(الموسيقى الشعرية في شعر المحمدين)

وفاء سعد احمد
Wafaa.s.ahmed@aliraqia.edu.iq
أ.م.د. هشام نهاد شهاب
Hishamnih1975@gmail.com
الجامعة العراقية / كلية الآداب

Poetic music in the poetry of the two Mohammads

Wafaa Saad Ahmed
Assistant Professor Dr. Hisham Nihad Shehab
Al-Iraqia University / College of

المستخلص

إن الموسيقى الشعرية هي إحدى أشكال التعبير الفني، وتشكل أهمية كبيرة في بنية النص الشعري، فهي تجعل تأثيره ملموساً واضحاً يطرق المسامع ويداعب النفوس، فتجذب قلوب السامعين، لما يتولد فيها من جرس تألفه الأذن وتلذ به النفس، وهي ما يمكن أن ننعته بروح القصيدة، أو جو القصيدة التي يسيطر عليها، تقسم الموسيقى الشعرية إلى قسمين: الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية، وقمت بذكر أقسام كل منهما ودورها البارز والمؤثر في شعر المحمدين، فالوزن هو أداة وروح النص الشعري وايقاعه، والقافية فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، أما التكرار، والتصدير، والتصريع، والجناس، من الفنون البديعية التي أبدع فيها المحمدون في أشعارهم، ولا تقتصر موسيقى الشعر على الموسيقى الخارجية فحسب، لأن وراء هذه الموسيقى، موسيقى خفية وهي الموسيقى الداخلية، وتمثلان الانسجام الصوتي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، وبين الكلمات بعضها بعض حيناً آخر.

الكلمات المفتاحية: المقدمة– النص الشعري– الوزن– القافية– التكرار– التصدير.

Abstract

Poetic music is one of the forms of artistic expression, and it is of great importance in the structure of the poetic text, as it makes its effect tangible and clear, striking the ears and caressing the souls, attracting the hearts of the listeners, because of the bell that is generated in it that the ear is familiar with and the soul enjoys, and it is what we can describe as the spirit of the poem, or the atmosphere of the poem that dominates it. Poetic music is divided into two sections: external music, internal music, and I mentioned the sections of each of them and their prominent and influential role in the poetry of the Muhammads. The meter is the tool and the spirit of the poetic text and its rhythm, and the rhyme is a partner of the meter in the specialty of poetry. It is not called poetry until it has meter and rhyme. As for repetition, export, alliteration, and paronomasia, they are among the rhetorical arts in which the Muhammads excelled in their poems, and the music of poetry is not limited to external music only, because behind this music, there is a hidden music, which is the internal music, and they represent the vocal harmony that stems from the musical agreement between the words and their meanings sometimes, and between the words with each other at other times.

Keywords: Introduction - poetic text - meter - rhyme - repetition - introduction.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

تُعدُّ الموسيقى أحد أشكال التعبير الفني التي تستخدم الأصوات والنغمات والإيقاعات لخلق تجارب سمعية تُؤثر في العواطف والأحاسيس، وتشكل الموسيقى الشعرية أهمية كبيرة في بنية النص الشعري، فهي تجعل تأثيره ملموساً واضحاً يطرق المسامع ويداعب النفوس، لأن أصواتها متناسقة ومترابطة فيما بينها، فهي تجذب قلوب السامعين، لما يتولد فيها من جرس "تألفه الأذن وتلذ به النفس، وهي ما يمكن أن ننعته بروح القصيدة، أو جو القصيدة الذي يسيطر عليها[١]"، فإنَّ عنصر الموسيقى في الشعر لا يمكن أن نغفل عنه لأهميته في تحريك الوجدان، فهي تضيف للكلمات الجمال والروعة تجعل القارئ أو السامع يحس بالمعاني ويتمثلها حتى تصل إلى قلبه ووجدانه بمجرد تذوقها، ونرى نقادنا القدماء قد التفتوا إلى وزن الشعر فعدّوه أداةً للتفريق بين الشعر والنثر[٢]، وإنَّ الإنسان بالفطرة يميل بأحاسيسه إلى الموسيقى والإيقاع، لذلك نجد الشعراء اهتموا كثيراً بموسيقى الشعر، حتى نجدهم تمكنوا من تحقيق هدفهم في جذب السامعين والمتذوقين له، وترك تأثيراً كبيراً في نفوسهم، وذلك عن طريق العناية بالموسيقى التي تقسم إلى قسمين: الأول: موسيقى خارجية، تتشكل عن طريق الوزن والقافية، والآخر: موسيقى داخلية تتشكل عن طريق عدد من الفنون البديعية كالجناس، والتصريع، والتكرار، والتصدير.

الموسيقى الخارجية:

وتتشكل الموسيقى الخارجية عن طريق الوزن والقافية.

