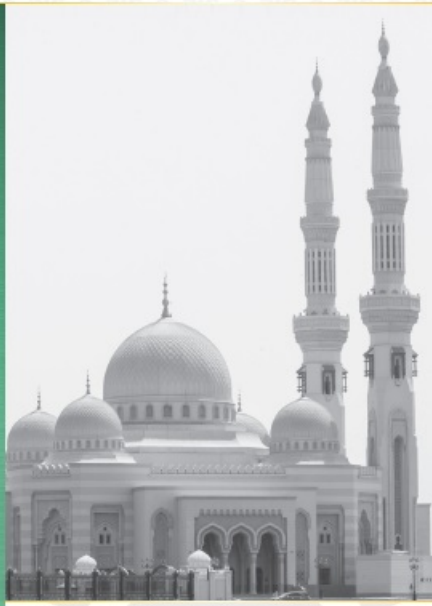
مجلة الجامعة القاسمية

للغة العربية وآدابها



مجلة علمية محكمة نصف سنوية

المجلد: 1، العدد:1
جمادى الآخرة 1444 هـ / ديسمبر 2022م
الترقيم الدولي المعياري للدوريات: 2958- 230X

AQU Journal of Arabic Language and Literature, Vol. 1 No. 1, pp. 45-72 (Dec. 2022)
DOI:10.52747/aqujall.1.1.173
E-ISSN: 2958-2318/ ISSN 2958-230X

البنى الصرفية والإيقاع الشعري

MORPHOLOGICAL STRUCTURES AND POETIC RHYTHM[1]

إبراهيم عبد الله البعول
Ibrahim Abdullah Alboul

جامعة مؤتة، الأردن
Mutah University, Jordan

الملخص:

لقد كان لزاما علينا في هذه الدراسة أن ننظر في العلاقة الجدلية بين البنى الصرفية والإيقاع الشعري، انطلاقا من العنوان، وقد وجدنا هذه العلاقة تتشكل في أربعة محاور أساسية؛ وهي البنى الصرفية والوزن العروضي والزحافات والعلل العروضية والضرورات الشعرية والقافية، إذ تجد بين هذه المحاور والبنى الصرفية تعالقا قويًّا من حيث إنّها تتقاطع مع الميزان الصرفي والتغييرات التي تجري على بنية الكلمة من حذف أو زيادة أو إبدال، فضلا عن ضبط بنيتها بالحركات المختلفة والسكون. وقد اجتهدت هذه الدراسة في الكشف عن العلاقة الجدلية بين هذه المحاور والدلالة التي تتشكل منها من جهة، وإحساس الشاعر وشعوره من جهة أخرى. وتؤكد هذه الدراسة أنّ علم العروض يتغذى من علم الصرف في مصطلحاته وضوابطه مع الاحتفاظ بخصوصيته. كما اجتهدت هذه الدراسة في الكشف عن العلاقة القائمة بين البنى الصرفية والإيقاع الشّعري بالكشف عن درجة التكثيف الموسيقي المتشكل من توافق البنى الصرفية والوزن العروضي.

(1) Article received: November 2022, article accepted: December 2022.

Abstract:

This study considers the dialectical relationship between morphological structures and poetic rhythm, based on the title. We found that this relationship is formed in four basic axes, which are morphological structures, prosodic weight, slips, prosodic ills, and poetic and rhyming imperatives, as you find between these axes and morphological structures A strong relationship in that it intersects with the morphological balance and the changes that take place in the structure of the word from deletion, addition or substitution, as well as adjusting its structure with different movements and stillness. This study has endeavored to reveal the dialectical relationship between these axes and the significance that is formed from them on the one hand, and the poet's feeling and feeling on the other hand. In addition, this study strived to reveal the existing relationship between the morphological structures and the poetic rhythm by revealing the degree of musical intensification formed by the compatibility of the morphological structures of the prosodic rhythm.

الكلمات الدالة: البنية الصرفية، الإيقاع الشِّعريّ، الحركات والسكنات، الضرورات الشِّعريّة.

Keywords: Morphological Structures, Poetic Rhythm, Vowels and Consonants, Poetic Imperatives.

المقدمة

إن الناظر في علوم العربية يجد أنها تتقاطع في كثير من المواطن، ولنا في علمي البلاغة والنحو أكبر دليل على ذلك. فتجد الأمر والنهي والاستفهام وغيرها كثير في العِلمَين، بيد أن كلّ علم منهما يُتعامل معه وفق معطياته، حيث تبدو استقلالية كل علم منهما وفق خصوصياته. وإن هذه التقاطعات لا تلغي علما من هذه العلوم لصالح الآخر وإنما ترفده وتعضده، وإنّ لكل علم من هذه العلوم خصوصية تجعله يستقل عن غيره بذاته، وهذا الأمر يجعلنا نقر بوجود تعالق مَّا، أو لنقل تقاطع مَّا بين علمي الصرف والعروض. وهذا التعالق قائم ومتشكل حتى بات يُنظر في علم العروض على أن الخليل بن أحمد الفراهيدي وأصحابه "قد تأثروا إلى حد كبير بمقاييس علم الصرف، فاتخذوا منه رموزا للعروض مع فارق يدركه كل منا ويدرك سره"[1]، ويعتقد شكري عيّاد أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي قد بنى علم العروض على أساس لغوي وذلك واضح في قوله: "الأساس اللغوي الذي أقام عليه الخليل عروضه بسيط جدا، وهو التمييز بين الحركة والسكون"[2]، وهذا الأساس اللغوي على ما يبدو من الوصف صرفي بحت، إذ يؤكد عياد أنه ضبط الوزن على أساس صرفي في قوله: "فقد ضبط هذه الأشكال بكلمات مشتقة من حروف (فعل) المستخدمة في الميزان الصرفي وهذه هي التفاعيل"[3]. ونؤكد ذلك مع شكري عيّاد؛ إذ إنّ الدارسين وعلى مدار ثلاثة عشر قرنا وهم ينظرون إلى عروض الخليل كما لو أنه جزء من اللغة نفسها لا وسيلة نظرية لضبط تراثها الشّعري.

---

(1) إبراهيم أنيس، "موسيقى الشعر". (ط2، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م)،51.

(2) شكري عياد، "موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية". (ط2، القاهرة: دار المعرفة، 1978م)، 29.

(3) عياد، "موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية"، 29.

(4) انظر على سبيل المثال: محمد جمال صقر، "ظاهرة التوافق العروضي الصرفي". (مؤسسة العلياء للنشر، 2007م)؛ فتوح أحمد خليل، "تساوق الوزن العروضي مع الوزن الصرفي في القصيدة العربية". (دار غريب للطباعة 2018م).

وتتجلى هذه العلاقة في كثير من الدراسات الجادة بهذا الخصوص[4]، بيد أن هذا البحث يختط طريقا آخر إذ يركّز على الصّيغ الصّرفية التي تلتقي في مستوى الوزن مع التفعيلات العروضية مكتفيا ببعض النماذج الدالة، فاتحا الطريق أمام دراسات تطبيقية على دواوين شعريّة أو استكمال الصيغ الصرفية الأخرى.

إن ما قلنا به من الخصوصية آنفا، يتحقق في أنّ علم الصرف يتعامل مع بنية الكلمة من خلال الحركة والسكون وفق أوزان محدّدة أساسها (فعل) و (فعلل) وما لحق بهما من زيادات أو حذف؛ وذلك لضبط بنية الكلمة غير آبه بالمقاطع القصيرة والطويلة التي يعتمدها علم العروض في وزن البيت الشعري، فعلم العروض يعتمد الحركة والسكون أساسا في التقطيع المقطعي ليقيم عليه الوزن المقطعي العروضي، لا الوزن الصرفي، وعلم العروض كما هو معروف يعتمد قاعدة: "ما ينطق يكتب، وما لا ينطق لا يكتب"، وعلى أساس ذلك يتم الوزن العروضي، بيد أن الوزن الصرفي يلتزم بالحركات والسكون كما هي في الكلمة دون الالتفات إلى الكتابة العروضية. فلو قدّر لنا أن نزن كلمة (كبير) عروضيا وصرفيا لنتج عندنا ما يأتي:

كبير= على وزن (فعيل) صرفيا.

