الظواهر الأسلوبية الإيقاعية في شعر الأمير منجك اليوسفي

إعداد

أ . خلود نافع ضافي الحربي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية
جامعة طيبة – المملكة العربية السعودية

المجلد (٧٥) العدد (الثالث) الجزء (الأول) يوليو ٢٠١٩م

ملخص البحث :

يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل بعض الظواهر الأسلوبية في شعر الأمير منجك اليوسفي، ويتخذ من هذه الظواهر وسيلة للولوج إلى فضاء الشاعر، كونها شكلت في شعره علامات مميزة في سياق التركيب اللغوي، وبينت براعته وتفننه، لتحمل هذه الظواهر رؤيته الشعرية .

ومن الظواهر التي يتم دراستها في هذا البحث الظواهر الأسلوبية الإيقاعية، وذلك سيكون عبر مبحثين :المبحث الأول: الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، والفنون المستحدثة (الدوبيت والمواليا)، والمبحث الثاني : الإيقاع الداخلي المتمثل في دراسة بعض الظواهر البديعية كالتكرار والتصدير، والترديد .

Abstract

This research deals with the study and analysis of some of the stylistic phenomena in the hair Munjik al-Yusufi, and take these phenomena and the tool to enter the space of the poet, they formed in his poem distinctive marks in the context of the linguistic structure, and showed his proficiency and sophistication, in order these phenomena hold his poetic vision.
I deal in some of the stylistic a phenomena stylistic rhythmic, where the rhythm has been addressed through two levels: the level of the external rhythm which represented of weight and rhyme, created arts (Couplet and Mualia), and the level of the internal rhythm of the study of some phenomena wonderful phenomena such as repetition and exordium, trilling .

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

تلقي هذه الدراسة الضوء على تحديد أهم خصائص الأسلوب في شعر واحد من أشهر شعراء بلاد الشام في العصر العثماني وهو الأمير منجك اليوسفي

ويقوم الأسلوب على هذه الخصائص التي تجمع بين الشاعر وعمله الأدبي وما ارتبط به من أحداث ومواقف أنتجت هذا العمل، وتظهر هذه العلاقة من خلال العناصر اللغوية والبلاغية وهي بذلك تتيح للمتلقي إدراك تلك الخصائص والسمات التي تبرز جمالية النص سواء على المستوى الصوتي، أو على المستوى المعجمي، أو على المستوى النحوي .

وهذا البحث يهتم على وجه الخصوص بالسمات الإيقاعية الخاصة، كما أنه يهدف إلى إثبات أن العصر العثماني لا يخلو من بعض النقاط المضيئة والشعراء المجيدين من أمثال منجك اليوسفي.

وأيضاً يهدف إلى تبيان معالم ظاهرة الإيقاع وتشكلاتها من خلال تفكيك بنيتها اللغوية .

وقد اعتمد البحث على المنهج الأسلوبي والإحصائي وتبعاً لذلك قسم إلى تمهيد ومبحثين، اشتمل التمهيد

على قسمين، القسم الأول :التعريف بالشاعر، القسم الثاني : مفهوم الإيقاع وأهميته .

وجاء المبحث الأول الإيقاع الخارجي على ثلاثة مطالب، المطلب الأول الأوزان الشعرية تم فيه دراسة البحور الشعرية، فقد نظم الشاعر على ثلاثة عشر بحراً .

والمطلب الثاني يتناول الفنون المستحدثة مثل الدوبيت والمواليا، والمطلب الثالث يدرس القوافي الشعرية، وتناولت فيه القافية المطلقة والمقيدة، وحرف الروي، ودرست كل منها دراسة إحصائية، والمبحث الثاني الإيقاع الداخلي، وجاء في مطلبين، المطلب الأول التماثلات الزمنية ودرست فيه التماثل الأفقي المتمثل في حسن التقسيم، والتماثل الرأسي المتمثل في التطريز، أما المطلب الثاني التماثلات النغمية ودرست فيه التصريع، والتكرار اللفظي، وتكرار الأصوات .

نبذه عن حياة الشاعر :

تعد الأسرة المنجكية من أشهر الأسر المعروفة في دمشق وهي التي ينسب إليها الشاعر وهو " الأمير منجك بن محمد بن منجك بن أبي بكر بن عبد القادر بن إبراهيم بن محمد بن إبراهيم بن منجك الكبير اليوسفي الدمشقي"[١] ، "والجركسي أصلا ومحتدا، الشامي منشأً ومولداً " [٢]

ولد بدمشق سنة سبع وألف للهجرة، وهو أكبر شعراء عصره من بيت إمارة ورئاسة [٣] ، ونشأ في نعمة وترف لأن أباه كان أميراً على الرقة والرُّها، كما كان عظيم الجاه واسع الثراء، وهو شاعر توافرت له فرصة التعليم، فقد حفظ القرآن الكريم بقراءاته، وسمع الحديث الشريف وعلومه، وحصل شيئاً من الفقه، وشُغف بالأدب فاختلف إلى شيوخه، يأخذ عنهم العربية وعلومها، وأخبار العرب وأدبهم وشعرهم، وأتقن مع العربية اللغتين: التركية والفارسية، ونظم الشعر بالتركية، مما أسهم في صقل موهبته الأدبية على خلاف أدباء كثر لم تصقل مواهبهم بسبب انتشار الجهل والمرض في ذلك العصر.

للأمير منجك ديوان شعر جمعه بعد وفاته فضل الله بن محب الله بن محمد المحبي، الذي لو لم يقم بجمع أشعاره لضاع أكثره ولن يصل منه إلا النزر اليسير. قال المحبي : "وأشعاره كلهَا على نمط وَاحِد في الرقة واللطافة ولَم تكن مجموعة في دفتر على حِدة أولا، لَكِن لما ورد دمشق شيخ الإسلام عبد الرحمن بن الحسام ..أمر والدي بجمعها فأنشأ لها ديباجة وجمعها ورتبها ترتيباً حسناً وهى الآن في دفتر مشهور متداول "[٤]

---

(١) المحبي ، مُحَّد أمين ، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ، ط٢ (بيروت : دار صادر ، ١٤١١هـ_١٩٩٠م) ، ٤٠٩/٤

(٢) الخفاجي ، شهاب الدين أحمد ، ريحانة الألبّا وزهرة الحياة الدنيا ، تحقيق : عبدالفتاح الحلو، ط١(القاهرة : مطبعة عيسى البابي الحلبي ، ١٣٨٧هـ_ ١٩٦٧ م) ،ص ٢٣٢

(٣) الزركلي ، خير الدين ، الأعلام ،ط١٥، (بيروت :دار العلم للملايين ١٤٢٣هـ _ ٢٠٠٢م) ، ٢٩١/٧

(٤) المحبي ، خلاصة الأثر ، (مرجع سابق) ، ٤١٣/٤

كانت وفاته في سنة ثمانين وألف عن ثلاث وسبعين سنة ودفن بتربتهم بجامع جدهم منجك "[١]

مفهوم الإيقاع الشعري :

يشكل الإيقاع عنصراً مهماً من عناصر البناء الشعري، فهو يعد في الشعر عموده، وذروة سنامه، وروحه التي بها تتحقق شعريته، فضلاً عن أنه يسير بنظامه الحركي وفق نظام منبثق عن اللغة التي يستقي منها مادته وعناصره الفنية.

وترى بعض الدراسات أن الإيقاع يتميز بصفة أساسية قارة فيه وهي "صفة **الاطراد** والاستمرارية التي تعني التواصل والتتابع بين أجزاء النص"[٢]

وارتبط قديماً بعلم الموسيقى، جاء في اللسان أن الإيقاع من "إيقاع اللحن، أي يوقع الألحان ويبينها"[٣] ومثلما ارتبط الإيقاع بالغناء، ارتبط أيضاً بالوزن فقد كانت العرب تستعمل كلمة الوزن ليعنوا به الإيقاع وينسبوه للشعر.

ويتسع مفهوم الإيقاع ليشمل جميع الفنون، يقول ديوت. باركر :

"ففي الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وانسجام وقافية ونغم، وفي التصوير والعمارة نجد الأشكال متكررة ومتقابلة ومتوازنة ومنتظمة في إيقاع تعبر عن حالات مبهمة كما الشأن في الموسيقى، وبدون هذه الموسيقى لا يكون فن جميل"[٤]

ويكشف علم العروض عن تلك الطبيعة الموسيقية للشعر، وذلك من خلال الصلة بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري، وأشار ابن فارس إلى نقطة الالتقاء بينهما وهو تقسيم الزمان الذي يتم عبر الحركة في الصوت (الموسيقى)، وتقسيم الزمان بالوحدات الصوتية (الشعر)، يقول

---

(١) المحبي ،(المرجع السابق) ، ٤٢٢/٤

(٢) عبد المجيد ، جميل ، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ،ط١(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٤١٨هـ_١٩٩٨م) ، ص ٧٦

(٣) ابن منظور ، جمال الدين، لسان العرب ،ط١ (بيروت : دار صادر) ، مادة : "وقع"، ٤٠٢/٨

(٤) إسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط٣ (بيروت : دار الفكر العربي ، ١٣٩٤هـ_١٩٧٤م) ،ص١١٧_١٢١

" *إن أهل العَرُوض مُجْمِعُون على أنه لا فرق بين صناعة العَرُوض وصناعة* الإيقاع، إلا *أن صناعة* الإيقاع تَقْسِم الزمان بالنّغَم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة "(١)

وتباينت آراء النقاد المحدثين في بيان مفهوم الإيقاع ونظرتهم إليه، من ذلك قولهم : "إنه توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة لتجنب الرتابة"(٢)

وأعطى محمد العياشي مفاتيح لفهم الإيقاع يقول : "فهو ما توحي به حركة الفرس في سيرها وعدوها، وخطوة الناقة، وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها وهي : النسبية في الكميات ،والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة والدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع"(٣)

والحركة والإيقاع شيئان متلازمان، فلا يمكن أن يحدث الإيقاع أو يكتمل بلا حركة، ولا يمكن أن ينفصل عنها إلا إذا كانت عشوائية وغير فنية، والنسبية تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزمان والأداء، والتناسب يعمل على التوافق بينهما، والنظام يعني التركيب والتناسق، والمعاودة الدورية ضرورية لكي يتحقق الإيقاع، إذ لا إيقاع بلا تكرار ومعاودة (٤)

ويبسط عز الدين إسماعيل أمر الإيقاع ويضع له سبعة قوانين تعمل جميعاً في وقت واحد، وعملها المتلازم ينتج ما يسمى الإيقاع، وهي النظام، والتغيير، والتساوي، والتوازي، والتوازن، والتلازم، والتكرار، ثم يبين أحد هذه القوانين، وهو قانون التوازي الصوتي الذي يتضمن في الوقت نفسه قانونين على الأقل وهما (قانون

---

(١) ابن فارس ، أبو الحسن أحمد ، الصاحبي في فقه اللغة ، تعليق:أحمد علي بسبح ، ط١(بيروت دار الكتب العلمية ، ١٤١٧هـ_١٩٩٧م) ،ص٢١٢.

(٢) الطرابلسي ، مُحَمَّد الهادي ، في مفهوم الإيقاع ، حولية الجامعة التونسية ، العدد ٣٢، (١٤١١هـ_١٩٩١م) : ص٥

(٣) العياشي، مُحَمَّد ، نظرية الإيقاع الشعري ،د.ط (تونس : المطبعة العصرية ، ١٣٨٧هـ_١٩٦٧م) ، ص٤٢

(٤) تيبرماسين، عبدالرحمن ، البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر ،ط١(القاهرة :دار الفجر،١٤٢٤هـ_٢٠٠٣م) ،ص٩٤

التساوي وقانون التوازي) فالتساوي معناه تساوي الأجزاء والتوازي معناه توازيها، والنقاد يستخدمون في حديثهم هذين المفهومين وهم في سبيل الحديث عن التوازن بعامة[١]

إذاً الإيقاع هو الذي يحكم بناء البيت الشعري أو القصيدة في ما يحدثه من توافق وانسجام بين الأسس والمبادئ والعلاقات والقوانين القائمة بينهما التي بها تقاس مهارة الأديب

وينقسم الإيقاع الشعري إلى قسمين :

١_ إيقاع خارجي : يتمثل في الوزن العروضي والقافية في القصيدة العربية .

