيمته من تطريب معنوي تحدثه العلاقات القائمة بين معاني الألفاظ المتضايفة والمتناظرة. وللإيقاع مستويات عدة: أولها الإيقاع الخارجي، وثانيها الإيقاع الداخلي، وآخرها الإيقاع المعنوي. وإذا نشأ الإيقاعان الخارجي والداخلي من النسق الصوتي الذي تدركه أذن المتلقي، فإن الإيقاع المعنوي خلوٌ من عنصر الصوت، وإدراكه ناتج عن تتبع الحركة المتنامية داخل السياق. وخصوصية القصيدة تأتي من الإيقاعين الداخلي والمعنوي غير القابلين للنمذجة.

وتأتي دراسة التشكيل الإيقاعي في شعر ابن صارة لتلبي دعوات بحثية سابقة، لاستجلاء ما في شعره من خصائص فنية تستحق الوقوف والتأمل، ولا سيما أن هذا الشعر لم يعن بدراسة جادة ذات طرح متعمق في هذا الباب. وقد أدت ميزات شعر ابن صارة الفنية والموضوعية، واحتفاء الموسوعات به، إلى انشغال بعض الباحثين بإصدار الدراسات عنه. وحاز السبق إلى ذلك مصطفى عوض الكريم الذي بادر إلى جمع شعره في العمل الذي عدَّ المعتمد لما جاء بعده. صدر كتابه: "ابن صارة الأندلسي: حياته وشعره" متضمنًا أضواء على حياة الشاعر وموضوعات شعره، دون التطرق إلى ميزاته الفنيه؛ إذ كانت العناية موجهة نحو تقصي الشعر البالغ في المجموع 491 بيتًا.

واعتماد الكريم في جمع شعر ابن صارة على مظان أغلبها مخطوطات حدا بالباحثين إلى إعادة النظر في نتاج الشاعر. فقد سعى الوراكلي (1968) إلى إصدار كتابه: "ابن صارة الشنتريني: حياته وشعره". وكان من المأمول لهذا الكتاب أن يكون أكثر جدة، من خلال الزيادة على جمع الديوان السابق، وتلافي أخطائه. بيد أن الوراكلي لم يأت بجديد؛ إذ عني بتتبع حركة الأدب في عصر الشاعر؛ فأتت الدراسة الموضوعية في الفصل الأخير مفتقرة للتركيز والنقد الفني (السايرـ 1971، 141). أما دراسة حسن النوش (1996): "ابن سارة الأندلسي حياته وشعره" فقد بدت من الناحيتين الموضوعية والفنية أفضل مما أتى به الوراكلي. بيد أن الأخير عني بجمع الشعر بالدرجة الأولى، فلم يقف عند التشكيل الإيقاعي وقفات متأنية (السايرـ 1971، 142). وبغض النظر عن الدراسة الموضوعية والفنية الموجزة التي استهل بها (الساجت وسايرـ 2020، 11) الكتاب الذي أعادا فيه تحقيق ديوان الشاعر، فإنهما قد نوها باستحقاق ابن صارة وقفات بحثية أدق حكمًا وأعمق تأويلًا، لاستجلاء صوره الفنية.

ولأهمية الجانب الإيقاعي في إحداث تماسك النصوص، والإيحاء بمضمونها، وإلباسها قيمها الجمالية المؤثرة في شعريتها، تأتي هذه الدراسة لإضاءة مظانه الغامضة وتجلياته المراوغه بين الظهور والخفاء في شعر ابن صارة. ولمقاربة بعض العينات الإيقاعية سينفتح البحث على المنهج الأسلوبي بأدواته الإجرائية. وبالإضافة إلى مقاربته نقديًا عبر ممارسات تأويلية تستلهم نظريات التلقي، فإنه سيتم الاستعانة ببعض آليات المنهج الإحصائي.

وقد أتت الدراسة من الناحية المنهجية في مقدمة و ثلاثة مباحث وخاتمة، إضافة إلى تمهيد تمت فيه مقاربة أهم المفاهيم النصية المتصلة بالتشكيل الإيقاعي. وتم عقد المبحث الأول لدراسة الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن العروضي والقافية والروي. وتم تخصيص المبحث الثاني لاقتفاء تجليات الإيقاع الداخلي الذي ولده الشاعر باستعمال التكرار والمحسنات البديعية كالجناس والتوشيع. وفي المبحث الثالث جرى إلقاء الضوء على بعض ظواهر الإيقاع المعنوي المتجلية في نصوص الشاعر كالطباق ومراعاة النظير.

مفاهيم نصية للتشكيل الإيقاعي

التشكيل لغةً مشتق من الجذر اللغوي شَكَلَ. والشكلُ: الشبه والمثل (ابن منظور، 1997، شكل، 4/ 463). وهو مصدر شَكَّلَ الدال على التصوير والمعالجة والتأليف، بغية إعطاء شكل معين (الفيروز آبادي، 2013، شكل، 881). وشكْل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة. وشكّله تشكيلًا: صوَّره (ابن منظور، 1997، شكل، 4/ 463). وأورد (الزمخشري، 1998، 1/ 517) : هذا من شكل كذا: أي من جنسه. وفي التنزيل العزيز: {قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَى سَبِيلًا} (الإسراء، 84)، والمراد: كل يعمل على طريقته وما يليق به من الأحوال.

وفي الرؤية الغربية، لا تكتمل صورة الشكل إلا من خلال مجموع العلاقات الترابطية التي تعطيه معناه، "ووجود هذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية" (كوهن، 2000، 50). لذا، عرّف كلايف Klaif التشكيل بأنه الشكل الدال، وهو "تلك التجمعات والتضافرات من الخطوط والألوان التي من شأنها أن تثير المشاهد" (الصفار، 2010، 56).

ويذهب (عبيد، 2000، 4/ 112) إلى أن مصطلح التشكيل بمضمونه الجمالي والتعبيري يشتغل عادة في فن الرسم. ولأن الشاعر يضم الأصوات والألفاظ إلى بعضها البعض ليشكل عمله الفني، فقد استعير لفن الشعر على نطاق واسع. وبالعودة إلى هذا المفهوم، كما ورد عند البلاغيين، نرى أنهم

ربطوه بأصوات اللغة ومختلف مستوياتها. وهذا ما فعله الجرجاني (ت: 471 هـ 1078م) والقرطاجني (ت: 684هـ 1285م) والمحدثون الذين ربطوا التشكيل بالصورة الشعرية على وجه الخصوص، أمثال: عز الدين اسماعيل، وصلاح عبد الصبور. يرى (عبد الصبور، 1977، 31) أن التشكيل ينبع من فن التصوير، وأن فكرة التشكيل تأتي من الإقرار بأن "القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء".

ولا يبتعد التشكيل على المستوى الصوتي عن هذا المفهوم؛ إذ تذهب (عبد الوهاب، 2011، 36) إلى أن التشكيل يضع أمام المتلقي العناصر المتداخلة المكونة للقصيدة، وهذه العناصر تخلق شكلًا ذا جماليات خاصة تكشف معانيه بطرائق تنفرد عن أي قصيدة أخرى تشاركها إطارها الموسيقي. وإذا كان الشعر بنية معقدة من الوحدات الصوتية المنظمة بطريقة خاصة، فإنه تبعًا لذلك يمثل خلقًا جديدًا للتشكيل الإيقاعي.

والايقاع لغة مصدر أوقع، يوقع؛ أي أحدث. وهو بناء ألحان الغناء على ميزانها (ابن منظور، 1968، وقع). وأول من استعمله من العرب ابن طباطبا في عيار الشعر (د.ت: 53)؛ إذ قال: "وللشعر إيقاع يطرب الفهم لصوابه". أما عند المحدثين فيُعرّف بأنه "تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني" (البحراوي، 1993، 114)، وهو "المراوغة والإبهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري" (عميش،2005، 135). ويمثل الإيقاع أهم خصائص الشعر؛ لأنه يؤدي إلى تخليص الكلام من التقرير والمباشرة. وهو يبث في النص طاقات تتفاعل دلالاتها؛ لتسهم في تكوين معنى الخطاب وإيصاله إلى نفس المتلقي، بما يعبر عن رؤية الباث. وتتسع دائرته لتشمل مكونات داخلية وخارجية ومعنوية؛ حيث يتجلى على مستويات الوزن والقافية والتكرار والتجنيس والطباق وغيرها.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

يشمل الإيقاع الخارجي: الأوزان العروضية، والقوافي، والروي؛ كما يتصل بالنبر، والتنغيم، والتدوير، والزحافات، والعلل.

أولًا: الوزن العروضي

الشعر عند قدامة (د.ت، 64): "قول موزون مقفى يدل على معنى". والوزن لغةً مشتق من وَزَنَ. و وَزَنَ الشعرَ: قطّعه، أو نظمه موافقًا للميزان (معلوف، 1976، 199). وفي الاصطلاح: الوزن "هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية" (يعقوب، 1991، 458). أما العروض، فهو "العلم الذي يدرس موازين الشعر المعروفة، موزونه من مكسوره، والتمييز بين أوزانه المختلفة" (التبريزي، 1986، 17). وفي العروض تقترن الأبيات بأوزانها، ووزن البيت هو "سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، والأوتاد" (حركات، 1998، 7). والأوزان العروضية ستة عشر وزنًا، تسمى بحورًا، ويتألف البحر العروضي من مقاطع طويلة وقصيرة، وتنتظم بطرق خاصة.

ومن القدماء من ربط بين أغراض الشعر وأوزانه العروضية أمثال القرطاجني (1981، 277)، الذي ذهب إلى أن مقاصد الشعر شتى، وأنها تحاكي الأوزان. فإذا قصد الشاعر الجد، حاكى غرضه بالأوزان الفخمة؛ وإذا أراد الهزل، ذهب إلى الأوزان الطائشة. اعتنق هذا المذهب بعض المعاصرين، أمثال: (العياشي، 1978، 227) و(الطيب، 1970، 1/ 113)؛ إذ يرون أن الإيقاعات تناسب أغراضًا متقاربة. ومع ذلك، رفض البعض الربط بين الوزن العروضي والغرض الشعري، أمثال: شكري عياد (1978، 164) و حسين بكار (1983، 136). وأيًا يكن، فإن العلاقة العضوية بين الوزن والنص تستفز الفضول لتتبع البحور الشعرية التي استخدمها ابن صارة بغية الوقوف على مدى ارتباطها بتجربته الشعرية الصادرة عن نفسه الباثة.

وبضبط الأوزان العروضية في شعر ابن صارة، نجد أنه نظم قصائده على سبعة بحور، وهو ما يمكن توضيحه بالجدول التالي:

الرقم	اسم البحر	عدد الأبيات
1	الكامل	211
2	البسيط	86
3	الطويل	61
4	الخفيف	48
5	السريع	43
6	الوافر	37
7	المتقارب	5
	المجموع	491

تصدَّر البحر الكامل النصوص البالغ مجموع أبياتها (291) بيتًا. وغلبت المقطعات (31) على القصائد الطويلة (6)، منظومة على التام دائمًا. وبالإفادة من مرونة الكامل وملائمته لكل أغراض الشعر، استثمره ابن صارة في المديح بالدرجة الأولى، ثم في الوصف والغزل، كما نظم عليه في الهجاء والزهد والشكوى. وينسجم هذا مع وصف الكامل بأن فيه "لون خاص من الموسيقى، يجعله إن أريد به الجد فخمًا جليلًا، مع عنصر ترنمي ظاهر؛ ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلوًا، مع صلصلة كصلصلة الأجراس" (الطيب، 1970، 246/1). ولا أدعي هنا الإقرار

بالعلاقة بين وزن الكامل والأغراض الشعرية في نصوص الشاعر، وأتفق في هذا مع ما ذهب إليه محقق الديوان (السابر، 2020، 41) الذي استدل بالقول: إنه "ينظم على بحرٍ شعريٍ واحدٍ، في غرضين مختلفين". بيد أنني أذهب نحو ما توصل إليه (أنيس، 1952، 80) حول العلاقة بين الوزن والعاطفة؛ فأقول: إنه وفق في توظيف الكامل بوصفه شكلًا إيقاعيًا لاحتواء تجربته الشعرية المحكومة بانفعاله النفسي أوان البث.