كبير= على وزن (فعولن) عروضيا.

والمشترك في الأمر أن كلا من الوزنين يخضع لقواعد خاصة بكل علم منهما، فمن يعتمد الوزن العروضي سيزن بميزان علم العروض، ومن يعتمد الوزن الصرفي سيزن بميزان علم الصرف وفي الحالين وزن. والأساس في الأمر علم الصرف، فضلا عن أن الجامع بينهما ما اعتمده علم الصرف أساسا للوزن– الجذرُ (فعل).

وقد تجد عنصرا مشتركا آخر، وهو أن ما يجري على الكلمة من زيادة أو حذف يظهر في المقياسين زيادة أو حذفا، وذلك وفق قواعد كل علم من العِلمَين. فالتغييرات التي تجري في الوزن العروضي لا تكون في الكلمات التي توازيها غالبا، أمَّا التغييرات التي تجري على الوزن الصرفي فإنها تغييرات تكون قد حدثت أساسا على البنية الصرفية

للكلمة. وقد سُمِّيَت التغييرات التي تجري على تفعيلات علم العروض زيادة أو حذفا بالزحافات والعلل، وهي كذلك محدّدة ومعروفة فيما استخلص من قواعد في علم العروض، وسنناقش ذلك لاحقا.

لعلّ من المفيد أن نبيّن في هذا المقام أنك قد تجد بعض التفعيلات العروضية تتفق وزنا مع بعض الأوزان الصرفية، ولقد مثّل لهذا عبد الله الطيب بما أسماه الجناس الازدواجي المحض من مثل قول المعري:

الموقدي نار القرى الآصال والـ أسحار بالأخصام والأشغاف

وقوله:

وقدورهم مثل الهضاب رواكدا وجفانهم كرحيبة الأفياف

فالآصال والأسحار والأشغاف كلّها على وزن واحد من ناحيتي الصرف والعروض.[1]

على اعتبار أن: آصال..... أسحار.

عروضيا: مستفع مستفع.

صرفيا: أفعال أفعال.

وتجد مثل هذا في قول امرىء القيس[2]:

وقد أغتدي ومعي القانصان وكل بمربأة مقتفر

فيدركنا فغم داجن سميع بصير طلوب نكر

فسميع وبصير صيغتان على وزن عروضي واحد، وهما متساويتان في الوزن الصرفي والعروضي.[3]

---

(1) عبد الله الطيب المجذوب، "المرشد إلى فهم أشعار العرب". (ط3، مطبعة حكومة الكويت، 1989م)، 2: 159.

(2) انظر: "شرح ديوان امريء القيس" لأبي جعفر النحاس، قرأه ووضع فهارسه، د. عمر الفجاوي، (عمان: وزارة الثقافة)،90.

(3) المجذوب، "المرشد إلى فهم أشعار العرب"، 2: 171-172.

على اعتبار أن: سميع بصير

الوزن الصرفي: فعيل فعيل.

الوزن العروضي: فعول فعول.

وكأني به يريد أن يقول: إن (أفعال) وزنا صرفيا تساوي (مستفع) وزنا عروضيا، وأن (فعيل) وزنا صرفيا تساوي (فعول) وزنا عروضيا. وبناء على ذلك تستطيع أن تتحصل على متساويات كثيرة بين الوزنين العروضي والصرفي.

وأعتقد أن هذا اللون من التوافق يعمل على تكثيف درجة الموسيقى، وذلك بتكثيف النغم الحاصل من اتحاد الوزنين العروضي والصرفي.

ويرى بعض الدارسين أن وزن (فعلل) أو ما شابهه يحاكي الحركة النفسية المسيطرة على الشاعر، وأنّ أكثر هذه الأفعال التي تأتي على صيغة مضعف الرباعي تمثل حكاية للمعنى، ومن ذلك: (زلزل- جلجل- بلبل- وغيرها) ومن هذا النمط قول الأعشى في لاميته يصف خشخشة حلى محبوبته:[1]

يسمع للحلى وسواسا إذا انصرف كما استعان بريح عشرق زجل

فالأعشى يريد أن يصور بأصواته الشعرية شبيها لصلصة الحلي الرفيقة حين تصل إلى الأذن على حد فهم النويهي[2].

نعم، لقد أدرك بعض نقاد العربية بذائقتهم الأدبية المميزة قدرة المباحث الصرفية على التأثير في القيمة الدلالية للتعبير الأدبي، والقائم في الأساس على الناحية الموسيقية، ومن ذلك ما حملته لنا المصادر القديمة التي تشير إلى اهتمام الشعراء بتفعيل ظاهرة التوازي على المستوى الصرفي لما له من أثر فاعل في تشكيل الدلالة، وذلك باستعمال

(1) ميمون بن قيس الأعشى، "ديوان الأعشى". تحقيق: محمود إبراهيم محمد الرضواني، (الطبعة الأولى 2010م)،1: 204.

(2) محمد النويهي، "الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه". (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر)،2: 830.

صيغة صرفية مَّا دون غيرها، على نحو ما نقله لنا صلاح فضل فيما حصل مع الشاعر عباس بن ناصح، وقد وفد على قرطبة فأنشد أدباءها قصيدته التي يقول فيها: [3]

تجاف عن الدنيا فما لمعجز ولا حازم إلا الذي خط بالقلم

فانتقده يحيى الغزال، وهو أحد شعراء الأندلس، فقال: وما الذي يصنع (مفعل) ألا قلت:

تجاف عن الدنيا فليس لعاجز .....

فاستحسن عباس ذلك منه، وأخبره بأنه قد بحث عنها ليالي دون أن يجدها [1].

ويقودنا هذا للحديث عن التوازي الصرفي الذي يعمل على تكثيف الدرجة الموسيقية للشعر. فالتوازي —ابتداء– تماثل قائم على طرفين من السلسلة اللغوية[2]، فأصبحت (عاجز) في تصويب الغزال متوازية مع حازم في الشطر الثاني، في حين أنّ صورتها الأولى (معجز) تجعلها بعيدة كل البعد عن التوازي الذي يحقق موسيقية رائقة للبيت، وقد أقر ذلك صاحب البيت. وقد قيل إن التوازي الصرفي بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر للنظام الصرفي والنحوي المصاحب نفسه، بتكرارات وإيقاعات صوتية أو معجمية أو دلالية[3]، وهو نسق التقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما، ويتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية[4].

(1) علي بن موسى بن سعيد المغربي، "المغرب في حلى المغرب". تحقيق: شوقي ضيف، (ط2، مصر: دار المعارف، 1964م)،1: 324.

(2) صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص". (الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1992م)، 80.

(3) انظر: محمد كتوني، "التوازي ولغة الشعر". *مجلة فكر ونقد* 18، (1999)، 79.

(4) انظر: كتوني، "التوازي ولغة الشعر"، 80.