٢_ إيقاع داخلي : وهو خاص بالتركيب الداخلي للنص ويتمثل في التوازي، والتصريع، والتكرار ..

وقد أطلق أحد الباحثين على "الإيقاع الخارجي (جسد اللغة الشعرية) ، وعلى الإيقاع الداخلي (روح اللغة الشعرية وخيالها)"[٢]

المبحث الأول : الإيقاع الخارجي في شعر منجك اليوسفي :

المطلب الأول : الأوزان الشعرية :

يعد الوزن الشعري جانبا رافداً من جوانب حركة النص، ونمطاً من أنماط التكرار الصوتي في القصيدة العربية، وعرف عند القدماء أن الشعر لا يسمى شعراً إلا إذا كان موزوناً ومقفى، وعند ابن رشيق "أعظم أركان حد الشعر وأولى به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالبٌ لها ضرورة " [٣]

---

(١) إسماعيل ،عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي ،ط٣(بيروت: دار الفكر العربي ،١٣٩٣هـ_ ١٩٧٤م) ص١٠١، ٢٣٩ .

(٢) هاشمي ، علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ط١ ،(بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٤٢٧هـ_٢٠٠٦م) ، ص٣٠

(٣) ابن رشيق ، الحسن القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق : مُحَمَّد محيي الدين عبدالحميد ، ط٥(بيروت : دار الجبل ١٤٠١هـ_١٩٨١م) ١٣٤/١ .

ويعتبر حازم القرطاجني أن جوهر الوزن هو التساوي بين الأجزاء (الأدوار أو المقادير) والترتيب، وهو ما يتضمنه الإيقاع، وهو "مجموعة مقادير مقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها عدد الحركات والسكنات "[١]

وهذا التتابع والتساوي في الأزمنة يولد مقاطع صوتية قصيرة وطويلة، تشكل الأسباب والأوتاد ومن هذه الأسباب والأوتاد تتكون التفعيلات .

وتعد هذه الأوزان "بحراً رافداً يغترف منه الشاعر ما يريده بحسب تجربته الشعرية، ليمنحها ذاتها الفنية، ولا يخفى أن انتقاء هذا البحر الشعري أو ذلك يأتي بصورة عفوية، لأن الشاعر القديم ملاذه في هذه العملية الاختيارية الموهبة الشعرية الفطرية والأذن الموسيقية "[٢]

وانتقى الشاعر منجك اليوسفي من الأوزان بفطرته ما يتلاءم مع عاطفته وتجربته الشعرية، لذلك تعمد الباحثة في إعداد دراسة إحصائية لأنواع الأوزان التي نظم عليها شعره، إلا أن هذا الإحصاء اقتصر على البحور الشعرية التي وضعها الخليل دون فنون الشعر المستحدثة الخارجة عن تلك البحور وهي الدوبيت والمواليا التي سيأتي ذكرها فيما بعد .

---

(١) القرطاجني، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب ،ط٣ ،(بيروت : دار العرب ،١٤٠٦هـ ١٩٨٦م) ص٢٦٣

(٢) عليوي ، هناء عباس ، شعر أبي طالب دراسة أدبية ، ط١، (العراق : مكتبة الروضة ،١٤٢٨هـ ٢٠٠٨م) ص٤٠

جدول (١) الأوزان الشعرية في شعر منجك اليوسفي

م	الوزن	عدد الأبيات	نسبة التواتر	عدد القصائد	عدد القطع	عدد النتف	عدد اليتيم	مجموع النصوص	معدل طول النص	نسبة التوجه
١	الكامل	٨٣٦	٣٠,٧٢ %	٣٩	٤٠	٣٧	١	١١٧	٧	%٢٦,٧١
٢	الخفيف	٤٩٨	١٨,٣٠ %	٢٤	٢٦	٢٤	–	٧٤	٧	%١٦,٨
٣	الطويل	٤٨٨	١٧,٩٣ %	١٨	١٨	٢١	٤	٦١	٨	%١٣,٩٢
٤	البسيط	٣٤٥	١٢,٦٧ %	١٥	٢٣	٢٢	٣	٦٣	٥	%١٤,٣٨
٥	الوافر	٣٤١	١٢,٥٣ %	١٥	١٤	٢٩	١	٥٩	٦	%١٣,٤٧
٦	الرمل	٧٧	%٢,٨٢	٢	٨	١١	-	٢١	٤	%٤,٧٩
٧	المنسرح	٥٤	%١,٩٨	١	٤	١١	١	١٧	٣	%٣,٨٨
٨	المتقارب	٢٣	%٠,٨٤	١	٤	١	-	٦	٤	%١,٣٦
٩	مخلع البسيط	٢٠	%٠,٧٣	-	٤	٢	-	٦	٣	%١,٣٦
١٠	السريع	١٧	%٠,٦٢	-	٣	٤	-	٧	٢	%١,٥٩
١١	المجتث	١٣	%٠,٤٧	-	٢	٢	-	٤	٣	%٠,٩١
١٣	الرجز	٩	%٠,٣٣	-	١	٢	-	٣	٣	%٠,٦٨
	المجموع	٢,٧٢١	١٠٠	١١٥	١٤٧	١٦٦	١٠	٤٣٨	٦,٢	١٠٠

من خلال الجدول السابق يتبين لنا الملحوظات الآتية :

أولا : نسبة التواتر :

- استخدام الشاعر للبحور كان متنوعاً ومتعدداً فقد حافظ على الوزن الشعري الموروث ببحوره الخليلية .
- نظَّم الشاعر أبياته على ثلاثة عشر بحراً وكان النصيب الأوفر لخمسة بحور وهي بحسب ترتيبها:

١_الكامل :

وهو من البحور كثيرة الاستخدام في الشعر ، فقد جعله إبراهيم أنيس بالمرتبة الثانية بعد الطويل مع البسيط والوافر والخفيف من حيث نسبة الشيوع [١]

ويقول العروضيون إنه سُمِّيَ "الكامل لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة وليس في الشعر ثلاثون حركة غيره "[٢]

وهو بحر موحد التفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) وتتكرر هذه الوحدات ست مرات، ثلاث تفعيلات في كل شطر، وبلغ عدد الأبيات التي نظم عليها منجك اليوسفي شعره ٨٣٦ بيتاً حتى قاربت ثلث شعره بنسبة تواتر بلغت ٣٠,٧٢%

٢_الخفيف :

وهو يلي الطويل والبسيط والوافر والكامل ، في –رأي بعض الناس– من درجة الافتنان فيه[٣]، وهو بحر مزدوج التفعيلة (فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ) وتتكرر مرتين في كل شطر، واحتل المرتبة الثانية في شعر منجك فقد بلغ عدد أبياته ٤٩٨ بيتا، بنسبة تواتر بلغت ١٨,٣٠ %

ووجود هذا الوزن في المرتبة الثانية ظاهرة مهمة تستدعي الانتباه لأنه شاع في شعر الرومانسيين في الشعر الحديث .

٣_الطويل :

يمثل المرتبة الأولى من حيث نسبة الشيوع ، إذ جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن فكان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم لا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن [٤] .

وهو بحر مزدوج التفعيلة يتكون من ثمان تفعيلات، أربع منها في الشطر الواحد، وهي (فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ) واحتل الطويل في شعر منجك المرتبة

---

(١) أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ط٣ (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ،١٣٧١هـ_ ١٩٥٢) ،ص١٩١

(٢) عبداللطيف ، محمد حماسة ، البناء العروضي للقصيدة العربية، ط١ (القاهرة : دار الشروق ، ١٤١٩هـ_ ١٩٩٩م)،ص٤٢

(٣) القرطاجني ، منهاج البلغاء ، (مرجع سابق) ، ص ٢٦٩

(٤) أنيس ، (المرجع سابق) ،ص ١٨٩، ١٩٠

الثالثة فقد بلغ عدد الأبيات التي نظم عليها شعره ٤٨٨ بيتا بنسبة تواتر بلغت ١٧,٩٣ %

٤_البسيط :

قيل عنه إنه يوازي الطويل في الجلال والروعة، إلا أن الطويل أعدل مزاجاً منه [١]، ولكن البسيط يفضل عليه من حيث الرقة، وعلى هذا الأساس كان أكثر توافراً في شعر المولدين منه في شعر الجاهليين [٢]

وهو من البحور المزدوجة يتكون من تكرير (مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ) مرتين موزعة على الشطرين، واحتل في شعر منجك المرتبة الرابعة وبلغ عدد الأبيات التي نظم عليها شعره ٣٤٥ بيتاً بنسبة تواتر بلغت ١٢,٦٧%

٥_الوافر :

عده البستاني من "ألين البحور، ويشتد إذا شددته، ويلين إذا رققته"[٣] ويتميز بسرعة النغمات وتلاحقها مما يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعاً [٤] وهو من البحور الصافية يتألف من تكرار (مُفَاْعَلَتُنْ) ست مرات في البيت موزعة ثلاث مرات في كل شطر، وجاء بالمرتبة الخامسة بفارق ضئيل بينه وبين البسيط، وبلغ عدد الأبيات التي نظم عليها الشاعر ٣٤١ بيتاً بنسبة تواتر بلغت ١٢,٥٣%

- يُلحظ أن البحور الآتية :
- الرمل : ٢,٨٢% والمنسرح : ١,٩٨% والمتقارب : ٠,٨٤% ومخلع البسيط : ٠,٧٣% والسريع : ٠,٦٢% والمجتث : ٠,٤٧% والرجز : ٠,٣٣%
- تمثل نسبة ضئيلة من إنتاج الشاعر إذا قيست بما مضى من البحور الخمسة ، وهذا الإقلال "متوافق مع قلة استخدام هذه البحور في الشعر القديم"[٥]

---

(١) الطيب ، عبدالله ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط٢(الكويت : مطبعة الكويت ،١٤١٠هـ_ ١٩٨م)،٥٠٧/١ .

(٢) البستاني ، سليمان ، إلياذة هوميروس ، (مصر: مطبعة الهلال ،١٣٢٢هـ_ ١٩٠٤م) ٩١/١ .

(٣) البستاني ، (المرجع السابق) ٩١/١.

(٤) الطيب ، (المرجع سابق) ٤٠٧/١ .

(٥) أنيس ، موسيقى الشعر، (مرجع سابق) ،ص ٨٨، ٩٣، ١١٣، ١١٤ ، ١٢٦ .

- يُلحظ كذلك أن الشاعر أعرض عن النظم في المديد، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك ومن الغريب إهمال المتدارك فهو وزن شائع قديماً وحديثاً .

ثانيا : علاقة نسبة التواتر بنسبة التوجه :

١) من الممكن ملاحظة التوافق بين نسبة تواتر البحر ونسبة التوجه إليه، فقد جاءت نسبة التواتر ونسبة التوجه في المرتبة الأولى لبحر الكامل متوافقة، وكذلك جاء بحر الخفيف في المرتبة الثانية متوافقاً .

٢) يمكن ملاحظة عدم التوافق بين نسبة التواتر ونسبة التوجه لكل من : بحر الطويل، وبحر البسيط، فقد انتقل البحر الطويل من المرتبة الثالثة من حيث التواتر إلى المرتبة الرابعة من حيث التوجه، كما انتقل بحر البسيط من المرتبة الرابعة من حيث التواتر إلى المرتبة الثالثة من حيث التوجه، ولعل مَجِيئَهُ في المرتبة الأولى من حيث معدل طول القصيدة وهو ٨ ، هو ما يفسر هذا الانتقال .