اولاً: الوزن:

لقد مثّل الوزن جزءاً مهماً من الهوية الشعرية للأندلس، حيث جمع الشعراء بين الأوزان التقليدية الموروثة عن العرب وابتكارات جديدة مثل الموشحات والزجل، وهذا المزيج بين القديم والجديد، وبين النص الشعري والأداء الموسيقي، قد جعل من الشعر الأندلسي تجربة فنية متكاملة، فنراه قد جمع بين جمال الوزن وروعة الإيقاع، وقال ابن رشيق: "أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة[٣]"، والوزن يمثل الإطار الخارجي للقصيدة، فهو يلم أشتات القصيدة ويحميها من التبعثر[٤]، فضلاً عن إنَّ الوزن: "وسيلة لجعل اللغة شعراً"[٥]، فالوزن هو أداة وروح النص الشعري وإيقاعه التي يستعملها الشاعر، فنراهُ يبعث الحياة فيه ويحوله إلى وتيرة نغمية مؤثرة، ونرى في شعر المحمدين أنهم قد استعملوا البحور العروضية الشعرية المعروفة، وهي (الطويل، والكامل، والبسيط، والوافر، والخفيف، والسريع، والمتقارب، والرمل، والمجتث، والرجز، والمنسرح، والهزج، والمقتضب)، وقد أهمل الشعراء المحمدون في شعرهم البحور الثلاثة (المديد، والمتدارك، والمضارع)، ونرى من خلال الأشعار أَن البحر الطويل هو أكثر البحور التي استعملوها في أغراضهم الشعرية حتى بلغت نسبته (٧, ٢٨٪)، فلم يقتصروا على موضوع معين، بل نظموا شعرهم في جميع الأغراض (المديح، والغزل، والوصف، والفخر، ... وغيرها)، فليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في أهميته وكثرة استعماله.[٦]

أنَّ النسبة تكاد تكون متقاربة بين كل من (الطويل، والكامل، والبسيط) في كثرة ورودها في شعر المحمدين فشكلت جميعها نسبة (٢, ٦٢٪)، من مجموع البحور، فهذه البحور تكون ذات تفعيلات طويلة تساعد الشعراء على التعبير بأكثر عدد من

الكلمات، اذ تستوعب هذهِ البحور تجربة الشعراء في أداء معانيهم، وهي تصلح لأكثر من غرض؛ لأنها تحوي الفيض اللغوي والذي يتمكن الشعراء عبره التعبير عن عواطفهم المتغيرة.

ومن الجدول تبين أن بحر الكامل قد شكّل المرتبة الثانية فبلغت نسبته (٩, ١٦٪)، أما البسيط فكانت له المكانة الواضحة والبارزة بين تلك البحور، فقد شكّل نسبة (٦, ١٦٪)، من مجموع البحور، أما بقية البحور لقد اختلف استعمالها لديهم قلة وكثرة، ولكن لا ننسى أنهم تطرقوا إلى أغلب البحور، ومن النقاد القدامى الذين حاولوا الربط بين البحور الشعرية وموضوعات الشعر وأغراضه هو حازم القرطاجني الذي قال: "أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة البهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد.... فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطةاطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر[٧]"، وهكذا كانت البحور الشعرية أشبه بآلات موسيقية استطاع الشعراء المحمدون أن يعزفوا عليها ليطربوا أسماعنا بأجمل الأنغام التي تناسبت مع تنوع عواطفهم وأغراضهم، فقد ساهمت هذه البحور في تحويل القصيدة إلى عمل فني مميز يشبه في جماله وتأثيره قطعة موسيقية رائعة.

-ثانياً: القافية:

هي جزء مهم من البنية الشعرية، تلعب دوراً رئيساً في إعطاء القصيدة إيقاعها ونغمتها المميزة، والقافية ركن آخر من أركان بناء القصيدة العربية، فهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية....، والقافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح تكون مرة بعض الكلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين[٨]"، وقال الدكتور إبراهيم أنيس عن القافية: إنها "ليست.. إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون ... بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة[٩]"، وأبرز ما يهمنا من القافية هو الروي ودلالته الصوتية وقيمته الموسيقية، فهو "النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة[١٠]"، وأن الشعر لا يكون مقفًى إلا بالقافية، وقد ارتبطت القافية بحركة حرف الروي عند مختلف الدراسين، وقد قُسمت على قسمين:

القافية الموحدة: وهي على نوعين:

-**القافية المقيدة:** وهي التي يكون رويها غير موصول، أي إذا كان الروي ساكناً، وقد جاءت هذه القافية لكن بنسبة أَقل من القافية المطلقة[١١]، وهي تُعد تحدياً للشاعر، لأنها تتطلب منه براعة في اختيار الكلمات والتلاعب بها للحفاظ على جمال وإيقاع القصيدة، وبلغت عدد أبياتها (٢٨٢ بيتاً) ونسبتها (٩, ٥٪)، مثال ذلك قول محمد بن إبراهيم بن باقٍ الأُموي: [١٢]

(من الخفيف)