ولعل من أشهر التعريفات للتوازي ما أورده محمد مفتاح وهو: "تشابه البنيات واختلاف المعاني"[1]، ولقد تأكد أن ثمة تجاذبا قويا بين المستوى الصوتي الصرفي والمستوى الدلالي للغة الشعرية مما يجعله ضربا من الموسيقى تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية[2] التي تعمل الإيحاء بما يعجز عنه الكلام العادي عن تحديد دلالته أو بما يتعذر التعبير عنه نثرا[3]، فيعمل على التطابق بين وزن البيت وطبيعة المضمون، ولا سيما عندما يكون المضمون متعلقا بخلجات النفس للشاعر[4]. وأن "أعمق القصائد شعرية هي تلك التي تتناسب فيها الحركات الإيقاعية الموحية مع الحركات الدلالية"[5]، وهذه الثنائية الحاصلة "لا يمكن أن تتحقق من دون الوصول بالوزن إلى هذه المرحلة من الالتحام والتفاعل مع بؤرة المعنى، وما يتمخض عنها من آفاق دلالية متشعبة قادرة على التعبير عن الشعرية بكل عمقها وثرائها وتعقيدها"[6]. ويمكننا أن نلحظ ذلك التناسب عند حديثنا عن الزحافات والعلل.

البنى الصرفية والزحافات والعلل

إنه من القار في الدرس العروضي أن جملة من التغييرات تلحق بالتفعيلات العروضية زيادة أو حذفا، وقد أطلق عليها العروضيون الزحافات والعلل، والزحاف هو: تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل من حذف أو تسكين، وله نوعان:

(1) عبد الله الجباني، "التوازي التركيبي في القرآن". رسالة ماجستير، كلية الآداب، بغداد، 2004م، 7.

(2) انظر: إبراهيم الحمداني، "بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية". *مجلة كلية التربية الأساسية* 13، (2013م): 7.

(3) انظر: محمد غنيمي هلال، "النقد الأدبي الحديث". (ط1، دار الشروق، 1998م)، 436.

(4) انظر: عدنان حسين قاسم، "الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي". (ط1، عجمان الإمارات: مؤسسة علوم القرآن، 1992م)، 182.

(5) هيجل، "الفن الشعري". ترجمة جورج طرابيشي، (ط1، بيروت: دار الطليعة 1988م)، 78.

(6) رحمن غركان، "مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق". (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2004م)، 166.

زحاف مفرد؛ يلحق بمحل واحد من التفعيلة، من مثل الخبن والإضمار..... وزحاف مزدوج: ويطرأ على سببين في تفعيلة واحدة من مثل الخبل والنقص.....

أمّا العلل، فالتغيير الذي يطرأ عليها يلحق الأسباب والأوتاد معا، شرط كونها في آخر التفعيلة الموجودة في الضرب أو العروض، وهو تغيير لازم على الأغلب في سائر أبيات القصيدة. والعلل على نوعين: كذلك علة لازمة من مثل علل الزيادة: (الترفيل والتذييل...) وعلل النقص من مثل: (الحذف والقصر.....)، وهناك علل تجري مجرى الزحاف أي أنها غير ملزمة وقد تقع في حشو البيت من مثل (الخرم والتشعيث...) وغيرها.

إن الذي قادنا إلى الحديث عن الزّحافات والعلل في هذا المقام أنّها تلتقي مع علم الصرف في ثلاثة أمور هي: أنها تغيير، وهذا التغيير يكون بالحذف أو الزيادة (تغيير– حذف– زيادة)، وعلم الصرف كما هو معلوم هو "التغيير والتحويل، يقال صرفت الصبيان، قلبتهم، وقالوا: صرف الله عنك الأذى، أي حوله، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَتَصۡرِيفِ ٱلرِّيَٰحِ وَٱلسَّحَابِ ٱلۡمُسَخَّرِ بَيۡنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلۡأَرۡضِ﴾ (البقرة 164) أي تغييرها وتحويلها من مكان إلى مكان[1]. وعرّف علماء العربية الصرف أو علم الصرف بأنه العلم بأصول يعرف بها أحوال أبنية الكلمة التي ليست بإعراب أو بناء، والمقصود بالأحوال هنا التغييرات التي تطرأ على الكلمة من حيث تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة "[2].

والتغيير إمّا أن يكون معنويا أو لفظيا. وما يهمنا في هذا المقام التغيير اللفظي؛ إذ هو الذي يلتقي مع المراد، ولا سيما أنه تغيير يكون بزيادة حرف أو أكثر على بنية الكلمة أو بحذف حرف أو أكثر منها، أو بإبدال حرف من حرف آخر، أو بقلب حرف علة إلى حرف علة آخر"[3] ، أو "بنقل حرف أصلي من مكان إلى مكان آخر،

(1) محمد صابر عبيد، "جماليات القصيدة العربية الحديثة". (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م)، 122.

(2) خليل حلمي خليل، "مقدمة لدراسة علم اللغة". (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2003)، 87.

(3) عبد العزيز عتيق، "المدخل إلى علم الصرف". (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1971م)، 8.

أو بإدغام حرفين بحرف، وهذا التغيير الذي يتناول الكلمة وبنيتها إنما يُظهر ما في حروفها من حروف أصلية أو زائدة أو محذوفة"[1]، فعلم الصرف هو علم يهتم بتغيير بنية الكلمة سواء كان لغرض لفظي أو معنوي، وهذا ما يكشف عن التقاطعات ما بين مفهوم الزحافات والعلل وما يجري عليها من تغييرات، وبين التغييرات التي تجري بعلم الصرف على الكلمات. وإذا كان التغيير في الصرف يجري على بنية الكلمة، فإنه يجري في علم العروض في بنية التفعيلة التي تشكل أساسا البحر العروضي.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل نقف عند هذا الالتقاء الشكلي، أم أن هناك نظرة أكثر عمقا إلى جملة التغييرات؟ وهو ما تطمح إليه هذه الدراسة فيما تطمح. وبين يدي هذا التساؤل نستذكر القاعدة الصرفية القائلة: إن الزيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى، وهذه قاعدة في علم الصرف المهتم ببنية الكلمة، فهل نجعل هذه القاعدة تلحق كذلك بعلم العروض؟

وهنا نستذكر المصطلحات التي أطلقت على أنواع الزحافات والعلل، وأن هذه المسميات أو المصطلحات تحمل في ثناياها دلالات ينطوي عليها كل مصطلح من هذه المصطلحات، لأن العرب لا تُسَمّي الأشياء إلا بما يتفق معها دلالة، فهذه المسميات لمصطلحات الزحافات والعلل أو غيرها لها معان لغوية تربط بين اللفظ والمعنى وما يطرأ على التفعيلة من إخفاء أو تقييد أو إقباض أو ظهور أو زيادة[2]، ويتطلّب هذا الملحظ استقصاء هذه المسميات ودراستها في إطار يجمع بين المعنى اللغوي والاصطلاحي لها في محاولة للكشف عن هذا الملحظ تطبيقا على الشعر، ولعل هذا المبحث يكون في عهدة الباحثين والدارسين.

(1) محمود سليمان ياقوت، "الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن". (ط1، مكتبة المنار الإسلامية، 1999م)،9.

(2) انظر: رود خباز، "موسيقى الشعر العربي". (سوريا: مديرية الكتب والمطبوعات، 2008م)، 32.

إن هذه الجدلية المتشكّلة بين تلك المصطلحات بما انطوت عليه من مفهوم لغوي واصطلاحي قادتني إلى الإجابة عن التساؤل الذي طرحته سابقا، وذلك بعد أن نؤكد أن الزحافات والعلل ظاهرة صوتية موسيقية إيقاعية وبفضلها يعاد تشكيل المقاطع الصوتية وإحداث هزات في ترتيبها، وهذه الهزات وإعادة الترتيب هي في الحقيقة تموجات النفس الشاعرة وحشرجتها وتدفقها وفق متتاليات شعورية ليس ما بين عدد من المتحركات والسواكن فحسب[1]، وإنما انطلاقا من النسوج الصوتية المتناغمة وفق قوانين تأليفية شعورية[2].