ثالثا : معدل طول النص الشعري :

١) بالنظر في الجدول الإحصائي وجد أن بحر الطويل يحتل المرتبة الأولى من حيث طول القصيدة بنسبة ٨ ، يليه بحر الكامل بمعدل ٧,١٤، ثم يليه الخفيف بمعدل ٦,٧٢، أما الوافر والبسيط فقد تساويا في معدل طول القصيدة .

٢) تتراوح النصوص الشعرية في ديوان منجك اليوسفي بين القصيدة الطويلة والمتوسطة والمقطوعة واليتيم والنتف، فقد بلغ عدد أبيات أطول قصيدة ٤٦بيتاً [١] وهي من بحر الطويل، تليها قصيدة من بحر الوافر وعدد أبياتها ٤٤بيتاً [٢] ثم تراجع الطول في بحر الخفيف إلى ٤١ بيتاً [٣] .

٣) بلغ عدد الأبيات في المقطوعات الشعرية ١٤٧ بيتاً، وهي التي لا تتجاوز سبعة أبيات وبالرغم من كثرة استخدام الشاعر للقطع إلا أنه كان مولعا أكثر بالنتف ، فقد بلغ عدد الأبيات التي نظم عليها شعره ١٦٦ بيتاً وهي التي لا تتجاوز البيتين ولا تقل عنهما .

([١]) الديوان ، ص ١٢٩

([٢]) الديوان ، ص ١٧٤

([٣]) الديوان ، ص ١٥٢ .

4) يُلحظ من خلال إحصاء معدل طول النص أن نفس الشاعر قصير جداً في الديوان فهو لا يتجاوز ٦ أبيات .

المطلب الثاني : الفنون المستحدثة :

إلى جانب ما هو معروف عند النقاد والأدباء والبلاغيين من فنون الشعر، فإن هناك فنوناً من النظم تسمى بالفنون السبعة وهي فنون جديدة في النظم، وقيل إن أقدم هذه الفنون (الموشح) الذي ظهر في الأندلس في القرن الثالث للهجرة وبعضها عامي، وبعضها يتحلل من قواعد اللغة وخاصة الإعراب، وصيغ المفردات، ومنها مالا يتقيد بالمفردات، ولا بروي واحد بل ينوع فيهما، وبعضها استعار وزنه من الفارسية، وأغلبها عراقي الأصل [١]

ومن بين هذه الفنون التي سنتناولها (فن الدوبيت وفن والمواليا)

المسألة الأولى : الدوبيت :

هو من الألوان الشعرية المستحدثة، الذي نظم على شاكلته العديد من الشعراء خاصة شعراء الدول المتتابعة، "وهو يعرف عند المحدثين بالرباعي وقد أخذ في الأصل عن الفرس، والاسم مركب من لفظتين دو الفارسية ومعناها اثنان وأخرى عربية وهي البيت "[٢]

ووزنه الذي اشتهر به لدى العروضيين والمصنفين العرب "(فَعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ فَعِلُنْ)"[٣] غير أن الرواة حين ضربوا أمثلة لهذا الوزن قد جاءوا ببعض أبيات منحرفة بعض الانحراف عن هذا الوزن [٤]

ويتكون بناء الدوبيت من بيتين من أربعة أشطر كالمواليا، لكنه لا يجري على قافية واحدة، بل المشهور فيه نوعان، هما :

١)الدوبيت التام : "وهو الذي تَتَّحد فيه القافية في نهاية الأشطر الأربعة

---

(١) وهبة ، مجدي و المهندس ، كامل ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط٢ (بيروت : مكتبة لبنان ،١٤٠٥هـ_ ١٩٨٤م) ٢٨٠ .

(٢) خلوصي ، صفاء ، فن التقطيع الشعري والقافية ،ط٥ (بغداد : مكتبة المتنبي ١٣٩٧هـ_ ١٩٧٧م) ،ص٢٩١.

(٣) خلوصي ، (المرجع السابق) ،ص ٢٩٢.

(٤) أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر ، (مرجع سابق) ،ص ٢١٦.

٢)الدوبيت الأعرج : وهو الذي تَتَّحد فيه القافية في نهاية الأشطر الثلاثة :(الأول والثاني والرابع) وتبقى قافية الشطر الثالث مطلقة ، وأكثرها شيوعا النوع الثاني "[١]

وورد الدوبيت في شعر منجك اليوسفي من النوع الثاني، وعدده في الديوان (٦) نصوص، وجاء شعره غنائياً محبباً إلى النفس، ذا طابع خاص يحمل بين طياته سماتٍ من الحكمة، وروح الغزل، وعِبراً من الزمان والأحداث ،كقوله :

الْقَوْمُ مَضَوْاْ إِلَى الْمَنَايَا زُمَرَاَ مَا أَسْمَعَنَا الزَّمَانُ عَنْهُمْ خَبَرَاَ
حَتَّى مَ تُرَى بِزائِلٍ مُلْتَهِباً وَالدَّهْرُ يُرِيكَ كُلَّ يَوْمٍ عِبَراَ[٢]

وفي غربته التي عانق فيها دموعه كثيراً ، شوقا وحرقة على فقد الأهل والأحبة يقول :

كَمْ أَكْتُبُ مَا جَرَى وَدَمْعِي يُمْلِي مَا أُضْمِرُ مِنْ أَلِيْمِ فَقْدِ الأَهْلِ
غُرِّبْتُ وَعَبْرَتِي كَمَا تَعْهَدُهَا مَا دَنَّسَ وَجْهَهَا نِقَابُ الذُّلِّ[٣]

ويقول متغزلاً :

حُبِّي لَكُمُ عَمَّنْ سِوَاكُمُ أَغْنَى يَامَنْ لَهُمُ فِي كُلِّ قَلْبٍ مَغْنَى
مَا حَالُ فتًى مِنْ بَعْدِ سِتِّينَ مَضَتْ لا يُعْرَفُ لاسْمِهِ لَدَيْكُمُ مَعْنَى[٤]

وتتمثل قوة هذا الفن في أن الشاعر مطالب بأن يعبر في هذه الأشطر الأربعة عن فكرة كاملة كان بوسعه أن يعبر عنها في قصيدة كاملة [٥]

وبرغم ما تعارف عليه في أن القصيدة المطولة تعد مقياساً لشاعرية الشاعر، إلا أن هناك أموراً قد تدفع الشاعر إلى النظم بهذا الفن ،لعل من أهمها حاجته إلى الإعراب

---

(١) سلام ، محمد زغلول , الأدب في العصر المملوكي ، ط١(القاهرة : دار المعارف ١٣٩١هـ_١٩٧١م) ، ص٣٢١
(٢) الديوان ،ص ٣٧٦.
(٣) الديوان ،ص ٣٧٩.
(٤) الديوان ،ص ٣٧٩ .
(٥) جمعة ، محمد بديع ، من روائع الأدب الفارسي ،ط٢ (بيروت : دار النهضة ١٤٠٤هـ_١٩٨٣م) ، ص٢١٦.

عن أحاسيسه ومشاعره وانفعالاته تجاه الحياة والكون من خلال هـذا الفـن الـذي سيلغي بنمطه البسيط كل ما يقف في طريقه من مقدمات لا تضيف شيئاً جديداً .

المسألة الثانية : المواليا :

ضرب من الشعر الغنائي[١]، له وزن واحد وأربع قوافٍ على روي واحد، ويكتـب على بحر البسيط ، وتعددت الروايات في نشأته ،إلا أنه في الأرجح عراقي النشأة ، وقال المحبي : إن أول من اخترع المواليا أهل واسط، ونظموا في الغزل والمـديح .. وكان سهل التناول، تعلمه عبيدهم المتسلمون عماوتهم والغلمان ،وصاروا يغنون بهِ في رُؤْوس النخل، وعلى سقِي المِياه، ويقُولُون في آخر كل صوت يـا مواليـا إِشارة إِلى ساداتهم، فسمي بهذا الاسم وعرف به ، ثم انتقل هذا الفن إلـى بغـداد ، فاستعمله عامتهم ولطفوه، ونقحوه، ورققوا ألفاظه [٢]

وللمواليا ثلاثة أنواع وهي :

١_المواليا الرباعي : " وهو الذي يتألف من أربعة أشطر متفقة في الـروي وهـو الأكثر شيوعاً.

٢_المواليا الأعرج : وهو الذي يتألف من أربعة أشطر مع اختلاف أحد رويها.

٣_المواليا النعماني : وهو الذي يتألف من سبعة أشطر كل ثلاثة من روي والسابع يأتي متفقاً مع روي الثلاثة الأولى "[٣]

ويبلغ عدد المواليا في شعر منجك (٤) نصوص و نظم جميع أبياته فيها على النوع الأول المواليا الرباعي ، ومنها قوله :

قَلْبِي وَسَمْعِي وَطَرْفي في هَواكُمْ وَقَـعْ كَيْفَ العَمَلْ سادَتِي ضاقَتْ عَلَيَّ البُقَـعْ

جُودُوا عَلَـيَّ وَداوُوا نـاظِرَيَّ الشّـقَعْ وَما عَلَيْكُمْ وَلَوْ عادُوا لأَعادي فَقَـعْ[٤]

---

(١) الهاشمي ، السيد أحمد ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، ط١، (القاهرة : مكتبة الآداب ،١٤١٨ه_ ١٩٩٧م) ،ص١٤٧.

(٢) المحبي ،خلاصة الأثر ، (مرجع سابق) ، ١٠٩/١ .

(٣) الحمصي ، نعيم ، نحو فهم جيد ومنصف لأدب الدول المتتابعة ، (سوريا: منشورات جامعة تشرين ،١٤٠٩هـ_ ١٩٨٩م) ، ٣٥٣/١.

(٤) الديوان ، ص ٤٣٧ .

ويقول :

رُومي ذاكَ الحِمى راعي العُيون الشُّهْلْ اُسْتُرْ جَمالَكْ عُقولُ النَّـــاسِ راحَـــتْ ذُهْـــلْ

يامَنْ لَهِيْبُ فِراقِهِ فاقَ حَرَّ الـــــــمُهْلْ خَلَتْ مَنازِلْ وَكانَتْ قَبْـــلَ عِشْـــقِكَ أَهْـــلْ[١]

المطلب الثالث :القوافي الشعرية :

اهتم القدماء بالقافية كما اهتموا بالوزن، وهي تمثل أيضاً جانباً مهمـــاً فـــي إطـــار الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية، وهي "مجموعة الحروف التي تتألف –كما يقول الخليل– من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من مثله مع حركة الحـــرف الذي قبله قبل الساكن ، والقافية على هذا المذهب _وهو الصحيح_ تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمتين " [٢]

والقافية هي التي تحدد نهاية البيت إيقاعياً ، وتعد بذاتها لازمة صوتية تتكرر بشكل منتظم في النص الشعري ، فتحدث إيقاعاً موسيقياً يستهوي بها المتلقي ،وقد حـــدد إبراهيم أنيس قيمتها الإيقاعية، فهي" بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع الســـامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن "[٣]

واستعملت القافية قديماً للدلالة على القصيدة كلها ، فأصبحت تطلق وتنســـب إلـــى حرف الروي فيقال: لامية الشنفري، وعينية أبي ذؤيب، وسينية البحتري ..

وحرف الروي هو "النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت ، ويلتزم الشاعر تكـــراره في أبيات القصيدة وتكوين وحدتها، وموقعهُ آخر البيت وإليه تنسب القصيدة " [٤]

---

(١) الديوان ، ص ٤٣٨

(٢) ابن رشيق ، العمدة ، (مرجع سابق) ، ١٥١/١

(٣) أنيس ، موسيقى الشعر ، (مرجع سابق) ، ص ٢٤٤

(٤) راضي ، عبد الحميد ، شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي ، ط٢،(بغداد : مؤسسة الرسالة ،١٣٥٧هـ_ ١٩٣٨م) ،ص ٣٠٧.

ويأتي حرف الروي في الشعر إما متحركاً أو ساكناً، وتبعاً لذلك انقسمت القافية إلى قافية مطلقة ذات روي متحرك، وقافية مقيدة ذات روي ساكن.