أحْرَز الخَصْـــل من بني ســلمـة * كـاتـبٌ تـخـدمُ الـظُّـبـا قَـلَـمَـهْ**

يـحـمـلُ الـطِّـرس عـن أنـامِـلـهِ * إثــرَ الــطِّــرس كــلــمــا رقَّــهْ**

ويمـدُّ البيـان بفكرتـه مُرْســلًا * حــيــث يــمــمَــت دِيــمُــهْ**

خصَّـــني مُـثْـحـفًـا بـخـمـسٍ إذا * بَسَـــم الـروض فقنَّ مُـبـتَـسَـــمَـه**

قلـتُ أُهـدي زهر الرُّبـا خَضِـــلًا * فــإذا كــلُّ زهــرةٍ كَــلــمــة**

–**القافية المطلقة:** وهي التي يكون حرف الروي فيها موصولاً، والوصل أربعة أحرف (الياء، والواو، والألف)، فينفرد كل واحد بقصيدة، أي ما كان رويها إما كسرة أو ضمة أو فتحة، فعندما توصل أما بالياء أو الواو أو الألف ملائمة للحركة الأعرابية لحرف الروي، لقد نظم الشعراء المحمدون أكثر قصائدهم على هذا النوع من القافية، (فالكسرة) كانت أكثر وروداً في شعر المحمدين المجموع، حتى بلغت عدد الأبيات التي حركة رويها الكسرة (٢١٦٤) ونسبتها (٤٥,٥٪)، وبعدها الضمة عدد أبياتها (١٣٧٣) ونسبتها (٢٩٪) وتليها الفتحة وعدد أبياتها (٩٣١) ونسبتها (١٩,٦٪)، ومثال ذلك مطلع أبيات قول الشاعر محمد بن سليمان بن خليفة بن عبد الواحد بن سعيد الأنصاري:[١٣]

(من الوافر)

أعـادَ اللهُ أيَّـامَ الـتـلاقـي * كـمـا كُـنَّـا بـهـا قـبْـل الـفِـراقِ**

وأكمـل بـالسُّـرور إيـابَ نفسـي * فـقـد آب السُّـرور إلـى مُـحَـاقِ**

نـأى صـبري غـداة نـأيـتُ عنكم * وهـل تنـأى هُمومي واشـتيـاقي**

لئنْ ظنَّ الأسـى بـالصَّـبر عني * فـمـا ظـنّـت بـأدمـعـهـا مـآقـي**

أحـنُّ إلـى الـرفـاق لأنَّ أُنسـي * بـأخـبـار الأحـبَّـة فـي الـرِّفـاقِ**

ونرى قول محمد بن عبد الله بن عامر – المنصور بن أبي عامر [١٤]:

(من الطويل)

رميـتُ بنفسـي هول كـل عظيمـةٍ * وخـاطرتُ والـحرُّ الـكريم يـخـاطرُ**

ومـا صـاحبي إلّا جنـانٌ مشـيّعٌ * وأسـمـرُ خـطّـيٌّ وأبـيـضُ بـاتـرُ**

ومن شـيمتي أني على طـالـب * أجـود بـمـالٍ لا تـقـيـه الـمـعـاذر**

وإني لزجّـاء الجيوش إلى الوغى * أسـودٌ تـلاقـيـهـا أسـودٌ خـوادر**

فسـدت بنفسـي أهل كل سـيادةٍ * وكـاثرتُ حتى لم أجـد من أكـاثرِ**

ومن قول الشاعر محمد بن أحمد بن موسى بن مالك اليكّي في شعره الذي وقف فيه على أبيات يذكر فيها فضل الحديث:[١٥]

(من الطويل)

لقد حـاز أصـحـاب الحـديـثِ وأهلُـه * شـأوًا وتـوتـيـرًا ومـجـدًا مـخـلَّـدا**

وصـحَّـت لـهـم بـني الأنـام مـزيَّـةٌ * أبـانـت لـهـم عزًّا ومـجـدًا وسـودوا**

بـدعوةِ خيرِ الخلق أفضـل مُرسـلٍ * مـحـمـدٌ الـمـبـعـوث بـالـنُّـور والـهـدا**

فـهـم دوَّنـوا عِـلـمَ الـحـديـث وأتـقـنـوا * ونصُّـوا بتبيينٍ صـحيحًـا ومسـنـدا**

وجـاءوا بـأخبـار الرَّســـول وصـــحبـه *** على وجههـا لفظًـا ورســـمًـا مقيـدا

-**القافية المتنوعة:** لقد برع الشعراء المحمدون في استعمال أساليب مختلفة في نظم قصائدهم، ومن هذه الأساليب التنوع في القوافي وقد تمثلت في نظام الموشح والزجل والأراجيز والمخمسات.