إن الحركات الداخلية للتفعيلات العروضية التي نقصد بها تلك التغييرات التي تجري عليها بالزحافات والعلل لها الأثر الفاعل في الإيحاء الدلالي، وهي "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية وتختلف تبعا لعوامل معقدة"[3]، ولقد ربط عبد القادر الرباعي التحولات والتغييرات التي تطرأ على التفعيلة بما يجري عليها من زحافات وعلل في القصيدة الواحدة بالمواقف النفسية والفكرية العميقة لدى الشاعر من خلال رسوم بيانية تحتوي على توزيع الحركات الوزنية وخطوط مساراتها داخل القصيدة بين هبوط وصعود في عمل يشبه عملَ مُخطَّطٍ لنبضات القلب حيث تشير الرؤوس المدببة إلى شدة الانفعال وموجات الداخل، بينما توحي الأشكال المنبسطة الناتجة من توالي الدوائر الواحدة في مجموع أشطار متعاقبة بهدوء الانفعال وسكينة النفس؛ وبذلك يتم الكشف عن السلوك الروحي التلقائي

(1) انظر: عبد القادر رحماني، "التّخريج الصوتي للبنية الإيقاعية" شعر أبي القاسم الشابي حقلا تطبيقيا، (رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن بو عيسى، 2007م)، ص119.

(2) انظر: العربي عميش، "خصائص الإيقاع الشعري". (دار الأديب للنشر والتوزيع، 2005م)، 120.

(3) كمال أبو ديب، "في البنية الإيقاعية للشعر العربي". (ط2، بيروت: دار العلم للملايين، 1988م)، 230.

الخاص بالشعراء في أثناء نظمهم القصيدة[1]، وبهذا فقد كشف الرباعي أنَّ الإيقاع الموسيقي المتشكل مما يجري على التفعيلات من زحافات وعلل يكون دون وعي من الشاعر، وجعل ذلك مفتاحا من مفاتيح معاينة النص ودراسته وفهم سر التحولات التي تطرأ على رؤى النص ولغته[2].

لعل من المفيد أن أقدم الإجراء النظري لهذا التوجه. ويتمّ هذا الإجراء وفق الخطوات الآتية:

1- تقطيع القصيدة عروضيا ورصد التفعيلات لكل بيت من الأبيات.

2- إعطاء كل شطر رقما يكشف عن صورة التفعيلات فيه. وإذا تكررت هذه الصورة تعطى الرقم نفسه. فلو افترضنا أن الشطر الأول في البيت الأول جاء على صورة: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) فإنه يعطى الرقم واحد (1)، فإذا تكررت هذه الصورة في أي مكان في القصيد فإنها تعطى الرقم نفسه، وإذا حصلنا على صورة أخرى تعطى رقما جديدا، فإذا كان الشطر الثاني على صورة: (فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن) فهذه الصورة لا تشبه الأولى فهي صورة جديدة، وعليه فإنها تعطى رقم (2) وهكذا نعطي كل صورة جديدة رقما جديدا (3-4-5-6-7).

3- تفريغ هذه الصور على ورق بياني فيه محوران؛ المحور الأفقي الذي يمثل الأبيات الشعرية مرتبة من (1- إلى آخر بيت في القصيدة)، ويمثل المحور العمودي صور التفعيلات الواردة في الأشطر على نحو الأرقام المعطاة لها على ما جرى فيها من تغييرات.

---

(1) انظر: عبد القادر الرباعي، "في تشكيل الخطاب النقدي". (ط1، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، 1988م)، 169.

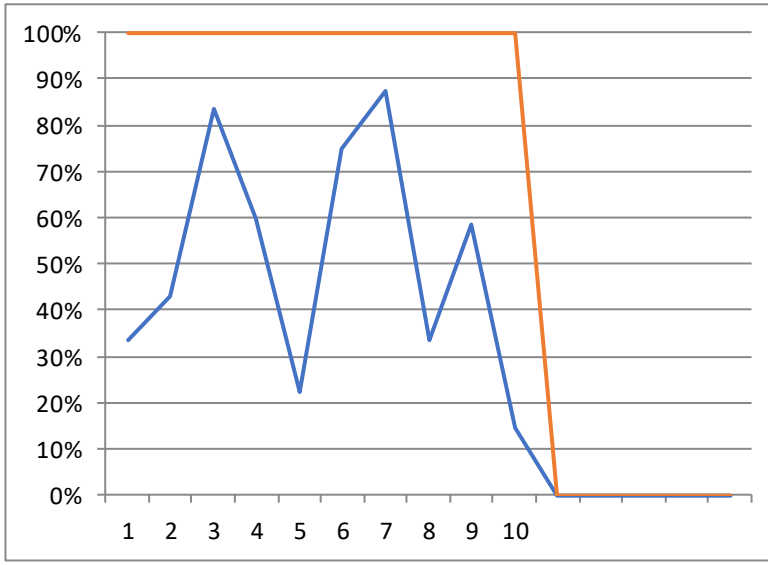
(2) انظر: سامح الرواشده، "إشكالية التلقي والتأويل". (ط1، عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، 2001م)، 163.

4- يمكن للباحث أن يجمع الأبيات التي تشابهت في الأرقام على وفق التغييرات التي حصلت فيها ويحاول الكشف عن القاسم المشترك بينها.

ولتوضيح النقاط السابقة نفترض أنه بين يدينا قصيدة من عشرة أبيات وجاءت صورها على النحو الآتي:

1-فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	2-1
2-فعولن مفاعين فعول مفاعلن فعول مفاعلين فعول مفاعلن	4-3
3- فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	1-5
4-فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	4-6
5-.....	7-2
6-.....	1-3
7-.....	1-7
8-.....	2-1
9-.....	5-7
10-.....	6-1

وتلحظ فيما سبق أن الشطر الأول في البيت الأول جاء على صورة، فأُعطِيَ رقما، وأن الشطر الثاني في البيت الأول جاء على صورة أخرى فأُعطِيَ رقما آخر، وأن الشطر الثاني في البيت الثالث وافقت صورته صورة الشطر الأول في البيت الأول فأُعطِيَ الرقم نفسه. وهكذا تتم عملية رصد التفعيلات في الأبيات كلّها. فالصورة التي تتكرر نكرر رقمها في الأبيات كلّها. كلّها.



شكل 1

وإذا نظرت إلى هذا المخطط البياني بعد تفريغ صور التفعيلات في المثال السابق، فإنه يذكّرك بمخطط القلب للإنسان، ولعل الزحافات والعلل التي تجري في القصيدة الواحدة هي التي تنقل لنا دون معرفة الشاعر خلجات نفسه وما انتابها من اضطراب في أثناء نظم القصيدة، وربما تشير إلى ما كان يقلق الشاعر أكثر من غيره، وبخاصة عندما نقف عند البيت الذي يمثل الصورة السابعة مثلا على اعتبار أنها الصورة الأعلى في القصيدة. وقد نجمع الصور المتآلفة في القصيدة للوقوف على القدر المشترك بينها. وقد يفيدنا هذا الرسم البياني في معرفة المستوى الفني عند الشاعر، إذ إن كثرة الزحافات التي تجتاح القصيدة قد تدلّ على اضطراب الشاعر، وقد يكون هذا الاضطراب مؤشر عجزٍ عند الشاعر، إلى غير ذلك من الاستنتاجات.

والمهم في الأمر أن هذا يصدر عن الشاعر دون وعي منه به، وأنه كاشف سري لموقف الشاعر من قضية ما هو يتصدى لها في شعره.

ويقودنا الحديث عن الزحافات والعلل وما جرى فيها من تغييرات إلى ما تحدثه العلل والزحافات من تغييرات على بنية القافية.

