الموسيقى الداخلية في شعر الشريف الرضي

(قصائد المدح نموذجاً)

إعداد

د/عمر سعيد محمد

أستاذ مساعد قسم اللغة العربية

كلية اللغات – جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

استلام البحث : ٢٠١٨/٤/٢٨ **قبول النشر** : ٢ / ٦ / ٢٠١٨

المستخلص :

تطرقت هذه الدراسة لـ(الموسيقى الداخلية في شعر الشريف الرضي، قصائد المدح نموذجاً) وقد بينت هذه الدراسة معنى لفظة موسيقى ودورها في زيادة انتباه المتلقي، ودورها في دخول التجربة الشعرية مجال الفن ، كما بينت المراد بالموسيقى الداخلية وأنواعها من جناس وتكرار وتصدير، مع تعريف هذه الأنواع وتطبيق ذلك في شعر الشريف الرضي. وقد توصلت هذه الدراسة إلى ثراء شعر الرضي في جانب الموسيقى خاصة الداخلية ودور تلك الموسيقى في البناء الفني للقصيدة وهي شرط اساسيّ لذيوع الشعر وسيرورته.

Abstract:

This study tackles the internal music in Sharif Aradi's poetry' it highlighted the meaning of a musical term ' its role in drawing the attention of a listen' its role in introducing the experience of poetry in the field of

music ' it also illustrated what is meant by an internal music ' its types' genas reppratition tasdir and its application in Sharief Alradis' poetry. This study has come up with the following findings; Alradis' poetry is rich in ternal music ' the role of music in artistic bulding of the poem ' it is considered as an essential element for previalance of the poetry.

المقدمة :

الشعر ديوان العرب الذي اذاع مآثرهم، ودون تاريخهم وأيامهم، وهو بحقّ المرآة التي تعكس العصر الذي قيل فيه، ومن أهمّ ما يميزه الوزن والقافية، ويسميان بالموسيقى الخارجية وهي متمثلة في بحور الشعر العربي ولوازم القافية أضف إلى ذلك الموسيقى الداخلية تلك الموسيقى التي تجعل المعنى ماثلاً أمام عينيك، وهذا النوع من الموسيقى لا يتأتى إلا لمن لهم علم بها وينتج ذلك عن اختيار الالفاظ ذات الجرس الموسيقي، وكذلك اختيار الحروف وتناسقها، فإنّ الموسيقى الداخلية تنساب في دواخل النص، لأنها تنبع من التناغم الداخلي للنص الذي يعتمد على ألوان بديعية كالجناس والطباق والتصديروغيرها.

البناء الموسيقي للقصيدة العربية

أوَّلاً– مفهوم الموسيقى:

لفظة موسيقا في أبسط معانيها تعني، مجموعة من الأصوات ربَّما تكون مبهمة لبعض النَّاس، إلَّا أنَّها تترك أثرًا ما في نفوس بعضهم سلبًا أو يجاباً. وقد أثبت الجواليقي في "المعرَّب" لفظة موسيقا في باب أهم الكلمات التي

جاءتْ من اليونانية، فذكرَ أنَّها لفظة يونانيَّة دخلتْ إلى العربيَّة في العصر العباسيٍ عن طريق الترجمة، كما ذكر أنَّها من الألفاظ التي لم تخضع لقواعد التعريب.[١]

وفي المعجم الوسيط ما يؤكد الأصل اليوناني لِلَفظة موسيقا إذ ورد في تعريفها أنَّها: "لفظٌ يوناني يُطلقُ على فنون العزف على آلات الطرب"[٢]

وقد عرَّفَ صاحبُ " قاموس المصطلحات الأدبيَّة واللُّغويَّة" الموسيقا في اللغة والاصطلاح فهي لغةً تعني، "فن تأليف الألحان والغناء والطَّرب. واصطلاحًا تعني، "النَّغم الذي تُشيعه حروفُ الكلمات والتعابير، خاصَّةً الشِّعريَّة منها"[٣]

وللموسيقا دورٌ فعَّال في زيادة انتباه المتلقِّي، كما أنَّها تجعل إحساسه بالمعاني إحساسًا قوياً كأنَّما تَمْثُلُ أمامَ عينيه تمثيلًا واقعيًّا، ثمَّ إنَّها تُضفي على الكلمات حياةً فوقَ حياتها، وتكسو الكلام مظهراً من مظاهر العظمة والأُبَّهة، وتصقله وتهذِّبهُ وتسهِّل وصوله إلى القلب.[٤]

والموسيقا في الشِّعر تتحقق بوجود جملة عناصر متى اكتملت برز الدَّور الإيجابي لها في العمل الأدبي بصورة عامة، وفي القصيدة بصورة خاصة، ولعلَّ أوَّل تلك العناصر وأبرزها النَّغم المنتظم، أي التفعيلات التي تُعطي الإيقاع العام للبحر الذي تظهر موسيقاه بسبب توالي تفعيلاته أو تكرار تفعيلة منها، وثاني تلك العناصر جرس الألفاظ أي ما يحدث من نغم لحسن اختيار الألفاظ وحسن تجاور أصواتها، ومن ثَمَّ تكرارها في البيت الشعري، وقد ينتج عنصر موسيقيّ ثالث نتيجة اندماج العنصرين السابقين وتواليهما في

البيت تلو البيت في القصيدة أو في بعض أبياتها، وربّما في القصيدة كلِّها؛ إنْ أُحسِنَ الوزن والقافية وأحسَنَ الشاعرُ اختيار الأصوات وأحسن تجاورُها"[٥]

وللموسيقا دورٌ واضِحٌ وأهميَّةٌ قصوى في البناء الفني للقصيدة، وتعدُّ أداة توصيل جيِّدة تؤدي عملًا وظيفيا مُهِمّاً للعمل الشِّعري نلمحه في الاتساق بين الألفاظ والمعاني حيناً، وفي الرَّنين الذي يُحدِثُهُ توافق الأوزان والقوافي ممّا يُرَقِّقُ الحس ويُلطِّف النَّفسَ حينًا آخرَ.[٦]

ولأهمية الموسيقا ودورها الفعَّال في العمل الأدبي عدَّها بعضُ النُّقَّاد المحدثين شرطًا أساسيًّا لذيوع الشِّعر وشهرته، يقول صاحب كتاب "قضايا الشعر في النقد العربي" وشرطُ ذيوع الشعر وشهرته أن تستمتع آذان الناس بموسيقاه قبل استمتاعهم بمعانيه ومراميه، فنغمته الموسيقيَّة تَلَذُّ الأسماعَ أيًّا كانت بيئته الاجتماعيَّة."[٧]

وأيضاً للموسيقا دورٌ مهم في دخول التجربة الشعرية في مجال الفن؛ فالموسيقا للشعر بمثابة الألوان للصورة يقول شوقي ضيف:" ولا يوجد شعر بدون موسيقا، وهي فيه تقوم مقام الألوان من الصورة، فكما أنَّه لا توجدُ صورةٌ بدون ألوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقا وأوزان وأنغام"[٨]

ومن النُّقَّاد من عدَّ الموسيقى بمثابة الحُلى الأصلية التي لا بدّ منها، ولا تظهر حلاوة الشعر دون موسيقاه، فهي من أقوى وسائل إيحائه؛ لما لها من قدرة عالية للتعبير عن خفايا النَّفس وأعماقها التي لا يتأتَّى للكلام العادي التعبير عنها، كما أنَّها من أقوى وسائل الإيحاء تأثيرًا على النفس.[٩]

هذا وقد قسَّمَ المهتمون بالموسيقا الموسيقا الشعريَّة إلى قسمين:

موسيقا خارجيَّة: تتمثَّلُ في أوزان الشِّعر – أي بحوره – وقوافيه.

