حوليات آداب عين شمس المجلد 53 (عدد إبريل – يونيو 2025)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

التصوير الموسيقي في شعر يحيى بن حكم الاندلسي الملقب بالغزال

م.د. رافد جهاد عبد اللهم*
جامعة بغداد – كلية التربية للعلوم الإنسانية / ابن رشد
rafed.jihad@ircoedu.uobaghad.edu.iq

د. نردين رضا كريم**
جامعة بغداد – كلية التربية للعلوم الإنسانية / ابن رشد
nardeen.ridha@ircoedu.uobaghdad.edu.iq

تاريخ الاستلام: 2025/04/08
تاريخ قبول البحث: 2025/05/24
تاريخ النشر: 2025/06/30

المستخلص:

تناول هذا البحث التصوير الموسيقي في شعر يحيى بن حكم الاندلسي الملقب بالغزال محاولاً الكشف عن معالم التصوير الموسيقي الداخلي الذي مثله تكرار الحرف، والجناس، وحسن التقسيم، والتصدير، والتدوير، والتصـــريع ، متمثلا في معالم البنية الايقاعية وتشكيلاتها من خلال تحليل بنيتهـــا، وتمييـــز وحداتها الفاعلة في تشكيل النغم الداخلي (الايقاع).

الكلمات المفتاحية: التصوير الموسيقي، الإيقاع، يحيى بن حكم الغزال.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2025.

المقدِّمة:

الإيقاع خصلة أصيلة في الشعر؛ لما يمتلكه من أثر فاعل في الكشف عن القيمة الدلالية والايحائية للغـــة، وهـــو عنصرٌ عضويٌّ في الصورة الشعرية، وأن قوة وجوده ترتبط بقوة وجودها، فهو أساس الحركة النفسية والدلالية في النسيج الشعريّ.

إنَّ التصوير من مقومات الشعر العربي وأداة من ادواته فضلاً عنارتباطه بالموسيقى ارتباطاً ازلياً، فالتصوير: "هو استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها بزيادة او نقص او تغيير او تبديل"(ضيف، 1979، صفحة 229)والموسيقى "علم يعرف منه النغم والإيقاع وأحوالها وكيفية تأليف اللحون واتخاذ الآلات الموسيقارية، وموضوعه الصوت من وجه تأثره في النفس باعتبار نظامه والنغمة صوت لابث زماناً تجري فيه الألحان مجرى الحروف من الألفاظ"(الهمذاني، 1998، صفحة 45/2)فضلاً عن ذلك فان التصوير الموسيقي "له أصول أدائية معروفة في تقطيع الجملة وربط جزيئها وصولا الى الصورة الممثلة"(علي، 2005، صفحة 54).

وللتصوير الموسيقي الشعري نغمات تعبر عن مكنونات الشاعر "وهذه النغمات الموسيقية التي تصور خواطر القلوب ووجداناتها فتهيج عاطفة الحب في نفس العاشق"(المنفلوطي، 1982، صفحة 200/2).

أما الشعر فهو عبارة عن عواطف وانفعالات ممزوجة بروح الموسيقى وهو أيضاً: "نغمة موسيقية قبل كل شيء، ثم يأتي بعد ذلك جمال الوصف وحسن التصوير وتمثيل الحقيقة واستخراج أسرار الكون وتحليل مشاعر النفس وأمثال ذلك من الأغراض والمقاصد على أن تكون تلك النغمة الموسيقية أساسها والروح السارية فيها ليتحقق الفرق بين الشعر والفلسفة، فالفلسفة غذاء العقل برزانتها وهدوئها وحججها وبراهينها، والشعر غذاء النفس برناته ونغماته وأهازيجه ونبراته"(المنفلوطي، 1982، صفحة 153/3).

كما أنه يعبر عن العاطفة والفكرة ويتخذ من الخيال المصور، والعبارة الموسيقية، وسيلة إلى هذه الغاية البيانية(الشايب، 2003، صفحة 62) .

إنك أيها المتلقي "إذا سمعت بيتاً من الشعر فأطربك أو أحزنك أو أقنعك أو أرضاك أو هاجك وأنت ساكن، أو هدأ روعك وأنت ثائر، أو ترك أي أثر من الآثار في نفسك كما تترك النغمة الموسيقية أثرها في نفس سامعها، فاعلم أنه من بيوت المعاني، وأن هذا الذي تركه في نفسك من الأثر هو روحه ومعناه"(المنفلوطي، 1982، صفحة 151/3).

والشعر قد يكون "جماله في تنكير اسم أو نظم جملة أو كبت إحساس أو خلق صورة أو التأليف بين العناصر الموسيقية في اللغة، ولقد يخلو من كثير من العناصر التي نعدها كالخيال والعاطفة وما إليها، ومع ذلك يروقنا لصياغته"(مندور، 2004، صفحة 142). فكان"من المقرر الثابت أن الشعر فن جميل ينشأ عن الناحية الوجدانية للنفس الإنسانية فيعبر بلغته الكلامية الموسيقية عن أنواع الانفعال والعواطف"(الشايب، 2003، صفحة 73).

وحتى يتمكن كل فصيح عربي من "أن يوقع بأحرفه وكلماته على لحنه الفطري ولهجة قومه، توقيعًا يطلق من نفسه الأصوات الموسيقية التي يشيع بها الطرب في هذه النفس، بما يسمونه في لغة العرب بيانًا وفصاحة، وهو في لغة الحقيقة الموسيقى اللغوية"(الرافعي، دون تاريخ، صفحة 33/2).

إن أي عمل ادبي ينظم الى الموسوعة الادبية كان لا بد له من "بناء لغوي يستغل كل إمكانات اللغة الموسيقية والتصويرية والإيحائية والدالة في أن ينقل إلى المتلقي خبرة جديدة منفعلة بالحياة"(إسماعيل، دون تاريخ، صفحة 21).

فضلاً عن ذلك فانه يستعمل كل طاقاته وامكاناته في رسم النص تصويراً موسيقياً وكذلك يستعمل "علاقاتها وإيحاءاتها وأصواتها وإيقاعها والصور الموسيقية وغيرها مما تكونه الألفاظ حين يرتبط بعضها ببعض"(إسماعيل، دون تاريخ، صفحة 71).