-**الموشحات والأزجال والأراجيز والمخمّسات:** نرى الشعراء المحمدين قد نظمّوا شعرهم في اتجاهين: الفصيح الذي تمثّل في القصائد والمقطعات، والأراجيز، وبعض الموشّحات، والاتجاه الآخر هو العامي، وهو يقع تحت الاتجاه الشعبي العامي: الموشحات والأزجال وأطلق عليها (الشعر المقطعي): وهو الشعر الذي لا يلزم بالقافية الرتيبة، بل هو متعدد القوافي[١٦]،وقد عرف الموشح على أنه "كلام منظوم، على قدر مخصوص، بقواف مختلفة"[١٧] وينقسم الموشح الى قسمين: الأول هو الذي جاء على أوزان الشعر العربي، والثاني ليس له وزن[١٨]، ومثالنا على الموشح ما قاله الشاعر محمد بن أبي الفضل[١٩]:

يَـــــا رَبَّـــــةَ العِقْـــــد *** مَتَـــــــى تَقَلَّـــــــدْ

بـــــــالأنجم الزهـــــــرِ *** ذاك المُقلَّـــــــــــــد

مَـــــنْ أَطْلَـــــعَ البَـــــدْرَا *** عَلَـــــــى جَبِينِـــــــكَ

وَأَوْدَعَ السِّـــــــــــــحْرَا *** بَـــــــيْنَ جُفُونِـــــــكَ

وَرَوَّعَ السُّـــــــــــــمْرَا *** بِفَـــــــــرْطِ لِينِـــــــكَ

وهي موشحة بعنوان (الأهداب)، وبلغت (٢٧ بيتاً)، وقد نظم الشعراء المحمدون فن الزجل أيضاً، ويقصد بهِ "ضرب من ضروب النظم يختلف عن القصيدة من حيث الأعراب والقافية كمل يختلف عن الموشح من حيث الأعراب، ولا يختلف عنه من

جانب القافية إلا نادراً، يعد الزجل بهذه الصورة موشحاً ملحناً إلا أنه ليس من الشعر الملحون، وقد كتب بلغة ليست عامية بحتة بل هي مهذبة وإن كانت غير معربة[٢٠]"، ويمثل فن الزجل فناً مستحدثاً ظهر في الأندلس بعد الموشح وخرج إلى الأراضي المغربية والمشرقية وانتشر فيها[٢١]، ومثال ذلك قول[٢٢] أبو عبد الله بن محمد بن ناجية اللُّورقي وقد أنشد من الزجل:

كـــلـــمـــا ذكـــرتُ فـــيـــهِ * والـــذي بَـــقـــى لِـــي أبْـــدَعْ**
لـــم يُـــرَاقـــطْ مِـــنُّ أمْـــلـــجْ * لـــم يُـــرَا قَـــطْ مِـــنُّ أشـــــجَـــعْ**
رِيـــت ذاكَ عَـنْـتَـر ومـــا كـــانْ * كـــانْ يَـرى الـثـعـبـان ويـفـزعْ**
وهِـــيَ تـــأخُـــذْ ســـــتّ * تـعـابـيـن وتـراهُـمْ صـــغـيـرا**

أما الأراجيز فقد نظم فيها الشعراء المحمدون قصائدهم الطوال ومقطوعاتهم وأبيات وأشطر، لقد ظهر الرجز عند العرب نتيجة تطور الأرجوزة مزدوجة الأقسمة، فأصبحت الأرجوزة مثلثة أو مربعة أو مخمسة، وهذا النوع يُعد أيضاً من الشعر المقطعي[٢٣]، ومثالنا على ذلك الأرجوزة المزدوجة للشاعر محمد بن مسعود القرطبي [٢٤]:

(من الرجز)

إنّـــي بـــاله وبـــالـــوزيـــر * أدفـع مـا حـلَّ مِـنَ الـمـحـذورِ**
وَهـبْـتـنَـي لأوحَـدٍ مـنـقـطَـعٍ * في القُبحِ والفقر خِفيّ الموضـــعِ**
ولم يبيَّن لي بهـذا العيـبِ * من فقره حتى دَهى بـالشـــيـبِ**
[عَيبان في الدرهم نقصٌ وردي * وواحـدٌ قـد كـان يكفي لو قَـدِ]**

جعلتني أسيرةً مملوكه * لطَلعْةَ حائلةٍ صعلوكه**

والتخميس أو المُخَمَّس من الشَّعْرِ: ما كان على خمسة أجزاء "وليس ذلك في وضع العَرُوض وقال أبو إسحق إذا اختلطت القوافي فهو المُخَمَّسُ وشيء مُخَمَّسٌ أي له خمسة أركان وخَمَسَهم يَخْمِسُهم خَمْساً كان له خامساً"[٢٥]، ويقول علي بن موسى المغربي "جرت العادة عند المشارقة والمغاربة أن يعمدوا لشعر، وقد ولع أهل السماع بالغناء فيه فيخمسونه"[٢٦] فالتخميس هو أن ينظم الشاعر القصيدة على نظام الشطرين فيتقدم عليه ثلاثة أشطر على قافية الشطر الأول، أو أن يأتي الشاعر بخمسة أقسام، أربعة منها على قافية، والخامسة على قافية تتكرر في كل خامس، ومثال قول الشاعر محمد بن الأصيلي[٢٧]مخمساً وتضمن أبيات المتنبي:

(من الكامل)

دَبارٌ على دارُ الفناء ومينها نفضتُ يدي من سامها ولجينها

فقلتُ ونفسي قد تصدَّت لحَينها ذرِ النفسَ تأخذ وُسعَها قبل بينها

فمفترقٌ جارانِ دارهما عَمر

فلا تحسبنَّ المجدَ سُكرًا ولا كرى فما المجدُ إلَّا همّةٌ تذرُ الورى

ونفسٌ ترى أشهى من الدعةِ وتضريبُ أعناقِ الملوك وأنْ تُرى

لك الهَبَواتُ السود والعسكرُ والمجَرُ

وقد وجدنا مخمسة واحدة في شعر المحمدين.

الموسيقى الداخلية:

هي عنصر أساسي من عناصر الجمال الشعري الذي يميز هذا النوع من الأدب، فلا تقتصر موسيقى الشعر على الموسيقى الخارجية فحسب؛ لأنّ "وراء هذه الموسيقى الظّاهرة، موسيقى خفيّة تنبعُ من اختيار الشاعر لكلماته؛ لأن وما بينها من تلاؤم في الحروف والكلمات، وكأَنَّ للشاعر أُذناً داخليّة وراء أذُنه الظاهرة تسمعُ كُلَّ شكلة وكلَّ حرفٍ وحركةٍ بوضوحٍ تامّ[٢٨]"، والموسيقى الداخلية هي: الانسجام الصوتي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر[٢٩]، ونراها جزءاً لا يتجزأ من جمال القصيدة، فهي تسهم في نقل المشاعر والأحاسيس بعمق ورفاهة، مما يجعل تجربة الأسماع أو قراءة الشعر أكثر إمتاعاً وتأثيراً، ومن الفنون التي وظّفها الشعراء المحمدون في الموسيقى الداخلية التي ظهرت فيها طاقة الوحدات الصوتية وقد منحت النص قوةً وجمالاً:

أولاً: التكرار: والمراد بهِ: "تناوب الألفاظ واعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره[٣٠]"، وإنَّ للتكرار أهمية كبيرة في دراسة النص الشعري، وعلى وجه الخصوص الجانب الإيقاعي منه، ومصدر كرر من "الكَرُّ: الرُّجُوعُ عَلَى الشَّيْءِ[٣١]"، وتعريفه اصطلاحاً هو "إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة[٣٢]"، ولعلَّ أقدم من نبّه على أسلوب التكرار هو الجاحظ (ت٢٥٥هـ) الذي قال "إنّه ليس فيه حدّ ينتهي إليه ولا يؤتى إلى وصفة[٣٣]"، فالتكرار لم يكن مجرد أداة للتزيين، بل كان يستعمله الشعراء بذكاء لتكثيف الشعور وتعميق المعنى، فضلاً عن تعزيز الموسيقى الداخلية للقصيدة، فهو عنصراً من عناصر الموسيقى الذي يهدف إلى التأثر والربط بين المفردات، فهو تردد حرف أو لفظة أو عبارة للدلالة وتأكيد المعنى المراد.

-تكرار الحروف:

إنَّ تكرار الحرف في الشعر الأندلسي لم يستعمل لتغريد الموسيقى والإيقاع الداخلي فقط، بل ايضاً لتأطير المعاني وتعميق الشعور وتجميل النص الشعري، مما يجعل الشعر أكثر تأثيراً وروعةً وأصالة، لذلك يُعدُّ الحرف (الصوت المفرد) أصغر قيمة صوتية ساهمت في إثراء الإيقاع الداخلي، ولم يرد التكرار عشوائياً، بل كان تكرار الحروف يتم بوعي ودقة عالية لتحقيق غايات جمالية وإيقاعية، فأصبح تكرار الحرف سمة بارزة في شعر المحمدين المجموع على المستوى الصوتي أو الدلالي أو المعجمي أو التركيبي.

لقد وظّف الشعراء المحمدون تكرار الحروف في قصائدهم، ومثال ذلك قول محمد بن عيسى بن إبراهيم ابن داوود الحَميري[٣٤]:

(من البسيط)

يومٌ يداوي زماناتي من أزماني * أزْال تنغيص أحياني فأحياني**

جعلتُ اللهِ نَذْرًا صومَهُ أبدًا * أفِي بهِ وأوفِي شرط إيماني**

إذا ارتفعنا وزال البُعد وانقطعتْ * أشْطانُ دهرٍ قد التفَّت بأشطاني**

يعبر الشاعر في الأبيات عن شوقهِ إلى يوم يأتي فيه الفرج ويزول الألم الذي عاناه من الزمن وهي حالة من السعادة والراحة، كما يتحدث عن التزامه بعهد قطعهُ على نفسه أمام الله تعالى بالبقاء صابراً ومؤمناً مهما كانت الظروف، وفي النهاية يتطلع الشاعر إلى لحظة يكون فيها الفراق قد انتهى والظروف تحسنت، فعند النظر إلى النص يلاحظ تكرار الحرفين (الميم، والنون)، فالميم وهو صوت السكينة والتأمل، أما النون فهو صوت الأنين والحزن فتكرار حرفي الميم والنون يُعطي تأثيراً متناسباً

فهما يعكسان نغمة من الهدوء والسكينة، ولكنها لا تخلو من الحزن العميق والتأمل في مصير الإنسان والزمن.