وموسيقا داخليَّة: تتمثَّلُ غوالبًا في حسن اختيار الألفاظ أو الأصوات وما يحدثُ لهما من تكرار، وفي بعض الأجناس البديعية التي تُعطي نغمًا موسيقيًّا واضحًا كالجناس والطباق وغيرهما.

الموسيقا الدَّاخلية:

الموسيقا الداخلية نوع خاص من الموسيقا لا يتأتّى إلّا لمن لهم علم بها، ويُفهم ممّا قاله النُّقاد بأنّها تنتج من حُسنِ اختيار الألفاظ ذات الجرس الموسيقي، وتعلو وتتضح بحسن اختيار الحروف وتناسقها وتجانسها في تلك الألفاظ. وقد وصف عبد الله التطاوي الموسيقا الدَّاخلية بقوله:" إنّها الموسيقا الخفيّة النّفسية التي تكمن في الألفاظ والأساليب وحسن اختيار التعبيرات لتعبِّر عن التجربة والشعور"[١٠]

وذكر التطاوي أنّها تُكوّن الإطار العام للصورة الشعرية، وأنّ الإيقاع يُعدُّ أهم العناصر التي تتطلبها تلك الصورة ثمّ، أشار إلى أهمية الأصوات في الموسيقا فقال: "فالعامل الصوتي في الشعر يُمثل جانبًا مهمًا في سياق البنية العامة بل يرتبط إلى حدٍّ ما بتجربة الشاعر"[١١]

بل أرجع التطاوي التزام الشعراء بالتصريع والقافية والروي في الشعر لاستحداث التقطيع الصوتي في كُلِّ بيت من أبيات الشعر.[١٢]

ومن النقاد الذين تحدثوا عن الموسيقا الداخلية وأشاروا إلى بعض عناصرها: محمد زكي العشماوي الذي قال: "وإن كانت الموسيقا الخارجية تتجه نحو الإطار العام للنص الشعري؛ فإنّ الموسيقا الداخلية تتسرب في دواخله لأنّها

تنبع من التّناغم الداخلي للنص الذي يعتمد على عدة ألوان بديعية تزيد من موسيقى الشعر وتقويها كما تنبع من الإيقاع الذي هو عبارة عن النسيج المتآلف من التوقيعات والاشباعات التي يوَلِّدها سياق النّص."[١٣]

هذا وقد تتحقق الموسيقا الداخلية بأحد أنواع التكرار؛ فالتكرار مهما يكن نوعه يؤدي إلى زيادة النّغم وتقوية الجرس.[١٤] وقد تتحقق أحياناً بحسن استخدام بعض الألوان البديعية كالجناس والطباق، وغيرها. يقول كمال بشر: "وقد تنتج الموسيقا الداخلية بتكرار بعض الحروف التي تتسم بصفات تجعلها ذات جرس موسيقي واضح، مثل: الباء والقاف من حروف القلقلة والشِّدة، والشين والسين والصاد من حروف الصّفير، وكالراء من حروف الإذلاق، فتضفي هذه الحروف بتكرارها على البيت الشعري لوناً من الموسيقى"[١٥]

ولعلّ كمال بشر يعني بحروف الإذلاق تلك الحروف السّهلة المخرج والتي تخرج من طرف اللسان، وحروف القلقلة هي التي تتوسط الكلمة وتكون ساكنة فتنطق كأنّها حرفان، وقد جمعها العلماء في عبارة" قطب جد"، وحروف الصفير هي التي تخرج من طرف اللسان واللثَّة العليا.

أنواع الموسيقا الدَّاخليّة:

لقد رأينا أنّ الرضي أولى الموسيقا الخارجية" الوزن والقافية" عناية واضحة ودليل ذلك مجيء معظم مدائحه على البحور الكاملة والقوافي الذُّلل. وبالمثل فقد اهتم الرضي بعناصر الموسيقى الداخلية متمَثِّلة في الجناس، والتكرار والتَّصدير والتّدوير، حيث أكثر الشاعر منها في جميع مدائحه، وفيما يلي نورد بعض النماذج على تلك العناصر مبتدئين بالجناس.

١- الجناس:

ذكر صاحب الصَّناعتين لفظ التّجنيس، وعرّفه بأنه:" أن يُوردُ المتكلم كلمتين تُجانس كلٌّ منها صاحبتها في تأليف حروفها"[١٦]

وقد جاء في قاموس المصطلحات الأدبية واللغوية أنّ الجناس، تشابه الكلمتين لفظاً لا معنى وهو نوعان: تام وهو ما اتفقت فيه اللفظتان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وعددها وهيئتها الحاصلة من الحركات والسَّكنات وترتيبها مع اختلاف المعنى، وغير تام وهو: ما سُمِّي بالجناس الناقص وهو ما اختلف فيه اللفظان في أحد الأمور الأربعة سابقة الذِّكر[١٧]، ومن الجناس عند الرضي قوله من الوافر يمدح بهاء الدولة البويهي:

وما انْتَظَم الممالك مثل ماضٍ يَتمُّ له القضاءُ على القضاء[١٨]

في قول الشّاعر "القضاءُ على القضاءِ" جناس، حيثُ تعني الأولى "الحُكم" والثانية معناها" ما يُقَدَّرُ من الأمور".

ومن الجناس قول الرضي يصف الخيل:

وَقُدتَ إليْهِ الخَيْلَ يَسْبُبنَ بالقَنَا ويَسبُبْنَ بَوْغاءَ المَلا والسَّباسِبِ[١٩]

ففي تكرار لفظة" يسببن" في البيت جناس تام فالأولى تعني الطعن، والثانية تعني القطع، ولعل للتكرار اللفظي في قوله: "يسببن" والسباسب" أثرٌ في زيادة نغم البيت.

وفي القصيدة التي مدح بها أباه من المنسرح جاء الجناس في قوله:

فأنتَ يومَ النّوالِ في حُلَلٍ منها ويَوْمَ النّوالِ فِي زَرَدِ[٢٠]

حيث يبدو الجناس التام في تكرار لفظة النَّوال، إذ تعني في صدر البيت العطاء، وفي عجزه النَّصيب من الحرب والغنيمة.

ومن الجناس قوله من السّريع:

عهدُ الحِمى لا أين عهدُ الحِمَى قضى على الصّبِّ جوى وانْقضى[٢١]

الجناس في قوله:" قضى وانقضى"، جناس ناقص، فقضى تعني أودى بحياته. وانقضى تعني: مضى وانتهى.