أولاً : القافية المطلقة : تنقسم إلى ثلاثة أنواع :

١) المطلقة المردوفة :والردف هو حرف يأتي قبل حرف الروي ، وحروفه (الألف ، الياء ، الواو) ، وجاءت في شعر منجك في المرتبة الأولى من حيث الاستعمال إذ بلغت نسبة ورودها ٥١,٤١ %

٢) المطلقة المجردة : وهي القافية الخالية من الردف والتأسيس وجاءت في شعر منجك اليوسفي بنسبة ٣٧,٨٩%

٣) المطلقة المؤسسة : وهي ألف ساكنة تأتي قبل حرف الروي، إلا أنه يفصل بينهما حرف صحيح يسمى الدخيل وهذا أقل أنواع القافية المطلقة إذ بلغت نسبة ورودها في شعر منجك ٥,٧٤%

ثانياً: القافية المقيدة :

وجود هذا النوع كان قليلاً في ديوان منجك مقارنة بالقافية المطلقة فقد جاءت القافية المقيدة المجردة بنسبة ٤,١٩%، وجاءت القافية المقيدة المردوفة بنسبة ٠,٦٨%

ويبدو مما سبق أن الشاعر منجك كان يؤثر القافية المطلقة على حساب القافية المقيدة؛ لما تمتاز به القافية المطلقة ومن وضوح في السمع، وموسيقية عالية، وروعة في النطق ، وما تدل عليه من الانطلاق، وهذا يتناسب مع نسبة شيوعها في الشعر العربي فهي تصل إلى ٩٥% ، أما القافية المقيدة فقد جاءت بنسبة ضئيلة في الشعر العربي فهي لا تتجاوز ١٠% [١]

---

(١) أنيس ، موسيقى الشعر، (مرجع سابق) ،ص ٢٥٧، ٢٦٠ ، ٢٨١.

حرف الروي :

يمكن تقسيم حروف الروي في ديوان منجك اليوسفي إلى مجموعتين :

المجموعة الأولى : تضم ستة حروف احتلت المرتبة الأولى وهي على الترتيب :

الحرف	النسبة	الحرف	النسبة
١-اللام	%١٢,١	٤_الراء	%١١,١٨
٢_النون	%١٢	٥_الميم	%١١
٣_الدال :	%١١,٤٢	٦_الباء	%١٠,٤٨
المجموع :	%٦٧,٨		

المجموعة الثانية : تتضمن باقي الحروف الأخرى التي جاءت أقل من المجموعة الأولى بنسب متفاوتة وهي على الترتيب الآتي :

الحرف	النسبة	الحرف	النسبة
١_السين	%٥,٣٦	٨_التاء	%٢
٢_القاف	%٥	٩_الهاء	%٢
٣_الحاء	%٤	١٠_الثاء ١١_الغين	%٠,٩٣
٤_الياء	%٣,٣٦	١٢_الألف اللينة ١٣_الواو	%٠,٦٩
٥_الكاف	%٢,٣٣	١٤_الجيم	%٠,٤٦
٦_العين	%٣,٠٣	١٥_الشين	%٠,٢٣
٧_الفاء	%٢,٠٩	١٦_الصاد ١٧_الضاد	
المجموع	%٣٠,٢٩		

ويلحظ أن الشاعر منجك اليوسفي كان اختياره لحروف الروي موافقاً لنسبة شيوعها في الشعر العربي بناءً على رأي إبراهيم أنيس حول حروف الهجاء التي تقع روياً وقد قسمها إلى أربعة أقسام ،هي :

١_حروف تجيء رويا بكثرة وهي:{الرّاء ،اللاّم، الميم ، النون ، البـــاء ، الـــدال ، السّين ، العين }

٢_ حروف متوسطة الشيوع وهي:{القاف ، الكاف ، الهمزة ، الحاء ، الفاء ، الباء ، الجيم }

٣_حروف قليلة الشيوع وهي : { الضاء ، الطاء ، الهاء ، التاء ، الصاد ، الثاء}

٤_ حروف يندر أن تأتي رويا وهي:{ الذّال ، العين ، الخاء ، الشين ، الزّاي ، الظاء ، الواو}[١]

المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي في شعر منجك اليوسفي :

إن الإيقاع الشعري لو نظر إليه من خلال الإيقاع الخارجي فقط لأصبح الشعراء جميعهم بمستوى واحد، لذلك لا يمكن أن تقوم بنيته بمعزل عن بنية أوسع وأعمق كبنية الإيقاع الداخلي التي بواسطتها يتفاضل الشعراء، والإيقاع الشعري كما قيل إنه "ذو وترين متلازمين يعزفان معا في نفس المتلقي وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلى من خلاله النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية ، ووتر داخلي يتجلى من خلاله النفس العميق "[٢]

ويُقصد بالإيقاع الداخلي : ما يتوفر في النص الشعري من قوافٍ داخلية وضروب بديعية .. وما إلى ذلك ، ومدى الانسجام الحاصل بين هذه الظواهر وبين القصيدة مع نفسية الشاعر وتجربته [٣]

و يعد "مصدراً من مصادر الإيحاء في الشعر، ففيه تتجلى قدرات الشعراء على الإبداع من خلال الموسيقى المنسجمة مع المعاني والصور وتآلف الألفاظ وتجاورها في تركيب سلس أنيق يجعلها تخف على اللسان ، فيعذب وقعها في السمع، لتلاؤم حروفها وحركاتها وطبيعة الأصوات المؤلفة بها ، مع مراعاة التوافق الصوتي والوزني بين وحداتها ، وكأن للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة من حرف وحركة بوضوح تام كونها تأتي خفية من اختيار الشاعر"[٤]

وأهم ما يميز المبدع هو اختياره للألفاظ المناسبة التي تُشكل بينها وبين معانيها الرقيقة توافقا وجرساً موسيقياً ، فيتولد لدى المتلقي إيحاءات خاصة ، وأجواء متعددة التصور، تعطي إدراكاً وعمقاً في التفكير والاحساس ، ولذلك صب جل

---

(١) أنيس ، موسيقى الشعر ، (مرجع سابق) ، ص ٢٤٨ .

(٢) خليل ،موسى ، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ،ط١ (دمشق: مطبعة الجمهورية ١٤١٢هـ_ ١٩٩١م) ،ص ٩٣ .

(٣) سليمان ، خالد، في الإيقاع الداخلي ، مجلة المجمع العلمي العراقي مجلد ٤٥، ج٤ ، (١٤١٩هـ_ ١٩٩٨م) ،ص ٣٩.

(٤) العبيدي ، علي ، الإيقاع الداخلي في شعر المخضرمين الفرسان ، مجلة الأستاذ ، ، العدد١٨٠، (١٤٣٢هـ_ ٢٠١١م) ،ص ٣٤ .

الشعراء اهتماماتهم على عباراتهم اهتماماً بالغاً معتمدين على ضروب من البلاغة كالمحسنات البديعية التي أقرها القدماء وسار عليها المحدثون .

المطلب الأول : التماثلات الزمنية الحرة :

إن هذا المطلب يُدرس تحت مفهوم التوازي الذي يعد من أهم عناصر التشكيل الإيقاعي الذي له دور كبير في تلاحم أجزاء النص، ويمكن الكشف عن فاعلية هذا العنصر من خلال مستويات التحليل الأسلوبي كالمستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى العروضي، يقول ياكبسون :

"هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة : في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، والبنى النحوية ..، وفي مستوى تنظيم الأصوات والهياكل التطريزية ، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابط بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه ، إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية " [١]

ويمكن تقسيم الأشكال البلاغية إلى مستويين ، هما :

١_مستوى يقوم على حسب التقسيم الزمني ويدرس فيه (حسن التقسيم، والتطريز)

٢_مستوى يقوم على الأساس النغمي ويدرس فيه (التصريع، التكرار اللفظي، تكرار الأصوات)

المسألة الأولى :التقسيم (التماثل الأفقي)

يعد التقسيم أحد أساليب الأداء، والتفصيل ،والحصر ، ويقصد به " بأن يذكر متعدد ثم يضاف إليه كل من أفراده ماله على جهة التعيين "[٢] .

وهو عند القزويني يعمل على تحقيق وظيفتين بيانيتين :

الوظيفة الأولى : "أن يذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل حال ما يليق بها

الوظيفة الثانية : استيفاء أقسام الشيء بالذكر "[٣]

---

(١) ياكبسون ، رومان ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي ،ومبارك حنون ، ط١، (المغرب : دار توبقال ،١٤٠٩هـ_ ١٩٨٨م) ،ص ١٠٦ .

(٢) القزويني ، محمد بن عبدالرحمن ، التلخيص في علوم البلاغة ، تحقيق : عبدالحميد الهنداوي ،ط٢ (بيروت : دار الكتب العلمية ،١٤٣٠هـ_ ٢٠٠٩م) ص٩٢.

(٣) القزويني ، (المرجع السابق) ، ص٩٣.

وتحدث عبد القاهر الجرجاني عن التقسيم موضحاً أهميته من ناحية أنه ضرب من المعاني تتحد أجزاؤه ويشتد ارتباط بعضه مع بعض يقول :

"واعلم أن مما هو أَصلٌ في أن يدِقَّ النظرُ، ويغمضَ المسلكُ، في تــوخِّي المعــاني التي عرفتَ: أنْ تتَّحِدَ أجزاءُ الكلام ويدخل بعضها في بعضٍ، ويشتدَّ ارتبــاطُ ثــانٍ منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إِلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالُكَ فيها حال الباني يَضعُ بيمينه ههنا في حال ما يَضَعُ بيساره هنــاك .. ومنــه التقسيم، وخصوصاً إِذا قسمت ثم جمعت "[١]

وتبرز فاعلية هذا العنصر ضمن نسقين لهما دور كبير في تماسك بنيــة الــنص ، أولهما: النسق النحوي الذي يتعلق ببناء التراكيــب والجمــل ، وثانيهمــا: النســق العروضي الذي يكشف عن مدى احترام الشاعر للفواصل الوزنية .

التقسيم الثنائي :

وتشمل فيه العبارات المتوازية كلا الشطرين ، كقوله :

(وَمَا النَّاسُ إلا حَيْثُ يُلْتَمَسُ النَّدَى) (وَمَا الطَّيْرُ إِلَّا حَيْثُ يُلْتَقَطُ الحَبُّ) [٢]

يظهر التقسيم الثنائي في هذا البيت على مستوى الشطرين وقد التزم الشــاعر فيــه البناء النحوي والبناء العروضي .

البناء النحوي هو : (ما + مبتدأ + إلا + ظرف مكان _ فعل + نائب فاعل)
(خبر شبه الجملة)

البناء العروضي هو :

وَمَا النَّاسُ إلا حَيْثُ يُلْتَمَسُ النَّدَى وَمَا الطَّيْرُ إِلَّا حَيْثُ يُلْتَقَطُ الحَبُّ

فَعُوْلُنْ /مَ فَاْعِيْلُنْ / فَ عُوْلُ / مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ /مَ فَاْعِيْلُنْ / فَ عُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ

وكذلك أيضا في قوله :

---

(١) الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه : محمود شاكر ،ط٣، (القاهرة ، جدة: مطبعة المدني،١٤١٣هـ_ ١٩٩٢م) ص٩٣_ ٩٤ .