البنية الصرفية والقافية

إن الأساس الذي أقيمت عليه القافية وأنواعها في علم العروض يعود إلى البنية التي تتشكل منها القافية، وذلك في ضوء تعريف الخليل للقافية القائم على أنها ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع المتحرك الأخير فقط. وابتداء، علينا أن نقر أن المفهوم الصرفي يسيطر على هذا التعريف، فتحديد القافية عند الخليل أُقيم على البنية التي تتشكل منها القافية وعلى أساس الحركات والسكنات. وبناء على هذا التعريف قسَّم العروضيون القافية وفق عدد الحركات ما بين آخر ساكنين، وهي:

المتكاوس: وهي القافية التي تفصل بين ساكنيها أربعة متحركات، كقول العجاج في هذا الشطر:

قد جبر الدين الإله فجبر.

فقوله: (له فجبر) هو القافية[1] وهذا قليل ونادر لأنه لا يتحقق إلا إذا اعتورت تفعيلة (مستفعلن) زحافا الخبن والطي، فتتحول التفعيلة إلى (فعلتن) ب ب ب – ((((هـ). بالحركات والسكنات.

المتراكب: وهي القافية التي تفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات، كقول أبي العلاء المعري:

منك الصدود ومني بالصدود رضى من ذا علي بهذا، في هواك رضى

فالقافية في (درضى) و(اك رضى) ويقابلها (ب ب –) (///هـ) بالحركات والسكنات. وهكذا مع بقية الأنواع.

المتدارك: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان.

---

(1) انظر: أبو يعلى التنوخي، "القوافي". تحقيق: عوني عبد الرؤوف، (ط2، مصر: مكتبة الخانجي، 1978م)، ص38.

المتواتر: وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد.

المترادف: وهي ما لا يفصل بين ساكنيها فاصل.

والملاحظ أن التقسيم يقوم أساسا على البنية التي تتشكل منها القافية. ويمثل هذا المستوى من البناء أحد الضوابط التي تفرض على القافية في التزامها الموحد داخل القصيدة، وكأن هذا الالتزام يفرض بنية شبه صرفية موحدة في الشكل العام، وهذا ما يجعل مجال الاستبدال محصورا في صيغة الكلمة المعتمد أساسا على وزنها المقطعي الذي يحكم نسيجها، وهو ما دفعنا إلى تسميته (بنية شبه صرفية)؛ لأنها تأخذ من الصرف ضوابطه التي تستند أساسا إلى الحركة والسكون في تشكيل البنية الصرفية.

ولعل هذا المستوى من القافية يجعل منها البؤرة الإيقاعية التي تلتقي فيها جلّ البنى الإيقاعية سواء المتشكلة من الوزن العروضي، أو البنية الصرفية والصوتية؛ إذ نجد في هذا السياق جملة من الفروض منها الالتزام بحركة الروي، كما نجد فرضا صرفيا، إذ في حالة ما تكون الحالة الصرفية غير منسجمة من حيث الحركات مثلا والحروف، فإنما يسمى هذا في علم العروض والقافية سنادا، وهو عيب من عيوب القافية وهو ألصق بالبنية الصرفية على نحو ما يتضح في السناد وأمثلته وأنواعه، ولا سيما أن العروضيين اشترطوا أن "تكون الحالة الصرفية منسجمة بين القوافي، وفي حالة اختلاف حركات حرف ما قبل الروي فإن ذلك يدعى سنادا"[(1)]، وأصله: "الاختلاف يقال خرج القوم متساندين أي لم يتبعوا رئيسا واحد"[(2)]، وهو على خمسة أنواع: سناد الردف، وسناد التأسيس، وسناد الإشباع، وسناد التوجيه، وسناد الحذو.

---

(1) عبد الجبار داود البصري، "فضاء البيت الشعري". (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1996م) 112-113.

(2) التنوخي، "القوافي"، 154.

(3) طرفة بن العبد، "ديوان طرفة بن العبد". شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر، (ط3، بيروت: منشورات دار الكتب العلمية، 2002)51.

(4) انظر: نعيم اليافي، "أوهاج الحداثة". دراسة في القصيدة العربية الحديثة، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993م) ،222.

ولعل تقديم الأمثلة على أنواع السناد يكشف للمتلقي أن الضوابط العروضية قد تكون أكثر صرامة من الضوابط الصرفية في هذا المقام؛ إذ تتجاوز أحيانا ما يخص البنية الشكلية للمفردة. فلننظر إلى سناد الردف الذي يقوم على اختلاف القافية بالردف كأن يأتي البيت مردوفا، والثاني غير مردوف، كقول طرفة بن العبد:[2]

إذا كنت في حاجة مرسلا فأرسل حكيما ولا توصه

وإن باب أمر عليك التوى فشاور حكيما ولا تعصه

فقد خالف البيت الثاني البيت الأول ولم يكن مردوفا، أي لم يسبق حرف الروي (الصاد) حرف الواو كالبيت السابق، فعُدَّ ذلك عيبا لأنه يُشَكِّل هدما لبنية القافية، البنية شبه الصرفية.

ومما قادنا إلى الحديث عن السناد ارتباطه بالدرجة الأولى ببنية الكلمة التي أطلقنا عليها البنية شبه الصرفية لصرامتها في ضرورة توافر الحركات والسكنات في الكلمة على نحو مخصوص. وأمام هذا التصور يطرح التساؤل الآتي: هل هناك من علاقة مَّا بالإيقاع الشعري، وهل لهذا التشكل فاعلية في تكثيف درجة الإيقاع في النص الشعري؟ وهل من علاقة بين هذا التشكل والشعور عند الشاعر؟

لا يخفى عن المهتمين أن الإيقاع له أهميته الفاعلة في النص الشعري باعتباره عنصرا بانيا لجمالية القصيدة ودلالتها، فهو قسيم الصورة في بناء النص الشعري إبداعا وتلقيا[3].

ولا بد أن نقر كذلك أن الإيقاع الشعري قد يعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس متساويا وبهدف

الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد يعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة[1].

وهذا النص في عرضه على ما ورد في السناد من مفاهيم وأضرب، وإصرار من العروضيين على اعتباره عيبا من عيوب القافية، وعلى ما في السناد من اختلاف في الحركات والأصوات ليُؤكّد أن توافر الغائب فيه يحقق الإيقاع المرجو منه، فالشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدده البحر، وإنما يحققها الإيقاع الخاص لكل كلمة: أي كل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، وبالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت، وفي توالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصوره الكلمات في اجتماعها في البيت ثم في تتابعها في كل القصيدة والانسجام بين جانبي الإيقاع. والجرس هو الذي يصدر ما يسمى بالنغم الشعري، وهو اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهبط ويلين ويشتد متلائما مع تموج الفكرة والانفعال[2]، وفي النظر إلى سناد التأسيس تلحظ سر ما نطق به النص السابق، وسناد التأسيس هو أن يأتي الشاعر ببيت فيه تأسيس والآخر يخلو منه، كقول المهلهل([3]):

نعى النعاة كليبا فقلت لهم مالت بنا الأرض أو زالت رواسيها

ليت السماء على من تحتها وقعت وحالت الأرض فانجابت بمن فيها

فالبيت الأول مؤسس، إذ فيه ألف التأسيس والثاني غير مؤسس. ومثله سناد التوجيه، وهو أن يكون قبل حرف الروي المقيد فتحة مع ضمة أو كسرة.

---

(1) انظر: يوري لوتمان، "تحليل النص الشعري". ترجمة: محمد فتوح، (القاهرة، دار المعارف، 1997م)، 70-71.

(2) انظر: النويهي، "الشعر الجاهلي". 39-40.

(3) مهلهل بن ربيعة، "ديوان مهلهل بن ربيعة". شرح وتقديم: طلال حرب، (الدار العالمية، د.ت)، 89.