والكامل بحر أحادي التفعيلة، وهو يقوم على تكرار تفعيلة (متفاعلن) (///0//0). وفي حشو قصائد ابن صارة الكاملية وردت تفعيلة (مُتَفاعلن) على (مُتْفاعلن) (///0//0) (/0/0//0)؛ بتسكين الحرف الثاني المتحرك، وهو زحاف حسن شائع، يسمى الإضمار. ومثاله قول ابن صارة (السابر وساجت، 2020، 51):

عَجَبًا لِدَوْحَتِهِ تَرفُّ غَضارَةً وَالجَمْرُ في أَغْصانِها يَتَلَهَّبُ

كما أصاب ضرب بعض القصائد -أي التفعيلة الأخيرة من البيت- علة القطع، وهي حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله (يعقوب، 1991، 377)؛ فتحولت (مُتَفاعلن) إلى (مُتَفاعل) (///0//0 ← ///0/0). ومثال ذلك قول ابن صارة (السابر وساجت، 2020، 66):

يَجْتابُ أَرْدِيَةَ العجاجِ وتَحْتَهُ أَشْلاءُ ذِمْرٍ أَوْ صَفِيْحُ ضَرِيْحِ

وفي بعض المواضع دخل القطع على الإضمار؛ فتحولت (مُتَفاعلن) إلى (مُتْفاعل) (///0//0 ← /0/0/0/). ومثاله قول ابن صارة (السابر وساجت، 2020، 75):

شَابَتْ كَما شِبْنَا وَزالَ شَبَابُنا فَكَأَنَّما كُنَّا عَلى مِيعَادِ

وسوى ذلك ظلت تفعيلات الكامل صحيحة مستقيمة، ولم تطالها الزحافات والعلل النادرة المستقبحة. وقد وردت الزحافات والعلل الجائزة في قصيد ابن صارة عن وعي لاستغلال طاقاتها الإيحائية، بما يتلاءم مع الموقف النفسي. فهي توجب تسريع الإيقاع في حالة الحذف، وتفرض الإبطاء في حالة التسكين، فتكسر الرتابة؛ لأن تغيير النسق الوزني يخلق حالة من اللاتوقع عند المتلقي، وبالتالي تثير الانتباه، وتزيد التأثير، وتنشط التفاعل.

وثاني البحور تواترًا في شعر ابن صارة هو البسيط، وقد نظم عليه (86) بيتًا، وما مجموعه (18) مُقَطَّعة وثلاث قصائد، وكلها على التام. وأغلب نظمه وفق هذا الوزن على المديح، تلاه الوصف، ثم الشكوى. يضاف إلى ذلك نظمه على الهجاء والزهد. واختيار ابن صارة البسيط كأداة تشكيل إيقاعية لهذه الأغراض عائدٌ إلى تخيره قالبًا موسيقيًا يوازي في فخامته رصانةَ الأغراض الشعرية التي عقدها عليه.

والبسيط ثنائي التفعيلة، ويقوم بناؤه على تكرار تفعيلتي (مُستفعلن /0/0//0) و(فاعلن /0//0). ولدى تقصي أبيات ابن صارة -التي استعمل فيها البسيط تامًا فقط- لوحظ ورود زحاف الخبن في الحشو وفي العروض والضرب، وهو زحاف حسن سائغ. ففي كثير من المواضع تحولت (مستفعلن) إلى (مُتَفْعِلُن) (/0/0/0 ← //0//0)؛ بحذف الثاني الساكن. ومثال ذلك قول ابن صارة (السابر وساجت، 2020، 83):

وَمَنْ إِذا مَا بَدا في أُفْقِ مَكْرُمَةٍ جَبِيْنُهُ المُسْفِرُ اسْتَحْذَى لَهُ القَمَرُ

كما تحولت (فاعلن) إلى (فَعِلُن) و (فَعْلُن) (/0//0 ← ///0 أو /0/0)؛ بحذف ألف (فاعلن). ومثاله قول ابن صارة (السابر وساجت، 2020، 86):

سَافِرْ فَإِنَّ الفَتَى مَنْ باتَ مُفْتَتِحًا قُفْلَ النَّجَاحِ بِمفتاحٍ من السَّفَرِ

أما بقية الزحافات القبيحة فلم ترد في تفعيلات البسيط. وجدير بالذكر أن استدعاء زحاف الخبن نشّط الإيقاع؛ لأنه لعب دورًا في تفعيل الحركة وتسريعها. فقد أملت موضوعات المديح والوصف والشكوى اختيار البسيط ذي النمط الإيقاعي البطيء. وإسقاط العامل النفسي -عبر إدخال زحاف الخبن القائم على حذف الساكن- هو بمثابة تخلص ذكي من بعض المقاطع الطويلة الممتدة، عبر استبدالها بمقاطع قصيرة. وفي ظل هيمنة المقاطع الطويلة على البسيط، فإن هذا الانزياح الزحافي يبث الحركة والتدفق في النصوص حيثما ورد ذلك.

وفي المرتبة الثالثة يأتي الطويل الذي نظم عليه (59) بيتًا. ومعظم النصوص مقطعات، مع ثلاث قصائد. وكلها على التام، وأغلبها في الوصف والشكوى. وقد أتاحت تفعيلات الطويل المركبة للشاعر بث دفقاته الشعورية طويلة المدى، فكان بمثابة الحيز الذي سمح له بمد أفكاره؛ نظرًا إلى جلال إيقاعه وقوة جرسه. فموسيقاه الهادئة الخالية من الإسراع تناسب التأمل الذي يقوم عليه غرضا الوصف والشكوى.

والطويل بحر ثنائي التفعيلة، يرتكز على تفعيلتين تتكرران في كل شطر، هما: (فَعُوْلُن: //0//0) و(مَفاعِيْلُن: //0/0/0). وقد أصابه في قصيد ابن صارة زحاف القبض الجاري مجرى العلة، ويكون بحذف الخامس الساكن (يعقوب، 1991، 374). فقد تحولت (فَعُوْلُن إلى فَعُوْلُ //0/0 ← //0/)، كما تحولت (مَفاعِيْلُن إلى مَفَاعِلُن //0/0/0 ← //0//0)، وهو زحاف حسن. ومثال ذلك قول ابن صارة (السابر وساجت، 2020، 124):

وَمُسْتَحْسَنٍ عِنْدَ الطَّعامِ مُدَحْرَجٍ غَذاةُ نَمِيْرُ الماءِ في كُلِّ بُسْتانِ

وقوله (السابر وساجت، 2020، 118):

أَيَا واقِفًا وَالتُّرْبُ بَيْنِيْ وَبَينهُ تَرَحَّمْ على قَبْرِ الحَبِيْبِ وَسَلِّمِ

كما وردت في مقطوعتين علة الحذف، وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (يعقوب، 1991، 218)؛ فتحولت (مَفاعِيْلُن إلى مَفاعِيْ //0/0/0 ← //0/0). ومثال ذلك قول ابن صارة (السابر وساجت، 2020، 101):

وَزَائِرَتِيْ وَاللَّيْلُ مُلْقٍ جِرَانَهُ أَتانِيْ بِها وَجْدِيْ وَفَرْطُ وُلُوْعِيْ

وهذه الانزياحات في الوحدات الإيقاعية أثرت جمالية التشكيل العروضي للطويل؛ فباتت بمثابة مولدات دالة على انفعال الباث، فضلًا عن دورها في تنويع الإيقاع ونبذ الرتابة.

وبهذا نرى أن ابن صارة قد اعتمد البحور الأصلية في التشكيل البنائي لنصوصه؛ إذ اعتمد على الأوزان التقليدية، وتخيرها دون المحدثة. كما أنه عول على البحور التامة، تاركًا المجزوءة والمخلعة. وسارت نصوصه على البحور الصافية (ذات التفعيلة الواحدة) والمركبة (من تفعيلتين) على السواء، مع استدعاء بعض الزحافات، من دون الوقوع في الكثرة الممجوجة. ويلاحظ تفضيله بحر الكامل والبسيط والطويل، أما بقية البحور، فجاءت بنسب متقاربة. وبهذا لم يخرج عن الذوق العام؛ إذ تخير الأوزان الأكثر دورانًا، ونأى عن البحور الأقل شيوعًا في الشعر العربي. والداعي لذلك احتواء تلك البحور على طاقات موسيقية عالية قادرة على حمل التعابير، مهما تباينت دلالاتها. ويلاحظ أن الترخيصات العروضية -ممثلة بالعلل والزحافات المستملحة- أدت دورًا في إثراء الطاقة الإيقاعية، وتلوينها، وتجديدها. كما أنها سمت بقيم النصوص الفنية والجمالية، عبر خلق انضباط وتوازن نغمي يُخلِّص النصوص من الرتابة، دون الإخلال بموسيقاها. فهي انحراف إلى نوع من أنواع الابتكار الصوتي المساير للتجربة الشعورية والنفسية التي صدر عنها الباث.

ثانيًا: القافية وحرف الروي

ويستدعي النظرُ في الوزنِ العروضي الوقوفَ على أحد العناصر الجوهرية في بناء الإيقاع، ألا وهو القافية التي تعد "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر" (القيرواني، 2001، 1/ 121). فهي ترنيم خارجي، يرتبط بالوزن، ويضيف إلى رصيده الجرس الذي يكمله، ويحافظ على وحدته. والقافية: ترجيعاتٌ وترددات منتظمة موحدة، تطرب الآذان، وتجذب النفوس. ومهمتها الأساسية _كما يرى_ (جويو، 1965، 178) "تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة"؛ لأنها في رأي (إيرليخ، 2000، 89) "عامل تنغيم، ومسألة لحن لفظي"، توجه الخطاب دلاليًا وبلاغيًا.

والقافيه لغةً من قفا، يقفو، أي تبع الشيء. وهي في الشعر: الكلمة الأخيرة في البيت. وسميت بهذا؛ لأنها تقفو البيت. وكل قافية تتبع أختها التي قبلها (ابن منظور، 1968، قفا، 12/ 165). قال تعالى: {ثُمَّ قَفَّيْنا عَلَى آثَارِهِم بِرُسُلِنَا} (الحديد، 27). والإجماع حول تعلق القافية بآخر البيت صاحبه اختلاف العلماء حول عدد حروفها وحركاتها. بيد أن جمهور العروضيين متفقون على ترجيح صحة تعريف الخليل لها في الاصطلاح، وموضعها عنده: "آخر حرف ساكن في البيت، إلى أول ساكن يليه، مع الحركة التي قبل الساكن الأول" (القيرواني، 2001، 1، 159). وهي في تعريف المحدثين: "المقاطع الصوتية التي تتكرر لزومًا في أواخر أبيات القصيدة، من بدايتها إلى نهايتها" (أنيس، 1952، 100).