والصورة الموسيقية التي نتحدث عنها ما هي إلا تلك الصورة "التي لا تكاد تنفك عن المضمون فيها خصـــائص شكلية مستقلة كانسجام الكلمة وإيقاعها، وموسيقاها داخلية كانت أو خارجية، وعناصرها من حركة وشكل وهيئة ولـــون وظلال وأضواء، وغير ذلك مما سيأتي تفصيله، ومما يرجع إلى الناحية الشكلية في الظاهر، لكن الحقيقـــة أن الصـــورة بعناصرها وأصواتها وتركيبها لم تأت عبثًا، وإنما جاءت لتجلي المضمون، وتتآخى في جميعها لتكشف عن الغرض، فكل كلمة كالوتر تشارك مع غيرها في تكوين المعزوفة الموسيقية، وكل لفظ له لون خاص يشترك مع غيره في إتقان الرســـم وإحكام الرقعة الفنية الرائعة"(صبح، دون تاريخ، صفحة 107).

وقد اقتضى البحث ان يأتي في ستة محاور يسبقها مقدمة وتعقبها خاتمة ، جاءت المحاور مرتبة بحسب توافرها في شعر الشاعر ، وهي :

المحور الأول: التصوير الموسيقي لإيقاع تكرار الحرف.

المحور الثاني: التصوير الموسيقي لإيقاع الجناس.

المحور الثالث: التصوير الموسيقي لإيقاع حسن التقسيم.

المحور الرابع: التصوير الموسيقي لإيقاع التصدير.

المحور الخامس: التصوير الموسيقي لإيقاع التدوير.

المحور السادس: التصوير الموسيقي لإيقاع التصريع.

المحور الأول: التصوير الموسيقي لإيقاع تكرار الحرف:

يُعدُّ التصوير الموسيقي للحرف العربي ذا بعد إيقاعيّ دلاليّ، إذ لا يقل أهمية عن بعده الصوتيّ، بل إن كليهما يمثل وجهين لعملة واحدة ألا وهو التجسيد الدلالي(صالح، 2011، صفحة 151)، "إذ أن التوظيف البصري قد اقترن بالوظيفة الصوتية عن طريق ما يتصل به من الخصائص الشكلية للحروف وهيآتها الكتابية وبما تحمله من قدرات إيحائية قادرة على مخاطبة الخيال وجعله يسير مع حيزها الصوري ووقعها الموسيقي استجابة للحالة الشعورية والوجدانية التي يخلقها ذلك الحرف ضمن حيز الوجود النظمي داخل السياق"(صالح، 2011، صفحة 151)، لذلك نجد أن الحرف "بدأ يمثل مكانة في البصر إلى جانب مكانة الصوت في السمع وينحت له صورة في الخيال إلى جانب الصورة للمسموع"(العمري، 1990، صفحة 207)، وما وجدناه في الحرف من مكانة نجده في الايقاع إذ "هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية الاخرى وهي بنية النغم وتشكيلات الحروف في مقامات موسيقية"(عبد الرحمن، 1987، صفحة 200).

ويرى الدكتور عفيف عبدالرحمن "إنَّ اهم عنصر شعري تطلب الصورة مساعدته هو الايقاع"(عبد الرحمن، 1987، صفحة 298). لذلك فإن التأمل وإمعان النظر في صورة الحرف البصرية تعكس صفتهُ السمعية فضلاً عن الحالة الشعورية التي أحسها الشاعر ورسمها بصورة الحرف، وهذا الأمر له شأنه في إغناء تجربة الشاعر الشعرية(صالح، 2011، صفحة 153).

لقد أدت صورة الحرف في بعض نصوص شعر يحيى بن حكم الغزال دوراً في إغناء دلالة النص؛ وذلك عبر تحكم الصورة الحسية فضلاً عن الوسائل التشكيلية للصورة من تشبيه وغيره وسيطرتها على مظهر النص(صالح، 2011، صفحة 153) "بحيث يصبح مثل هذا النص فضاءً بصرياً لا تخطؤه العين ويؤدي بدوره وظيفة دلالية نابعة من حيزه الشكلي"(صالح، 2011، صفحة 153).

والتكرار وسيلة من الوسائل التصويرية الموسيقية التي تعمل على تحسين الصورة والايقاع، فيسعى إليه الشاعر للتأثير ببصر المتلقي قبل سمعه ، ويعمد إليه الشعراء ليسهم في إثراء التصوير الموسيقي بلونٍ من الايقاع تستريح إليه الأبصار وتطرب إليه الأسماع وتقبل عليه، كما يُعدّ "من الوسائل ذات البعد المزدوج في بناء الصورة الشعرية ، فهو وسيلة لغوية يلجأ إليها الشاعر شعورياً –ولا شعورياً– لرسم ما يعتمل في نفسه من أحاسيس مختلفة يريد إبرازها لإلحاحها على فكره ووجدانه . ومن ثم قد تستحيل أيضاً إلى وسيلة أخرى تدعم مبتغاها الأول، فتتحول إلى ايقاعات صوتية منغمة يترنم بها الشاعر ويوقع عليها –نغماً– مشاعره، بما يجعل قارئه متابعاً بوجدانه وفكره لأحاسيسه في شكل دفقات شعورية تتحول إلى أنغام إيقاعية ، وبهذا يحقق الإيقاع بعداً موسيقياً معنوياً مزدوجاً للأحساس والتفكر في الصور الشعرية"(المغربي، 2009، صفحة 396)، فقد يتكرر حرف بعينه، أو حرفان ، أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتة في جملة شعرية، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، فهو إما أن يكون لادخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار، وإما أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الاصوات بينها، وأما ان يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"(عياشي، 2002، صفحة 82). ومن ذلك : صورة حرف (الراء) في قصيدته التي مطلعها:

إقرَ السَّلامَ على إلفٍ كَلِفْتُ بـــــــــه ... قد رُمتُ صَبْراً وطُولُ الشّوق لم يَرِمِ
ظَبيٌ تباعدَ عن قُربي وعن نظَري ... فالنفسُ والهةٌ من شِدَّةِ الألمِ
كنّا كَرُوحين في جسمٍ غِذاؤهـــما ... ماءُ المحبّةِ من هامٍ ومُنسجمِ
إلفين هذا بهذا مغرمٌ كَلِفٌ ... وواحدٌ في الهوى مِنا بـــمُتّهمِ
لله تلك اللّيالي والسُّرور بها ... كأنّما أبصرتْها العينُ في الحُلمِ
ففرّقَ الدهرُ شملاً كان مُلتئماً ... منّا وجمّعَ شملاً غيرَ مُلتئمِ
مازلتُ أرعى نجومَ الليلِ طالعةً ... أرجو السلوَّ بها إذْ غبتُ عن نجمي
نجمٌ من الْحُسن ما يجري به فلكٌ ... كأنّه الدرُّ والياقوتُ في النَّظمِ
ذاك الذي حاز حُسناً لا نظيرَ له ... كالبدرِ نُوراً عَلا في مَنزل النّعمِ
وقد تناظر والبرجيس في شرَفٍ ... وقارَن الزّهرة البيضاءَ في توم
فذاكَ يُشبهه في حُسنِ صورتِه ... وذا يَزيدُ بحظِّ الشّعر والقلمِ
أشكو إلى الله ما ألقى لِفُرقتِه ... شكوى مُحِبٍّ سقيمٍ حافظِ الذّممِ
لو كنتُ أشكو إلى صُمّ الهضابِ إذاً ... نفطّرتْ لِلّذي أبديه من ألمِ
يا غادراً لم يزلْ بالغدرِ مُرتدياً ... أيْنَ الوفاءُ أبنْ لي غيرَ مُحتشمِ
إنْ غابَ جسمُك عن عيني وعن نَظري ... فما يغيبُ عن الأسرار والوَهمِ
إنّي سأبيك ما ناحَتْ مُطوّقةٌ ... تَبكي أليفاً على فرعٍ من النَّشمِ

(الغزال، 1993، صفحة 74)

نجد إن حرف الراء قد تكرر في تلك القصيدة (39) مرة محدثاً رنيناً وجلبة ايقاعية ؛ لأنه من الحروف الصوتية المجهورة ، و"الأصوات المجهورة أوضح في السمع من الاصوات المهموسة"(أنيس، 1987، صفحة 27)، فضلاً عن أنه يحدث ترديداً صوتياً يستمر لبعض الوقت عند تشكيله من مخرجه، إذ يضرب اللسان اللثة العليا ضربات متعـــددة منتجـــاً صوت الراء(الخفاجي، 1982، صفحة 19)، "فتردد بعض الحروف بكسب الشطر لوناً من الموسيقى تستريح إليـــه الآذان وتقبل عليه، ومثل هذا مثل الموسيقى حيث تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسناً، فليس تكرار الحروف قبيحاً إلا حين يبالغ فيه، وحين يقع في مواضع يجعل النطق بها عسيراً، فالمهارة –هنا– في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته"(أنيس، موسيقى الشعر، 1965، صـــفحة 39)، فضلاً عن ذلك نجد أن "صورة الحرف نقطة وسيطة بين ايقاع الصوت وبين إيقاع الصورة الكلية لما يحملهُ الحرف من خصائص فنية وايحاءات نفسية تشيع في أجواء الصورة الشعرية وايقاعها العام المؤلف مـــن ايقاعـــات الاصـــوات المختلفة"(صالح، 2011، صفحة 151) .

لقد ساعد هذا الامر "على تداخل كل من البنيتين الخارجية التي تمثل الصوت المفرد للحرف والداخلية التي تعكس علاقة الصوت المفرد بغيره من اصوات التركيب، واندماج كلا البنيتين في هيأة سياقية صوتية عامة، حيث يصبح النظر إلى صورة الحرف من جانبين هما الجانب النفعي الذي يشغل وظيفة ويثير دلالة، وجانب جمالي له هيأته ومكانه من التشكيل البنائي"(صالح، 2011، صفحة 151).

إذا أعدنا النظر مرة أخرى سنجد "إيقاع الحرف كذلك على المستوى البصري أيضاً في طغيان حرف (الراء) وتوزيعه بصورة لافتة للنظر [في مطلع قصيدته وفي البيت العاشر والبيت الرابع عشر] ، إذ تواجه حاسة البصر صورة هذا الحرف قبل السمع عبر ما يؤديه من ايقاع تجانسي في عموم البيت الشعري"(صالح، 2011، صفحة 154)، فاكسب تكرار حرف الراء في القصيدة بعامة ابعادهُ الصورية ولاسيما الصورية التشبيهية في الأبيات (الثالث والخامس والثامن والتاسع والعاشر) والتي تمثلت في قوله:

كنّا كَرُوحينِ في جسمٍ غِذاؤهما ماءُ المحبّةِ من هامٍ ومُنسجمِ

لله تلك اللّيالي والسُّرور بها كأنّما أبصرتْها العينُ في الحُلمِ

نجمٌ من الحُسنِ ما يجري به فلكٌ كأنّه الدرُّ والياقوتُ في النَّظمِ

ذاك الذي حاز حُسناً لا نظيرَ له كالبدر نُوراً عَلا في مَنزل النّعمِ

وقد تناظر والبرجيس في شرَفٍ وقارَن الزّهرة البيضاءَ في توم

إذ تناغم الأثر الصوتي مع البعد التصويري "جرياً مع السياق الدلالي الذي يرسمه مجمل المعنى ، الامر الذي يزيد من القيمة الشعرية للنص"(صالح، 2011، صفحة 154).

المحور الثاني: التصوير الموسيقي لإيقاع الجناس:

يُعدُّ الجناس من الفنون البديعية القائمة على التكرار ويقصد به "تشابه لفظتين في النطق واختلافهما في المعنى"(الهاشمي، 1978، صفحة 396)، فضلاً عن ذلك كونه من الأساليب التي ترتبط بجمال المعنى ويقوم على التنغيم الصوتي لاثراء التصوير الموسيقي والذي يأتي من "التجاذب الموسيقي الصادر من الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصاً، فيطرب الأذن ويونق النفس ويهزُّ أوتار القلوب"(الجندي، دون تاريخ، صفحة 29)، ما أضفى على البيت الشعري سمة الجمال إذا استدعاه المعنى ، وهذا ما دلَّ عليه قول عبدالقاهر الجرجاني إذ يقول : "فانك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً ولا تجد عنه حولاً ، ومن هاهنا كان أحلى تجنيس تسمعه واعلاه وأحقه بالحسن واولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه أو ما هو لحسن ملاءمته وإن كان مطلوباً بهذه المنزلة ، وفي هذه الصورة "(الجرجاني، دون تاريخ، صفحة 11).