وبعد أربعة أبيات من البيت أعلاه جاء الرضي بالجناس الناقص مرتين في البيت الواحد، وذلك في قوله:

ما آنَ لِلمَمْطولِ أنْ يَقْتَضِي وَلَا لِذَا المَاطِلِ أنْ يُقْتَضَى[٢٢]

جاء الجناس الأول في قوله:" الممطول والماطِل" فاللفظة الأولى تعني الشخص الذي لم يُوفَ له بالعهد" والثانية تعني الشخص الذي لم يفي بعهده. والجناس الثّاني جاء في قوله:" يَقْتَضي، ويُقْتَضى" فالأولى تعني أخذ الحقِّ له، والثانية تعني أخذ الحق منه.

وفي ذات القصيدة وبعد جملة أبيات لا يكاد يخلو بيتٌ منها من التكرار اللفظي، جاء الشاعر بالجناس في قوله:

قَضَى عَلَى قَلْبِي بإقْلاقِهِ مَا أنَا بِالجَلْدِ عَلَى مَا قَضَى[٢٣].

ففي تكرار لفظة قضى جناس تام، حيث تعني الأولى: القتل وسلْب النفس، والثانية تعني ما قُرِّر وأُصدِرَ بالحُكم.

وبلوغا لِما يَنْشد الرضي من وضوح الموسيقا وأثرها، قد يجيء بالجناس متوالِياً كما سبق، وتأكيداً لذلك نوردُ قوله من الخفيف:

بَيْتُ جودٍ تُكْفَى النّوائِبُ فِيهِ وَجِفانُ القِرى بِـهِ لَيْسَ تُكـفَا
عِنْدَهُ النَّارُ أُوقِدَتْ باليَـلَنجُو جي تُذْكَى عَرْفاً وتُجزَلُ عُرْفاَ[٢٤]

جاء الجناس التام في البيت الأول في قوله: "تُكفى" التي جاءت في صدر البيت بمعنى تُتَّقى، وفي عجزه بمعنى قلب الإناء رأساً على عَقِب، وفي ذلك كناية عن وجود الطعام بها على استمرار، وجانس الشاعر في البيت الثاني بين اللفظتين: "عَرفاً وعُرفاً" فالعرْفُ بفتح العين طيب الرائحة وبضمِّها هو العطاء والكرم.

ومن الجناس الناقص قوله من الطويل، يمدح الطائع لله العباسي:

وَمَن لي بيومٍ شَاحِبٍ فِي عَجاجِهِ أَنَـــالُ بـأَطْـرَافِ الـقَـنَا وأُنَـالُ[٢٥]

وفي البيت جانس الشاعر بين لفظتي "أَنَالُ و أُنَالُ"

وفي قصيدةٍ أُخرى مدح بها الطّائع لله، من المتقارب جاء الجناس الناقص في قوله:

إلَى أَيْنَ خَلْفِيَ أَثْنِي العِنَانَ إذَا مَا وَجَدْتُ أمَامِي إمَامَا[٢٦].

وقد أكثر الشاعر من التكرار اللفظي والجناس بنوعيه ممّا أضفى على القصيدة نغمًا موسيقيّاً حلواً.

وفي النُّونيَّة التي مدح بها أباه وذكر فيها إحدى مواقعه، والتي بدأها بالفخر بنفسه جاء الجناس في قوله:

عَزْمٌ رَضِيْعُ لِبَانَ أطرافِ القَنا في حيثُ يَرْضَعُ مِنْ نَجِيعِ لَبَانِ[٢٧]

حيث جاءت لفظة لبان، مكسورة اللام في صدر البيت، ومفتوحة في عجزه، ففي تكرارها جناس ناقص، حيث تعني اللفظة بالكسر الصَّدر، وبالفتح اللبن.

ومن الجناس الناقص قوله من الخفيف:

مِن قُـلُوبٍ لَهَا التّقَلُّبُ فِي العَزْ مِ وأيْـدٍ طَـلِيـقَـةٍ بالأيَـادِي[٢٨]

يبدو من الأمثلة المتقدِّمة أنّ الشّاعر استفاد من الجناس بنوعيه كعنصر موسيقي داخلي ووظّفه توظيفاً حسناً في زيادة الجرس والنغم الموسيقي.

٢- التكرار:

يُعَدُّ التكرار وسيلة من وسائل التَّجربة الشِّعريَّة وبه يتحقق للشاعر قدر من النَّظم والبناء، وقدر لا يُستهان به من النَّغم والموسيقا الدَّاخلية إنْ أحسن الشاعر تكرار الألفاظ أو الأصوات أو أحسن تجاورهما "فاللفظة ليست ظِلَّاً أو معنى وإنّما هي نغمٌ أيضاً، وتأثيرها في النّفس لا يتأتّى بفضيلة المعنى، بقدر ما يفيض من الطّاقة الإيحائيّة التي تنطوي عليها اللفظة في أجراس حروفها وبالتالي في أنغامها"[٢٩]

يكشف نص المعرِّي السابق الدور الذي تلعبه اللفظة، ومن ثَمَّ الأصوات التي تُبْنى منها في البناء الموسيقي إنْ أفلح الشّاعر في حُسْنِ اختيارها وأحسَنَ تجاور حروفها. وقد ذهب بعض النُّقاد المحدثين إلى ما ذهب إليه المعرِّي في تبيين الدور الذي تلعبه الأصوات والحروف في بناء الموسيقا الداخلية، فمصطفى السّعدني ذهب إلى أنّ القصيدة: "توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلّا، وإنّ معنى القصيدة إنّما يُثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر ممّا يُثيره بناء الكلمات كمعانٍ، وذلك التّكَشُّف للمعنى الذي نشعرُ به في أيّ قصيدة أصلية إنّما هو حصيلة بناء الأصوات"[٣٠].

وتَخَيُّر الأصوات وجودة تراكيبها تُعدُّ من أبرز عناصر الصياغة؛ لذا ذهب بعض النقاد إلى أنّ القصيدة يمكن أنْ تستغني بتخيُّر اللفظ وجودة التركيب عن الصور الخيالية والموسيقا الجيّاشة، إذ إنَّ الألفاظ وأصواتها ودلالاتها وحسن تأليفها يكفي لإنتاج أبدع القصيد وأروعه.[٣١]

والرأي أنّ في ذلك مُغالاة ومجافاة لحقيقة الشعر الذي لا يستغني عن الخيال والصورة فَهُمَا من أقوى وسائل التأثير في المُتلقِّي إنْ وُفِّقَ الشاعر فيهما.