وأهمية القافية بالغة؛ لأنها تنظم الإيقاع، وتستقر عندها الألفاظ والتراكيب الصادرة عن انفعال الباث. وهي متآلفة مع المعنى، مثلما هي متضامنة مع الموسيقى. وكلما اجتهد الشاعر في اختيارها وربطها بمعنى البيت ومبناه، ضَمِنَ التأثير. واقتفاءً لآثار قدامة بن جعفر (ت: 337هـ 948م) وابن أبي الإصبع (ت: 654 هـ 1256م) اللذين استفاضا في هذا الموضوع، جاء الحديث حول علاقة القافية بالغرض الشعري. فقد ذهب (البستاني، 1904، 97) إلى أن القاف تجود في الشدة والحرب، والذال في الفخر والحماسة، والميم و اللام في الوصف، والباء والراء في الغزل والنسيب. يقودنا هذا للوقوف على أبرز حروف القافية _وهو الروي_ لمعرفة مدى ارتباط قوافي ابن صارة بالمعاني والأغراض المطروحة في القصائد، توصلًا لبيان تأثير ذلك على الإيقاع. والروي: "هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويلزم في كل بيت منها، في موضع واحد" (ابن منظور، 1968، 3/ 1786). ويمكن تمثيل نسبة تواتره بالجدول التالي:

الرقم	الروى	التواتر	الأغراض
1	الراء	116	الوصف والغزل والزهد والشكوى و الهجاء والمديح
2	الميم	64	الوصف والغزل والزهد والشكوى والهجاء والمديح
3	التاء	59	الوصف والغزل والشكوى والمديح
4	الدال	41	الوصف والغزل والزهد والهجاء والمديح
5	الذال	36	المديح
6	الخاء	26	الغزل والمديح
7	اللام	22	الوصف والغزل والشكوى والهجاء
8	الهمزة	21	الوصف والمديح
9	العين	16	الوصف والغزل والهجاء
10	القاف	16	الوصف والغزل والهجاء
11	الكاف	13	الغزل والزهد والشكوى
12	النون	13	الوصف والغزل والمديح
13	الباء	9	الوصف والزهد

الرقم	الروي	التواتر	الأغراض
14	الجيم	10	الوصف
15	الفاء	8	الوصف
16	السين	7	الوصف والزهد
17	الضاد	6	الهجاء
18	الثاء	4	الزهد والهجاء
19	الزاي	2	الوصف
20	الشين	2	الوصف
	المجموع	491	

قسم (أنيس، 1952، 24) حروف الروي _تبعًا لتواترها في الشعر العربي_ إلى: شائعة، أو متوسطة، أو قليلة، أو نادرة الشيوع. وهي عند المعري (1986، 1/ 32) ذلل، ونفر، وحوش. بالاستناد إلى ذلك، يُلاحظ من الجدول أن نظم الشاعرِ أبياتَه كان على غالبية حروف الهجاء، منوعًا بذلك في الأصوات. والروي الأكثر تواترًا في قصائده الراء، ثم الميم، فالتاء، يليها الدال. و كلها من الحروف الذلل التي شاعت بكثرة في الشعر العربي. أما الروي الأقل تواترًا فروي الضاد، والثاء، والزاي، والشين. وكلها من الحروف النفر أو الحوش التي قل شيوعها، أو ندر. يشير هذا إلى أنه حذا حذو السلف في الإقبال أو الإعراض عن حروف بعينها. وشيوع الحروف أو قلتها أو ندرتها _في رأي (الطيب، 1970، 46)_ يتبع جمالها وحلاوتها وسهولة مخارجها. وهو يُعزى _في رأي (أنيس، 1952، 246)_ إلى "نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة".

وقد ائتلفت قوافي ابن صارة ومعاني الأبيات، وأتى ذلك من التواشج والنسيج العام للغرض الموظف في النص، وهو ما أدى إلى وضوح وظيفتها الشعرية على المستويين الإيقاعي والدلالي. ومن أدلة ذلك قوله في مديح أبي أمية بن عصام[1] في قصيدته الدالية البالغ تعداد أبياتها 36 بيتًا (الكريم، د.ت، 105) (من الكامل):

قَدَّمتُ بَينَ يَدي مَديحِكَ هَذه والوَبْلُ يَبْدأُ أَوَّلًا بِرذاذِهِ

والسَّهمُ يبدأُ في تَرَنُّم قَوسِهِ مِقْدارَ غَلْوَتِه وكُنْهُ نَفاذِهِ

والقصيدة تنتمي إلى غرض المديح الذي يحتل المساحة الأكبر في الديوان؛ (219) بيتًا. وقد وظف الشاعر للروي فيها حرف الذال. وهو صوت مجهور "تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به" (مالبرج، 2015، 114)، ويمتاز بالشدة التي تثير الانتباه، موحيًا بالثقة والتحدي. وبالاعتماد على هذه الصفات، يمكننا الربط بين إيقاعه الإيحائي والجو النفسي للقصيدة؛ لأن تكراره يعزز القوة والوضوح. فقد أدى تعالق صوت القافية وتشاكلها مع المعنى والغرض إلى تعزيز الدلالة والإيقاع المنسجم والحالة الشعورية، بما يكشف الصدى الداخلي لذات الباث. وهذا التفاعل بين الصوت والغرض المرصود أدى دورًا أساسيًا في تمكين القافية، واستقرارها، وإجلاء شعرية الأبيات.

والقوافي تبعًا لحركة الروي نوعان: مقيدة ومطلقة. وقد أحدث ابن صارة في قوافيه التنويع الذي نأى بها عن الرتابة. بيد أنه كان مقلًا في القوافي المقيدة، وهي ما كان الروى فيها غير موصول، أي ساكنًا (التبريزي، 1994، 146)؛ إذ وردت في ديوانه تسع مرات. وقد استخدم القافية المقيدة المجردة من الردف والتأسيس. والردف: حرف مد أو لين، يسبق الروي، دون حاجز بينهما، سواء أكان هذا الروي ساكنًا، أم متحركًا. والتأسيس: ألف تقع قبل الروي، مفصولة عنه بحرف واحد متحرك، يسمى الدخيل (يعقوب، 1991، 246، 189). ومثال هذا النوع من القوفي قول ابن صارة (الساير وساجت، 2020، 113) (من السريع):

قَد شابَتِ النّارُ بكانونِنا لمّا تَناهى عُمْرُها واكْتَهَلْ

كَأَنَّها لمّا خَبا جَمْرُها مُطيَّبُ الوَرْدِ إذا ما ذَبُلْ

كما استخدم ابن صارة القافية المقيدة بالردف. ومثالها قوله (الساير وساجت، 2020، 147) (من السريع):

وَبي عَرُوضيٌّ سَريعُ الجَفا وجْدِي بِه مثلُ جَفاه طويلْ

قلتُ لهُ قَطَّعت قلبي أسًى فقال لي: التَّقطعُ دأبُ الخَليلْ

وإذا عرفنا أن القافية المقيدة أقصر في المسافة الصوتية من المطلقة _مما يعيق وصولها إلى أذن السامع_ فإننا نتبين أن ابتعاد ابن صارة عن توظيفها وسّع مساحة الإيقاع، وأغنى شاعريته.

أما القوافي المطلقة، وهي ما كان رويها متحركًا (التبريدي، 1994، 146)، فقد شغلت مساحة الديوان، بنسبة تجاوزت 98% من مجموع الأبيات، متوافقة

[1] أبو أمية، إبراهيم بن محمد بن عصام، ذو الوزارتين، قاضي قضاة الشرق. فقيه، أديب، شاعر، من أهل جلالة ووزارة. كان بليغًا متصرفًا في أنواع البلاغة. توفي سنة 516هـ 1122م. ينظر: ابن خاقان، 1989، 75.

في ذلك مع سيادة هذه القافية في الشعر العربي. وهذا ما جعل قوافي ابن صارة قادرة على استيعاب مكنونات ذات الباث؛ إذ أعطته مدًا في النفس، ينعكس وضوحًا في أذن المتلقي. واعتماد ابن صارة الإشباع بالحركة والمد في القافية _بدلًا من التقييد بالسكون_ أغنى الموسيقى، وأثراها. والقافية المكسورة أخذت النصيب الأكبر؛ إذ استعملها الشاعر (170) مرة، تلتها القافية المضمومة (99) مرة، ثم القافية المفتوحة (53) مرة. أما القوافي المطلقة المستخدمة بعدّ عدد الحركات بين ساكنين، فأكثرها من حيث النسبة قافية المتواتر؛ إذ وقع متحرك واحد بين ساكني القافية (257) مرة. تلتها قافية المتدارك؛ إذ توالى حرفان متحركان بين ساكني القافية (220) مرة. وجاءت قافية المتراكب ثالثًا؛ إذ توالت ثلاثة متحركات بين ساكني القافية (80) مرة.

وبعدّ الروي، نرى أن القافية المطلقة وردت في شعر ابن صارة بأنواعها الستة؛ إذ تواترت المطلقة المردفة بالواو، أو الياء، أو الألف (250) مرة. ومثالها قول ابن صارة (السايرو وساجت، 2020، 49) (من الوافر):

تَأمَّل حالَنا والجَوُّ طَلْقٌ مُحيّاهُ وقد طَفَل المَساءُ

كما تواترت القافية المطلقة بردف وخروج (143) مرة. ويقصد بها ما كان قبل رويها ألف، أو واو، أو ياء؛ وبعد رويها المتحرك هاء مشبعة بألف، أو واو، أو ياء (السكاكي، 1987، 572). ومثالها قول ابن صارة (السايرو وساجت، 2020، 49) (من الطويل):

وَمَشْبُوبَةٍ زَهراءَ في فَحْمَةِ الدُّجى لها سَطْرُ تَبْرٍ قامَ خَطُّ استوائِهِ

كذلك تواترت القافية المطلقة المجردة المتحركة غير المشتملة على ردف أو تأسيس (33) مرة، ومثالها قول ابن صارة (السايرو وساجت، 2020، 53) (المتقارب):

ونارنْجَةٍ لمْ يَدَعْ حُسْنُها لعينيَ في غَيرِها مُذْهبا

أما المطلقة المؤسسة _أي المشتملة على ألف التأسيس_ فوردت (24) مرة. ومثالها قوله (السايرو وساجت، 2020، 63) (من الكامل):

اِسْعَدْ بِمالِكَ في الحياةِ وَلا تَكُنْ تُبْقِي عَلَيْهِ حَذار فقرٍ حادِثِ

وفي مواضع قليلة وردت القافية المطلقة بخروج، وهي ما كان بعد رويها المتحرك هاء متحركة مع حرف إشباع يسمى الخروج (السكاكي، 1997، 573). ومثالها قول ابن صارة (السايرو وساجت، 2020، 59) (من البسيط):

نادَمْتُهُ والهَوى العُذْرِيُّ ثالِثُنا والرَّاح تَفْتِكُ في عَقْلِيْ كَمُقْلَتِهِ

أما القافية المطلقة بتأسيس وخروج؛ فوردت مرتين فقط. ويقصد بها ما سبق الروي فيها ألف التأسيس، وتبع الروي الموصول هاء مشعبة بألف، أو واو، أو ياء (السكاكي، 1987، 573). ومثالها قول ابن صارة (الكريم، د.ت، 88) (البسيط):

تَفَطَّرْت كَبِدُ العَليا لِلُؤْلُؤَةٍ لم تُودَعِ التُّربَ إلّا من كَرامَتِها

ولعل عناية الشاعر بتنويع القوافي عائد إلى رغبته في تحميل السياق بالدلالات الموسيقية المتعالقة مع دلالات المعنى؛ حيث تدعم الطاقات التنغيمية العالية لبقية عناصر التشكيل الإيقاعي، مما يؤدي إلى إحداث الأثر النفسي البالغ في متلقي النص؛ لأنها تكسو السياق وضوحًا في الطابع الغنائي، وزيادة في الشعرية.

وإذا كان النظام العروضي _المتمثل بالوزن والقافية والروي_ العمود الأساسي للإيقاع الخارجي، فإن حلقة الإيقاع متصلة كذلك بالعناصر الداخلية التي سنأتي عليها في المبحث الثاني.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

لا يقنع أغلب المعاصرين بتقييد الإيقاع بالوزن والقافية، فموسيقى الشعر برأي (ضيف، 1981، 97) "لم يضبط منها إلا ظاهرها، وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي". والإيقاع الخارجي هيكل لا تدرك وظيفته إلا إذا تفاعل وتجانس مع بقية المكونات الإيقاعية الصوتية والبلاغية المتمثلة بالتكرار والمحسنات البديعية، كالجناس والتوشيع وغيرهما. فإذا تشابهت النصوص على مستوى البحر والقافية تفردت في الموسيقى الداخلية التي تدور على فنون البديع. والإيقاع الداخلي هو "الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقى بين الكلمات ودلالاتها وبين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر" (محمد، 1981، 36). وفي إطاره تندرج عدة ظواهر، سيأتي البحث على رصدها تباعًا. ويمكن تمثيل تواتر عناصر الإيقاع الداخلي في شعر ابن صارة بالجدول التالي:

عناصر الإيقاع الداخلي	مرات وروده
تكرار الكلمات	54 مرة
تكرار التراكيب	3 مرات
الجناس التام المتماثل	5 مرات
الجناس التام المستوفي	مرتان
الجناس الناقص بسبب نوع الحروف (اللاحق)	30 مرة

عناصر الإيقاع الداخلي	مرات وروده
الجناس الناقص بسبب عدد الحروف (المطرف)	8 مرات
الجناس الناقص بسبب هيئة الحروف (المحَّرف)	4 مرات
الجناس الناقص بسبب ترتيب الحروف (المقلوب)	3 مرات
التوشيع	9 مرات

ويلاحظ من الجدول أن ابن صارة ألح على استخدام أهم عناصر الإيقاع الداخلي، وهي التكرار والجناس والتوشيع. وقد غلب تكرار الألفاظ (54) على تكرار التراكيب (3 مرات). ومن جهة أخرى، استخدم ابن صارة الجناس بأنواعه المختلفة من دون تكلف أو تعقيد. والجناس الناقص أكثر ورودًا في شعره (45 مرة) من الجناس التام (7 مرات). وأكثر أنواع الناقص تواترًا ما كان الاختلاف فيه بين المتجانسين بسبب نوع الحروف (30 مرة). أما التوشيع فقد استخدمة (9 مرات)، وهي نسبة قليلة مقارنةً ببقية عناصر الإيقاع. ولرصد هذه العناصر سيقف البحث عليها تباعًا.