والجناس "وسيلة تعبيرية ذات غناء، تزيد فنَّ القول روعة وفضل وايحاء وتوكيد"(محمد، 2008، صفحة 393). فضلاً عن كونها "وسيلة ايقاعية موسيقية"(المغربي، 2009، صفحة 396)، لذا يُعد الجناس مؤثراً قوياً للوزن الشعري وللتصوير الموسيقي؛ وذلك "لما يجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة على الوزن من طريق الجرس وعلى الجرس من

طريق تشابه الحروف، وعلى الخط من طريق رسم الكلمات، وعلى العقل من طريق الايهام والتورية التي تتبع تشابه الكلمات والحروف"(الطيب، 1989، صفحة 193/2).

كان الشاعر الغزال فطن إلى هذا الفن البديعي لموهبته وقدرته الفنية المبدعة على اثرائه في نظمه لما له من أثر في "استدعاء لميل السامع والاصغاء إليه ؛ لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه، ويأخذها نوع من الاستغراب"(الهاشمي، 1978، صفحة 396)والدهشة المصاحبة للتصوير ومن ذلك قال الغزال:

خَرَجَتْ إليكَ وثوبُها مقلوبُ ... ولقلبها طرباً إليكَ وجيبُ

وكأنّها في الدّار حينَ تعرَّضَتْ ... ظبيٌ تَعلَّل بالفلا مَرعُوبُ

وتبسّمتْ فأتتكَ حينَ تبسَّمتْ ... بـجُمان دُرّ لمْ يَشِنْهُ ثقوبُ

ودعَتْكَ داعيةُ الصِّبا فتطرَّبتْ ... نفسٌ إلى داعي الضَّلالِ طروبُ

حسبتكَ في حالِ الغرامِ كعهدِها ... في الدّار إذ غُصْنُ الشَّبابِ رطيبُ

(الغزال، 1993، صفحة 33)

نلاحظ في هذه الابيات أنَّ الشاعر كان له هدف من هذه الابيات ويتمثل في "إثبات الجدارة والبراعة ومجاراة المشارقة في مقاصدهم ومعانيهم وأساليبهم"(الغزال، 1993، صفحة 33)، فجاءت الصورة التشبيهية متناغمة مع ايقاع الجناس "وعلى الرغم من وجيب القلب بقيت فتاة الشاعر مرهونة بالضباب الذي أرهبه المجهول، فالمشبه به ظل محوراً في تركيب المجانسة بين ذات الصورة وحدود أبعاد التشبيه، (فكانَّ) ظلت معياراً للمعادل بين كفتي خيال الشاعر وواقعه الملموس"(محمود، 2003، صفحة 193).

لقد استهل الشاعر بداية شطر البيت الثالث وختامه بالتنغيم المتشابه، واستوقف آذان المتلقين له، وجذب انتباههم إلى محاولة معرفة الفرق الدلالي الذي أثاره الجناس في البيت، فجاء الجناس تاما في لفظتي (وتبسمت، حين تبسمت) بصيغة المماثلة الصوتية والبنيوية مع اختلاف الدلالة المعنوية ، إذ دلَّت الأولى على معنى انبساط الوجه واشراقته مع عدم مصاحبة الصوت ، ودلَّت الثانية على الفرح والسرور ، فانفراج الشفتين عن الاسنان من السرور مع مصاحبة الصوت.

إن التجنيس "نسق موسيقي يشف عن اختيار لغوي تتوازن فيه الكلمات وتتوافق اكثر فروعها، وكذلك بعض المقاطع المنغمة، لتوحي بالحاح الشاعر على معنى محدد في الصورة الفنية"(اسماعيل، 1996، صفحة 122)، ما زاد الجناس التام موسيقى البيت ثراءً صوتياً محبباً يتناسب مع الصورة التشبيهية التي رسمها الشاعر لتلك الفتاة ودلالته المحببة في التأثير على متلقيه ومشاركته ومجاراته لأسلوب ابن ابي حكيمة راشد بن اسحاق الكاتب(الغزال، 1993، صفحة 33)، فجاء الجناس دقيقاً بين أجزاء الكلام المتجانس بغية ايصال قيمته الدلالية والموسيقية إلى المتلقي.

المحور الثالث: التصوير الموسيقي لإيقاع حسن التقسيم:

حسن التقسيم أو ما يسميه البلاغيون القدماء بالترصيع "من أحفل وسائل الايقاع والتطريب والنغم كجانب صوتي موسيقي"(المغربي، 2009، صفحة 390)، فإذا انتبهنا إلى مسماه سنجد "ما يترتب عن ذلك من وقع مريح على النفس يهزها اريحية لما يريد الشاعر ان يوصله لقارئه من معاني تحفظ لعمله نوعاً من ثبات الرؤية والاحساس معاً"(المغربي، 2009، صفحة 390).

وقد عرّفه قدّامة بن جعفر بقوله: "ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"(ابن جعفر، دون تاريخ، صفحة 11)، ويتم ذلك عن طريق "تجزئة الكلام في إطار الوزن الشعري للبيت إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان أو يستريح في أثناء الإلقاء"(الحربي، 1997، صفحة 60).

وحسن التقسيم كما ألمحنا من قبل "يعتمد تصيير مقاطع الاجزاء في البيت المنظوم ، أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلي"(الخفاجي، 1982، صفحة 190).

لقد تنبه الشاعر الأندلسي إلى ايقاع حسن التقسيم ولم يتخذه هدفاً لذاته ولو كان غير ذلك لبدت موسيقاه وايقاعه وصوره رتيبة ومملة، إذ لم يأت التصوير الموسيقي الايقاعي لحسن التقسيم متتابعاً متواصلاً مملاً بل إنه جاء خدمة لشكل النص وموضوعه معاً، فضلا عن تسخيره كوسيلة لتجلية ما وراء صوره من مشاعر وأحاسيس ومعاني متباينة صوراً أو طرافة وسيتبين لنا مدى رقة الحس الموسيقي على انغام التقسيم التي كان يمزجها بوسائل موسيقية أخرى(المغربي، 2009، صفحة 391)، ومن ذلك قوله:

قالتْ: أحِبُّكَ! قلتُ: كاذبةٌ غُرِّي بذا مَنْ ليسَ ينتقِدُ
هذا كلامٌ لستُ أقبَلُه الشَّيْخُ ليسَ يُحبُّه أحَدُ
سيّانُ قولُكِ ذا وقولُكِ إنَّ الرِّيحَ نعْقِدها فتنعقِدُ
أو أن تَقُولي: النَّارُ باردةٌ! أو أن تقولي: الماءُ يتّقِدُ

(الغزال، 1993، صفحة 45)

نلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر استعان بالحوار لرسم الصورة الساخرة بروح الفكاهة "وقد ترفع هذه السخرية إلى مستوى المرارة في النظر إلى حقائق الحياة"(عباس، 1960، صفحة 119).