ويرى النّاقد الإنجليزي "جرننج لامبورن" إنْ كان العروض يحكم الموسيقا الخارجية فإنّ الموسيقا الدّاخلية تحكمها قيم صوتية باطنية، وهي أرحب من الوزن والنّظم المُجَرَّدَيْن.[٣٢]

هذا وقد ذكر صاحب المرشد" أنّ للتكرار فائدة تتمثل في زيادة النغم وتقوية الجرس الموسيقي.[٣٣]

وفيما يلي نُوردُ بعض نماذج التكرار في مدائح الرضي، ومن ذلك قوله من الوافر يمدح أباه:

أَرَابَـكِ مِـنْ مَـشِيبِي مَـا أَرَابَا وَمَا هَذَا البَيَاضُ عَلَيَّ عَابَا

لَئِنْ أَبْغَضْتِ مِنِّي شَيْبَ رَأسِي فَـإنِّي مُبغِـضٌ مِنْكِ الشَّبَابَا

يَذُمُّ البِيضُ مِنْ جَـزَعٍ مَشِيبِي وَدَلُّ البِيضِ أَوَّلُ مَـا أَشَابَا[٣٤]

في الثلاثة الأبيات السابقة جاء التكرار في الألفاظ" أرابكِ و أرابا، و"شيب والشبابا" والبيض" ومشيب وأشابا". ثمّ إنّ الشاعر بنى التكرار اللفظي على حروف ذات نغمٍ موسيقي واضح، فالشين حرف تفشّي، والضاد المفخمة كُرِّرَ

خمس مرات، وكُررت الباء المُقلقلة أربع عشرة مرة، كلُّ ذلك أشبع الموسيقا في الأبيات وزاد النغم فيها.

ومن التكرار اللفظي قوله من البسيط:

بِيضٌ وسودٌ بِرأسي لا يُسَلِّطُهَا عَلَى الذَّوائِبِ إلّا البِيضُ والسُّودُ[٣٥]

إلى جانب التكرار اللفظي في البيت وُفِّق الشاعر في تكرار حرف السين ذي الصّفير العالي، ثمّ عنصر موسيقي آخر هو تكرار الجناس في قوله" بيض، والبيض"، وسود والسُّود" فالبيض الأولى تعني الشّيب والثانية تعني حسان النّساء، وأما سود الأولى فتعني سواد الشعر، والثانية تعني المصائب.

ومن التكرار اللفظي في ذات القصيدة قوله:

نِهَايةُ العِزِّ أنْ تَبْقَى لَهُ أبدًا وَغَايَةُ الجُودِ أنْ يَبْقَى لَكَ الجُودُ

وبعد خمسة أبيات من البيت أعلاه قال:

وَمَا كُلُّ بَارِقَةٍ تَحْدُو السَّحَابَ وَلَا كُـلُّ السَّحَـابِ مَبَارِيقٌ مَـرَاعِـيدُ

فقد أكثر الشاعر من التكرار في البيت. ولو تتبعنا القصيدة لوجدنا أثر التكرار اللفظي أو الحرفي واضحًا مؤثِّرًا.

ومن التكرار قوله من الكامل يصف غلمان الممدوح:

وإذا سَرَوْا كَمَنُوا كُمُونَ أراقِمٍ وإذَا لَقُوا بَرَزُوا بُرُوزَ أُسُودِ[٣٦]

جاء التكرار الحرفي في "الواو وإذا" واللفظي في" كمنوا كمون" وبرزوا بروز". ولا شكّ أنّ توالي مثل هذا التكرار يُضيف إلى موسيقى الوزن والقافية حُسنًا وجمالاً.

وقال من الخفيف:

أيَكُونُ البَخِيلُ غَيْرَ بَخِيلٍ أمْ يَكُونُ الجَوَادُ غَيْرَ جَوَادِ[٣٧]

كرّر الشاعر معظم ما جاء من مفردات الشّطر الأول في الشّطر الثّاني مما كان له أثر موسيقي واضح في البيت.

وقال من المنسرح:

قَلُّوا عَلَى كَثْرَةِ العَدُوِّ لَهُمْ وَكَمْ عَدَدٍ لَا يُعَدُّ فِي العَدَدِ[٣٨]

استفاد الشاعر من التكرار اللفظي فجعله في الشّطر الأخير حتى يُشبع النّغم ويُقَوِّي القافية مُستفيدًا من صوت الدّال الواضح القلقلة.

ومن الموسيقى التي لا تخفى حلاوتها ما نتج عن تكرار حرفي النون والياء، والتكرار اللفظي للفظة" البيد" في قول الشاعر من البسيط:

بَيْنِي وَبَيْنَ المُنَى أنِّي أقُولُ لَهَا بَيْنِي وَبَيْنَكِ قَطْعُ البِيدِ وَالبِيدِ[٣٩]

والشريف الرضي له مقدرة واضحة في جمع كل ما يُمكن أن يؤدي إلى تقوية الموسيقى وإبرازها، نلمحُ ذلك في قوله في أبيات من القصيدة السّابقة:

يَا بنَ الحُسينِ وَمَا دَعْوَايَ كاذبةٌ إذَا نَسَبْتُكَ فِي الشُّمِّ المَنَاجِيدِ

الطَّاعِنِينَ مِنَ الأعْدَاءِ مَا لَحِقُوا والخَيْلُ تَلْطِمُ هَامَاتِ الصَّيَاخِيدِ[٤٠]

مُعَوَّدُونَ مِنَ الأيّامِ مَرْتَبَـــةً لا يَسْتَطِيلُ إلَيْهَا كُـلُّ صِنْـدِيـــدِ[٤١]

إضافة إلى ما في البسيط من حلاوة النّغم وقوة الجرس، وُفِّقَ الشاعر إلى حُسْنِ اختيار القافية، وأحسبُ أنّه أحسنَ اختيار الحروف وأحسن تجاورها، ففي البيت الأول مثلًا، جاء بـ: "السين والشين والذال" وجميعها يتصف بصفير واضح، وفي البيت الثاني اعتمد حروفًا قريبة المخارج وكرّر بعضها، كـ: "العين

والقاف والحاء"، وجاء في البيت الأخير بـ: "السين والصاد" ولا شكّ أنّ توالي تلك الحروف كسا الأبيات نغماً لا يَخفى.

وبعد بيتين فقط قال:

هُمُ الضُّيوفُ لأرضٍ غَيْرِ آهِلَةٍ مِنَ الأنِيسِ وَوِرْدٍ غَيْرِ مَوْرُودِ

فَأَنْتَ أبْسَطُهُمْ بَاعاً إذَا بَسَطُوا أيْـدِيـهِـمُ لـوَعِـيـدٍ أوْ لِمَوْعُودِ

وأدّى تكرار النون الساكنة ثلاث مرات في البيت الأول ومرتين في الثاني إلى وضوح النغم في البيت أضف إلى ذلك التكرار الحرفي واللفظي في الأبيات. كلُّ ذلك يؤكّد مقدرة الشاعر على حشد عناصر الموسيقى الدّاخلية في الأبيات منفصلة أو في القصيدة كلّها.