أولًا: التكرار

التكرار لغة من كرّر، أي أعاد الشيء مرة بعد مرة، وكرّر الحديث: ردّده (ابن منظور، 1968، كرر، 5/ 13). والتكرار اصطلاحًا هو "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث يشكل نغمًا موسيقيًا يتقصده الناظم في شعره أو نثره، لإفادة تقوية النغم في الكلام، وإفادة تقوية المعاني الصورية، أو تقوية المعاني التفصيلية" (هلال، 1980، 239). ويحمل التكرار الموظف بكفاءة موضوعية في السياق طاقات تطريبية، تجذب انتباه المتلقي إلى المعنى الذي يولده ويعبر عنه؛ فتسهم في تصويره وتطويره. وبعدّه أسلوبًا بيانيًا، فإن استثماره يتحقق في ضوء العلاقة بين الدلالة والصوت والكلمة والعبارة؛ إذ يتحقق النجاح على المستوى الموسيقي والجمالي باكتمال الانسجام الداخلي النابع من التوافق على صعيد تلك العلاقة.

والتكرار في شعر ابن صارة حسن، مفيد، خال من الاضطراب؛ حيث ورد لأغراض يقتضيها السياق، مع تحقيق التناسق في النظم. أما علاقته القوية مع الدلالة، فلأنه كان أسلوبًا فعالًا في تقوية المعنى وإثرائه، والكشف عن أفكار الشاعر ومشاعره. وحضوره في السياق متعدد الأوجه؛ إذ ورد علي صعيد الأصوات و الكلمات والجمل، بيد أن تكرار التراكيب قليل نادر.

1- تكرار الصوت

يذهب (مفتاح، 1986، 36) إلى أن تكرار الصوت هو "تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت، أو في المقطوعة، أو في القصيدة. وهذا التجمع الصوتي هو العتبة الأولى التي يدلف الشاعر من خلالها إلى المعاني والدلالات المرادة، متوجهًا إلى المتلقي ليشركه في عملية التواصل. فاستثمار جماليات التنعيم يغني الطاقات الإيحائية للسياق؛ لأنه يقوي المعنى، ويؤكده، ويضاعف الشحنة التأثيرية. ويلاحظ تعزيز ابن صارة حرف الروي عبر تكثيفه في السياق الشعري. وهذه الإعادة بوحدات صوتية بعينها جعلت نصوصه غنية بالتناسق الداخلي الواصل إلى حدود التنغيم. و يمكن رصد ظاهرة التكرار الصوتي من خلال قول الشاعر يمدح أبا أمية بن عصام (الساير وساجت، 2020، 90) (الخفيف):

هَاكَها كَالجَنُوْبِ تُزجِي القِطارا صَافَحَ الوَرْدُ نَفْحَها و العَرارا
في جَبِيْنٍ من حالِكِ الحِبْرِ تُبدِي لَكَ لَيْلًا من طِرْسِهِ وَنَهارا
رَقَّ دِيباجُهُ فَكانَ زُلالًا حَيْثُ دارَتْ بِهِ النَّواسِمُ دارا
ورآنِيْ بِلا عُقارٍ فَكَادتْ صَفْحَةٌ مِنْهُ تَسْتَهِلُّ عُقارا
عَثَرَ الدَّهر بي وقَدْ جِئْتُ حُرًّا زاكِيَ الأَصْلِ يَنْعَشُ الأَحْرار
قاضِيَ الشَّرقِ أَشْرَقَتْنِي بِرِيْقِي نائِباتٌ يَطْلُبْنَ عِنْدِيَ ثارا

أشاع توزيع الحروف في النص السابق جرسًا موسيقيًا يلبي حاجة المعنى. وهو توزيع متوازن، بعيد عن التنافر. فتكرار صوت الراء (20) مرة في نسيج النص ناسب مقام المدح الذي يتطلب الجهر؛ إذ منح السياق إيقاعًا قويًا واضحًا، وكان بمثابة ترجيع يشي باستمرار عطاء الممدوح. والراء صوت انفجاري، مجهور، مكرر، متوسط بين الشدة والرخاوة (ابن جني، 1954، 61/1). وهذه الصفة الوسطية في النبر شحنت السياق بحركة دافعة للملل، جالبة للانتباه، بالغة في التأثير، ولاسيما أن الشاعر اعتمدها في القافية، وألحقها بالألف المتكررة (40 مرة). والألف من أصوات المد المجهورة المتسمة بقدرتها على الإسماع، والموحية بالاتساع والإطالة؛ فكان إيحاؤها رديفًا لما توحيه الراء. لذا أفصح تكرار الحرفين وتشكيلهما المتجاوب على المستوى الإيقاعي عن غرض الكلام؛ إذ أبان المعنى، وكثفه، والهدف الإشادة بكرم الممدوح وتفخيمه.

2- تكرار الكلمة

والتكرار البسيط للعلامة اللغوية _اسمًا، أو فعلًا، أو صيغة نحوية_ يعرَّف بأنه تكرار "اللفظ الواحد باللفظ والمعنى" (الحموي، 1987، 361). وهو أسلوب وظفه ابن صارة بعناية لإكساب خطابه طابعًا توالديًا ذا بناء متنوع، فكان أكثر أشكال التكرار شيوعًا في شعره، مما جعله يشكل ملمحًا أسلوبيًا بارزًا فيه. فمن خلال التوزيع التكراري الأفقي أو العمودي ولَّد ابن صارة المعاني، ونمّى دلالاتها. وتوظيف العلامة اللغوية المتكرر والمتفاوت في كثافته

يخلق إيقاعًا يقوي المعنى، وهو "صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته في صيغ فذة" (الوجي، 1989، 79). ويمكن توضيح هذه الظاهرة بقول ابن صارة في أبي الفضل بن الأعلم[2]، وكان أذكر الناس في علم النحو (السايرِ وساجت، 2020، 69) (الكامل):

ماءُ الجَمالِ بِخَدِّهِ مترقرقٌ والشَّمسُ منه تعومُ في ضَحْضاحِ
ما خَدُّهُ جَرَحَتْهُ عيني إنما صَبَغَتْ غِلالَته دِماءُ جِراحي
رشَأٌ له خدُّ البريء ولحظُهُ أبدًا شَريكُ الموتِ في الأرْوَاحِ
ذو طرَّةٍ سَبجيَّةٍ ذو غُرَّةٍ عاجيَّةٍ كاللَّيلِ في الإصباحِ
لله راءُ زَبَرْجَدٍ في عَسْجَدٍ في جَوْهَرٍ في كَوْثَرٍ في راحِ

جاء التكرار الاسمي والحرفي في الألفاظ: (خد، ذو، في) ليؤدي عدة وظائف فنية وتعبيرية. فمن الناحية الموسيقية، أغنى التكرار جرس السياق، وجعله موقعًا على تناغم لافت، أسهم في ربط أجزاء النص. فالكلمات مطمئنة في موقعها، بعيدة عن القلق والتنافر، مما جعلها ذات وقع قوي عند المتلقي. ومن الناحية التعبيرية، كشف التكرار الحالة الانفعالية الطاغية للباث تجاه الممدوح، مما يشير إلى توافق التكرار مع الدلالة، وتوليده المعنى. والملاحظ أنه وظف التكرارات لتشعيب الصور الشعرية، فلم يكن توظيفها في السياق لغايات تزينية فحسب. فتكرار كلمة (خد) أنتج صورًا فنية عدة، وهي ترقرق ماء الجمال بخد الممدوح، واصطباغه بدماء جراح الباث، مع امتلاك الممدوح خد الرشأ. كما أن تكرار كلمة (ذو) كان أساسيًا في الصورة التي بناها الشاعر للممدوح؛ فبدا في طرته السبجية وغرته العاجية كالليل في الإصباح. وكذلك الأمر مع تكرار الحرف (في)؛ إذ أحال الصورة إلى صورة درامية أخرى. وهكذا مع كل مرة من مرات التكرار البالغة 4 مرات. وهذا "التشيوء للرسالة الشعرية ولعناصرها المكونة، وهذا التحويل للرسالة إلى شيء يدوم، كل هذا يمثل خاصية داخلية للشعر في رأي (جاكبسون، 1988، 25).

ومن أمثلة التكرار الاسمي الجالب للإيقاع الداخلي قول ابن صارة (السايرِ وساجت، 2020، 112) (من الطويل):

لَها قِسْمَةٌ بَينَ الرُّواةِ وبَيْنَكُمْ فَمِنْ قِسْمَة ضِيْزى ومن قِسْمَةٍ عَدْلِ

فقد كرر الشاعر كلمة (قسمة) ثلاث مرات، فوفَّر قدرًا من الأصوات الداخلية التي أدت إعادتها في سياق التعبير إلى إنشاء تنغيم ممتع أسهم في تحقيق تماسك السياق. وغرض الشاعر من التكرار توضيح المعنى؛ إذ أضفى على البيت إيقاعيًا يتشوف بسببه المتلقي إلى فهم المعنى المراد. وتسهم هذه الصورة من صور التناسق الصوتي في تشعيب أطراف الكلام وتفعيل التوليد التعبيري. فقد أدى التكرار إلى تصعيد التنوع الدلالي عبر المقارنة المعقودة بين أنواع القسمة. ولاريب في أن اختيار التكرار لإزالة التوهم من ذهن السامع حولها قد ساعد الباث على توضيح الفكرة التي ألحت عليه لإجلائها.

ومن التكرار الاسمي أيضًا قول ابن صارة (السايرِ وساجت، 2020، 125) (من البسيط):

اللهُ أَكْبَرُ قَدْ وافَيْتُ قُرْطُبةً دارُ العُلُوْمِ وَكُرْسِيُّ السَّلاطِيْنِ
وَقَدْ تَهَلَّلَ بِيْ وَجْهُ النَّجاحِ بِها طَلْقُ الأَسِرَّةِ مِنْ وَجْهِ اِبْنِ حَمْدِيْنِ

وتوظيف التكرار بإعادة كلمة (وجه) حسنٌ، لأنه وثيق الصلة بالمعنى، وحذفه يؤدي إلى اختلال المبنى. لذا فإنه ليس حلية لفظية يمكن الاستغناء عنها، وإنما اختيار دال على دقة وتفنن. وهذا الترجيع لصوت الكلمة ومعناها مدَّ السياق بطاقات صوتية ودلالية لأنه أتاح للكلمة توليد عبارة و معنى جديدين. ومن خلال إحالة اللفظ المكرر إلى سابق حصل الاتساق والانسجام في السياق؛ لأن المتكرر كان بمثابة دعامة استندت إليها بقية العناصر اللفظية.

ويمكن تمثيل تكرار الأفعال بقول ابن صارة (السايرِ وساجت، 2020، 133) (من الطويل):

وَلَمْ أَرَ لِابْنِ الهَمِّ أَشْفى مِنَ السُّرى إذا ماتَ رِفْقُ العَزْمُ ماتَ بِدائِهِ

وقد اكتسب تكرار الفعل (مات) أهميته لأنه مركز السياق ومحور المعنى. ومن شأن التكرار أن يدفع المتلقي إلى إطالة النظر في المعنى والدلالة المعقودة عليه، ومن شأنه أن يضفي لونًا عاطفيًا يقوي الصورة. فمن الناحية الموسيقية، عمق التكرار وقع الجرس في نفس المتلقي، ومن الناحية البنائية أدى توالي المتكررين إلى إبراز حضورهما ودورهما في خلق أنساق متعاضدة على المستوى النصي.