ومما لاشك فيه "أن الصور المدركة تحقق احساساً ذهنياً يساوي انطباع صورة المحسوس في اعضاء الحواس، فحينما تثأر النفس تحاط بهيمنة العقل ولاسيما البواعث الذهنية عندما تترجم الخيال المستساغ صورة حسية بوصفها معياراً للانفعالات . ومن تلك الدلالة تعد انفعالات يحيى الغزال استقراءً للصور المتراكمة في الذهن دون تجاوز للزمان والمكان؛ لأنهما كفيلان في تحديد ظاهرة التخيل المستمدة من المحيط الاجتماعي والبيئي"(محمود، 2003، صفحة 151)، ففي قوله: (قولكِ ذا) = (قولك إن) ،وفي قوله: (أو أن تقولي) = (أو ان تقولي) ، وفي قوله: (النارُ باردةٌ) = (الماء يتقدُ) ، يلاحظ

التماثل الايقاعي نتجت عنه هذه الصورة الساخرة، فالترصيع في هذه الأبيات جاء بتوافقات زمنية داخل الايقاع الموسيقي، وكان من أهم عناصر التجديد في الايقاع الشعري الاندلسي(اسماعيل، 1996، صفحة 115).

"لا يكتفي الشاعر الاندلسي المجدد في موسيقاه ايقاعاً بالنبر معواناً لحسن التقسيم في تجلية الوانه عبر الصورة الفنية وانما قد يلجأ إلى وسائل أخر يكشف بها عما وراء صوره من معاني وأحاسيس نفسية، تعكس رؤيته تجاه الجمال وتكشف عن روحه المرحة"(المغربي، 2009، صفحة 391).

لقد حاول الشاعر في هذه الابيات احتواء هذه التقنية بكل مفاصلها الفنية والجمالية لرسم الصورة الايقاعية لهذا الفن الموسيقي في أطر داخلية وتقاسيم ايقاعية مفعمة بأدائها التناغمي ، وهو بهذا الاحتواء "يشدُّ النفس إليه ويشوقها، ويجعلها أكثر قبولاً للفن القولي المتوفر عليه عن طريق الإيحاء الموسيقي (النغمي)، بما يتناسب مع تموجات النفس البشرية ويشعرها بالراحة والطرب، إذ أنَّ باستطاعته تنظيم حركتها الشعورية على وفق ذبذبات ايقاعية معينة ومقصودة، بما يجعلهُ أكثر رسوخاً في ذهن المتلقي"(الحربي، 1997، صفحة 65).

المحور الرابع: التصوير الموسيقي لإيقاع التصدير:

إن التصدير من الفنون البلاغية التي تنتمي إلى المحسنات البديعية والذي بدوره يثري الايقاع الموسيقي من طريق التصوير، كونه أسلوب يقوم على التكرار والترديد فيحدث جرساً موسيقياً زائداً على جرس البيت.

وقد عرّفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "وهو أن يرد اعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كانت كذلك وتقتضيهاالصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"(القيرواني، 1981، صفحة 3/2). وهو معروف عند السكاكي بـ(ردّ العجز على الصدر) إذ يقول فيه: "ومن جهات الحسن ردّ العجز على الصدر، وهو أن يكون احدى الكلمتين المتكررتين ، أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت ، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت، صدر المصراع الأول وحشوه وصدر المصراع الثاني وحشوه"(السكاكي، 1987، الصفحات 430-431).

إن لهذا التصوير قيمة فنية وجمالية، سعى اليها شاعرنا الغزال، إذ وضف هذا اللون الموسيقي في نصوصه الشعرية مستعملا عدداً من أنواعه التي تعارف على تقسيماتها البلاغيون ونقاد الشعر، وهي مرتبة على وفق تلك التقسيمات التي وردت في قول السكاكي ، وهي:

أولاً: تصدير الحشو:

يقصد بتصدير الحشو: "وقوع أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والثاني في حشو المصراع الأول"(المدني، 1968، صفحة 96/3). ومنه قال الغزال:

فرأيتُ الرّقابَ من أهله ذلّـ ـتْ وعَزَّت من آخرينَ رقابُ

(الغزال، 1993، صفحة 37)

قام التصدير هنا على رسم الصور الهجائية التي رسمها الشاعر لزرياب، من خلال تكرار لفظة (الرقاب)، (رقاب) بين حشو الشطر الأول وآخر الشطر الثاني ما أسهم في اثراء الدلالة المعنوية التي جاء من أجلها الشاعر ، فضلاً عن الصورة الموسقة لتكرار الكلمة والتي شكلت نوعاً من التناغم الموسيقي داخل البيت الشعري.

ثانياً: تصدير التقفية:

وهو: "وقوع أحد اللفظين المكررين في آخر البيت والآخر في آخر المصراع الأول"(المدني، 1968، صفحة 97/3). ومنه قول الغزال:

ودعَتْكَ داعيةُ الصِّبا فتطرّبَتْ نفسٌ إلى داعي الضّلالِ طروبُ

(الغزال، 1993، صفحة 34)

نلاحظ أن الشاعر ختم الشطر الأول من البيت الشعري بلفظة (فتطربت)، وهي من جنس لفظة القافية نفسها مما خلق ترابطاً نغمياً وصورياً بين الشطرين، وذلك من خلال رسم الصورة الكنائية في قوله : (داعية الصِّبا) وهو يرسم لجاريته (لعوب) لوحة تعبر عن الصنعة والرغبة في المحاكاة والمضاهاة(الغزال، 1993، صفحة 34)، وهي "تتعاقب على نقل ايحاءاتها إلى المتلقي بصورة ادبية مستحسنة"(السامرائي، 2013، صفحة 145). فحقق نغماً ايقاعياً تأنس به النفس وتطرب له الاسماع.