ولسنا في حاجة إلى استعراض أضرب السناد جميعها، ففي هذا المثال كفاية لمعرفة الضوابط المفروضة على القافية، والنابعة أساسا من الضوابط الصرفية مع الأخذ بعين الاعتبار الخصوصية العروضية.

الضرورات الشعرية والبنية الصرفية

هناك جملة من التغييرات تجري على بنية الكلمة كانت الضرورات الشعرية الأساس فيها، وهذا اللون من التغييرات هو الذي يتناسب مع الشعر؛ لأن الوزن –في الأساس– يقوم على ترتيب الحركات والسكنات، وهذا التغيير يلحق البنية نفسها بالحذف أو الزيادة أو التبادل الداخلي من غير حذف أو زيادة وما يمكن تسميته بالإبدال. لقد أقر النحاة أنه يجوز للشاعر أن يحذف ما لا يجوز حذفه من الكلام لتقويم الشعر[1]، ويجوز للشاعر أن يبدل الحرف من الحرف في الشعر في الموضع الذي يبدل مثله في الكلام لمعنى يحاوله، من تحريك ساكن أو تسكين متحرك ليستوي له وزن الشعر بهذا الإجراء"[2].

ويرى ابن جني أن للشعر نظاما خاصا في النحو والصرف خاصة إذ تتعرض فيه الصيغ الصرفية إلى جملة من التغييرات لم تتعرض له مثل هذه الصيغ في النثر[3].

إن الناظر في جملة الضرورات الشعرية يجد أغلبها تقوم –أساسا– على تغيير في الكلمة، فقد يكون التغيير القائم على الضرورة مغيرا للبناء الأصلي للكلمة، فيحذف من الاسم حرفا وحركة، أو يضاف إليه حرف أو حركة، وهكذا فإن الفعل الصحيح قد يصرف تصريف المعتل أو يعامل المضعف معاملة الصحيح، وأحيانا يفك التضعيف للضرورة، وقد توضع همزة في منتصف الحركة للتخلص من طولها أو لأن القافية تدعو إلى

(1) انظر: أبو سعيد السيرافي، "شرح كتاب سيبويه". تحقيق: أحمد حسن مهدي، وعلي سيد علي، (ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 2008م)، 1: 215.

(2) السيرافي، "شرح كتاب سيبويه"، 1: 232.

(3) انظر: أبو الفتح عثمان بن جني، "الخصائص". تحقيق: محمد علي النجار، (طبعة المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية)، 3: 213.

ذلك، كما أن الاسم قد يجمع جمعا غير عادي أو يضاف إلى جمع التكسير نهايات جمع المؤنث السالم.[1]

وقد يكون التغيير في بنية الكلمة قادما من إشباع الحركات؛ إذ إن إشباع الحركات يطال الحركات جميعا، سواء منها الفتحة أو الضمة أو الكسرة، فيتولد عن إشباع الفتحة حرف الألف والواو عن الضمة والياء عن الكسرة، وقد جرى هذا على اعتبار أن "الفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو"[2]، وقد سُمِّيَت الفتحة الألف الصغيرة والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة[3]، وقد تجلى هذا الإشباع في بنية الكلمة في قول امرئ القيس: [4]

لها متنتان خظاتا كما أكب على ساعديه النمر

فقال ثعلب إنه خظتا، فلما تحركت التاء أعاد الألف[5].

ولعل الإشباع على هذا النحو يكون في دائرة ما سماه تمام حسان النبر الدلالي[6].

وقد يجري الحذف على بنية الكلمة، فيحذف الحرف ويستعاض عنه بحركة تناسب الحرف المحذوف، وبخاصة إذا كان المحذوف حرفا من حروف العلة على نحو قول الشاعر:

أصبح قلبي صردا لا يشتهي أن يردا

إلا عرارا عردا وصليانا بردا

---

(1) انظر: محمد عوني عبد الرؤوف، "القافية والأصوات اللغوية". (مصر: مكتبة الخانجي، 1977م)، ص135. وهناك أمثلة توضيحية على كل لون.

(2) أبو الفتح عثمان بن جني، "سر صناعة الإعراب". تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، (القاهرة: مكتبة مصطفى بابي الحلبي، 1954م)، 1: 19.

(3) ابن جني، "سر صناعة الإعراب"، 1:20.

(4) النحاس، "شرح ديوان امرئ القيس". ص92.

(5) انظر: الزجاجي، "مجالس ثعلب". تحقيق: عبد السلام هارون (الكويت، 1962م)، 109.

(6) انظر: تمام حسان، "مناهج البحث في اللغة". (مكتبة الأنجلو المصرية، 1999م)، 163.

يريد عاردا وباردا. وإذا أجرينا على البيت الشاهد التقطيع العروضي وجدناه: مستفعلن مستعلن متفعلن مستعلن، وإذا أعدنا إلى البيت ما كان قد أراده فأصبح على النحو الآتي:

إلا عرارا عاردا وصليانا باردا

فإن وزنه العروضي يكون: مستفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن. وهذا الوزن صحيح ولا يحتاج الشاعر إلى اللجوء إلى الضرورة. وأعتقد أن هذا الأمر قد يعود إلى بعض اللهجات وليس من باب الضرورة الشعرية.

ومما جاء في حذف الواو والاجتزاء عنها بالضمة قول الشاعر:

إن الفقير بيننا قاض حكم أن ترد الماء إذا غاب النجم

يريد النجوم فحذف الواو اكتفاء بالضمة [1]، ولو أبقى الواو لاختل الوزن وأصبحت التفعيلة الأخيرة مستفعلاتن بدل مستفعلن. وهناك ما حذف منه الألف واكتفي بالفتحة[2] وما حذفت منه الياء الممدودة والاستغناء عنها بالكسرة [3] وذلك بغية استقامة الوزن.

ولقد تحدث المهتمون عن الزيادة في القافية وقدموا نماذج عدة لها ولأنواعها، ويمكن العودة إلى كتاب "القوافي لأبي يعلى التنوخي، تحقيق الدكتور عوني عبد الرؤوف" ففيه النماذج المختلفة لأنماط الزيادة والحذف والإبدال، ومعظمها يتعلق في بنية الكلمة، والهدف منها واحد هو استقامة الوزن العروضي. ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن هذه الزيادات كانت أكثر ما تتحصل في الشعر الذي يقع على بحر الرجز أو الكامل، كما أن هذه الزيادات يحس بها المتلقي إذ يلحظ أن ثمة ثقلا يجابهه عند النطق بها، وقد ينتابه شعور أن ثمة خللا قد اجتاح هذا البيت، وعند التدقيق تجد أن المقصود إقامة الوزن على

(1) انظر: ابن جني، "الخصائص". 3: 134.
(2) انظر: ابن جني، "الخصائص"، 2: 365.
(3) انظر: ابن جني، "الخصائص"، 1: 300.

نحو معين، ومما يلاحظ كذلك أن هذه الشواهد هي في كثير من الكتب التي تناولت الموضوع ذاته.

وتتغير بنية الكلمة في البيت ضرورة عند جمعها جمعا لم يرد عند العرب وهو جمع غير معهود وعلى غير قياس بغية استقامة الوزن، فقد جمع (كهل) على (كهل) وجمع (كاهن) على (كهن)، كقول الشاعر:

حقائقا ليست بقول الكهن

ولقد اكتفينا ببعض الأمثلة الدالة على بعض الضرورات التي تجري على بنية الكلمة من أجل الوزن العروضي، وبطبيعة الحال لن نقف عند ضرورات أخرى لأنها لا تمت إلى بنية الكلمة بصلة.