ومن أمثلة تكرار الأفعال أيضًا قول ابن صارة (السايرِ وساجت، 2020، 65) (من الطويل):

وَقُضْبٌ تَثَنَّتْ أَمْ قُدُوْدٌ نَواعِمٌ أُعالِجُ مِنْ وَجْدِيْ بِها ما أُعالِجُ

وقد هيأ تكرار الفعل (أعالج) بعدًا بنائيًا يرسخ الموقف النفسي الذي صدر عنه الباث، وهو ما يلفت انتباه المتلقي له. لذا لم يكن التكرار بقصد الحشو، وإنما جاء عمدًا لغرض دلالي، وهو تكثيف الإيحاء بانفعال الشاعر. فنأئ التكرار عن الإملال، وبدا "وسيلة لإثراء الموقف وشحذ الشعور إلى

[2] جعفر بن محمد بن يوسف الأعلم، حفيد الأعلم الشنتمري. ولي قضاء شنتمرية، وروي عن أبيه، عن جده جميع رواياته وتصانيفه. كان فقيهًا، مشاورًا، كاتبًا، شاعرًا، من بين علم وأدب. استشهد بشنتمرية، سنة (546هـ 1151م). ينظر: (الصفدي، 1991، 11، 113).

حد الامتلاء" (السيد، 1984، 15). ونظرًا إلى ما للبنية الصوتية من أثر في النفس فإن للتكرار دورًا في تسليط الضوء على ما يعتني الباث بإجلائه دون سواه؛ إذ لم يحفل بوصف قدود النواعم قدر احتفائه بإجلاء ما اكتنفه بسبب جمالهن.

ومن تكرار الصيغ الفعلية أيضًا قول ابن صارة (الساير وساجت، 2020، 60) (من السريع):

وَاسْتَشْرَفَ النَّوْرُوْزُ فَاسْتَشْرَفَتْ لِيَ الأَمانِيْ نَحْوَ عاداتِهِ

واستخدام الشاعر تكرار الفعل (استشرفت) زاد التنغيم، وقوى الجرس الموسيقي، ومنح المعنى ترددات صوتية لافتة تتشوق إليها نفسس السامع. وأهمية التكرار هنا من ارتباطه بالحدث والزمن والصورة، لذا أدى دورًا بنائيًا دلاليًا يضاف إلى دوره الجمالي القائم على التنظيم الإيقاعي. فالملاحظ هنا دور التكرار في تمديد دلالة استشراف النوروز _أي ارتفاعه_ إلى استشراف أماني الشاعر نحو عادات الممدوح في الكرم، أي تطلعه إلى عطائه.

3- التكرار التركيبي

والتكرار التركيبي _المتمثل بتكرار الجملة أوالعبارة_ هو أسلوب توكيدي، يكثف الشحنة الصوتية، ويدعم البنية الإيقاعية، ويربط الألفاظ، مما يبعد السياق عن الإملال والرتابة. وهذا النمط التكراري نادر الورود في قصائد ابن صارة، وتوظيفه لجمع أطراف الخطاب، وترسيخ الأفكار المركزية. ومثاله قول ابن صارة (الساير وساجت، 2020، 88) (من الكامل):

وَحَدِيْقَةٍ فِيْ نَرْجِسٍ وبَهارِ رَفَعَتْ لِواءَ الحُسْنِ للنُّظّارِ

فَكَأَنَّما هذا ضُحًى مُتَهَلِّلٌ وَكَأَنَّما هَذا أَصِيْلُ نَهارِ

ففي استخدام التركيب التشبيهي (كأنما) مرتين تشعيب للصورة الشعرية، وتأكيد على الجانب الجمالي في الموصوفات. ويؤدي التركيب المتكرر وظيفتين: بنائية وتعبيرية، فضلًا عن وظيفته الإيقاعية. فهو يعكس شعور الباث، كما يسهم في تلاحم السياق. وقد أحدث اللفظ المتكرر إنماءً وتفريعًا للصورة؛ إذ وضعه الشاعر في بؤرة السياق.

ومن أمثلة التكرار التركيبي قول ابن صارة يمدح أبا أمية بن عصام (الساير وساجت، 2020، 90) (الخفيف):

خَجِلَ الصُّبحُ من شَكَاتِي فَأَهدى سَوْسَنُ الخَدِّ مِنهُ لِي جُلَّنارا

وَرآنِي بِلا عُقارٍ فَكادَتْ صَفْحَةٌ مِنْهُ تَسْتَهِلُّ عُقارا

وَرآنِي السَّحابُ أَسْحَبُ حالًا ذاتَ عُدْمٍ فَذابَ ماءً وَ نارا

وباتخاذ الشاعر تكرار جملة (رآني) مرتكزًا لتفريغ معانيه رَبَطَ بين البيتين صوتيًا؛ إذ أحال أحدهما على الآخر. كما أنه أدى بواسطة التكرار وظيفة تعبيرية تمثلت بانكشاف فقره المستدعي عطاء الرائي. لذا مثل التكرار تركيزًا صوتيًا إيقاعيًا يتماشي مع التركيز على المعنى والدلالة المرادة. ومن شأن هذا التكثيف الموسيقي أن يكشف تجربة الشاعر وما انطوت عليه هذه التجربة من انفعال نتيجة ضيق حال اليد. ومن شأنه أيضًا أن يستثير إحساس المتلقي وانفعاله بهذه التجربة. ولا ريب أن وضع التكرار في موضع مركزي من البيتين، وعلى مستوًى أفقي، من شأنه أن يوجه انتباه المتلقي إلى قلب الحدث الأساسي فيه.

ومن أمثلة التكرار التركيبي أيضا قول ابن صارة (الساير وساجت، 2020، 135) (الخفيف):

أيُّ عذرٍ يكون لا أيُّ عُذْرٍ لابن سَبْعِيْنَ مُولَعٍ بالصَّبابَهْ

والملاحظ أن التكرار هنا قد شد أواصر الكلام، مؤديًا إلى تماسك البنية وتنامها. فلم يقصد الشاعر إلى مجرد الإخبار، وإنما أراد التنويه بأهمية المتكرر، للتركيز على إيحاءاته الدلالية، مع إضفاء كثافة موسيقية لافتة لانتباه المتلقي.

وتكرار التركيب (أي عذر) يحمل دلالة نفسية؛ إذ يظهر جانبًا من جوانب الموقف الانفعالي المضطرب الذي صدر عنه الباث، وهو ابن سبعين لا يرى لصبابته عذر. وبهذا أضاء التركيبُ المتكرر المعنى، وأظهر أهميته، فضلًا عما حققه من تنغيم. وبالتالي، حمل التوظيف التكراري مقصدية الشاعر إلى التزهيد، وهو ما عبرت عنه (الملائكة، 1967، 276) بقولها عن التكرار: "إنه يؤكد حقيقة ما، ويجعلها بارزة أكثر من سواها".

ثانيًا: الجناس

الجناس في الأصل من جَنَسَ. والجنس في اللغة: الضرب. يقال: هذا النوع من ضرب كذا، أي من جنسه (ابن منظور، 1968، جنس، 1/ 700). وجانس الشيءُ الشيءَ: شاكله، أو اتحد معه في جنسه (يعقوب، 1971، 5/ 119). وفي الاصطلاح: "أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا" (الصفدي، 1987، 34). والناس في تسميته متوزعون، فيسمونه: التجنيس والمجانسة والتجانس وغيرها (الصفدي، 1987، 23). و للجناس أنواعٌ، تتشعب أطرافها. و هو تام و ناقص. فالتام: ما اختلفت ألفاظه في المعنى، واتفقت في عدد الحروف ونوعها وترتيبها وهيئتها. والناقص: ما اختلف فيه الركنان في واحد مما سبق (يعقوب، 1971، 5/ 121). و يؤدي تشابه المتجانسين إلى انصراف الذهن إلى الجرس الواقع على السمع، وإلى التماس الدلالة التي يولدها التنغيم. ولم تقتصر وظيفة الجناس في شعر ابن صارة على التوقيع النغمي الناجم عن التوافق في الحروف مع اختلاف المعنى، وإنما تعداه إلى تنمية الصياغة اللغوية، وتكميل المعاني وإغنائها وطرح تفسيرات حولها، مما يساعد على خلق التماسك على المستوى النصي وتحفيز المتلقي لإدراك الدلالات.

والجناس التام المتماثل ما اتفق فيه المتجانسان في نوع الحروف وأعدادها وحركاتها وهيئاتها وترتيبها، وهما اسمان. ومن أمثلته قول ابن صارة (الكريم، د.ت، 99) (من الكامل):

وَقَتَلْتُ مِنْ أَنْجادِها أَنْجَادَها وَصَرَعْتُ فِيْ أَغْوارِها أَغْوَارَها

أحدثت المتجانسات في هذا السياق تنغيمًا ناتجًا عن تكرار الألفاظ دون المعاني. فقد جانس الشاعر بين كلمتي (أنجادها) و (أنجادها)، وكلاهما اسمان. وقد أراد بالأولى: الشجعان الماضون فيما يعجز عنه غيرهم؛ في حين أراد بالثانية الأماكن المرتفعة. كما جانس بين الاسمين (أغوارها) و (أغوارها)؛ فأراد بالأولى كل منخفض في الأرض، وأراد بالثانية متعمقي النظر من الرجال. والمراد أنه قتل أبطالها فوق أماكنها المشرفة، وصرع رجالها الدواهي في أماكنها المنخفضة، أي تعقبهم فأودى بهم حيث كانوا.

ومن الجناس التام المتماثل أيضًا قول ابن صارة في لحية (السايرو وساجت، 2020، 89) (من البسيط):

وَلِحْيَةٍ لَسْتُ أَدْرِيْ كَيْفَ أَنْعَتُها فُضُولُ أَشْعارِها أَوْدَتْ بِأَشْعارِي

وقد أحدث الجناس التام بين (أشعارها) و(أشعاري) جرسًا داخليًا ناجمًا عن اتفاق الكلمتين في النطق والكتابة واختلافهما في المعنى. والمراد بالأولى الشَّعر، بفتح الشين، وبالثانية: الشِّعر، بكسرها. وقد تمت إبانة معنى اللفظ الأول باللفظ الثاني المكرر، وهو ما يحدث التطريب في نفس السامع.

والجناس التام المستوفي ما اتفق فيه المتجانسان في نوع الحروف وأعدادها وحركاتها وهيئاتها وترتيبها، وهما اسم وفعل. ومن أمثلته قول ابن صارة (السايرو وساجت، 2020، 128) (من الوافر):

أَيا مَنْ جَارتِ العَلْيَاءُ فِيْهِ فَما تَدْرِي لَهُ العَلْياءُ كُنْها

بِجِيْدِ النُّبْلِ مِنّا عِقْدُ أُنْسٍ أَقامَ بِغَيْرِ واسِطَةٍ فَكُنْها

وقد وردت (كنه) الأولى على سبيل الاسمية، والمراد: حقيقة الأمر وغايته وجوهره. في حين وردت الثانية على سبيل الفعلية، مِنْ كان الشي يكون فهو كائنٌ. وفضلًا عما أحدثه اللفظان من إيقاعٍ ناجم عن تجانسهما، فإن ورودهما كقفلات صوتية لنهايتي البيتين في موضع الضرب يسهم في إثراء الموسيقى الداخلية. وتتطلب بنية الجناس هنا إدراك الفروق بين معنيي اللفظين؛ إذ يتوهم السامع أن معنى اللفظ الثاني كمعنى الأول، وعند التدقيق يستنبط الذهن الفروق بينهما. وفضلًا عن القيم الجمالية التي أكسبها الجناس للكلام بما أضفاه على السياق من تآلف صوتي، فإنه أسهم في بناء المعنى، فأغنى الصياغة اللغوية والدلالات.