ثالثاً: تصدير الطرفين:

ويقصد به : "وقوع أحد اللفظين المكررين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول"(المدني، 1968، صفحة 95/3). ومن ذلك قول الغزال:

لتَعجَّبتُ والذي منه أعجبْـ ـتُ إذا ما نَظرْتُ شَيءٌ عُجابُ

(الغزال، 1993، صفحة 37)

لقد استهل الشاعر بيته الشعري بلفظة (تعجبتُ) وختم عجزه بلفظة : (عُجابُ) ، فاستطاع من خلال التصدير أن يخلق نسقاً ايقاعياً عَمَّق فيه من التأثير الانفعالي لدى المتلقي بغية الوصول إلى درجة عالية من اتقان التصوير الموسيقي في رسم الصورة الهجائية . فضلاً عن ذلك استطاع التصدير من اداء وظيفتي الدلالة والايقاع في آن واحد أداءً حسناً.

وقد يعجب الشاعر بموسيقى الالفاظ والصور الجميلة، فيكررها بغية تكثيف الايقاع الموسيقي فيردّ الاعجاز على الصدور.

رابعاً: تصدير أول المصراع الثاني:

هو: "وقوع أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في أول المصراع الأول"(المدني، 1968، صفحة 99/3). ومنه ما جاء في قول الغزال:

قالتْ: أرى فوْدَيْهِ قد نوَّرا دُعابةٌ تُوجبُ أن أدْعَبا

(الغزال، 1993، صفحة 31)

نلاحظ في هذا البيت أن التصدير وقع في أول الشطر الثاني وآخره بين لفظتي (دعابة) ، و(أدعبا)، ما أشاع نغماً موسيقياً متردداً في بداية الشطر وخاتمته، متقارباً في ضرباته الايقاعية المتتالية؛ لانضغاط المسافة بين اللفظتين المكررتين، مما أضفى عليه رونقاً على المستويين الصوتي والدلالي، فضلاً عن أن التصدير جاء مبنياً على الحوار والصورة الكنائية والذي تمثل بقوله: (قالت) ، و(أرى فوديه قد نوَّرا) كناية عن الشيب.

لقد أبدع الشاعر في بلوغ الغاية الايقاعية ورسم الصورة الموسيقية بتقنية ردّ العجز على الصدر والذي تمثل فيما اوردناه.

المحور الخامس: التصوير الموسيقي لإيقاع التدوير:

إن التصوير الموسيقي لإيقاع التدوير واحد من القضايا النقدية التي طال نقاشها بين الأدباء والنقاد من ناحية صلاحيته وجماليته في الشعر ولطالما نحن بصدد قضية نقدية في شعر الغزال، كان لابدّ من المرور على هذا الايقاع لتكتمل الصورة الايقاعية المموسقة في شعره.

ويعرف التدوير بـ"اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي العجز والصدر بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني ، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة"(العبيدي، 1986، صفحة 91)، فضلاً عن أنه " ذلك البيت الذي يتقاسم شطراه كلمة واحدة بأن يكون جزء هذه الكلمة في الشطر الأول، وجزؤها الثاني في بداية الشطر الثاني، وهذا يدل على إكمال وزن الشطر الأول يكون بجزء من كلمة"(كشك، 2005، صفحة 342). وهذا يعني "أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة"(الملائكة، دون تاريخ، صفحة 112).

وللتدوير دورٌ ليس على مستوى الايقاع الموسيقي فحسب وإنما على مستوى التصوير أيضاً؛ وذلك لأن المعنى الموسيقي يتجلى من خلال دخول الايقاع المدور، إذ أن التدوير "مسألة عروضية بحتة مرتبطة بالمعنى وبالموسيقى"(الملائكة، دون تاريخ، صفحة 187)، وللتدوير "فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لانه يمده ويطيل نغماته"(الملائكة، دون تاريخ، صفحة 112).

لقد وظف شاعرنا الغزال هذا الفن البلاغي في شعره ومن ذلك قوله من مجزوء الكامل:

قال لي يَحيى وصرْنا ... بينَ موجٍ كالجبالِ
وتولَّتْنا رياحٌ ... من دَبُورٍ وشَمالِ
شَقّتِ القِلْعَيْن وانبـ ... ـتَّتْ عُرى تلكَ الحِبالِ
وتَمطّى ملكُ المَو ... تِ إلينا عن حِيالِ
فرأينا الموتَ رأيَ الـ ... ـعَيْنِ حالاً بعدَ حالِ
لم يكنْ للقومِ فِينا ... يا رَفيقي رأسُ مالِ

(الغزال، 1993، صفحة 71)

نلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر الغزال أظهر براعته الفنية في إظهار الصورة الفنية بتقنية التدوير فقد ساعد ذلك على سرعة النغمة الايقاعية وجعلها أكثر تفاعلاً بأدائها التصويري ونقراتها النغمية والتي من خلالها عبر عما كان يعانيه من ركوب البحر وتلاطم الامواج مستعيناً في ذلك بالصورة البصرية التي جملت الحس الواقعي للشاعر إذ يقول الدكتور محمد رضوان الداية : "علق الدكتور حسين مؤنس على هذا في مقالته غارات النورمانيين على الاندلس لابد ان الغزال يصف بهذه الأبيات مروره ببحر المانش وما قاساه من أمواجه، وقد مرَّ الغزال في هذا البحر في شهر سبتمبر (أيلول) وهو شهر تتعالى فيه أمواجه وتكثر أخطاره"(الغزال، 1993، صفحة 72).

فضلاً عن ذلك فإن "هذا القصيد يجول عليه رونق الانطباع وهو القريب غير المستطاع ورأيت له من هذا القصيد معنى انفراد باختراعه، وابدع ما شاء في إبداعه"(الغزال، 1993، صفحة 71). فقد كان لمجزوء بحر الرمل اهمية في هذه الصورة ، وذلك لقابليته على احتواء الأداء النغمي لايقاع التدوير للبنية التصويرية الموسيقية، إذ جاء البحر متناسقاً مع التصوير الموسيقي لايقاع التدوير.

المحور السادس: التصوير الموسيقي لإيقاع التصريع:

يُعدّ التصريع من الفنون البديعية التي عنى بها الشعراء "وإنما يلجأ الشعراء المطبوعون إلى ذلك –أي التصريع– لأن بنية الشعر إنما هو التصريع والتقفية فكلما كان الشعر اكثر اشتمالاً عليه كان ادخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر والتصريع ليس الا ضرباً من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب، يتولد منها جرس موسيقي رخيم، ولذلك كان من أمس الحلي البديعية والشعر أقربها إليه نسباً"(عمارة، دون تاريخ، صفحة 268).