وختاما فقد كشفت هذه الدراسة عن العلاقة المتينة بين علم الصرف وعلم العروض، وبينت ما أمكنها دور البنى الصرفية في الإيقاع الشعري من خلال الكشف عن جملة التغييرات التي تجري على التفعيلات الموسيقية على اعتبار أن هذه التغييرات في الأصل مستوحاة من علم الصرف سواء أكانت بالحذف أو الزيادة أو الإبدال، ومن خلال الضوابط شبه الصرفية الخاصة بعلم العروض في ضبط الضرورات الشعرية من جهة والقافية من جهة ثانية.

ولقد اجتهدت هذه الدراسة في الكشف عن العلاقة بين ما تحدثه محاور الدراسة الممثلة بالعناوين الفرعية — وما تنطوي عليه النفس الشاعرة راسمة طريقا علميا للوقوف على مشاعر الشاعر ورؤاه الصامتة الغائبة الحاضرة، فهي غائبة عن الكلمة حاضرة في الإيقاع.

وتوصي هذه الدراسة بإقامة مقاربات نصية تأخذ على عاتقها الكشف عن العلاقة الجدلية بين المعاني الاصطلاحية واللغوية للزحافات والعلل من جهة والدلالات التعبيرية المتشكلة في النص بسببها من جهة أخرى.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

الأعشى، ميمون بن قيس، "ديوان الأعشى". تحقيق: محمود إبراهيم محمد الرضوان، (ط 1، 2010م).

أنيس، إبراهيم، "موسيقى الشعر". (ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م).

البصري، عبد الجبار، داود "فضاء البيت الشعري". (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1996م).

تنوخي، ال أبو يعلى، "القوافي". تحقيق: عوني عبد الرؤوف، (مصر: مكتبة الخانجي، ط2، 1978م).

الجباني، عبد الله، "التوازي التركيبي في القرآن". (بغداد: رسالة ماجستير، كلية الآداب، 2004م).

ابن جني، أبو الفتح عثمان، "الخصائص". تحقيق: محمد علي النجار، (دار الكتب المصرية، طبعة المكتبة العلمية).

ابن جني، أبو الفتح عثمان، "سر صناعة الإعراب". تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، (القاهرة: مكتبة مصطفى بابي الحلبي، 1954م).

حسان، تمام، "مناهج البحث في اللغة". (مكتبة الأنجلو المصرية، 1999م).

الحمداني، إبراهيم، "بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية". *مجلة كلية التربية الأساسية* 13، (2013م).

خباز، رود، "موسيقى الشعر العربي". (سوريا: مديرية الكتب والمطبوعات، 2008م).

خليل، حلمي، "مقدمة لدراسة علم اللغة". (دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2003م).

أبو ديب، كمال، "في البنية الإيقاعية للشعر العربي". (بيروت: دار العلم للملايين، 1988م).

رباعي، عبد القادر، "في تشكيل الخطاب النقدي". (ط1، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، 1988م).

ابن ربيعة، مهلهل، "ديوان مهلهل بن ربيعة". شرح وتقديم طلال حرب، (الدار العالمية، د.ت).

رحماني، عبد القادر، "التّخريج الصوتي للبنية الإيقاعية، شعر أبي القاسم الشابي حقلا تطبيقيا". (رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن بو عيسى، 2007م).

الرواشده، ال سامح، "إشكالية التلقي والتأويل"، (عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2001م).

الزجاجي، ال مجالس ثعلب. تحقيق: عبد السلام هارون، (الكويت، 1962م).

السيرافي، ال أبو سعيد، "شرح كتاب سيبويه". تحقيق: أحمد حسن مهدي، وعلي سيد علي، (ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 2008م).

عبد الرؤوف، محمد عوني، "القافية والأصوات اللغوية". (مصر: مكتبة الخانجي، 1977م).

عبيد، محمد صابر، "جماليات القصيدة العربية الحديثة". (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005م).

عتيق، عبد العزيز، "المدخل إلى علم الصرف". (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1971م).

عجاج، ال عبد الله؛ بن رؤبة، عبد الله، "ديوان العجاج". رواية عبد الملك الأصمعي، تحقيق: عزة حسين، (حلب: دار الشروق العربي، 1995م).

عميش، العربي، "خصائص الإيقاع الشعري". (دار الأديب للنشر والتوزيع، 2005م).

عياد، شكري، "موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية"، (ط2، القاهرة: دار المعرفة، 1978م).

غركان، رحمن، "مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق". (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2004م).

فضل، صلاح، "بلاغة الخطاب وعلم النص". (الكويت: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1992م).

قاسم، عدنان حسين، "الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي". (ط1، عجمان الإمارات: مؤسسة علوم القرآن، 1992م).

كتوني، محمد، "التوازي ولغة الشعر"، *مجلة فكر ونقد* 18، (1999).

لوتمان، يوري، "تحليل النص الشعري". ترجمة: محمد فتوح، (القاهرة: دار المعارف، 1997م).

مجذوب، ال عبد الله الطيب، "المرشد إلى فهم أشعار العرب". (ط3، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ،1989م).

ابن منظور، لسان العرب، (دار إحياء التراث العربي).

موسى المغربي، ابن سعيد علي، "المغرب في حلى المغرب". تحقيق: شوقي ضيف، (ط2، مصر: دار المعارف، 1964م).

ابن نحاس، "شرح ديوان امرئ القيس". قرأه ووضع فهارسه وعلق عليه: عمر الفجاوي، (عمان الأردن: وزارة الثقافة 2002م).

النويهي، محمد، "الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه". (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر).

هلال، محمد غنيمي، "النقد الأدبي الحديث"، (دار الشروق، ط1، 1998م).

هيجل، "الفن الشعري". ترجمة جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة، ط1، 1988م)، ص78.

اليافي، نعيم، "أوهاج الحداثة: دراسة في القصيدة العربية الحديثة". (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993م).

ياقوت، محمود سليمان، "الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن". (ط1، مكتبة المنار الإسلامية، 1999م).

References

‘Abd Al-Ra’ūf, Muḥammad ‘Awnī, "Al-Qāfiyah Wa-Al-Aṣwāt Al-Lughawīyah". (Miṣr : Maktabat Al-Khānjī, 1977M).

Abū Dīb, Kamāl, "Fī Al-Binyah Al-Īqā‘īyah Lil-Shi‘r Al-‘Arabī". (Bayrūt : Dār Al-‘Ilm Lil-Malāyīn, 1988m).

Al-‘Ajjāj, ‘Abd Allāh ; Ibn Ru’bah, ‘Abd Allāh, "Dīwān Al-‘Ajjāj". Riwāyah ‘Abd Al-Malik Al-Aṣma‘ī, Taḥqīq : ‘Azzah Ḥusayn, (Ḥalab : Dār Al-Shurūq Al-‘Arabī, 1995m).

Al-‘Arabīyah Al-Ḥadīthah". (Dimashq : Manshūrāt Ittiḥād Al-Kitāb Al-‘Arab, 1993M).

Al-A‘shá, Maymūn Ibn Qays, "Dīwān Al-A‘shá". Taḥqīq : Maḥmūd Ibrāhīm Muḥammad Al-Riḍwān, (Ṭ 1, 2010m).

Al-Baṣrī, ‘Abd Al-Jabbār, Dāwūd "Faḍā’ Al-Bayt Al-Shi‘rī". (Baghdād : Dār Al-Shu’ūn Al-Thaqāfīyah Al-‘Āmmah, 1996m).

Al-Ḥamdānī, Ibrāhīm, "Binyat Al-Tawāzī Fī Qaṣīdat Fatḥ ‘Ammūrīyah". Majallat Kullīyat Al-Tarbiyah Al-Asāsīyah 13, (2013m).

Aljbāny, ‘Abd Allāh, "Al-Tawāzī Al-Tarkībī Fī Al-Qur’ān". (Baghdād : Risālat Mājistīr, Kullīyat Al-Ādāb, 2004m).