واستثمر ابن صارة الجناس الناقص في قصائده و مقطوعاته أكثر من استثماره الجناس التام؛ فأفاد من أثره في البنائين الإيقاعي واللغوي. وحيثما ورد بدا متلائمًا مع السياق، غير نابٍ في مكانه، وتوظيفه لاستيفاء طاقة الألفاظ على الإيحاء. فالجناس في قصائد ابن صارة لا يطلبه التطريب، وإنما يقتضيه المعنى. وينم توظيفه عن ثروة لغوية وبراعة في توليف البيان.

ومن أمثلة الجناس الناقص بسبب هيئة الحروف، أي اختلاف الحركات والسكنات، قول ابن صارة (السايرو وساجت، 2020، 53) (من المتقارب):

و نارِنْجَةً لمْ يَدَعْ حُسْنُها لِعَيْنِيَ في غَيْرِها مَذْهَبا

فَطَوْرًا أَرى لَهَبًا مُضْرَمًا وَطَوْرًا أَرى شَفَقًا مُذْهَبا

فقد جانس ابن صارة بين (مَذْهبا) و (مُذهبا). والمَذهب: الطريق والنهج، والمُذهب: المطلي بالذهب. والجناس المُجَرَّف _وهو "ما اختلف فيه الركنان في الحركات" (يعقوب، 1971، 5/ 120)_ وارد هنا في سياق الصورتين الاستعاريتين. فقد جسّم الشاعر الحسن في الأولى، عندما أبرزه في صورة المَذهب، أي الطريق. كما جسّمه في الثانية، عندما شبهه بالشفق المُذهب. وجمعُ الشاعرِ أطرافَ الصورتين جعلهما صورة واحدة متشعبة في اتجاهين. وقد أغنت صوتيات الحروف المعنى؛ فمنحت الصورة بعدها الإيقاعي المتلائم ودلالاتها وإيحاءاتها. يتفق هذا مع ما يذهب إليه آرنولد؛ إذ يرى أن "الايقاع يطرح تفسيرات وظلالًا للمعنى، فيستخدم للإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة" (البحراوي، 2011، 32).

ووظف ابن صارة الجناس الناقص اللاحق، وهو ما اختلفت فيه الكلمتان في نوع الأحرف، شرط ألا يقع الاختلاف في أكثر من حرف (فيود، 1998، 283). ومن أمثلته قول ابن صارة (السايرو وساجت، 2020، 121) (من الوافر):

وَأطْوِي طُولَ ليلِي ذِكْرَ لَيْلى وَلا أَقْرَأُ عَلى سَلْمى سَلاما

فقد استخدم ابن صارة الجناس الناقص اللاحق في هذا البيت في موضعين؛ إذ جانس بين اللفظين (ليلي) و(ليلى)، كما جانس بين (سلمى) و(سلاما). وفيه "اختلف اللفظان في أنواع الحروف، وكان الحرفان متباعدين في المخرج (يعقوب، 1971، 120). والليل: الوقت الذي يعقب النهار؛ وليلى: اسم علم مؤنث، معناه نشوة الخمر. ووقع الجناس الثاني بين (سلمى) و(سلاما). وسلمى: اسم علم مؤنث، معناه الناجية؛ والسلام: التحية. وهذا الاستخدام المكثف للجناس منح السياق انسجامًا لافتا نتيجة التشابه في النطق والتباين في المعنى. و قد أسفر عن صفة الشعرية؛ لأنه انساب بلطف، وكمّل المعنى. ودوره جلي في خلق التماسك على المستوى النصي، فقد ورد في آخر الشطرين محققًا التناسب والتوازن.

ومن الجناس الناقص المقلوب، وهو ما اختلف لفظاه في ترتيب الحروف (الجندي، 1954، 120) قول ابن صارة (الكريم، د.ت، 44) (من الوافر):

تَأَمَّلْ حالَنا وَالجَوُّ طَلْقٌ مُحَيّاهُ وَقَدْ طَفَلَ المَساءُ

بِنَهْرٍ كَالسَّجَنْجَلِ كَوْثَرِيٍّ تَعَبَّسَ وَجْهُهَا فِيْهِ المَساءُ

فالهندسة الشكلية للجناس الذي وضعه الشاعر في موضع الضرب يعكس الإتقان في توظيفه وإثراء السياق إيقاعياً ودلاليًا. فقد جانس ابن صارة بين (السماء) و (المساء)، وهما من حقلين لغويين مختلفين، فالأول من (سمو) أي ارتفع، والثاني من مسي. وهذا الاختلاف في ترتيب الحروف يستدعي التلوين الإيقاعي والتلوين الدلالي، ومن شأنه أن يربط أجزاء السياق. فقد أنتج الجناس إيقاعًا مؤثرًا لما أضفاه من حيوية على السياق، وهو يرتبط بالجانب الدلالي لأنه أوصل تجربة الشاعر إلى المتلقي. ومما يشف عن حسن التوظيف أنه أتى في موضع التوازي بين ضربي البيتين مع إغنائه بصفير السين في المتجانسين.

ووظف ابن صارة الجناس الناقص المُطَرَّف، وهو "ما اختلف فيه الركنان في عدد الحروف، وكان أحد الركنين يزيد على الركن الآخر بحرف واحد"، شرط أن تكون الزيادة في أول الكلمة أو آخرها (يعقوب، 1971، 121). ومثاله قول ابن صارة (الساير وساجت، 2020، 109) (من البسيط):

الخَرْجُ أَخْرَجَ رَأْسِيْ مِنْ شَبِيْبَتِهِ فَكُلَّما افْتَرَّ ثَغْرُ الشَّيْبِ فِيْهِ بَكى

وَما الهِلالُ بِمُبْيَضٍّ لَدى مُقَلِيْ كَأَنَّهُ مِنْ قَتِيْرِ الشَّيْبِ قَدْ سُبِكا

فقد أوقع الشاعر الجناس بين الكلمتين: (بكى) و (سبكا). والأولى واقعة في ضرب البيت الأول، والثانية واقعة في ضرب البيت الثاني. والزيادة حاصلة في أول الكلمة بحرف السين. وهذا التجاوب الإيقاعي الناجم عن تماثل الكلمتين تماثلًا ناقصًا يختلب ذهن السامع؛ فيثير المفاجأة والدهشة لطرافته. وقد أتت جودته من ناحية التآلف والتخالف الحاصل بين ركنيه، ومما يثيره من جرس موسيقي يطرب المتلقي، ومن الإيهام بعدم وجود الزيادة.

ثالثًا: التوشيع

التوشيع لغةً: "لف القطن بعد الندف، وكل لفيفة منه وشيعةٌ. والتوشيع: دخول الشيء في الشيء. وتوشع الشيء: تفرق" (ابن منظور، 1968، وشع). أما المعنى الاصطلاحي فهو "أن يؤتى في عجز الكلام بلفظ مثنى مفسّر بإسمين، أحدهما معطوف على الآخر" (القزويني، 2013، 18). والتوشيع نوع من الإطناب، وهو محسّن معنوي، يقصده الشاعر ليتم الإفصاح، وليزيد من تمكين المعنى. واستشراف النفس إلى العلم به كاملًا بعد الإبهام في اللفظ المثنى، وانكشاف المقصود، يؤدي إلى وقوعه في النفس موقع التنغيم. وفي شعر ابن صارة اتكاء على هذا المحسن اللفظي الجالب للإيقاع الصوتي الداخلي. ومثاله قوله في الزهد (الساير وساجت، 2020، 85) (البسيط):

يامَنْ يَصِيْخُ إِلى داعِيْ السَّفاهِ وقد نادى بِهِ النَّاعيانِ: الشَّيْبُ والكِبَرُ

إنْ كُنْتَ لا تَسْمَعُ الذِّكْرى فَفِيْمَ ثَوَى فِي رَأْسِكَ الواعِيانِ: السَّمعُ والبَصَرُ

لَيْسَ الأَصَمُّ ولا الأَعْمى سِوى رَجُلٌ لمْ يَهْدِهِ الهادِيانِ: العَيْنُ والأَثَرُ

لا الدَّهْرُ يُبْقِي ولا الدُّنيا ولا الفَلَكُ ال أَعلى ولا النَّيِّرانِ: الشَّمْسُ والقمرُ

لَيَرْحَلَنَّ عَنِ الدُّنيا وإنْ كَرِهَا فِرَاقَها الثاوِيَان: البَدْوُّ والحَضَرُ

ففي حشو عجز كل بيت في المقطوعة السابقة أتى الشاعر باسم مثنى، ثم فسره باسمين مفردين هما عينه، جاعلًا أحدهما في موقع القافية، وذلك بنية الإرشاد إلى المبهم على جهة العطف. ففي البيت الأول، ذكر الشاعر الناعيان، ثم فسرهما بالشيب والكبر. وفي عجز البيت الثاني، ذكر الواعيان المفسران بالسمع والبصر. وفي الثالث، أخرج الخفاء في قوله: (الهاديان) إلى الظهور بالمتقاطعين المفسرين له: العين والأثر. وكذلك فعل في البيتين الرابع والخامس. فالنيران مفسران بالشمس والقمر، والثاويان مفسران بالبدو والحضر. ومما لا يمكن إنكاره أن اختيار الألفاظ ضمن هذا التشكيل التوشيعي أكسب الكلام نغمًا خفيفًا على اللسان، عذبًا في السمع. وجماله التطريبي حاصل بسبب ما فيه من اتساق في السبك، وانسجام في التأليف. و لتردده _خمس مرات_ في موضع القافية عميق الأثر في زيادة التنبيه الموسيقي والمعنوي. فتنظيمه وفق دندنات متكررة متوافقة مع العروض يشد السامع، ويجعله أكثر تشوقًا للمعنى الذي يتوفر على السياق

المبحث الثالث: الإيقاع المعنوي

الحقيقه التي يجتمع عليها البلاغيون هي أن قيمة الإيقاع ليست في العلاقات الصوتية التي يخلقها الباث، وحسب؛ وإنما قد تكون قيمته في التطريب الذي تستشفه النفس، نتيجة العلاقات بين معاني الألفاظ المنسجمة، وفق نظامها الخاص. وبالتالي، فإن القيمة النغمية تأتي من الحالة النفسية التي يحدثها السياق. فالإيقاع "ليس شيئا فيزيائيًا، وليس شيئًا في طبيعة الأصوات نفسها؛ وإنما هو في الواقع إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله ندرك لا صوت الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور" (عياد، 1978، 139). ومن هنا، سيأتي بحثنا التالي في الإيقاع المعنوي الذي تؤدي إليه بعض الأنماط البديعية المعدودة من بين المحسنات المعنوية، مثل الطباق والمقابلة ومراعاة النظير.

أولًا: الطباق

الطباق لغة: مصدر طابق، وهذا طباق هذا، أي مطابق له. (ابن منظور، 1968، طبق). واصطلاحًا، هو الجمع بين الشيء وضده (العسكري، د.ت، 316). والطباق نوعان: طباق إيجاب، وطباق السلب. فالأول: ما كان مثبتًا، والثاني: ما كان بين اللفظ ومنفيه (مطلوب، 1999، 439). ويمكن تقسيمه وفقًا لنوع اللفظين المتضادين إلى: طباق الأسماء، وطباق الأفعال، وطباق الحروف (مطلوب، 1999، 440). وللطباق دور أساسي في توقيع المعنى؛ إذ يعزف الشاعر على جرسه المعنى والدلالة التي يتوخاها حال النظم. ومن أمثلة طباق الإيجاب في الديوان قول ابن صارة (الساير وساجت، 2020، 79) (من الكامل):

والذِّكْرُ مِنْكَ على لِسانِ مَودَّتِي أَحْلى مِنَ البَرْنِيّ أو آزاذِهِ
أَو في رِداءِ ضُحىً تَراه مُعَصْفَرًا عِنْدَ الأَصِيْلِ بِحُمْرَةٍ من حاذِهِ
حَضَرُوا وَغِبْنا شُذَّ ذًا وَلَرُبَّما حُرِمَ الغِنى مَنْ كانَ مِنْ شُذاذِهِ
وَأَراهُمُ هَذُّوا، وَأَبْطَأْنا وقدْ يَدْنُو بَعِيْدُ الحظِّ مِن هُذّاذِهِ
والمَرْءُ قد يَجْنِيْ الرِّضى مِن سُخْطِه كَاللَّيث يَفرِسُ وهو في أَشْقاذِهِ

والملاحظ في هذا السياق أن الشاعر جمع بين عدة ألفاظ وأضدادها. ففي البيت الثاني جاء بكلمة (ضحى) في الشطر الأول، ثم جاء بكلمة (الأصيل) في الشطر الثاني، وهذا طباق إيجاب، وقع بين اسمين. وفي البيتين الرابع والخامس، طابق بين (حضروا) و (غابوا)، ثم بين (هذوا) و(أبطأنا). وهذا طباق إيجاب، وقع بين فعلين. وبعد ذلك، عاد إلى المطابقة الإيجابية بين اسمين في البيت الأخير، عندما جمع بين (الرضى) و(سخطه). وإذا نظرنا في هذه المتضادات في إطار تزامن اشتغالها نرى أن نسقها الدلالي الغني أسهم بفعالية في خلق موسيقى معنوية مؤثرة. وهو تأثير ناجم عن رسم الصور المتحركة بالمتضادين، أو عن استثمار الأثر النفسي للألفاظ المتباينة، نظرًا إلى ما يضفيه الجمع بينهما من جمالية ظاهرة ودقة في المعنى. فالطباق أكسب الكلام رونقًا، وعمل على نحو أساسي لابتناء المعنى. وهذه العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون أضفت على السياق موسيقى تستشفها نفس المتلقي، لدي توقع اللفظ والمعنى.