(٢) الديوان ، ص ٣٠٤

(وَبَـــذَرْتَ لِـــي حَـــبَّ المُنـــي) (وَنَصَـبْتَ لِـــي شَـــرَكَ المِـــنَنْ)[١]

البناء النحوي هو : (فعل + فاعل + جار وجرور + مفعول به + مضاف إليه (ضمير مخاطب)

البناء العروضي هو :

وَبَذَرْتَ لِي حَبَّ المُني وَنَصَبْتَ لِي شَرَكَ المِنَنْ

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

التقسيم الثلاثي :

وتشمل فيه العبارات المتوازية كلا الشطرين ، كقوله :

(السَّعْدُ مِنْ خدّامِـــهِ) (وَالعِـــزُّ مِـــنْ أَتبْاعِهِ) (وَالمـــَجْدُ مِـــنْ نُدَمائِـــهِ)[٢]

جاء التقسيم في هذا البيت مستوفياً أهم الصفات التي اتصف بها الممدوح وقد ساقها في ثلاث جمل اسمية مصدرا بأل التعريف ، ورابطاً بينها بواو العاطفة ، بالإضافة إلى الالتزام بالبناء العروضي، مما يدل على احترام الشاعر للسكتة الموجودة في نهاية كل تقسيم الذي جاء بنفس الهيكل العروضي لبحر الكامل وهو :

السَّعْدُ مِنْ خدّامِهِ وَالعِزُّ مِنْ أَتبْاعِهِ وَالمـــَجْدُ مِنْ نُدَمائِهِ

مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ

وكذلك ما تقع فيه العبارات المتوازية في نهاية الشطر الأول ، والشـــطر الثـــاني ، كقوله:

يُـــداوي السَّـــقِيمَ (بِصَـــوْتٍ رَخِـــيمٍ) (وَطَبْعٍ سَلِيمٍ) (وَذاتٍ تُحَـــبّ)[٣]

---

(١) الديوان ، ص ١٠٣

(٢) الديوان ، ص٦٥ .

(٣) الديوان، ص ١٨٣.

جاء الشاعر بهذا البيت معدداً أحوال المشَّنف الذي يطرب السمع بأغانيه وبصـــوته الرخيم ، وقد ساقها أيضا بثلاث جمل افتتحها بجملة فعلية جاءت متوازيـــة نحويـــاً وعروضياً

يُداوي السَّقِيمَ بِصَوْتٍ رَخِيمٍ وَطَبْعٍ سَلِيمٍ وَذاتٍ تُحَبّ

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

و استخدم الشاعر سمة إيقاعية جديدة وهي الترصيع المتمثل في (بِصَوْتٍ رَخِـيمٍ/ وَطَبْعٍ سَلِيمٍ) والمنسجمة مع التنوين الذي حرص الشاعر على اســتخدامه بصـــورة واضحة مما أضفى بعداً موسيقاً ملائماً لهذا الغناء الإيقاعي .**التقسيم الرباعي :**

(وَأَطْوَلُهُمْ باعاً) (وَأَكْمَلُهُـــمْ حِجـــىً) (وَأَنْفَذُهُمْ قَوْلاً) (وَأَثْقَبُهُمْ رَأيـــا) [١]

جاء الشاعر بهذا التقسيم مادحاً بصفات يراها في ممدوحه مستخدماً أفعل التفضـــيل في (أطولهم ،وأكملهم ، وأنفذهم ، وأثقبهم) التي تدل على أن هذا الممـــدوح زاد عن غيره في سعة الخبرة في الحكم ، وفي رجاحة العقل ، وبقولـــه الـــذي ينفـــذ ، ورأيه الثاقب وجاءت هذه الجمل الأربع متوازية نحوياً وعروضياً .

وَأَطْوَلُهُمْ باعاً وَأَكْمَلُهُمْ حِجىً وَأَنْفَذُهُمْ قَوْلاً وَأَثْقَبُهُمْ رَأيا

فَعُوْلُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاعِيْلُنْ

وعلى نفس الوزن السابق يأتي بالتقسيم في سياق الغزل في قوله :

(مُرَنَّحَـــةُ الأَعْطَـــافِ) (رِيمِيَّـــةُ الطُّلَـــى) (فَمَا عَرَفَتْ قُلْباً) وَ (لَا اتَّخَذَتْ حَلْيَا)[٢]

---

(١) الديوان ،ص٥٥

(٢) الديوان ، ص ٥٤ .

جاءت القرينة الأولى أطول من باقي القرائن بمقطع صوتي أي أن التماثل ليس تاماً :

مُرَنَّحَةُ الأَعْطافِ رِيمِيَّةُ الطُّلَى فَمَا عَرَفَتْ قُلْباً وَلَا اتَّخَذَتْ حَلْيَا

فَعُوْلُ مَفَاعِيْلُنْ /ف عُوْلُ مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاعِيْلُنْ

ونلحظ فيما سبق أن أهم ما يميز أسلوب التقسيم أنه يربط بين جانبين أساسين وهو أن الشاعر فيه يجمع بين عدة صفات مختلفة وأجزاء متفرقة في وقت واحد من جانب، واستيفاء أقسامها وتنويع صياغتها من جانب آخر .

المسألة الثانية : التطريز (التماثل الرأسي) :

عرفه العسكري بقوله : "هو أن يقع في أبيات متوالية في القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون التطريز فيها كالطراز في الثوب "[١]

ويطلق عليه عند بعض النقاد بالتكرار الاستهلالي أو تكرار البداية ؛ لأن هذا النوع من التكرار يقع غالباً في بداية الشطر الأول وهو يقوم على تكرار مفردات بعينها تعمل ، على نمو المعنى وتمامه رأسياً في النص الشعري .

وتكمن قيمة هذا الأسلوب في أمرين :

الأمر الأول : "أنه يزود النص الشعري بزخم ممتع في الدفق الغنائي تصنعها الحركات الإيقاعية المتعاقبة في السياق بهدف إبراز النبرة الخطابية ، وكشف عواطف وأحاسيس الشاعر التي ود نقلها للمتلقي ، محافظة على وهجها وشعلتها الدلالية المؤثرة "[٢]

الأمر الثاني : أنه يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة إذا كان كل تكرار في هذا النوع قادراً على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع ، وهذا

---

(١) العسكري ، الحسن بن عبدالله ، الصناعتين :الكتابة والشعر، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل، (بيروت : المكتبة العنصرية ١٤١٩هـ_١٩٩٨م) ، ٤٢٥

(٢) حني ، عبد اللطيف ، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفية في شعر الشهداء الجزائريين ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها العدد ٤، (١٤٣٣هـ_ ٢٠١٢م) ، ص١٣

التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع ، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه [١]

وعند دراسة هذا النوع من التماثل الرأسي في شعر منجك اليوسفي وجد أنه يعمد إلى تكرار كلمات أو جمل محددة في بداية صدر البيت تشكل نقطة جوهرية تدور حولها الأبيات ، كقوله:

(كُنْتُ كَالْبَدْرِ) قَدْ عَرَاهُ كُسُوفٌ ونَجَا في السَّمَا ضَئِيلُ الدَّرَارِي
(كُنْتُ كالشَّمْسِ) حِيْنَ يَحْجِبُها الغَيْمُ (م) فَتَروي العُيُونَ عَنْ إبْصَار
(كُنْتُ كَالعَنْبَرِ) الَّذي فاح طِيْبَاً حَيْثُ يُلْقَى مِنَ الزَّمَانِ بِنَارِ
(كُنْتُ كالجَوْهَرِ) الَّذي صَانَهُ (م) لِحِرْصٍ عَلَيْهِ وَسْطَ البِحَارِ
(كُنْتُ كالرَّوْضِ) إذْ جَفَتْهُ عُيُونٌ لِحُظُوظٍ فَأَخْصَبَتْ أَشْعَارِي[٢]

في الأبيات السابقة يتحرك التماثل داخل إطار الماضي والحاضر من خلال تكرار كلمة (كنت) خمس مرات في خمس جمل متوالية في اتجاه رأسي و فيها نوع من التوزان الموسيقي المتولد عن التناسق في التركيب النحوي مما نجم عنه توازٍ في البناء العروضي

وإن اتكاء الشاعر على الفعل (كنت) يوحي بأنه في حالة إحباط وانهزامية مما يعانيه، ولكي يؤكد الفرق بين حال الماضي والحاضر شبه نفسه بصور من الكون والطبيعة تتمثل في (كالبدر ، كالشمس ، كالعنبر ، كالجوهر ، كالروض) وما بينها وبين الفعل (كنت) تتردد أداة التشبيه (الكاف) التي أضفت على النص أثراً إيقاعياً.

---

(١) ربايعه ، موسى ، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، العدد ١ ، (١٤١١هـ_١٩٩٠) ، ص١٧٩.

(٢) الديوان ،ص ١٩٨.

ويقول أيضاً:

(يارَبُّ) بَدْري غابَ عَنْ طَرْفي وَفي سُحُبِ النَّوى طُولَ المَدَى يَتَحَجَّبُ

(يارَبُّ) إنْساني بدَمْعي غارِقٌ وَالقَلْبُ في نارِ الجَوَى يَتَلَهَّبُ

(يارَبُّ) إنِّي عَنْ فُؤَادي راحِلٌ وَالْجِسْمُ ثاوٍ بالضَّنا يَتَقَلَّبُ

(يارَبُّ) ضَيْفُ الطَّيْفِ زَارَ وَلَمْ يَعُدْ فَمَتى إلى دارِ المُتَيَّمِ يَقْرَبُ

(يارَبُّ) فاجْمَعْ شَمْلَنَا مُتَفَضِّلاً فَلِمِنْكَ لا مِنْ فَضْلِ غَيْرِكَ أَطْلُبُ [1]

كرر الشاعر في هذه الأبيات التركيب المكون من أداة النداء (يا) والمنادى (رب) خمس مرات في خمس جمل متوالية أيضا في اتجاه رأسي ، ومتوازية نحوياً وعروضياً ، فقد جاء البناء العروضي مضمراً في صدر الأبيات (مُتْفَاْعِلُنْ) ، ومناجاة الله بهذا العدد من التكرار يدل على شدة توجع الشاعر ، فكانت (يارب) بمثابة صرخة في أعماقه يحاول بها إطفاء كل ألم أحدثه الاغتراب وإضافة أداة النداء للمنادى تدل على أن المقام مقام شكوى ورجاء .

ويلحظ أن تشكل الإيقاع الراسي بدأ في البيت الأول، ثم ازدادت وتيرته، فبدأ بالصورة التي مازالت عالقةً في ذهنه وذاكرته، وهي صورة البدر الذي انطفأ نوره ثم انتقل لوصف حاله بعد افتقاد أحبته راجياً من الله جمع شمله.

يتضح مما سبق أن التطريز أسلوب عكس لنا تجربة الشاعر الانفعالية ، فقد أعطى له مساحة للتعبير عن مشاعر وأحاسيس عميقة وصادقة بشكل متواتر ، يثير تحفز المتلقي ، وتنبيهه لما سيأتي ، ونلحظ أنه بقدر ما كان في تكرار (كنت) صدى صوت خافت يتحسر على الماضي بنفس انهزامية نجد علو نبرة المناجاة في تكرار (يارب) حتى تسكن نفسه .

---

(1) الديوان ،ص ٣٩٥.

المطلب الثاني : التماثلات النغمية الحرة :

المسألة الأولى :التصريع والتقفية :

يعد التصريع أحد أركان البنية الإيقاعية على مستوى الأصوات ، وهو انتهاء صدر البيت وعجزه بالحرف نفسه أي أن يكونا مقفيين ، وقد فرق ابن رشيق بين التصريع والتقفية ، حيث ذكر أن التصريع " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته " أما التقفية فهي أن يتساوى الجزءان _العروض والضرب_ من غير نقص ولا زيادة ، فلا يتبع العروض الضرب في شيء ، إلا في السجع خاصة " [١]

فالفرق بينهما كما يتضح في التغير والثبات ، ففي التصريع تتغير العروض بنقصان أو زيادة حتى تماثل الضرب ، بينما في التقفية لا يحتاج إلى تغيير العروض؛ لأن العروض سيحافظ على أصله ويبقى مشابهاً للضرب ،وبناءً على ذلك فإن التقفية أعم من التصريع ، وأن كل تصريع يمكن أن يكون تقفية .

ويجري التصريع مجرى القافية إلا أنه يقع في نهاية الشطر الأول ويمثل تماثلاً إيقاعياً على مستوى أفقي ، وغالباً ما يكون في مطلع القصائد والمقطوعات، أما القافية فتكون في نهاية الشطر الثاني وتمثل تماثلاً إيقاعياً على مستوى عمودي متتابع.