ويقول الشاعر أيضاً ابن خلصون[٣٥]:

(من البسيط)

دعوتُ من شَـــفَتي رِفقـاً على * فقال لي خُلقِ الإنســـان في كبدِ**

قلتُ الخيال ولو في النّوم يَقنعني * فقال قد كَحُلتْ عيناك بالسُّـــهدِ**

فقلتُ حســـبي بقلبي في تذكُّره * فقال لي القلبُ والأفكارُ ملك يديِ**

الأبيات تعكس صراع الشاعر مع معاناته الداخلية والألم الذي يشعر به، فهو يعبّر عن أمله في أن يخفف خياله وأحلامه من ألمه، لكنه يُقابَل بالواقع الذي يقول أن السهر والتفكير لا يفيدان وفي النهاية يشير إلى أن مسؤولية الراحة والتخفيف من الألم تقع على عاتقه، وأن عليه أن يتحكم في مشاعره وأفكاره، وقد كرر الشاعر الحروف (القاف، والكاف، والفاء) فالقاف وهو صوت القوة والصرامة والعظمة، والكاف فهو صوتاً ناعماً ولطيفاً، أما الفاء فهو صوت الخفّة واللين، وأن تكرار هذه الحروف يُضيف مشاعر متنوعة إلى النص الشعري من القوة والصلابة إلى النعومة والهدوء، مما يُسهم في خلق تجربة عاطفية غنية ومتنوعة.

-تكرار الكلمة:

إنَّ هذا النوع من التكرار يستعمل كأداة بلاغية لتحقيق الإيقاع، تعزيز المعنى، بناء الصورة الشعرية، إبراز العناصر المهمة، وإحداث تأثير نفسي عاطفي قوي، وهو "أنْ يُعَلِّقْ المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ثم يرددها بعينها"[٣٦]، وورد تكرار الكلمة في شعر المحمدين بشكل واسع، ومثالنا ما ورد في قول الشاعر ابن الأزرق[٣٧]:

(من الرجز)

فـــتـــارةً أنصـــــحُـــهُ * وتـــارةً يـــنصَـــحُـــنـــي**

وتـــارةً ألـــعـــنُـــهُ * وتـــارةً يـــلـــعَـــنـــنـــي**

إنَّ الشاعر في هذين البيتين يبين لنا العلاقة بين الصديقين، حيث تشمل لحظات من التفاهم والتعاون والنصح بالإضافة إلى لحظات من الصراع والاختلاف، فهذا التفاعل يعكس حقيقة الحياة الاجتماعية حيث يكون هناك صعود وهبوط في العلاقات، فتكرار كلمة (تارةً) تسلط الضوء على التناقضات في سلوك الشخص وعلاقته بصديقه، وهناك تغيرات في المواقف والمشاعر، مما يُظهر أن العلاقة غير ثابتة بل تتسم بالتقلب والتبدل، مما يضفي هذا التقلب جمالية إلى النص من خلال خلق نغمة موسيقية متكررة.

ونرى الشاعر محمد بن علي بن محمد بن الرافعي اللخمي يقول الشاعر ابن الأزرق[٣٨] :

(من البسيط)

يـا ربنـا أمنن وجـد وعمنـا كرمـا * يـا ذا الجلال وذا الأفضـــال والكرمِ**

يـا ربنـا افتح علينـا فتحـاً تجعلـه * على الـدوام وفوزا بـالهـدى العممِ**

يـا ربنـا امنح لنا فتح العرائش يـا * رب العباد ومســـدي الخير والنعمِ**

يبدأ الشاعر بمدح الله تعالى وصفاته، موجهاً الدعاء له بصفتي (ذا الجلال، وذا الأفضال) فهو يظهر الاحترام والتقدير للكرم والجود الإلهي، ويطلب منه تعالى أن يمنَّ عليه بالخير والنعِم والهداية المستمرة، وأن الشاعر قد كرر كلمة (يا ربنا) مع

فعل الأمر في كل بيت بل في شطر، للدلالة على شدة إلحاح الشاعر وطلبه المتواصل من الله سبحانه وتعالى، ورغبته الملحة في الاستجابة، فالتكرار هنا يعبّر عن العلاقة الوثيقة بين الشاعر والله عز وجل، ويظهر التواضع والاعتماد الكامل على الله سبحانه وتعالى، مما يُحسن من تأثير الدعاء الشعري ويجعل النص أكثر تناغماً وجاذبية.