ثانيًا: مراعاة النظير

النظير في اللغة من نظر إلى كذا وكذا، وهو تأمل الشيء بالعين. والنظير المثل في كل شي (ابن منظور، 1968، نظر، 5/ 215). ومراعاة النظير في الاصطلاح: أن يجمع الناظم أمرًا وما يناسبه من نوعه: أو ما يلائمه من أي وجه من الوجوه، عدا التضاد الذي يخرج إلى المطابقة، سواء كانت المناسبة لفظًا لمعنى، أو لفظًا للفظ، أو معنى لمعنى (عتيق، 2015، 179). لذا أطلق على هذا المحسن المعنوي مسميات عدة، منها التناسب والائتلاف والمؤاخاة، تمييزًا له عن الطباق والمقابلة، والأخيران يرتكزان على الجمع بين المتعاكسات. وهذا الأسلوب يأتي لتقوية المعنى، وتأكيده، ونقل إحساس الباث. وهو يفرض طاقة تنغيمية إلى جانب الطاقة التعبيرية والدلالية، وفق علاقة تجمع أواصر الشكل والإيقاع والمعنى، وصولًا إلى قول مترابط الأجزاء على المستويين الفني والمعنوي، مما يؤدي إلى إثارة ذهن السامع وجذب انتباهه. وابن صارة استثمر في شعره هذه الشبكة المعقدة من علاقات التناظر والتناسب. ومثال ذلك قوله (الساير وساجت، 2020، 88) (الكامل):

وَحَدِيْقَةٍ في نَرْجِسٍ وَنَهارِ رَفَعَتْ لِواءَ الحُسْنِ للنُّظّارِ
فَكَأَنَّما هَذا ضُحًى مُتَهَلِّلٌ وَكَأَنَّما هَذا أَصِيْلُ نَهارِ
أَخَوانِ أُمُّهُما مَعًا شَمْسُ الضُّحى وَأَبُوْهُما قَمَرُ السّماء السّارِيْ
شَرِبا سُلافَ القَطْرِ حَتَّى عَرْبَدا وَتَراجَما بِكَواكِبِ الأَزْهارِ
وَاسْتَوْدَعا خَبَرَيْهِما نَفَسَ الصِّبا فَأَذاعَ ما كَتَما مِنَ الأَسْرارِ

يقوم الأداء اللغوي في هذا السياق على التوليف بين مجموعات، يضم كل منها ألفاظًا متجاورة، يراعى فيها التناظر والتناسب في المعنى. فاللفظان: (النرجس) و (النهار) متناسبان، يجمع بينهما مراعاة النظير لاقترانهما عند التعبير عن شذى الرائحة في النبات. و(الضحى) و (الأصيل) متلائمان؛ لأنهما من أوقات النهار. و(الشمس) و (القمر) مؤتلفان من وجهة أنهما من الأفلاك. ومن مراعاة النظير بين أكثر من أمرين قوله في هذا السياق: (استودعا) و (كتما) و(الأسرار)، وكلها تأتلف في التعبير عن الستر والإخفاء. ولا شك أن سعي الباث إلى إبقاء ذهن السامع في منطقة تلتقي فيها المفردات المتوالفة في معانيها أضفى على السياق سلاسة وعذوبة، وأكسب النظم قوة ومتانة. وهذا الانسجام والتساوق يعزز التناغم، ويوقظ التطريب، ويتصل هذا الرأي بما ذهب إليه (بكار، 1983، 263) في حديثه عن دور التقنيات البلاغية في تنمية حركة الإيقاع؛ إذ يقول: "يؤدي التوافق والتقاطع والانسجام إلى توليد تشكيلات إيقاعية غير منظورة".

خاتمة

تخير ابن صارة الأوزان التقليدية الشائعة، فنظم على سبعة بحور أصلية تامة، صافية ومركبة، أهمها: الكامل والبسيط والطويل، فاستثمرها في المديح والوصف والغزل والشكوى. وقد استدعى الزحافات والعلل السائغة، دون مبالغة، بغية استغلال طاقاتها الإيحائية وتنشيط الإيقاع وتلوينه وتجديده، الأمر الذي أدى إلى نبذ الرتابة وبث الحركة في النصوص وخلق حالة من اللاتوقع عند المتلقي. وبالتالي أدت هذه الأوزان وما فيها من ترخيصات عروضية إلى السمو بقيم النصوص الجمالية؛ لأنها كانت بمثابة دوال مثيرة للانتباه ومحفزة للتفاعل، بما يساير التجربة الشعورية والنفسية التي صدر عنها الباث.

واجتهد الشاعر في اختيار القوافي الذلل، واعتنى بتنويع قوافيه المطلقة، مما منحه مدًا في النفس، ينعكس وضوحًا في أذن المتلقي. وقد حمّل هذه القوافي بالأصوات المتشاكلة مع الغرض والمتعالقة مع المعنى، بما يدعم الطاقات التنغيمية لبقية عناصر التشكيل الإيقاعي. وأدى هذا إلى النأي بالنصوص عن الرتابة وإغناء جمالياتها؛ إذ عزز الدلالة والإيقاع المنسجم والحالة الشعورية، بما يكشف الصدى الداخلي لذات الباث. وهذا التفاعل بين الصوت والغرض ودلالات المعاني المرصودة أدى دورًا أساسيًا في تمكين القوافي واستقرارها وإجلاء شعرية الأبيات.

وقد حقق ابن صارة النجاح على المستوى الموسيقي دلاليًا وجماليًا باكتمال الانسجام بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي المتحَصَّل عليه بالتكرار والتجنيس والتوشيع من جهة، وبتمام التواشج بين الإيقاع الداخلي والدلالة من جهة أخرى؛ إذ كان أسلوبًا فعالًا في تقوية المعنى وإثرائه والكشف عن جوانب الموقف النفسي والفكري للباث.

والتكرار في شعره حسن مفيد، يقتضيه السياق، ويلبي حاجة المعنى، وهو خال من الاضطراب، متناسق مع النظم، مما منحه وقعًا قويًا عند المتلقي. وتوظيفه بعناية اعتمادًا على انفعال الباث بتجربته وبغرض تشعيب الصورة الشعرية أكسب السياق طابعًا توالديًا ذا كثافة موسيقية لافتة. وقد دعم التكرار البنى الإيقاعية، مما أدى إلى إغناء الطاقات الإيحائية والجمالية للسياق؛ لأنه قوّى المعاني، وربط العناصر الدلالية ببعضها البعض. وبالتالي ضاعف الشحنات التأثيرية، دافعًا الملل عبر إشراك المتلقي في عملية التواصل.

ومنح الجناس التام المتلائم مع السياق والدلالة وقعًا موسيقيًا أضاء المعنى وأكده، مسفرًا عن الشعرية، نظرًا إلى جلاء دوره في خلق التماسك والتناسب والتوازن على المستوى النصي. وبالتالي فقد أضفى رونقًا وجمالًا يثيران الدهشة عند المتلقي. كما أكسب التشكيل التوشيعي السياق نغمًا خفيفًا على اللسان، عذبًا في السمع، فارتقت جمالياته التطريبية بشعرية النصوص؛ لأنها نهضت بانسجام التأليف واتساق السبك.

ونمّى الشاعر حركة الإيقاع المعنوي من خلال توليد التشكيلات البلاغية التي شف توظيفها عن جودة الصناعة. فقد أسهم الطباق في توقيع المعنى، واشتغاله نجم عن الأثر النفسي الذي أحدثه جرس انسجام المتضادات وتناغمها في أذن المتلقي، وترتب عن ذلك سمو بالقيم الجمالية. وأدت علاقات التناسب الناجمة عن مراعاة النظائر إلى تطويع الإيقاع بما يتلاءم والموقف التعبيري للباث، وأدى هذا إلى إثراء الدلالة وتعزيز التطريب الجاذب لانتباه المتلقي. فكان لهذا التشكيل الغني جمالياته التي تعزز شعرية النصوص.

المصادروالمراجع

أنيس، إ. (1952). *موسيقى الشعر*، ط: 2، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

البحراوي، س. (1993). *العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البحراوي، س. (2011). *الإيقاع في شعر السياب*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

البستاني، س. (1904). *إلياذة هوميروس*، مصر: مطبعة الهلال.

بكار، ح. (1983). *بناء القصيدة في النقد العربي القديم*، بيروت: دار الأندلس.

التبريزي، خ. (متوفي: 749هـ 1348م)، (1986). *الوافي في العروض والقوافي*، ط: 4، تحقيق: فخر الدين قباوة، دمشق: دار الفكر.

جاكبسون، ر. (1988). *قضايا الشعرية*، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

جان ماري، ج. (1965). *مسائل فلسفة الفن المعاصرة*، ترجمة: سامي الدروبي، ط: 2، دمشق: دار اليقظة العربية.

ابن جعفر، ق. (متوفي: 337هـ 948م)، (دون تاريخ). *نقد الشعر*، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة: دار الكتب العلمية.

الجندي، ع. (1954). فن الجناس، مصر: دار الفكر العربي.

ابن جني، ع. (متوفي: 392هـ 1001م)، (1954). *سر صناعة الإعراب*، مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.

حركات، م. (1998). *أوزان الشعر*، القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

الحموي، ت. (متوفي: 837هـ 1433م)، (1987). *خزانة الأدب*، شرح: عصام شعيتو، لبنان: دار مكتبة الهلال.