Al-Majdhūb, ‘Abd Allāh Al-Ṭayyib, "Al-Murshid Ilá Fahm Ash‘ār Al-‘Arab". (Ṭ3, Al-Kuwayt : Maṭba‘at Ḥukūmat Al-Kuwayt,, 1989m).

Al-Nuwayhī, Muḥammad, "Al-Shi‘r Al-Jāhilī Manhaj Fī Dirāsatuh Wa-Taqwīmuh". (Al-Qāhirah : Al-Dār Al-Qawmīyah Lil-Ṭibā‘ah Wa-Al-Nashr).

Al-Rawāshidah, Sāmiḥ, "Ishkālīyat Al-Talaqqī Wa-Al-Ta’wīl", (‘Ammān : Manshūrāt Amānat ‘Ammān Al-Kubrá, Ṭ1, 2001M).

Al-Sīrāfī, Abū Sa‘īd, "Sharḥ Kitāb Sībawayh". Taḥqīq : Aḥmad Ḥasan Mahdī, Wa-‘Alī Sayyid ‘Alī, (Ṭ1, Bayrūt, Dār Al-Kutub Al-‘Ilmīyah, 2008M).

Al-Tanūkhī, Abū Ya‘lá, "Al-Qawāfī". Taḥqīq : ‘Awnī ‘Abd Al-Ra’ūf, (Miṣr : Maktabat Al-Khānjī, Ṭ2, 1978m).
Al-Yāfī, Na‘īm, "Ūhāj Al-Ḥadāthah : Dirāsah Fī Al-Qaṣīdah
Al-Zajjājī, Majālis Tha‘lab. Taḥqīq : ‘Abd Al-Salām Hārūn, (Al-Kuwayt, 1962M).
Anīs, Ibrāhīm, "Mūsīqá Al-Shi‘r". (Ṭ2, Maktabat Al-Anjlū Al-Miṣrīyah, 1952m).
‘Atīq, ‘Abd Al-‘Azīz, "Al-Madkhal Ilá ‘ilm Al-Ṣarf". (Bayrūt : Dār Al-Nahḍah Al-‘Arabīyah Lil-Ṭibā‘ah Wa-Al-Nashr, 1971m).
‘Ayyād, Shukrī, "Mūsīqá Al-Shi‘r Al-‘Arabī, Mashrū‘ Dirāsah ‘ilmīyah", (Ṭ2, Al-Qāhirah: Dār Al-Ma‘rifah, 1978m).
Faḍl, Ṣalāḥ, "Balāghat Al-Khiṭāb Wa-‘ilm Al-Naṣṣ". (Al-Kuwayt : ‘Ālam Al-Ma‘rifah, Al-Majlis Al-Waṭanī Lil-Thaqāfah Wa-Al-Funūn, 1992m).
Gharkān, Raḥmān, "Muqawwimāt ‘Amūd Al-Shi‘r Al-Uslūbīyah Bayna Al-Naẓarīyah Wa-Al-Taṭbīq". (Dimashq : Manshūrāt Ittiḥād Al-Kitāb Al-‘Arab, 2004m).
Ḥassān, Tammām, "Manāhij Al-Baḥth Fī Al-Lughah". (Maktabat Al-Anjlū Al-Miṣrīyah, 1999M).
Hayjal, "Al-Fann Al-Shi‘rī". Tarjamat Jūrj Ṭarābīshī, (Bayrūt : Dār Al-Ṭalī‘ah, Ṭ1, 1988m), Ṣ78.
Hilāl, Muḥammad Ghunaymī, "Al-Naqd Al-Adabī Al-Ḥadīth", (Dār Al-Shurūq, Ṭ1, 1998M).
Ibn Al-Naḥḥās, "Sharḥ Dīwān Imri’ Al-Qays". Qara’ahu Wa-Waḍa‘a Fahārisahu Wa-‘allaqa ‘alayhi : ‘Umar Al-Fajāwī, (‘Ammān Al-Urdun : Wizārat Al-Thaqāfah 2002M).
Ibn Jinnī, Abū Al-Fatḥ ‘Uthmān, "Al-Khaṣā’iṣ". Taḥqīq : Muḥammad ‘Alī Al-Najjār, (Dār Al-Kutub Al-Miṣrīyah, Ṭab‘ah Al-Maktabah Al-‘Ilmīyah).
Ibn Jinnī, Abū Al-Fatḥ ‘Uthmān, "Sirr Ṣinā‘at Al-I‘rāb". Taḥqīq : Muṣṭafá Al-Saqqā Wa-Ākharūn, (Al-Qāhirah : Maktabat Muṣṭafá Bi-Abī Al-Ḥalabī, 1954m).
Ibn Manẓūr, Lisān Al-‘Arab, (Dār Iḥyā’ Al-Turāth Al-‘Arabī).
Ibn Mūsá Al-Maghribī, Ibn Sa‘īd ‘Alī, "Al-Maghrib Fī Ḥulá Al-Maghrib". Taḥqīq : Shawqī Ḍayf, (Ṭ2, Miṣr : Dār Al-Ma‘ārif, 1964m).

Ibn Rabīʻah, Muhalhil, "Dīwān Muhalhil Ibn Rabīʻah". Sharḥ Wa-Taqdīm Ṭalāl Ḥarb, (Al-Dār Al-ʻĀlamīyah, D. T).
Khabbāz, Rwd, "Mūsīqá Al-Shiʻr Al-ʻArabī". (Sūriyā : Mudīrīyat Al-Kutub Wa-Al-Maṭbūʻāt, 2008M).
Khalīl, Ḥilmī, "Muqaddimah Li-Dirāsat ʻilm Al-Lughah". (Dār Al-Maʻrifah Al-Jāmiʻīyah, Al-Iskandarīyah, 2003m).
Kitwny, Muḥammad, "Al-Tawāzī Wa-Lughat Al-Shiʻr", Majallat Fikr Wa-Naqd 18.(1999) ,
Lخ Lotmān, Ywry, "Taḥlīl Al-Naṣṣ Al-Shiʻrī". Tarjamat : Muḥammad Fattūḥ, (Al-Qāhirah : Dār Al-Maʻārif, 1997m).
Qāsim, ʻAdnān Ḥusayn, "Al-Ittijāh Al-Uslūbī Al-Binyawī Fī Naqd Al-Shiʻr Al-ʻArabī". (Ṭ1, ʻAjmān Al-Imārāt : Muʼassasat ʻulūm Al-Qurʼān, 1992m).
Rabbāʻī, ʻAbd Al-Qādir, "Fī Tashkīl Al-Khiṭāb Al-Naqdī". (Ṭ1, ʻAmmān : Al-Ahlīyah Lil-Nashr Wa-Al-Tawzīʻ, 1988m).
Raḥmānī, ʻAbd Al-Qādir, "Alttkhryj Al-Ṣawtī Lil-Binyah Al-Īqāʻīyah, Shiʻr Abī Al-Qāsim Al-Shābbī Ḥqlā Taṭbīqīyan". (Risālat Mājistīr, Jāmiʻat Ḥasībah Ibn Bū ʻĪsá, 2007m).
ʻUbayd, Muḥammad Ṣābir, "Jamālīyāt Al-Qaṣīdah Al-ʻArabīyah Al-Ḥadīthah". (Dimashq : Manshūrāt Ittiḥād Al-Kitāb Al-ʻArab, 2005m).
ʻUmmayish, Al-ʻArabī, "Khaṣāʼiṣ Al-Īqāʻ Al-Shiʻrī". (Dār Al-Adīb Lil-Nashr Wa-Al-Tawzīʻ, 2005m).
Yāqūt, Maḥmūd Sulaymān, "al-ṣarf al-taʻlīmī wa-al-taṭbīq fī al-Qurʼān". (Ṭ1, Maktabat al-Manār al-Islāmīyah, 1999M).