وأدرك النقاد والشعراء أهمية التصريع لما فيه من تأثير وتناسب صوتي يسهم بجانب القافية في إضافة شحنة إيقاعية أقوى ، فهو عند قدامة "من صنعة الفحول المجيدين من الشعراء ويدل على اقتدار الشاعر وسعة بحره"[٢] "والقدرة في أفانين الكلام "[٣]

ولذلك يشبه ابن رشيق الذي "لا يصرع قصيدته بالمتسور الداخل من غير باب "[٤]

([١]) ابن رشيق، العمدة (مرجع سابق) ، ١٧٣/١

([٢]) ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ،ط١، (القسطنطية: مطبعة الجوائب ،١٨٨٥م) ،ص ١٤

([٣]) ابن الأثير ، نصر الله بن محمد ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، د.ط(بيروت : المكتبة العصرية ،١٣٧٩هـ_ ١٩٩٥م) ،٢٣٧/١ .

([٤]) ابن رشيق ، العمدة (مرجع السابق) ، ١٧٧/١.

وقد بين أحد النقاد المعاصرين وظيفة التصريع في إحداث إيقاع موسيقي يقــول : والتصريع .. من أحسن الحلى البديعية للشعر، وأقربها إليه نسباً ، وأوثقها به صلة ،ونحن حين نرهف آذاننا للإنشاد من شاعر معروف فأول ما نتشوق إليه ،ونترقبه منه ، هذا التصريع الذي يشبه مقدمة موسيقية خفيفة قصــيرة تلهــب إحساســنا ، وتستحضرنا لاستماع قصيدته ، وتدلنا على القافية التي اختارها فإن أغفلها أو أتى به رديئا ركيكا خيل إلينا أن شيئا من الجمال ترك مكانه " [١]

وقد شكل التصريع ملمحاً أسلوبياً بارزاً في شعر منجك اليوسفي، يدل علــى ذلــك مرات تكراره في الأبيات الشعرية فقد بلغ مجموع الأبيات المصرعة فــي ديوانــه ٢١٠ أبيات من أصل ٤٣٨ مطلعاً ، وهذا يدل على ميل الشاعر إلى هذه الظــاهرة واستجابته لعطائها الإيقاعي .

ويلحظ من تتبع ديوان الشاعر أنه لم يأتِ بالتصريع أو التقفية أو بهما معاً إلا فــي مطالع القصائد دون غيرها وجاءت أكثر الأبيات المصرعة على بحور معينة مثل : الكامل والطويل والبسيط والخفيف .

من الكامل يقول مادحاً :

لَوْ كُنْــتُ أَطْمَــعُ بِالَمنــامِ تَوَهُّمــا لَسَأَلْتُ طَيْفَكَ أَنْ يَــزورَ تَكَرُّمَــا[٢]

ومن الخفيف قوله :

يَا بْنَ بَيْــتٍ لَــهُ الفَضَــائِلُ قِسْــمُ في سِواهُ مَا لاحَ لِلفَضْــلِ رَسْــمُ[٣]

ومن الطويل ،يقول :

أَرَى العُمْرَ في غَيْرِ السَّرُورِ مُضَيَّعَا وَمَنْ وَدَّعَ الأَحْبَابَ رُوْحاً مُوَدَّعَا[٤]

([١]) الجندي ، علي ، الشعراء وإنشاد الشعر ،ط٢ (القاهرة : دار المعارف ،١٣٨٧هـ_١٩٦٧م) ،ص ١٣٤.

([٢]) الديوان ،ص ٤٦.

([٣]) الديوان ،ص ٢١١.

([٤]) الديوان ،ص٢١٠.

ومن البسيط يقول :

حَمَـــائِمَ الـــدَّوْحِ مَاهَـــذي التَّغَارِيـــدُ عَنْ بَاعِثٍ هِيَ أَمْ لِي مِنْكِ تَقْلِيـــدُ[١]

في هذه الأبيات الأربعة يتبين إبداع الشاعر وقدرته على الدخول إلى الأبيات بإيقاع متواتر مؤتلف يزيد في العذوبة والسلاسة التعبيرية ، وقد جاءت الأبيـــات الثلاثـــة الأولى على التقفية، أما في البيت الرابع فقد اجتمع التصريع مع التقفيـــة ، وهـــي كالتالي :

البيت الأول : العروض صحيحة (مُتَفَاْعِلُنْ) والضرب صحيح (مُتَفَاْعِلُنْ)

البيت الثاني : العروض مخبونة (فَعِلاتُنْ) والضرب صحيح (فَاْعِلاتُنْ)

البيت الثالث :العروض مقبوضة (مَفَاعِلُنْ) والضرب مقبوض (مَفَاعِلُنْ)

البيت الرابع : العروض مقطوعة (فَاعِلْ) والضرب مقطوع (فَاعِلْ)

المسألة الثانية :التكرار :

تعد ظاهرة التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية التي لها دور كبيـــر فـــي الخطـــاب الشعري وتمثل متكأ ارتكز عليه الإيقاع الداخلي للنص ،وقد نال عناية واهتمام النقاد العرب والبلاغيين قديما وحديثا ؛ "لأن من سنن العـــرب التكريـــر والإعـــادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر "[٢]

وكان اهتمامهم نابعاً من وجوده وأثره البالغ في القرآن الكريم ببراعتـــه ودلالاتـــه المختلفة وهو" عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى "[٣]

ويأتي لدواع كثيرة "إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التحسر أو التهويل أو التعظيم أو التلذذ بذكر المكرر " [٤]

([١]) الديوان ،ص٢٩٥.

([٢]) ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة،(مرجع سابق) ،ص ١٥٨

([٣]) الجرجـاني ، علـي بـن محمد ، التعريفـات ،تحقيـق : إبـراهيم الأنبـاري ، ط١(بيـروت : دار الكتاب العربي ،١٤٠٦هـ_ ١٩٨٥م) ،ص ٩٠

([٤]) ابن معصوم ، علي بن أحمد ، أنوار الربيع في أنواع البديع ،ط١ تحقيق : شاكر هادي شكر ، (النجف الأشرف:مطبعة النعمان ،١٣٨٩هـ_ ١٩٦٩م) ، ٣٥٢/٥_٣٤٥.

ولعل الاهتمام بهذه الظاهرة بسبب ارتكازها على أسس وهي :

١_أن الإيقاع يقوم على أساس التكرار ،وتناول التكرار من خلال إطاره الإيقـاعي داخل سياق النص الشعري سيكشف عن جوانب إبداعية ،وأساليب متعددة ،ودلالات متنوعة ،تتلاءم مع التنظيم التركيبي "إذ هو بطبيعته يعتمد على الإعـادة لقوالـب لغوية متنوعة ومختلفة في إيقاعها وطاقاتها الإيحائية التي تعتمد على اللغة الشعرية ذات الدلالات والطاقات المميزة عن لغة النثر "[١]

٢_أن التكرار يرتبط ارتباطاً قوياً بنفسية الشاعر عن غيره ؛ لأن أحاسيس الشاعر مرهفة لذا هو بحاجة إلى تفريغ عن القلق الداخلي من خلال التكرار ، فلغة التكرار تظل "باعثاً نفسياً يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها .. وإحساس الشاعر من ترجيع ذات اللفظ وما يؤديه من تناغم الجرس، وتقويته تثير في ذاته تشـوقاً و استعذاباً أو ضرباً من الحنين" [٢]

٣_أن الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص تشد الانتباه إلى أهمية التكرار في نفس الشاعر ، بمعنى آخر" إن تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص ، يستطيع الدارس أن يبني تحليلاته بواسطه هذا الملح التعبيري البارز للكشف عن الملامـح الرئيسة للتجربة الشعرية ومحاولة فك رموزها "[٣]

٤_أن التكرار لا يأتي عبثاً داخل النص الشعري وإنما يعمل على "إضاءة عتمتـه وإنارة مصابيحه من جانبين : الأول منهما يتعلق بإظهار الوحدة العضوية للـنص بحيث تبدو الأبيات في داخله متماسكة يمسك بعضها برقاب بعـض وكأنهـا قـد انتظمت في عقد فريد وأما الجانب الآخر فهو لا شك متصل بالقيمة الجمالية التـي

([١])النعـامي ، ماجـد ،ظـاهرة التكـرار فـي ديـوان لأجلـك غـزة ،مجلـة الجامعـة الإسـلامية (١٤٣٣هـ_ ٢٠١٢م) العدد ١ ، ص٧١ ، بتصـرف عـن ربايعـه ، التكـرار فـي الشـعر الجاهلي ،(مرجع سابق) ، ص١٦٣

([٢]) هلال ، مـاهر مهدي ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، (بغداد: دار الرشد ،١٤٠٠هـ_ ١٩٨٠م) ص٢٣٩ .

([٣]) عليمات ، يوسف، بنية اللغة الشعرية عند العذريين ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، الأردن،(١٤١١ه_ ١٩٩٩م)، ص٩١ .

أحدثها أسلوب التكرار من خلال الكشف عن مشاعر الذات وإدهاش المتلقي بشعرية النص "[١]

وهذه الظاهرة تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة إلى العبارة وإلى بيت الشعر وكل واحدة من هذه تعين على إبراز دور التكرار وتخدم أغراضه وتحقق غاياته .

ويشكل التكرار في شعر منجك اليوسفي ظاهرة بارزة لها حضورها القوي والملحوظ في النص ، مما يجعلها تستحق الاهتمام ، وهي عنده تدل على قدرته العالية للتعبير عن المعاني وأدائها، وتفجير دلالاتها الشعورية وأبعادها النفسية ، واعتماده هذا الإجراء الأسلوبي يمنح أبياته بعداً موسيقياً .

ويمكن تقسيم التكرار عنده إلى قسمين :

١_ تكرار الألفاظ

٢_ تكرار الأصوات

تكرار الألفاظ :

يكون بلجوء الشاعر إلى تكرار كلمة بعينها عدة مرات من الأبيات الشعرية لغاية ما ، واتخذ تكرار الكلمة في شعر منجك مساحة واسعة ، استخدمها في شحن قصائده من المعاني والدلالات المرتبطة بأحاسيسه الكامنة في نفسه ، وينقسم إلى قسمين :

أولاً :تكرار الاسم :

جَنَيْتُ عَلَى نَفْسي لِيَ (الذَّنْبُ) كُلُّهُ بِسَيْري ومَا لِلدَّهْرِ في فِعْلِهِ (ذَنْبُ)

غُرِرْتُ بِأَقْوامٍ وُعُودُهُمُ هَبَاً تَمُرُّ جَهاماً واَسْمُها عِنْدَهُمْ سُحْبُ[٢]

كرر الشاعر كلمة (الذنب) مرتين ليؤكد ندمه الشديد، وأسفه العميق ،على ماجنته نفسه برحيله إلى بلاد الروم ، ويبدو أنه اغتر بوعود من كان يختلط بهم من العلماء والوزراء بحكم أنه شاعر وأمير ، لكن عندما رحل وجد أن وعودهم أصبحت هباء الرياح، فسقطت كل الأمنيات المرجوة ، فأكل الندم قلبه على ارتحاله ، وأضفى

([١]) لوتمان ، يوري ، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ، ترجمة : محمد فتوح أحمد (القاهرة ، دار المعارف ،١٤١٦هـ_ ١٩٩٥م) ،ص٦٥.

([٢])الديوان ،ص٣٠٤ .

التكرار قيمة إيقاعية كبرى تمثلت في هذا التماثل الصوتي التام بين اللفظين المكررين ، ولا شك في أن مثل هذا التكرار يفرض على الأبيات "موسيقى مكثفة عالية الرنين "[١]

وقوله حزيناً :

وَالحُزْنُ بَاقٍ عَلَى مَاكُنْتُ أَعْهَدُهُ وإنْ تَكَرَّر (عِيْدٌ) بَعْدَهُ (عِيْدُ)[٢]

تكررت كلمة (العيد) مرتين وجمع الشاعر في هذا البيت بين صورتين متناقضتين العيد والحزن، فالعيد هو لحظة ابتهاج الناس والتقاء بعضهم ببعض إلا أن هذه اللحظة الجميلة عند الشاعر هي لحظة حزن وألم ، لأنه أصبح مغترباً بعيداً عن أحبته وصبيته الصغار ، فالحزن سيبقى مسيطراً عليه حتى وإن تكرر عيد بعده عيد ، كما أن التكرار أثرى الجانب الإيقاعي من خلال تحقق التماثل بين اللفظيين المتكررين بشكل متلاحم في نهاية العجز .