ابن خاقان، م. (متوفي: 529هـ 1134م)، (1989م). *قلائد العقيان ومحاسن الأعيان*، تحقيق: حسين بن يوسف خريوش، الأردن: مكتبة المنار.
الزمخشري، م. (متوفي: 538هـ، 1143)، (1998). *أساس البلاغة*، تحقيق: محمد باسل عيون السود، بيروت: دار الكتب العلمية.
الساير، م. (1971). *شعراء أندلسيون منسيون، ويليه فوات الدواوين الأندلسية*، بيروت: دار الكتب العلمية.
ساجت، م. و الساير، م. (2020). *شعر ابن صارة الشنتريني الأندلسي، (ت: 517)، جمع و تحقيق وتعليق وتوثيق*، بيروت: دار الكتب العلمية، بيروت.
السيد، ش. (1984). أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، *مجلة إبداع*، مصر، مجلد: 2، عدد: 6.
الصفار، ا. (2010). *جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم*، إربد: عالم الكتب.
الصفدي، خ. (متوفى: 764هـ 1362م)، (1987). *جنان الجناس في علم البديع*، تحقيق: سميرة حسين حلبي، بيروت: دار الكتب العلمية.
الصفدي، خ. (ت: متوفى 764هـ 1362م)، (1991م). *الوافي بالوفيات*، ط: 3، تحقيق: شكري فيصل، بيروت: دار فرانزشتاينر شتوتغارت.
ضيف، ش. (1981). *في النقد الأدبي*، ط: 6، القاهرة: دار المعارف.
ابن طباطبا العلوي، م. (متوفى: 322هـ 933م)، (دون تاريخ). *عيار الشعر*، ط: 3، تحقيق: محمد زغلول سلام، الإسكندرية: منشأة المعارف.
الطيب، ع. (متوفى: 1426هـ 2005م)، (1970). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، ط: 2، بيروت: دار الفكر.
عبد الصبور، ص. (1977). *حياتي في الشعر*، بيروت: دار العودة.
عبد الوهاب، س. (2011). *النص الأدبي، التشكيل والتأويل*، عمان: دار جرير.
عبيد، م. (2000). التشكيل مصطلحًا أدبيًا، *جريدة الأسبوع الأدبي*، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، العدد: 4.
عتيق، ع. (2015). *علم البديع*، لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
العسكري، ح. (متوفى: 395هـ 1005م)، (2018). *كتاب الصناعتين*، ط: 2، تحقيق: علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: دار الفكر العربي.
العلوي، ي. (متوفى: 749هـ 1348م)، (1980). *كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*، ج: 3، بيروت: دار الكتب العلمية، بيروت.
عياد، ش. (1978). *موسيقى الشعر العربي*، ط: 2، القاهرة: دار المعرفة.
العياشي، م. (1978). *نظرية إيقاع الشعر العربي*، تونس: المطبعة العصرية.
الفيروز آبادي، م. (متوفى: 817هـ 1415م)، (2008). *القاموس المحيط*، راجعه: أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد، القاهرة: دار الحديث.
فيكتور، إ. (2000). *الشكلانية الروسية*، ترجمة: الولي محمد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
فيود، ب. (1998). *علم البديع، دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع*، الإحساء: دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع.
القرطاجني، ح. (متوفى: 684هـ 1285م)، (1981). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة*، الطبعة: 2، بيروت: دار الغرب الإسلامي.
القزويني، م. (متوفى: 739هـ 1338م)، (2003). *الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع*، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية.
القيرواني، ح. (متوفى: 456هـ 1070م)، (2001). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، بيروت: المكتبة العصرية.
الكريم، م. (د.ت). *ابن صارة الأندلسي، حياته وشعره*، السودان: دار مصر.
كوهن، ج. (2000). *النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش*، القاهرة: دار غريب.
مالبرج، ب. (2015). *علم الأصوات*، ترجمة: عبد الصبور شاهين، مصر: مكتبة الشباب.
محمد، إ. (1981). *قضايا الشعر في النقد العربي*، لبنان: دار العودة.
مطلوب، أ. (1999). *البلاغة والتطبيق، ط: 2، العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي*.
معلوف، ل. (1967). *المنجد في اللغة والأعلام*، بيروت: دار المشرق.
مفتاح، م. (1986). *تحليل الخطاب الشعري*، استراتيجية التناص، ط: 2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
الملائكة، ن. (1967). *قضايا الشعر المعاصر، بغداد: مكتبة النهضة*.
ابن منظور، م. (متوفى: 711هـ 1311م)، (1968). *لسان العرب*، بيروت: دار صادر.
النوش، ح. (1996). *ابن سارة الأندلسي: حياته وشعره*. بيروت: مكتبة الهلال.
هلال، م. (1980). *جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي*، بغداد: دار الرشيد للنشر.
الوجي، ع. (1989). *الإيقاع في الشعر العربي*، عمان: دار الحصاد.
الوراكلي، ح. (1968). *ابن صارة الشنتريني: حياته وشعره*، المغرب: مطبعة النور.
يعقوب، ا. (1971). *موسوعة علوم اللغة العربية*، بيروت: دار الكتب العلمية.
يعقوب، أ. (1991). *المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر*، بيروت: دار الكتب العلمية.

References

Abdel Sabour, p. (1977). *My Life in Poetry*, Beirut: Dar Al-Awda.

Abdel-Wahhab, S. (2011). Literary Text, Formation and Interpretation, Amman: Dar Jarir.

Al-Alawi, Y. (died: 749 AH 1348 AD), (1980). *kitab Altiraz Almutadamin li'asrar Albalaghat Waeulum Haqayiq Al'iiejaz*, vol. 3, Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.

Al-Bahrawi, S. (1993*). Prosody and Rhythm of Arabic Poetry: An Attempt to Produce Scientific Knowledge*, Cairo: Egyptian General Book Organization.

Al-Bahrawi, S. (2011). *Rhythm in Sayyab's Poetry*, Cairo: the Egyptian General Book Organization.

Al-Fayrouzabadi, M. (died: 817 AH 1415 AD), (2008). *al-Qamos al-Muheet*, reviewed by: Anas Muhammad al-Shami and Zakaria Jaber Ahmed, Cairo: Dar Al-Hadith.

Al-Hamwi, T. (died: 837 AH 1433 AD), (1987). *Khizanat al'adab*, Explanation: Issam Shaito, Lebanon: Dar Al-Hilal Library.

Al-Jundi, P. (1954). *the Art of Alliteration*, Egypt: Dar Al-Fikr al-Arabi.

Al-Karim, M. (W.D). *Ibn Sara Al-Andalusi, his life and poetry*, Sudan: Dar Misr.

Al-Noush, H. (1996). *Ibn Sarah al-Andalusi: His Life and Poetry*. Beirut: Crescent Bookshop.

Al-Qartajani, H. (died: 684 AH 1285 AD), (1981*). Minhaj al-Balgha wa Siraj al-Adaba*, investigation: Muhammad al-Habib ibn al-Khoja. (2nd ED). Beirut: Dar al-Gharb al-Islami.

Al-Qayrawani, H. (died: 456 AH 1070 AD), (2001).). *Aleumdat fi Mahasin Alshier Wadabih Wanaqdih*: Abdel Hamid Hindawi, Beirut: Al-Makataba Al-Asriyyah.

Al-Qazwini, M. (died: 739 AH 1338 AD), (2003). *Al'iidah fi Eulum Albalaghati, Almaeani Walbayan Walbadie*, investigation: Ibrahim Shams Al-Din, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Alami.

Al-Safadi, K. (deceased: 764 AH 1362 AD), (1987*). Janaan Aljinaas fi Eilm Albadie*, Investigation: Samira Hussein Halabi, Beirut: Dar al-Kutub al-Alami.

Al-Safadi, K. (died in 764 AH 1362 AD), (1991 AD). *al-Wafi Bal-Wafiyat*, Edition: 3, investigation: Shukri Faisal, Franzsteiner House, Beirut: Stuttgart.

Al-Saffar, A. (2010). *The Aesthetics of Color Formation in the Holy Qur'an*, Irbid: World of Books.

Al-Sayed, Sh. (1984). *The Style of Repetition Between the Theorizing of Rhetoricians and the Creativity of Poets*, Egypt: Ibdaa Magazine, Volume: 2, Number: 6.

Al-Sayer, M. (1971). *Forgotten Andalusian Poets*, Followed by the Andalusian diwans, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut.

Al-Tabrizi, K. (died: 749 AH 1348 AD), (1986). *al-Wafi fi al-Aroudh wa al-Qawafi*, Edition: 4, investigation: Fakhr al-Din Qabawa, Damascus: Dar al-Fikr,.

Al-Tayeb, P. (died: 1426 AH 2005 AD), (1970). Almurshid 'iilaa Fahm 'ashear Alearab Wasinaeatiha. (2nd ED). Beirut: Dar Al-Fikr,.

Al-Wrakli, H. (1968). Ibn Sara al-Shantarini: His Life and Poetry, Morocco: Al-Nour Press.

Al-Waji, p. (1989). Rhythm in Arabic Poetry, Amman: Dar Al-Hasad.

Al-Zamakhshari, M. (deceased: 538 AH, 1143), (1998). 'asas al-Balagha, Investigation: Muhammad Basil Oyoun al-Soud, Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.

Anees, E. (1952). *Poetry Music*. (2nd ED). Egypt: Anglo-Egyptian Bookshop.

Angels, n. (1967). *Issues of Contemporary Poetry*, Baghdad: al-Nahda Library.

Askari, H. (died: 395 AH 1005 AD), (2018). *Kitab Alsinaeatayn*. (2nd ED). investigation: Ali Muhammad Bedjawi and Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi.

Ateeq, P. (2015). Alam al-Badi, Lebanon: Dar al-Nahda al-Arabiya for Printing and Publishing.

Ayad, st. (1978). Arabic Poetry Music. (2nd ED). Cairo: Dar Al-Maarifa.

Ayachi, M. (1978). *Rhythm Theory of Arabic Poetry*, Tunisia: Modern Press.

Bakkar, H. (1983*). Building the Poem in Ancient Arabic Criticism*, Beirut: Dar Al-Andalus.

Bustani, S. (1904). *'iilyadhat humirus*, Egypt: Al-Hilal Press,

Cohn, J. (2000). *Poetic theory*, translated by Ahmed Darwish, Cairo: Dar Gharib.

Deif, Sh. (1981). *In Literary Criticism*, Cairo: Dar Al-Maarif.

Feud, b. (1998). *The Science of Al-Badi, a Historical and Artistic Study of the Origins of Rhetoric and the Issues of Al-Badi*, Al-Ahsa: Dar Al-Maalem al-Thaqafi for Publication and Distribution.

Harakat, M. (1998). *Weights of Poetry*, Cairo: the Cultural House for Publication.

Hilal, M. (1980). *The Bell of Words in Rhetorical and Critical Research*, Baghdad: Dar al-Rasheed Publishing House.

Ibn Jaafar, S. (died: 337 A.H. 948 A.D.), (without a date). *Naqd Al-Shier*, Investigation: Muhammad Abdel Moneim Khafaji, Beirut: Dar al-Kutub al-Alami.

Ibn Jinni, P. (died: 392 AH 1001 AD), (1954). *Siru Sinaeat al'iierab*, Egypt: Mustafa al-Babi al-Halabi Library and Printing Press.

Ibn Khaqan, M. (died: 529 AH 1134 AD), (1989 AD*). qalayid Aleuqyan Wamahasin al'aeyan*, Investigation: *Hussein Bin Yusef Khreyoush*, Jordan: al-Manar Library.

Ibn Manzoor, M. (died: 711 AH 1311 AD), (1968). *Lisan al-Arab*, Beirut: Dar Sader.

Ibn Tabataba al-Alawi, M. (died: 322 A.H. 933 A.D.), (without a date). *Eiar Alshier*, Edition: 3, investigation: Muhammad Zaghloul Salam, Alexandria: Mansha'at al-Ma'arif.

Jacob, A. (1971). *Encyclopedia of Arabic Language Sciences*, Beirut: Scientific Book House.

Jacob, A. (1991). *The Detailed Dictionary in the Science of Prosody, Rhyme, and the Arts of Poetry*, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya.

Jacobson, R. (1988). *Poetic Cases*, Translated by: Mohamed el-Wali and Mubarak Hanoun, Casablanca: Toubkal Publishing House.

Jean Marie, J. (1965). *Contemporary Art Philosophy Issues*, Translated by: Sami Al-Droubi. (2nd ED). Damascus: Arab Awakening House.

Maalouf, L. (1967). *al-Munajjid in Language and Media*, Beirut: Dar al-Mashreq.

Malberg, B. (2015). *Phonology*, translated by: Abdel Sabour Shaheen, Egypt: Youth Library.

Moftah, M. (1986). *Poetic Discourse Analysis, Intertextuality Strategy*, (2nd ED). Casablanca: Arab Cultural Center.

Muhammad, E. (1981). *Poetry Issues in Arab Criticism*, Lebanon: Dar Al-Awda.

Obaid, M. (2000). Formation as a Literary Term, Literary Week Newspaper, Damascus: Arab Writers Union, , Issue: 4.

Saget, M. and Al-Sayer, M. (2020*). Poetry of Ibn Sara al-Shantarini al-Andalusi*, (T: 517), collection, Investigation, Commentary and Documentation, Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.

Victor, E. (2000). *Russian Formalism*, translated by: Wali Muhammad, Casablanca: Arab Cultural Center.

Wanted, a. (1999). *Rhetoric and Application*. (2nd ED). Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research.