وقال يمدح خالَه من البسيط:

أَنْتَ الـمُـؤَدِّبُ أخْـلَاقَ الـسَّحَـابِ إذَا ضَنَّتْ بِـدَرّتِـهَا العَـرَّاصَةُ الـهُـمُـرُ[٤٢]

مِنْ بَعْدِ مَا اصْطَفَقَتْ فِيهَا صَوَاعِقُهَا وَشَاغَبَ البَرْقَ فِي أطْرَافِهَا المَطَرُ

حيث وُفّقَ الشاعر في استخدام صوت الراء التكراري الذي كَرّره ثلاث مرات في كلا البيتين ثمّ كرّر الباء ذا القلقلة في البيت الأول، والقاف والصاد في البيت الثاني، ولا يخفى ما لهما من حُسْنِ نغم، فجميع هذه الحروف ساعدت في تقوية وتكثيف الموسيقا في الأبيات.

ولعلّ من الواضح ما أدّاه تكرار صوت الراء من موسيقى في قول الشاعر من البسيط:

صَرَفْتُ نَفْسِي عَنْكُمْ وَهْيَ غَانِيَةٌ والنَّفْسُ تُصْرَفُ أَحْيَاناً فَتَنْصَرِفُ[٤٣]

لعلّ التكرار اللفظي في "نفس والنّفس" والتصدير في قوله:" صرفتُ" في صدر البيت، و"تنصرف" في عجزه أدّى إلى زيادة الموسيقا في البيت.

وبعد أبيات قليلة من ذات القصيدة قال:

تَنَظَّرِ الصُّبْحَ إنَّ الصُّبْحَ مُنْتَظَرٌ والفَجْرُ يُعْرِبُ عَمّا أعْجَمَ السَّدَفُ

جمع الشاعر التكرار بنوعيه في البيت، ولا شكّ أنّ توالي مثل هذه العناصر الموسيقية في الأبيات ومن ثَمّ في القصيدة، تُعطي نغمًا قويًّا ومؤثِّرًا في النّفس.

وفي القصيدة التي مدح بها الرضي سلطان الدولة، نجد أنّ الأثر النّغمي واضحٌ فيها؛ لِتوالي التكرار اللفظي أو الصّوتي، ونمثل لذلك بقوله من الخفيف:

يَا عِمادَ الدِّينِ الّذِي رَفَعَ المَجْـ ـدَ وَقَدْ مَالَ بِالعِمَادينِ ضُعْفَا
وَمُغِيثَ الأنَامِ وابنَ مُغِيثِ الخَلـ ـقِ طَوْدٌ رَسَـا وطَوْدٌ تعَفّى
ومُجَارِي الزّمانِ خَطْباً فَخَطـباً سَابِقاً خَطَوهُ وصَرْفاً فَصَرْفَـا
أنْتَ ثَانِي جِمَاحِهَا يوْمَ لا يَمْـ ـلِكُ كَفٌّ لِجَامِحِ الخَطْبِ كفّا[٤٤]

وفي البيات أعلاه جمع الرضي جملة عناصر موسيقية كالتكرار في أكثرها، والتدوير في ثلاثة أبيات منها، والتنوين في البيتين الثاني والثالث ثُمّ الجناس في قوله: "كَفًّا فكفّا" حيث تعني اللفظة الأولى الجزء من اليد، والثانية تعني الحرمان والمنع.

ومن قبيل التكرار المتوالي الذي يضيف للأبيات موسيقا واضحة قول الشاعر من الطويل:

يَقَرُّ بِعَينِي أنْ أَرُوحَ مُـحَسَّـدًا فَـمَا حَـسَدَ الحُسَّادُ غَيْرَ نَبِيـلِ
وَمَا صَافَحَتْ يَوماً يَدِي يَدَ غـادِرٍ وَلَا ضَاقَ خُلقِي عَنْ مُقَامِ نَزِيلِ

وأوّلُ لُؤْمِ الــمَرْءِ لـؤمُ أُصُولِــهِ وأوّلُ غَدرِ المَرءِ غَـدْرُ خَـلِيـلِ[٤٥]

ونختم الحديث عن التكرار بأنّه جاء متنوعا عند الرضي، حيثُ شَمِلَ تكرار الجملة واللفظ والحرف، وأنّ الشاعر وُفّقَ فيه إذ جاء به متواليا في أغلب الأحيان- وقد أثبتت النماذج ذلك- وعضَّده بكثير من مدائحه بعناصر الموسيقى الأخرى، كالجناس والتدوير وغير ذلك.

٣- التصدير:

يعدّ التصدير من عناصر الموسيقا التي اعتمدها الشعراء في تقوية الموسيقا الداخلية وأشار النقاد إلى حسنه وقد عرّفه صاحب "البديع في نقد الشعر" بأن "ترد كلمة من النصف الأوّل من البيت في النصف الثاني منه"[٤٦] وعرّفه ابن رشيق بقوله: " أن يُردّ أعجاز الكلام على صدوره فيدلّ بعضه على بعض"[٤٧]، وهو يرى أنّه يكسب البيت أبّهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده ماء وحلاوة.

وفيما يبدو أنّ ابن رشيق وسّع ضيّقاً حين جعل مفهوم التصدير أن يأتي في صدر البيت وعجزه ما يجعل الكلام متصلاً في المعنى، وهذا ما لا نلمحه في ما ذكره صاحب "البديع" الذي قرر بأن ترد كلمة في صدر البيت ومن ثمّ ترد في عجزه، ويقرب مفهوم صاحب "الايضاح" للتصدير ممّا ذكره صاحب "العمدة" إذ عرّف القزويني التصدير بقوله وهو في النثر" أن يجعل أحد اللفظين المكرّرين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما، في أولّ الفقرة، والآخر في آخرها كقوله تعالى: (وتخشى النّاس واللهُ أحقُّ أن تخشاه)[٤٨] وهو في الشعر أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأوّل أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني"[٤٩]. كقول امرئ القيس:

إذَا المَرءُ لَمْ يخْزُنْ عَلَيْهِ لِسَانَهُ فَلَيْسَ عَلَى شَيءٍ سِواهُ بِخَزّانِ[٥٠].

وفيما يلي نورد بعض النماذج ممّا جاء في التصدير في مدائح الشريف الرضي. قال الشاعر من الكامل:

التصدير في قوله من الطويل:

وطَوَيْتُ مَا بَعُدَتْ مَسَافَةَ بَيْنِنا إنَّ البَعِيدَ إلَيْكَ غَيْرُ بَعِيدِ[٥١]

ونلمح التصدير في جملة "غير بعيد" التي تبيّن معناها من جملة "ما بعدت مسافة" في صدر البيت، وبعد أبيات قليلة قال خاتماً هذه الدالية:

وَسَمَحْتُ بِالمَوْجُودِ عِندَ بَلَاغَتِي إنِّي كَذَاكَ أَجُودُ بالمَوْجُودِ

ما يلفت النظر أنّ الشاعر حين يستخدم التصدير يجئ به تباعاً ولعلّ الرضي يريد بذاك إشباع النغم وعلوّه، ومن ذلك قوله من الطويل:

فَطِبْ عَنْ بُلُوغِ العِزّ نَفْساً لَئِيمَةً فَمَا لِلعُلى إلّا النُّفُوسِ النَّفَائِسُ[٥٢]

لقد دلّ معنى الشطر الأوّل من البيت على معنى الشطر الثاني منه؛ إذ إنّ العلى سمة من سَمَتْ نفسه وليس من لَؤُم طبعه، وبعد جملة أبيات وصف آل الممدوح بالشجاعة فقال:

ومَا جَالَسُوا إلّا السُّيوفَ مُعَدّةً لِيَومِ الوَغَى والمَرْءُ مِمّنْ يُجَالِسُ[٥٣]

حيث دلّ معنى صدر البيت على معنى عجزه ممّا جعل الكلام متصلاً، وقد جاء التصدير في آخر أبيات هذه السينية متوالياً فادّى ذلك إلى وضوح الموسيقا يبدو ذلك في قوله:

فَجَدِّدْ يَداً عِنْدِي يُرَفُّ لِبَاسُهَا فَقَدْ أَخْلَقَتْ تَلْكَ الأيادي اللَّبَائِسُ

وَبَابُكَ أَوْلَى بِي مِنَ الأَرْضِ كُلّهَا فَحَتَّام لِي عَنْ قَرْعِ بَابِكَ حَابِسُ

وأقْسِـمُ لَـوْ لَا أنّ دَارَكَ فَـارِسٌ لِـمَا انْتَصَفَتْ مِنْ أرْضِ بَغْدَادَ فَـارِسُ[٥٤]

جاء لتصدير في البيت الأوّل من حيث دلالة صدره على معنى عجزه، وفي البيت الثاني دلّ قوله "وبابك أوْلى" على قوله "قرع بابك حابس"، وفي البيت الأخير دلّت لفظة فارس في صدره على "فارس" في عجزه. والتصدير وإن كان فيه شيء من التكرار إلّا أنّ الرضي لا يلجأ في الغلب إلى تكرار اللفظة بعينها بل يعتمد دلالة المعنى، نلمح ذلك في قوله من السريع:

لَا تُعَطِّشِ الزَّهْرَ الّـذِي نَبْتُـهُ بِصَـوْبِ إنْـعَـامِـكَ قَدْ رَوَّضَا

لَا تَبْرِ عُـوداً أنـتَ رَيّـشْتَـهُ حَاشَا لِبَانِي المَجْدِ أنْ يَنْقُضَا

لَوْ عُوَّضَ الدُّنْيَا عَلَى عِزّهَا مِنْـكَ لِـمَـا سُرَّ بِـمَا عُـوّضَا[٥٥]

ولعلّ في البيت الثاني تصديراً؛ فلمّا كان أنّ من يبني بيتاً يستبعد أن يهدمه طلب الشاعر من الممدوح ألّا يقطع إحسانه عنه، مُكنّياً عن ذلك بقوله: "لا تبر" البيت. ثمّ جاء التصدير في البيت الثالث لورود كلمة "عوّض" مرّة في صدره ومرّة في عجزه.

وبعد أبيات قليلة قال :

وَكَيْفَ لَا أبْكِي لإعْرَاضِ مَنْ يُعْرِضُ عَنِّي الدَّهْرُ إنْ أعْرَضَا[٥٦]

وممّا وقع فيه التصدير قول الشاعر من الكامل:

يَوْمٌ تَزِلُّ بِهِ القُلُوبُ مِنَ الرَّدَى جَزَعَاً وَأحْرَى أنْ تَزِلَ الأرْجُلُ[٥٧]

يبدو التصدير في دلالة معنى عجز البيت على صدره، إذ إنّ المعنى أنّ اليوم الشديد الذي تَزِلّ فيه القلوب أحرى بأنْ تزلّ فيه الأرجل.

وقال من الطويل:

أَرَادُوكَ بِالأَمْرِ الجَلِيلِ وإنّمَا يُصَادِمُ بِالأَمْرِ الجَلِيلِ جَلِيلُ[٥٨]

وأحياناً يلجأ الرضي إلى التصدير كعنصر موسيقي لزيادة النغم، ويأتي به متتابعاً في القصيدة نرى ذلك في العينية التي مدح بها الملك أبا شجاع فناخسرو حين انتقل إليه المُلْك بعد موت أبيه، فقال الشاعر من الكامل:

تَمْضِي العُلَى وإلَى ذَرَاكُم تَرْجِعُ شَمْسٌ تَغِيبُ لَكُمْ وأُخْرَى تَطْلُعُ

إنّ الصَّفا العَادِيّ يُقْرَعُ بالأذَى مِنْ غَيْرِكُمْ وَصَفَاكُمُ لَا يُقْرَعُ[٥٩]

فمثلما أنّ طلوع الشمس وغروبها صفتان ملازمتان لها، ذلك شأن العلى في ملازمته لآل الممدوح فإن مضى لا بد أنّه عائد، ولعلّ في ارتباط المعنى في عجز البيت وصدره تصديراً ،وفي البيت الثاني تصدير لتكرار لفظة " يقرع"، وبعد بيتين فقط قال الرضي :

عَيْنَانِ عَيْنٌ لِلْمَزِيدِ قَرِيرَةٌ مِنَّا وعَيْنٌ لِلنَقِيصَةِ تَدْمَعُ

وإذَا اطْمَأنَّ مِنَ العَطِيَّةِ مَضْجَعٌ يَوماً أغَضَّ مِنَ الرَزِيَّةِ مَضْجَعُ

هنا يقرّ الشاعر حقيقة أنّ الإنسان إذا ما فرح يوم سيأتي يوم يبكي فيه، هكذا حال الدنيا ففي ارتباط عجز البيت بصدره تصدير، ولعلّ التصدير في البيت الثاني واضح

وبعد جملة أبيات قال:

وَحَفِظْتُ مَا اسْتَوْدَعْتُ مِنْ نَعْمَائِكُمْ إنَّ الوَفَاءَ أَمَانَةٌ تُسْتَوْدَعُ

وبعد بيت واحد قال:

وَسَلِيلِ مُحْصَنَةِ العُلَى فِي حِجْرِهَا مُسْتَوْدَعٌ وَبِدَرِّهَا مُسْتَرْضَعُ

تَحْنُوا المُلُوكُ عَلَيْهِ مِنْ جَنَبَاتِهِ كَالقَلْبِ حَانِيَةٌ عَلَيْهِ الأضْلُعُ[٦٠]

فهذه الأمثلة من التصدير كما اتضح جاءت متوالية في قصيدة واحدة، ومثل ذلك كثير في بقية قصائده المادحة، ولعلّ الرضي أراد من ذلك علو النغم فيها.

٤- التدوير:

التدوير أن يشترك شطرا البيت في لفظة فيجيء بعضها في الشطر الأوّل وبعضها الآخر في الشطر الثاني، وترى نازك الملائكة أنّه يضفي على البيت غنائية وليونة لأنّه يُمدّ ويطيل نغماته[٦١].