يعرَّف التصريع بـ"تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها"(ابن جعفر، دون تاريخ، صفحة 14) فضلاً عن ذلك فأنه "يغير صيغة العروض فيجعلها مثل الضرب ويستصحب اللوازم في الموضعين"(التنوخي، 1978، صفحة 76). ويشتق التصريع "من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع كأنه باب القصيدة ومدخلها"(القيرواني، 1981، صفحة 174).

أما سبب التصريع في الشعر فهو "مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيها عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة، الا أنه إذا كثر في القصيدة دلَّ على التكلف"(القيرواني، 1981، صفحة 174).

وتكمن فائدة التصريع في الشعر "أنه يفهم منه قبل كمال البيت الأول من القصيدة قافيتها ... ، وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون وفيه دلالة على سعة القدرة، وفسحة المجال في أفانين الكلام"(ابن الأثير، 1375هـ، صفحة 254).

لقد استحسنه كثير من الشعراء ، فضلاً عن النقاد ، وذلك لما فيه من فضل ومزية وجعلوه "في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر فدل ذلك على فضل التصريع"(القيرواني، 1981، صفحة 176).

ذهب ابن الأثير الى تقسيمه على سبع مراتب* فقال: "وهو عندي ينقسم إلى سبع مراتب، وذلك شيءٌ لم يـذكره على هذا الوجه أحد غيري"(ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، دون تاريخ، صفحة 259/1).

جاء شاعرنا الغزال بالتصريع في مقطوعة تميزت بحضور البديهة والارتجال، فيما نقله ابن عذاري المراكشـي في (البيان المغرب) أن الغزال دخل يوماً على الأمير عبدالرحمن بن الحكم فقال له الأمير:

جاء الغزال بحسنه وجماله

فقال له الوزير: "أجز ما بدأ به الامير"(المراكشي، 1983، صفحة 93/2)(الغزال، 1993، صفحة 70).

فقال له الغزال:

قال الأميرُ مُداعباً بمقالهِ — جاءَ الغزال بحسنهِ وجمالهِ
أينَ الجمالُ من امرئٍ أربى على — متعدّد التسعينَ من أحوالهِ
وهل الْجمالُ –له الجمالُ– من امرئٍ — ألقاهُ ريبُ الدهر في أغلالهِ
وأعادَهُ من بعدِ جِدَّتهِ بِلىً — وأحال رونقَ حالهِ عن حالهِ

(الغزال، 1993، صفحة 70)

نلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر استعان بالصورة الممسوقة التي جاء بها الأمير عبدالرحمن بن الحكم فجـرى مقطوعته على ذلك التصوير الموسيقي الذي رسمه له، وهذا التناسق بين الصورة والموسيقى الذي أحدثه الشـاعر مـن خلال التصريع بين لفظتي (بمقاله، وجماله) كان سببه التفاعل الدلالي بين الصورة وايقاع التصريع، فضـلاً عـن ذلـك التطابق العروضي البديعي بين عروض البيت الأول وضربه، محدثاً بذلك جرساً موسيقياً بديعاً وهذا يعطـي للتصـوير الموسيقي انسجاماً في سياق المحتوى الدلالي للنص، فجاء التصريع في البيت أشبه بـ"مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة تلهب إحساسنا وتهيئنا لاستماع قصيدته وتدلنا على القافيةالتي اختارها، وتدل على براعة المطلع، وبراعة الاستهلال"(مقلد، دون تاريخ، صفحة 209).

فضلاً عن ذلك فقد جاء حسن الابتداء متناسقاً في هذه الصورة الممسوقة الحوارية "فهو اول ما يقرع أذن السامع، فينشرح له صدره وتهتز له نفسه ويشعر له بأريحية وبهجة فيتشوق لما يأتي بعد وينساق إلى الاصـغاء إليـه طواعيـة

* المرتبة الأولى: ان يكون كل مصراع من البيت مستقلاً بنفسه في فهم معناه غير محتاج إلى صاحبه الذي يليـه ويسـمى بـ(التصريع الكامل)، المرتبة الثانية: ان يكون المصراع الأول مستقلاً بنفسه غير محتاج إلى الذي يليه، المرتبة الثالثة: ان يكون الشاعر مخيراً فـي وضع كل مصراع وضع صاحبه ويسمى بـ(التصريع الموجه)، المرتبة الرابعة: ان يكون المصراع الأول غير مستقر بنفسه ولا يفهـم معناه إلا بالثاني ويسمى بـ(التصريع الناقص)، المرتبة الخامسة: ان يكون التصريع في البيت بلفظة واحـدة وسـطاً وقافيـة ويسـمى بـ(التصريع المكرر)، المرتبة السادسة: ان يُذكر المصراع الأول ويكون معلقاً على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني ويسـمى بـ(التصريع المعلق)، المرتبة السابعة: ان يكون التصريع في البيت مخالفاً لقافيته ويسمى بـ(التصريع المشطور).

واختياراً، ولاسيما إذا كان الافتتاح مصوراً لجو القصيدة مترجماً عنها، وقد احسن من يلقيه أداءه، وأحس بما فيه من روعة وبراعة في الاستهلال"(مقلد، دون تاريخ، صفحة 209).

إنَّ وقع التصريع الذي جاء به الغزال ما هو الا "دليل على قدرة الشاعر وسعة بحره وقوة طبعه"(مقلد، دون تاريخ، صفحة 208). فضلاً عن ذلك فقد تميزت هذه المقطوعة بالفكاهة وثقافة الحس والذوق الذي كان يتمتع بها الشاعر.

نتائج البحث:

بعد أن أوشك البحث على نهايته، لابدَّ من خاتمة له تلخص أبرز النتائج التي وصل إليها، وهي:

1- حقق الشاعر توازناً وتناسباً بين المستويين الإيقاعيّ والدلاليّ.

2- إنّ عنصريّ الإيقاع والتصوير ينهضا معاً بشعرية النص ويولدا الدلالة عبر عناصر الخطاب وأنساقه.

3- لا تفهم الصورة الشعرية إلا في إطار الإيقاع؛ كونها جزءًا لا يتجزأ منها.

4- أنتج الشاعر موسيقى تصويرية مصاحبة للانفعال، إذ ارتبطت موسيقاه بالحالة النفسية التي صدر عنها، وهذا بدوره ألقى بظلاله على نسيجه الصوريّ الذي انماز بكثافة صوتية هائلة.

5- تُعدُّ المحسنات البديعية المفصل الذي يربط إيقاع المعنى والصورة الشعرية، فهي وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية ، فضلاً عن امتلاكها القدرة في تشكيل إيقاع المعنى.