ثانياً : تكرار الفعل :

جُودُ الأوَائِلِ أَغْرَى فِي مَدِيْحِكُمُ أَمْثَالَنَا زُمَرَاً بِالحَالِ مَا شَعَرُوا

نِلْتُمْ مَرَاتِبَهُمْ لا نِلْتُمُ رَشَداً بِلا نَدًى (وَذُكِرْتُمْ) مِثْلَمَا (ذُكِرُوا)[٣]

كرر الشاعر الفعل المضارع للتأكيد والنفي ، فمديح الشعراء لبعض السلاطين الذين لا يستحقون ما هو إلا بسبب جود أجدادهم وكرمهم، وهؤلاء لم ينالوا من أجدادهم إلا مراتبهم وذكرهم الطيب.

ويلحظ أن الأبيات السابقة بالإضافة إلى التكرار تتضمن التصدير ، ويُقصد بالتصدير :أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر المصراع الثاني [٤] ، وقد أشار البلاغيون إلى إبراز

---

(١)المصري، يسرية يحى ، بنية القصيدة في شعر أبي تمام ط١، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٤١٦هـ_ ١٩٩٦م) ص٦٠

(٢)الديوان ، ص٢٩٥ .

(٣) الديوان ،ص ٣٦١

(٤) الصعيدي ، عبدالمتعال ، بغية الإيضاح في تلخيص المفتاح ، ط١٧ (القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٤٢٦هـ_ ٢٠٠٥م) ص٤٦٩ .

قيمته الفنية في أنه "يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً ، وديباجة ويزيده مائية وطلاوة"[١]

ويرى ابن رشيق أن التصدير يقترب من معنى الترديد إلا أن "الفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور والترديد يقع في أضعاف البيت "[٢] ويدل هذا الفرق على ارتباط القافية بالتصدير ، فالتصدير يعمل على بناء جسر من التواصل بين القافية كمظهر صوتي وسائر الكلمات كمظهر دلالي ، وهذا التفاعل الحاصل بينهما "يعمق إيقاع القافية من جهة ، ويعلي في الآن نفسه من الحصيلة النغمية للكلمات السابقة المتآلفة معها من جهة أخرى...وهو يعد من أقوى الظواهر الإيقاعية على الإطلاق إبانة للعنصر الموقعي المؤثر على التنغيمات الصوتية لكونه يرتكز أساساً على الكلمة التي يؤهلها موقها النهائي في البيت لأن تكون غنية على مستوى الإيقاع " [٣]

ولعل اهتمام منجك اليوسفي بالتصدير يدل على وعيه التام بأهمية هذا العنصر الموقعي الذي اختار له ألفاظاً مناسبة لكي يحقق من خلالها قيمة إيقاعية مؤثرة في النص

وجاءت مواقع **التصدير** على خمسة أنماط مرتبة بحسب شيوعها وهي كالتالي :

النمط الأول : ما جاء في حشو العجز وفي آخره ، كقوله :

ذَهَبَتْ دَوْلَةُ الجَمالِ وَوَلَّتْ فَعَلَى شامِنا (السَّلامُ) (السَّلامُ)[٤]

النمط الثاني : ما جاء في أول صدر البيت وفي آخر عجزه ،كقوله :

(مُسْتَغِيثاً) مِنْ الصَّبابَةِ وَالوَجْدِ وَما حالُ مَنْ غَدا (مُسْتَغِيثا)[٥]

---

(١) ابن رشيق ، العمدة ، (مرجع سابق) ، ٣/٢

(٢) ابن رشيق ، (المرجع سابق) ، ٣/٢

(٣) العوادي ، سعيد ، حركية البديع في الخطاب الشعري (من التحسين إلى التكوين) ، ط١ (الأردن ، كنوز المعرفة ١٤٣٥هـ_ ٢٠١٤ م) ،ص ١٥٦.

(٤) الديوان، ص٣٩٧ .

(٥) الديوان ،ص ١٧٨.

النمط الثالث : ما جاء في حشو صدر البيت وفي آخر العجز ، كقوله :

كَمْ قَدْ (عَشِقْتُ) وَلَوْ أَكُــوْنُ مُوَفَّقَــاً لَمْ أَلْقَ شَيْئاً في البَرِيَّةِ (يُعْشَــقُ)[١]

النمط الرابع : ما جاء في آخر صدر البيت وفي أخر العجز ، كقوله :

نَفْسِي الَّتِي تَمْلِكُ الأَشْيَاءَ (ذَاهِبَــةً) فَمَا أُبَالِي عَلَى شَيْءٍ إذَا (ذَهَبَــا)[٢]

النمط الخامس : ماجاء في مطلع العجز وفي آخره ، كقوله :

أَشْدُو وَتَشْــدو حَمامــاتُ الأَراكِ ومَــا (أَشْجانُ) هاتِيكَ إلا بَعْضُ (أَشْجاني)[٣]

يلحظ مما سبق أن أكثر الأنماط التي استخدمها الشاعر هما : النمط الأول والــنمط الثاني وذلك لاختصاصهما بموقع بارز في بداية صدر البيت أو في نهاية عجزه .

هناك بعض المصطلحات البديعية التي تنتمي لحقل التكرار والتي قد تضيف جمالية للبيت الشعري سندرس منها : (الترديد)

الترديد :

إن لهذا الأسلوب البديعي مفهوماً خاصاً يتميز به عن غيره يتحدد في أن الشــاعر "يأتي بلفظة متعلقة بمعنى ، ثم يوردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه "[٤] وهو يعد ظاهرة لغوية ذات طبيعة صوتية محضة ، ولكنها لا تهمل الجانب الدلالي الذي ينبغي أن تؤديه من خلال علاقاتها التركيبية ، وقوام هذه الظاهرة هو التكرار والإعادة ، والترديد بهذا الشكل يمثل مظهراً إيقاعياً يلعب فيه ذكر اللفظ ثانية دوراً موسيقياً حراً [٥]

---

(١) الديوان ،ص٣١٠.

(٢) الديوان ،ص٣٦٥.

(٣) الديوان، ص٣٨٨.

(٤)ابن رشيق، العمدة ، (مرجع سابق) ، ٣٣٣/١.

(٥) شعلال، رشيد، ظاهرة الترديد في شعر أبي تمام ،سوريا ، مجلة التراث العربي ، العدد ٩٠، (١٤٢٤هـ_ ٢٠٠٣م) ، ص٦٩.

ومن المعاني المستفادة من الترديد ، التكثيف الذي يتحقق بالتقارب والتأكيد والمبالغة ، والتخفيف الذي يتحقق بالتقابل والتجريد[١]

أنماط الترديد في شعر منجك اليوسفي :

النمط الأول : تكرار القرينتين في مطلع صدر البيت ومطلع العجز ، كقوله :

(تَجْري) مِياهُ الحُسْنِ فـــي أعْطافِـــهِ (جَرْيَ) الصَّبَابَةِ مِنْهُ في أَعْضائي[٢]

النمط الثاني : تكرار القرينتين في حشو صدر البيت ومطلع العجز ، كقوله:

فَدُمُوعي (نَهْبُ) الأَســـى وَفُـــؤادي (نَهْبُ) أَيْدي الصَّدُودِ وَالتِّرحـــالِ[٣]

النمط الثالث : تكرار القرينتين في مطلع صدر البيت وفي حشو العجز ، كقوله :

(أَسَاءَ) كِبَارُنَا فِـــي الـــدَّهْرِ حَتَّـــى جَرَى هَذَا (الإِسَاءُ) عَلَى الصِّغَّارِ[٤]

تكرار الأصوات :

يعد تكرار الصوت من الأساليب الموجودة في الشعر العربي القديم والحديث، وهو يتمثل في ترديد حرف معين أو حرفين في كلمات البيت أو البيتين، أو فـــي إطـــار القصيدة بأكملها ليحقق وظيفة الانسجام مع السياق ومع الجو العام للأبيات ،كما أنه يشكل ركناً أساسياً في بناء النص الشعري ، "كون التكرار الصوتي يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشعرية "[٥]

"كما أن إعادة وحدات صوتية معينة تجعل النص يحفل بالإيقاعات المنوعـــة التـــي تعني بالجانب الإيحائي والتعبيري منه "[٦]

---

(١) الطرابلسي،محمد الهادي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، (تونس: منشورات الجامعة التونسية ،١٤٠١هـ_١٩٨١م) ص ٦٠،٦١

(٢) الديوان، ص١٠٤

(٣) الديوان ،ص١٠٧.

(٤) الديوان ،ص ٣٧٠

(٥) ربايعه ، التكرار في الشعر الجاهلي ، (مرجع سابق) ، ص١٦٨.

(٦)سليمان ، أماني ، الأسلوبية الصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج ، ط١ (الأردن : دار مجدلادي ، ١٤٢٣هـــ_٢٠٠٢م) ،ص ٧٥.

ولقد ورد تكرار الصوت في شعر منجك اليوسفي من مقطوعات وقصائد متعددة حتى ليحس القارئ أن وعي الشاعر وقدرته كانا وراء هذا اللون من التكرار، وكأنه يتعمد من أجل الوصول إلى غرضه ، فهو من خلال هذا التكرار يخلق إيقاعاً موسيقياً داخلياً ، وهذا الإيقاع الموسيقي يدلل على النغمة الانفعالية التي يقصدها الشاعر [١]

ومن أمثلة تكرار الصوت في شعر منجك ، قوله :

بَكَيْتُ دَماً إنْ لَمْ أُرِقْ مَاءَ مُهْجَتِي دُمُوعاً عَلَى تِلْكَ اللَيَالي السَّوالِفِ

تَذَكَّرْتُ أَيَّاماً مَضَيْنَ وَمَأْلَفاً وَعَادَةُ مَنْ يَهْوَى ادِّكارُ المَآلِفِ [٢]

تكرر في هذين البيتين حرف (الميم) ١٠ مرات وهو " صوت مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو ، بل مما يسمى بالأصوات المتوسطة ، ويكون هذا الصوت بأن يمر الهواء بالحنجرة أولاً فيتذبذب الوتران الصوتيان ، فإذا وصل في مجراه إلى الفم هبط أقصى الحنك ، فسد مجرى الفم فيتخذ الهواء مجرى في التجويف الأفقي ، محدثاً في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع "[٣]

ولعل هذا الحرف الذي جاء بصورة واضحة تلفت الانتباه ينسجم مع الحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر ؛ حالة من الحزن لفقد الماضي والحنين إليه وما فيه من ذكريات عاشها بلحظاتها ولياليها الجميلة لذلك كانت كلماته التي جاء بها وحروفه تعبر عن توهج الأسى والقلق في نفسه تتمثل في (دما ، لم ،ماء، مهجتي ، دموعا ، أياما ، مضين ، مألفا ، من ، المآلف) ، ومما زاد الميم وضوحا سمعياً وموسيقياً ارتباطها بأصوات المد الطويلة كـ(الواو والألف والياء) الذي ساعد على إبراز المعنى الدلالي لهذه الألفاظ .

---

(١) ربايعة ، (المرجع السابق) ، ص ١٦٥.

(٢) الديوان ،ص ٢٧١.

(٣) أنيس ،إبراهيم ، الأصوات اللغوية ،د.ط (مصر: مطبعة نهضة مصر ، د.ت) ، ص ٤٥ .