-**تكرار العبارة:** وهو النوع الثالث من التكرار، والذي يتجلى في "انتخاب شطر شعري أَو جملة شعرية تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة[٣٩]"، فالتكرار له علاقة كبيرة بحالة الشاعر النفسية، وهو من الأساليب التي ظهرت بشكل لافت للنظر، وقد ورد هذا التكرار في شعر المحمدين بنسبة أقل من النوعين الآخرين ومن ذلك قول الشاعر محمد بن الحمّارة الغرناطي[٤٠]:

(من الوافر)

ألا يا ليلُ هل لك من صَـــباحِ؟ * وهل لأســـير نجمكَ من سَـــراح؟**

ألا يـــا ليـــلَ طُلْـــتَ عليَّ حتى * كـأنَّـكَ قـد خُلقـت بلا صـــبـاحِ!**

هذهِ الأبيات تعبّر عن تجربة الشاعر مع الليل الذي يبدو وكأنه لا ينتهي، حيث يصف كيف أن الليل يملأ وقته بالكامل إلى درجة أنَّ الصباح أصبح وكأنه غير موجود، وكيف أنَّ النجوم التي تضيء الليل تضل ترافقه طوال الوقت، وكأنَّ الليل لا ينفصل عن وقته أو لايشهد بزوغ الفجر، لقد قام الشاعر بتكرار عبارة (ألا ياليل)، لتأكيد الإحساس العميق بتأثير الليل، وخلق إيقاع موسيقي، وتسليط الضوء على استمرارية وجود الليل في حياة الشاعر، مما يشير إلى الحزن والهموم المستمرة.

وقول الشاعر محمد بن فطيس الغافقي الإلبيري[٤١]في التكرار:

(من الكامل)

ثكلتكَ أمّك هل ســـمعت مخلدا * أم هل رأيت مصـحَّحـًـــا لم يسـقمِ**

أم هل رأيت من البريّةِ ناشئـًـــا * نــال الــذي فـي مــدة لـم يـهرمِ**

يتساءل الشاعر باندهاش اذا كان المتحدث قد سمع عن شخص خُلِق ليعيش حياة خالدة، وهذا الشخص يكون معافًى تماماً من الأمراض، ولم يتعرض لأي مرض، ثم يعود ليتساءل بعد ذلك عن شخصٍ نشأ في البريّة أو في الطبيعة فلا يشيخ ولا يهرم ولا يتقدم في العمر، فالشاعر هنا يستعمل التكرار لتسليط الضوء على الأسئلة ويزيد من قوة الاستفهام، وإبراز استحالة حدوث هذه الأمور، فيضيف التكرار موسيقية متكررة، تجعل النص أكثر انسجاماً وجاذبية من الناحية السمعية تجذب القارئ او السامع نحو النص.

فقد جاء التكرار في شعر المحمدين وسيلة ليُعبّر بها الشعراء عن غاياتهم الفكرية والنفسية، فهو "إلحاح على جهة هامة في اللفظة اعتنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"(٤٢)، وإنّ الإلحاح في التكرار يعزز الجانب الموسيقي لأشعارهم، لهذا يتشارك الشاعر مع المتلقي في إحساسه ومشاعره.

-ثانياً: التصريع:

ـوهو من الأساليب التي تضفي توازناً موسيقياً على النص، ويقوم بتحسين الإيقاع وجماليات الشعر، فالتصريع يشدّ انتباه القارئ او السامع إلى جمال القافية فيعزز تجربة القراءة أو الاستماع، فهو ما كانت "عروض البيت فيه تابعه لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"(٤٣)، ويرى قدامة بن جعفر أنّ التصريع "أن يعمد الشاعر لأن يجعل مقطع المصراع الأول في البيت الأول مثل قافيته"(٤٤)، وقد عُني الشعراء

المحمدون بتوظيف ظاهرة التصريع في مطالع قصائدهم، لكي يشدّ الشاعر انتباه المتلقي ويؤثر في قلبه، ومثال ذلك قول الشاعر محمد بن أحمد بن الخليفة أبو الحسن المغربي التونسي(٤٥):

يـا غزالًا مسـحَّر الأحـداقِ * وقضـيبًـا مـنـعَّـم الأوراقِ**

جاء التصريع في (الأحداق، والأوراق)، وقد كان له وقع حسن عند المتلقي مع التنبيه على قافية القصيدة.

وايضاً ما ورد في قول محمد بن أحمد بن عبد الله العطار(٤٦):

(من الطويل)

دعاني على طول البُعاد هواها * وقـد سـدَّ أبواب اللِّقـاء نواهـا**

إنَّ التصريع واضح في البيت في (هواها، ونواها)، الذي منح البيت إيقاعاً داخلياً، وأعطى المتلقي الإشارة لمعرفة قافية القصيدة.