ومن الأمور الملاحظة على التدوير في مدائح الرضي ما يلي:

١- أنّ أكثر مدائح الشاعر التي نظمت على أوزان البحور التامة خلت من التدوير، وعلى سبيل المثال أنّ أطول[٦٢] قصيدة مدح تجاوزت أبياتها التسعين بيتاً وهي من الطويل لم يجيء التدوير في أيّ بيت منها، كما خلت قصيدتان[٦٣] أخريان من الطويل من التدوير وقد بلغت كل واحدة منها ثلاثة وسبعين بيتاً. وبالمثل خلت قصيدتان[٦٤] جاءتا على وزن الكامل من التدوير وقد تجاوز عدد أبيات الأولى الثمانين بيتاً وتجاوز عدد أبيات الثانية السبعين بيتاً، وقد جاء التدوير في بيتين فقط في قصيدة[٦٥] له من الكامل بلغ عدد أبياتها الثمانين بيتاً.

وإذا نظرنا في بحر الوافر وجدنا أنّ ثلاث قصائد[٦٦] ممّا نُظم عليه خلت من التدوير، وقد تجاوز عدد أبيات اثنتين منها السبعين بيتاً وجاءت الثالثة في ستّة وستين بيتاً، وبالرجوع إلى بحر البسيط الذي نظم عليه الشاعر إحدى عشرة قصيدة، والتي تراوح عدد أبيات كل واحدة منها ما بين الأربعين إلى الستين بيتاً ما عدا واحدة جاءت في خمسة وعشرين بيتا خلت جميعها من التدوير.

٢- كثر التدوير بصورة واضحة في وزن الخفيف عند الشاعر، يؤكّد ذلك أنّ الرضي نظم على بحر الخفيف خمس قصائد تراوح عدد الأبيات في أربعة منها ما بين الخمسة والثلاثين والستين بيتاً، وقد وقع التدوير في كل واحدة منها بواقع أكثر من عشرين بيتاً، والقصيدة الخامسة جاء التدوير في ثمانية وعشرين بيتاً من جملة أبياتها البالغ ستة وأربعين بيتاً، والراجح أنّ إكثار الشاعر من التدوير في وزن عُرف عنه تدفّق الأنغام وتلاحقها؛ هدف منه إلى زيادة الجرس وتقويته.

٣-أكثر الشريف الرضي من التدوير في مجزوءات البحور، ففي مجزوء الرمل مثلاً نظم قصيدتين[٦٧] تجاوز عدد أبيات كل منها الستين بيتاً، جاء التدوير في واحد وثلاثين بيتاً من الأولى، وفي ستة وثلاثين بيتاً من الأخرى، وكما نظم قصيدتين[٦٨] من مجزوء الرجز تجاوزت أبيات كل منها الثمانين بيتاً جاء التدوير في الأولى في ثلاثة وثلاثين بيتاً، وفي الثانية وقع التدوير في خمسة وعشرين من أبياتها ،وفي قصيدة[٦٩] له من مجزوء الكامل وقع التدوير في أكثر من نصف عدد أبياتها البالغ واحداً وخمسين بيتاً، هذا وقد تجاوز التدوير ثلث أبيات قصيدة[٧٠] للشاعر نظمها على مجزوء الوافر.

ممّا تقدّم نرى أنّ الشاعر لم يكثر من استخدام التدوير كعنصر موسيقي في البحور الكاملة بقدر استخدامه له في البحور القصار والمجزوءات، وفيما يلي بعض النماذج ممّا جاء فيه التدوير في مدائح الرضي.

قال الشاعر من الخفيف:

هِمّةٌ كَالسَّمَاءِ بُعْداً وَكَالـرِّ يـحِ هُـبُوباً فِي كُـلِّ شَرْقٍ وَغَرْبِ

وَنِزَاعٌ إِلَى العُلَى يَفْطِمُ العِيـ سَ عَنِ الوِرْدِ بَيْنَ مَاءٍ وعُشْبِ
رُبَّ بُؤسٍ غَدَا عَلَيّ بِنَعْمَا ءَ وَبُـعْـدٍ أَفْـضَى إِلَـيّ بِـقُـرْبِ[٧١]

حيث نرى أنّ التدوير جاء متوالياً في الأبيات كما أكثر الشاعر من التنوين فيها حيث كُرِّره أربع مرات في البيت الأوّل ومرّتين في البيت الثاني والثالث كلّ ذلك من شأنه أن يكثف من الموسيقا ويقوّيها، وبعد بيتين فقط جاء الشاعر بالتدوير في قوله:

أَمُقَاماً أَلَذُّ فِي غَيْرِ عَلْيَـــا ءَ وَزَادِي مِنْ عِيشَتِي زَادُ ضَبِّ
دُونَ أَنْ أَتْرُكَ السُّيُوفَ كَقَتْلَا هَا رَزَايَا مِنْ حَرِّ قَرْعٍ وَضَرْبِ

وبعد ستّة أبيات لم يخل بعضها من التدوير جاء التدوير يتبع بعضه بعضاً في قوله:

عَزَّ شِعْـرِي إِلّا عَـلَيْـكَ وَمَـازَا لَ عَزِيزاً يَأْبَى عَلَى كُلِّ خَطْبِ
أَيُّ نَدْبٍ مَا بَيْنَ بُرْدَيْكَ والدَّهْ رُ أَجَـذُّ الـيَدَيْنِ مِنْ كُلّ نَدْبِ
بَيْنَ كَفٍّ تَقِي المَطَامِعَ والآمَا لَ أَوْ ذَابِـلٍ يُـغِـيـرُ وَيَـسْبِـي[٧٢]

ولا تبرير لإكثار الشاعر من التدوير بهذه الصورة إلّا لعلو النغم وزيادته في القصيدة كلها، ففي هذه البائية وقع التدوير في واحد وعشرين بيتاً، حيث جاء به الشاعر بعد بيتين فقط من الأبيات السابقة في سبعة أبيات متتالية[٧٣].

وهكذا يبدو أنّ الشاعر حين يعتمد التدوير عنصراً موسيقاً نراه يكثر منه، ففي رائية له من الخفيف وقع التدوير في أربعة وعشرين بيتاً من جملة أبياتها البالغ ثلاثة وخمسين بيتاً، وقد جاء في سبعة أبيات منها يتلو بعضه بعضاً،

ويدل على إكثار الرضي من التدوير الرائية التي مدح بها والده من مجزوء الكامل والتي مطلعها :

نَطَقَ اللِّسَانُ عَنِ الضَّمِيرِ والبِشْرُ عُنْوَانُ البَشِيرِ[٧٤]

هذه القصيدة جاءت في تسعة وستين بيتاً جاء الشاعر بالتدوير في واحد وأربعين بيتاً منها، ولعلّ مجيء التدوير فيما يُقارب ثلثي القصيدة نلمح فيه اعتماد الرضي على التدوير كعنصر موسيقي مؤثّر.

الخاتمة :

يعدّ الشعر مرآة تعكس صورة الحياة بكل جوانبها ويعدّ توثيقاً أميناً للحوادث والتاريخ وهو مقيد بقيود الوزن والقافية(الموسيقى الخارجية) وكذلك بموسيقى من نوع آخر(الموسيقى الداخلية) وقد تناولت هذه الدراسة الموسيقى الداخلية في شعر الشريف الرضي،قصائد المدح)وقد خلصت هذه الدراسة إلى عدة نتائج أهمها:

١-أهمية معرفة الموسيقى الداخلية للحكم على جودة الشعر وعلوّ شأنه،

٢-ثراء شعر الرضي من الناحية الموسيقة(الداخلية) خاصة قصائد المدح.