ويقول أيضاً :

وَهِمْتُ بهـا فَكَـادَ الـدَّهْرُ وَجْـدَاً يَهِـيْمُ لِمَـا رَآهُ مِـنْ هُيَـامي [١]

تكرر في هذا البيت بصورة ظاهرة حرف الهاء ست مرات يتمثل في (وهمت ، بها ،الدهر ، يهيم ، راه ، هيامي) ، والهاء " صوت مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة " [٢] ،"يتم نطقه بأن يحتك الهواء الخارج من الرئتين، بمنطقة الأوتار الصوتية دون أن تحدث ذبذبة لهذه الأوتار، ويرتفع الطبق ليسد المجرى الأنفي، ويتخذ الفم عند النطق بالهاء نفس الوضع، الذي يتخذه عند النطق بالحركات" [٣] وقد جاء ليلائم عاطفة الحنين والشوق لمدينة قونية[٤]وبما فيها من خيرات كثيرة وبساتين وافرة، وأدى تكراره انسجاماً موسيقياً، ومنح البيت إيقاعاً متميزاً .

([١]) الديوان ،ص ٢٦٧

([٢]) أنيس ، الأصوات اللغوية ، (مرجع سابق) ، ص ٧٦ .

([٣]) عبد التواب ، رمضان ، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، ط٣ (القاهرة : مكتبة الخانجي ، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م) ص ٥٩

([٤]) قونية : من أعظم مدن الإسلام بالروم وبها وبأقصرى سكنى ملوكها ،ينظر: الحموي ، معجم البلدان ، (مرجع سابق) ، ٤١٥/٤

الخاتمة :

كانت هذه الدراسة محاولة للكشف عن بعض الظواهر الأسلوبية وهي ظاهر الإيقاع الشعري في شعر منجك اليوسفي أحد أبرز شعراء العصر العثماني ، وكشفت هذه الظواهر عن خبايا شخصية الشاعر .

وقد توصلت الباحثة في هذه الدراسة إلى عدة نتائج يمكن تلخيصها في الآتي :

١_ أن الإيقاع الشعري يقوم على عناصر صوتية متجانسة تعمل بشكل جماعي منظم .

٢_ ارتبط الإيقاع بمعناه اللغوي بالموسيقى واللحن ، وانعكس على مفهومه الاصطلاحي عند القدماء والفلاسفة المسلمين ، غير أن معناه توسع في الدراسات الحديثة فصار يشمل الأوزان الشعرية ، والقوافي ، والتكرار ، والتصريع ، والتوازي .

٣_ يقوم الإيقاع على مستويين ، مستوى الإيقاع الخارجي ويهتم بالوزن الذي جاء في شعر منجك متنوعاً ، ومحافظاً على الوزن الشعري الموروث ببحوره الخليلية ، والقافية التي غلب عليها الإطلاق من حيث اعتبار حركة الروي ، كما شمل بعض من الفنون المستحدثة (كالدوبيت والمواليا) ، ومستوى الإيقاع الداخلي وهو يهتم بظواهر صوتية داخل النص عمقت قوة النص وزادت من طاقاته الإبداعية كالتكرار الذي شكل نغماً موسيقياً في خلق التناسب السياقي للحالة الشعورية لمنجك .

٤_أضفت الظواهر الأسلوبية كالتقسيم والتطريز ، والتصريع ،جواً إيقاعيّاً دلالياً مميّزاً لشعر منجك. .

قائمة المصادر والمراجع

١_ ابن الأثير، نصر الله بن محمد ، (تحقيق : عبدالحميد، محمد محيي الدين)،(١٩٩٥م) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ،(د.ط) ، بيروت ، المكتبة العصرية.

٢_ إسماعيل ، عز الدين (١٩٧٤م) ، **الأسس الجمالية في النقد العربي** ، (ط٣) ، بيروت، دار الفكر العربي

٣_ أنيس ،إبراهيم (د.ت)، **الأصوات اللغوية** ،(د.ط) ،القاهرة ، مطبعة نهضة مصر .

٤_ أنيس ، إبراهيم (١٩٥٢م) ، **موسيقى الشعر** ، (ط٣) ،القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية

٥_ البستاني ، سليمان (١٩٠٤م) ، **إلياذة هوميروس** ، مصر،(د.ط) ، مطبعة الهلال.

٦_ تيبرماسين، عبدالرحمن ، (٢٠٠٣م) **البنية الإيقاعية للقصيدة العربية المعاصرة في الجزائر** ،(ط١) ، القاهرة ، دار الفجر.

٧_. الجرجاني ، علي بن محمد ،(تحقيق : الأنباري ، إبراهيم)، (١٩٨٥م) ،**التعريفات**، (ط١) ، بيروت ، دار الكتاب العربي

٨_ جعفر ، قدامة (١٨٨٥م) . **نقد الشعر** ، (ط١) . قسطنطينية (تركيا) ، مطبعة الجوائب .

٩_ جمعة ، محمد بديع (١٩٨٣م)، **من روائع الأدب الفارسي** ، (ط٢) ، بيروت ، دار النهضة

١٠_ الجندي ، علي (١٩٦٧م)، **الشعراء وإنشاد الشعر** ، (ط٢) ، القاهرة ، دار المعارف .

١١_ الحمصي ، نعيم (١٩٨٩م) ، **نحو فهم جيد ومنصف لأدب الدول المتتابعة** ،(ط١) ، سوريا، منشورات جامعة تشرين .

١١٢_ حني ، عبد اللطيف (٢٠١٢م) ،**نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفية في شعر الشهداء الجزائريين** ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها .

١٣_ الخفاجي ، شهاب الدين أحمد ، (تحقيق : الحلو ، عبدالفتاح) (١٩٦٧م) ، **ريحانة الألبّا وزهرة الحياة الدنيا** ، (ط١) ، القاهرة ، مطبعة عيسى البابي الحلبي

١٤_ خلوصي ، صفاء (١٩٧٧م) ، **فن التقطيع الشعري والقافية** ، (ط٥) ، بغداد ، مكتبة المتنبي .

١٥_ خليل ، موسى (١٩٩١م) ،**الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر** ،(ط١) ، دمشق، مطبعة الجمهورية .

١٦_ راضي ، عبد الحميد (١٩٣٨م) ،**شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي**، (ط٢) ،بغداد ، مؤسسة الرسالة .

١٧_ ربايعه ، موسى (١٩٩٠م) ، **التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية** ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات .

١٨_ ابن رشيق ، الحسن القيرواني ، تحقيق : (عبد الحميد ، محمد محيي الدين)، (١٩٨١ م) ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** ، بيروت ، دار الجبل .

١٩_ الزركلي ، خير الدين ، (٢٠٠٢م) . **الأعلام** ، (ط١٥) . بيروت ، دار العلم للملايين

٢٠_ سلام ، محمد زغلول(١٩٧١م) ،**الأدب في العصر المملوكي** ، (ط١) ، القاهرة ، دار المعارف

٢١_ سليمان ، خالد (١٩٩٨م) ، **في الإيقاع الداخلي** ، مجلة المجمع العلمي العراقي .

٢٢_سليمان ، أماني (٢٠٠٢م) ،**الأسلوبية الصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج** ، (ط١) ، الأردن ، دار مجدلادي .

٢٣_ شعلال، رشيد (٢٠٠٣م) **ظاهرة الترديد في شعر أبي تمام** ، مجلة التراث العربي .

٢٤_ الصعيدي ، عبدالمتعال (٢٠٠٥م) ، **بغية الإيضاح في تلخيص المفتاح** ، (ط١٧)، القاهرة ، مكتبة الآداب .

٢٥_ الطرابلسي، محمد الهادي (١٩٨١م) ، **خصائص الأسلوب في الشوقيات** ، تونس، منشورات الجامعة التونسية .

٢٦_ الطرابلسي ، محمد الهادي (١٩٩١م) ، **في مفهوم الإيقاع** ، حولية الجامعة التونسية .

٢٧_ الطيب ، عبدالله (١٩٨٩م) ،**المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** ، (ط٢) ، الكويت ، مطبعة الكويت .

٢٨_ العبيدي ، علي (٢٠١١م) ،**الإيقاع الداخلي في شعر المخضرمين الفرسان** ، مجلة الأستاذ

٢٩_ عبد التواب ، رمضان، (١٩٩٧م) ، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي** ، (ط٣) ، القاهرة ، مكتبة الخانجي .

٣٠_ عبداللطيف ، محمد حماسة (١٩٩٩م)، **البناء العروضي للقصيدة العربية**، (ط١) ، القاهرة ، دار الشروق .

٣١_ عبد المجيد ، جميل (١٩٩٨م) ، **البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية** ،(ط١)، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣٢_ العسكري ، الحسن بن عبدالله ،(تحقيق: البجاوي ، علي ؛و أبو الفضل ، محمد) (١٩٩٨م) كتاب **الصناعتين :الكتابة والشعر**، بيروت ، المكتبة العنصرية .

٣٣_ عليمات ، يوسف (١٩٩٩م)، **بنية اللغة الشعرية عند العذريين** ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، الأردن .

٣٤ _ عليوي ، هناء عباس (٢٠٠٨م)، **شعر أبي طالب دراسة أدبية** ، (ط١) ،العراق ، مكتبة الروضة .

٣٥_ العوادي ، سعيد (٢٠١٤ م) ، **حركية البديع في الخطاب الشعري (من التحسين إلى التكوين)** ، (ط١)، الأردن ، كنوز المعرفة .

٣٦_ العياشي، محمد ، (١٩٦٧م) **نظرية الإيقاع الشعري** ،(د.ط) ، تونس ، المطبعة العصرية

٣٧_ ابن فارس ، أبو الحسن أحمد ،(تعليق : بسبح ، أحمد علي)، (١٩٩٧م) ، **الصاحبي في فقه اللغة** ، (ط١)، بيروت دار الكتب العلمية .

٣٨_ القرطاجني، حازم ، (تحقيق : الحبيب، محمد) ،(١٩٨٦م) ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، (ط٣) ، بيروت ، دار العرب.

٣٩_ القزويني ، محمد عبد الرحمن ، (تحقيق :الهنداوي ،عبدالحميد) ، (٢٠٠٩م). **التلخيص في علوم البلاغة** ، (ط٢) ، بيروت ،دار الكتب العلمية .

٤٠_ لوتمان ، يوري ، (ترجمة :أحمد ، محمد فتوح) (١٩٩٥م) **تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)** ، القاهرة ، دار المعارف .

٤١_ المحبي ، محمد أمين ، (١٩٩٠م) ، **خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر** ، (ط٢) بيروت ، دار صادر .

٤٢_ المصري، يسرية يحيى ، (١٩٩٦م) ، **بنية القصيدة في شعر أبي تمام** ، (ط١)، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٤٣_ ابن معصوم ، علي بن أحمد ، (تحقيق : شكر، شاكر هادي) ،(١٩٦٩م) **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، (ط١) ، النجف الأشرف، مطبعة النعمان .

٤٤_ ابن منظور، محمد بن مكرم ، (١٩٩٣م) ، **لسان العرب** ، (ط١) ، بيروت ، دار صادر

٤٥_ النعامي ، ماجد (٢٠١٢م) **،ظاهرة التكرار في ديوان لأجلك غزة** ،مجلة الجامعة الإسلامية

٤٦_ الهاشمي ، السيد أحمد (١٩٩٧م)، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب** ، (ط١) ، القاهرة مكتبة الآداب .

٤٧_ هاشمي ، علوي (٢٠٠٦م) ، **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي** ، (ط١) ،بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

٤٨_ هلال ، ماهر مهدي (١٩٨٠م) ، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب** ، بغداد، دار الرشد .

٤٩_ وهبة ، مجدي ؛ و المهندس ، كامل ، (١٩٨٤م) ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، (ط٢) ، بيروت ، مكتبة لبنان .

٥٠_ ياكبسون ، رومان (ترجمة : محمد الوالي ؛ ومبارك حنون) ، (١٩٨٨م) ، **قضايا الشعرية** ، (ط١) ، المغرب ، دار توبقال .

٥٢_ اليوسفي ، منجك ،(تحقيق :عيون السود ، محمد باسل) (٢٠٠٩م) **الديوان** ، دمشق: منشورات وزارة الثقافة .