وختاماً نحمدُ الله سبحانه الذي لا محمود سواه.

Abstract

Musical imagery in the poetry of YahyaibnHakamAl-Andalusi, nicknamed Al-Ghazal

By Rafid Jihad Abdullah

And Nardin Reda Karim

This research deals with the musical imagery in the poetry of Yahya bin Hakam Al-Andalusi, nicknamed Al-Ghazal, trying to reveal the features of the internal musical imagery represented by the repetition of letters, alliteration, good division, export, rotation, and alliteration, represented in the features of the rhythmic structure and its formations through analyzing its structure and distinguishing its active units in forming the internal melody (rhythm).

Keywords: Musical imagery, rhythm, YahyaIbnHakamAl-Ghazal.

المراجع :

إبراهيم أنيس. (1965). *موسيقى الشعر* (الطبعة 3). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

إبراهيم أنيس. (1987). *الأصوات اللغوية* (الطبعة 4). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

ابن الأثير. (1375هـ). *الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور*. (تحقيق: مصطفى جواد) بغداد: مطبعة المجمع العلمي.

ابن الأثير. (دون تاريخ). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. (تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة) مصر: دار نهضة مصر.

ابن رشيق القيرواني. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه* (الطبعة 5). (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد) دار الجيل.

ابن سنان الخفاجي. (1982). *سر الفصاحة* (الطبعة 1). بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن عذاري المراكشي. (1983). *البيان المغرب في أخبار الاندلس والمغرب* (الطبعة 3). (تحقيق ومراجعة: ج. س. كولان، إ. ليفي بروفنسال) بيروت، لبنان: دار الثقافة.

ابن معصوم المدني. (1968). *انوار الربيع في انواع البديع* (الطبعة 1). (تحقيق: شاكر هادي شاكر) النجف الأشرف، العراق: مطبعة النعمان.

إحسان عباس. (1960). *تاريخ الأدب الاندلسي (عصر سيادة قرطبة)* (الطبعة 1). بيروت، لبنان: دار الثقافة.

أحمد الشايب. (2003). *الأسلوب*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

أحمد الهاشمي. (1978). *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع* (الطبعة 12). بيروت: دار الفكر.

أحمد عبد الحميد اسماعيل. (1996). *مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة*. القاهرة: مخطوط دكتوراه بكلية دار العلوم.

احمد كشك. (2005). *الزحاف والعلة رؤية في التجريد والاصوات والايقاع*. القاهرة: دار غريب.

أسعد محمد علي. (2005). *بين الادب والموسيقى (صور التنوع والاداء)* (الطبعة 1). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

التنوخي. (1978). *القوافي* (الطبعة 2). (تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف) مصر: مكتبة الخانجي.

السكاكي. (1987). *مفتاح العلوم* (الطبعة 2). (ضبطه: نعيم زرزور) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

السيد أحمد عمارة. (دون تاريخ). *دراسة في نصوص العصر الجاهلي تحليل وذوق*. مكتبة المتنبي.

الغزال. (1993). *ديوان يحيى بن حكم الغزال* (الطبعة 1). (جمع وتحقيق وشرح: د. محمد رضوان الداية) بيروت، لبنان: دار الفكر المعاصر.

بهاء الدين محمد بن حسين بن عبد الصمد الحارثي العاملي الهمذاني. (1998). *الكشكول* (الطبعة 1). (تحقيق: محمد عبد الكريم النمري) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

جليل حسن محمد. (2008). *الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام* (الطبعة 1). عمان: دار دجلة.

حافظ المغربي. (2009). *صورة اللون في الشعر الاندلسي، دراسة دلالية وفنية* (الطبعة 1). بيروت، لبنان: دار المناهل.

رشيد عبد الرحمن العبيدي. (1986). *معجم مصطلحات العروض والقوافي* (الطبعة 1). بغداد: مطبعة جامعة بغداد.

شوقي ضيف. (1979). *دراسات في الشعر العربي المعاصر*. القاهرة: دار المعارف.
طه عبد الفتاح مقلد. (دون تاريخ). *فن الإلقاء*. المطبعة الفيصلية.
عبد القاهر الجرجاني. (دون تاريخ). *أسرار البلاغة*. (قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر) القاهرة: دار المدني.
عبد الله الطيب. (1989). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*. الكويت: مطبعة حكومة الكويت.
عز الدين إسماعيل. (دون تاريخ). *الأدب وفنونه- دراسة ونقد*. دار الفكر العربي.
عفيف عبد الرحمن. (1987). *الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديث* (الطبعة 1). بيروت: دار الفكر للنشر والتوزيع.
علي اسماعيل السامرائي. (2013). *اللون ودلالته الموضوعية والفنية في الشعر الاندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي* (الطبعة 1). عمان، الاردن: دار غيداء للنشر والتوزيع.
علي الجندي. (دون تاريخ). *فن الجناس*. بيروت: دار الفكر العربي.
علي عزيز صالح. (2011). *شعرية النص عند الجواهري الايقاع والمضمون واللغة* (الطبعة 1). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
عي علي صبح. (دون تاريخ). *الصورة الأدبية تاريخ ونقد*. بيروت: دار إحياء الكتب العربية.
فرحان بدري الحربي. (1997). *خصائص الاسلوب في شعر العباس بن الاحنف*. بغداد: رسالة ماجستير، كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد.
قدامة ابن جعفر. (دون تاريخ). *نقد الشعر* (الطبعة 1). قسطنطينية: مطبعة الجوانب.
محسن اسماعيل محمود. (2003). *الصورة الشعرية في شعر يحيى بن حكم الغزال الاندلسي*. جامعة غرناطة.
محمد العمري. (1990). *تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر، الكثافة – الفضاء* (الطبعة 1). الدار العالمية للنشر.
محمد مندور. (2004). *في الميزان الجديد*. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
مصطفى صادق الرافعي. (دون تاريخ). *تاريخ آداب العرب*. دار الكتاب العربي.
مصطفى لطفي بن محمد لطفي بن محمد حسن لطقي المنفلوطي. (1982). *النظرات* (الطبعة 1). دار الآفاق الجديدة.
منذر عياشي. (2002). *مقالات في الأسلوبية* (الطبعة 1). مركز الإنماء الحضاري.
نازك الملائكة. (دون تاريخ). *قضايا الشعر المعاصر* (الطبعة 5). بيروت: دار العلم للملايين.