٣-من أراد معرفة الموسيقى الداخلية فعليه إجادة علم البلاغة(البديع) وكذلك معرفة صفات الحروف.

المراجع :

[١] المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، موهوب بن أحمد بن محمد المشهور بالجواليقي، تحقيق د. عبد الرحيم، دار القلم، دمشق،ط١، ١٩٩٠م، ص٥٦.

[٢] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ج.م. ع. مادة موسيقى ج ٢ ص٩٢٧

[٣] قاموس المصطلحات الأدبية واللغوية، أميل يعقوب وآخرون، ص٣٨٠.

[٤] المرشد، عبد الله الطيب، ج،١ ص٩٣. والشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدار القومية للنشر، القاهرة، ج١ ص٣٩.

[٥] المرشد، ج١، ص٩٣.، والشعر الجاهلي، د. محمد النويهي، ج١، ص٣٩

[٦] قصيدة المدح العباسية، عبد الله التطاوي، ص٣٥٧.

[٧] قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٧م، ص٦٠، وقصيدة المدح، ص٣٧٤.

[٨] في النَّقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ن، ص٩٧.

[٩] الأدب وقيم الحياة المعاصرة، محمد زكي العشماوي، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ط٢، د.ن ص ٤٣٤- ٤٣٥.

[١٠] قصيدة المدح العباسية، عبد الله التطاوي، ص٣٧٥

[١١] المرجع السابق، ص ٣٧٤.

[١٢] قصيدة المدح العباسية، ص٣٧٥.

[١٣] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٣م، ص٤٧.

[١٤] المرشد، عبد الله الطيب، ج٢ ص١٢٦.

[١٥] الأصوات العربية، كمال بشر، مكتبة الشباب القاهرة، ١٩٨٧م، ص٨٧.

[١٦] الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص٣٢١.

[١٧] قاموس المصطلحات الأدبية واللغوية، لإميل يعقوب وآخرين، ص١٧٤.

[١٨] ديوان الرضي، ج١ ص٦٠.

[١٩] يسبين بالقنا: يطعن بالقنا: يسبين الثانية: يقطعن. البوغاء الأرض الرخوة، الملا: الصحراء. السباسب: القفار. ديوان الرضي ، ج١ص١٤٨.

[٢٠] الزرد: الدروع. الديوان، ج١ ص٣٦١

[٢١] ديوان الرضي، ج١ ص٥٨٨.

[٢٢] المصدر السابق، ج١ ص ٥٨٩.

[٢٣] الديوان، ج١، ص٥٨٩

[٢٤] اليلنجوجيّ: عود البخور. ديوان الرضي ، ج٢ ص٩

[٢٥] ديوان الرضي، ج٢ ص١١١

[٢٦] المصدر السابق ، ج٢ ، ص٢٧١.

[٢٧] المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٧.

[٢٨] المصدر السابق، ج١، ص٣٥٥.

[٢٩] الفصول والغايات، المعري، ج١ ، ص٢٦٧.

[٣٠] البنية الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ن ص٣٨.

[٣١] الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مصطفى عبد اللطيف السّحرتي، مطبعة تهامة، جدة، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٠٧.

[٣٢] المصدر السابق ص٥٢.

[٣٣] المرشد، عبد الله الطيب، ج١، ص٥٨.

[٣٤] ديوان الرضي، ج١، ص١٥٠.

[٣٥] المصدر السابق، ج١، ص٣٣٢.

[٣٦] ديوان الرضي، ج١، ص٣٤٨.

[٣٧] ديوان الرضي، ج١، ص٣٥٦.

[٣٨] الديوان، ج١، ص٣٦٠

[٣٩] المصدر السابق، ج١، ص٣٧٠

[٤٠] الصياخيد: الواحد صيخود، الصّخرة الشديدة.

[٤١] ديوان الرضي، ج١، ص ٣٧١.

[٤٢] العراصة: السحابة ذات البرق والرعد. الهَمر: السَّيالة. اصطفقت: تصادمت. ديوان الرضي، ج١ ص٤٩٤.

[٤٣] ديوان الرضي، ج٢، ص٦.

[٤٤] ثاني جماحها: متغلب على عصيانها واندفاعها. الكفّ الثانية: المنع. ديوان الرضي، ج٢ ، ص ٨- ٩.

[٤٥] ديوان الرضي، ج٢، ص١٣٣.

[٤٦] البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، ص ٥٧.

[٤٧] العمدة، ابن رشيق، ج٢، ص٣.

[٤٨] الأحزاب، آية ٣٧.

[٤٩] الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني جمال الدين محمد بن عبد الرحمن ،شرح وتحقيق، أ. د محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، طبع١، سنة ٢٠٠٦م ص ٤١٥-٤١٦.

[٥٠] ديوان امرئ القيس، شرح وتعليق د. محمد الإسكندراني، د. نهاد رزوق، الناشر، دار الكتاب العربي ، بيروت– لبنان، طبع سنة٢٠٠٧م.

[٥١] المصدر السابق، ص٣٤٩.

[٥٢] ديوان الرضي، ج ١، ص٥٦٧.

[٥٣] المصدر السابق، ج١، ص٥٦٨ .

[٥٤] المصدر السابق، ج ١، ص٥٧١.

[٥٥] ديوان الرضي، ج١، ص٥٨٩.

[٥٦] ديوان الرضي، ج١، ص ٥٩٠.

[٥٧] المصدر السابق، ج ٢، ص١٣٧

[٥٨] ديوان الرضي، ج٢، ص١٤٣.

[٥٩] المصدر السابق، ج١، ص ٦١٢.

[٦٠] ديوان الرضي، ج٢، ص٦١٥.

[٦١] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة المصرية القاهرة،ط٣ سنة ١٩٦٧م ص ٩١.

[٦٢] ديوان الرضي، ج ٢، ص٥٠١- ٥٠٧.

[٦٣] ديوان الرضي، ج١، ص١٣٢. و ص ٣٤١.

[٦٤] ديوان الرضي، ج١، ص٣٤٥. و ج ٢، ص٢٨٨.

[٦٥] المصدر السابق ج٢، ص٢٨١.

[٦٦] ديوان الرضي، ج٢ ص٤٦٨. وج١ ص ١٥٠. و ص٦٠.

[٦٧] ديوان الرضي، ج١، ص١٠٦. وج٢، ص٢٣٨.

[٦٨] ديوان الرضي، ج٢ ص١١٩. وج١، ص٤٥١.

[٦٩] ديوان الرضي،ج٢، ص٢٩٢ .

[٧٠] ديوان الرضي، ج١، ص٤٨٨.

[٧١] ديوان الرضي، ج١، ص ١٠٠.

[٧٢] ديوان الرضي، ج١ ص١٠١.

[٧٣] ديوان الرضي، ج١، ص ١٠١- ١٠٢.

[٧٤] ديوان الرضي، ج١ ص ٤٦٣.