وورد التصريع أيضاً في قول الشاعر محمد بن ربيع الإفريقي المغربي(٤٧):

(من الوافر)

بِحُرمتِـكَ التي عظُمـتْ لَـدينـا * ونعمتِـكَ التي صـارتْ إلينـا**

لقد ورد التصريع في (لدينا، وإلينا)، مما أضفى نغمة إيقاعية متناسقة تساعد في تعزيز جمالية البيت الشعري مما يجعله أكثر جاذبية وضوحاً مع الانتباه على قافية القصيدة.

-ثالثاً: التصدير (رد العجز على الصدر): من الأساليب الشعرية التي تساهم في إبراز جمال الكلمة المكررة وتكثيف معناها، مما يمنح البيت الشعري قوة تعبيرية

ويضفي عليها تناغماً موسيقياً، ويساعد هذا التكرار على تثبيت المعنى في ذهن السامع أو المتلقي، فيحقق نوعاً من الإيقاع والتوازن، وهو من الفنون البديعية التي أشار إليها ابن المعتز وهو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، ويقسمه على ثلاثة أقسام: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول؛ والثاني: ما يوافق آخر كلمة منه اول كلمة في نصفه الأول، والثالث: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه(٤٨)، وقد أشار إليه النويري قائلاً: "كل كلام منثور، أو منظوم يلاقي آخرهُ أوّله بوجه من الوجوه(٤٩)"، فالتصدير يعمل على تنشيط ذهن المتلقي، لكونه يمنح النص طاقة موسيقية كبيرة تحرّك المشاعر الجيّاشة، كقول الشاعر محمد بن الأصيلي(٥٠)في شعره:

راســـلتـــهُ مســـتنزلًا راغبًـا * فكـاد أنْ يقطع رأس الرســـول**

لقد عمل التصدير في البيت الشعري في (راسلته، والرسول)، على زيادة الإيقاع الموسيقي والحثّ على انتباه المتلقي.

-ونجد هذه الظاهرة في قول محمد بن عبد الرحمن بن إبراهيم اللخمي (ابن الحكيم)(٥١):

(من الطويل)

فقدتُ حياتي بالفراقِ ومن غدا * بحال نوًى عمن يُحِبُّ فقد فَقَدْ**

نجد التصدير في (فقدت، وفَقَدْ)، فحُزْن الشاعر هنا حملهُ على التنغيم الموسيقي الذي جاء متوافقاً بين النص وشعوره، لأن الشاعر يعكس معاناته، وقد عمدَ إلى إبراز حجم الفقد الذي يشعر به.

ومما قاله الشاعر محمد بن عبد الله بن الجَد الفهري في التصدير(٥٢):

(من الطويل)

عروسٌ جلالهـا مطلـعُ الفكر * أيـهـا الـنـجومُ الـزاهراتُ تـطـلَّـعُ**

زَفَفْتَ بهـا بِكْراً تضـــوَّع طيبهـا * ومـا طيبهـا إلاَّ الثَّنـاءُ المضَـــوَّعُ**

لقد ورد التصدير في البيت الأول في (مطلع، وتطلَّعُ)، وفي البيت الذي يليه في (تضوّع، والمضوّعُ)، شبّه الشاعر الفكر في بدايتّه بالعروس في أبهى حلتها، مما يعطيها طابعاً جمالياً ويعكس الفخر والاهتمام بهذهِ الفكرة، فيزيد قيمتها وجمالها الحقيقي.

رابعاً: الجناس: ويُقصد بهِ: تشابه كلمتين في النطق مع اختلافها في المعنى(٥٣)، وإنَّ نظرة العلماء إلى الجناس القائمة على حقيقة: " أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفاً مفهوم يعتروه النقص إذ إنه يقف على حدود الجناس التام فقط، وهذا ما جعل ابن الأثير يذكر على الجناس غير التام أن يُسمى تجنيساً(٥٤)"، فالجناس من الفنون البديعية التي اعتنى بها العلماء قديماً وحديثاً؛ لما يثيره تشابه أو تماثل الألفاظ المتجانسة من إيقاع يستلذ بهِ المتلقي، فهو يعكس إتقان الشعراء لتقنيات اللغة وقدرتهم على استعمال الأساليب البلاغية لإثراء نصوصهم وجعلها أكثر جمالاً وتأثيراً.

والجناس أنواع، أهمها:

١- تام: " تشابه اللفظتين تشابهاً تاماً أو جزئياً مع اختلافهما في المعنى(٥٥)"، " وهو ما اتفق فيه اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة هي: نوع الحروف، وشكلها، وعددها، وترتيبها(٥٦)".

٢- "وغير التام: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة(٥٧)"، ويقصد بها الأمور الأربعة التي ذكرناها في الجناس التام، ويُعد الجناس من

المحسنات اللفظية الموسيقية التي اعتمد عليها الشعراء المحمدون في شعرهم، لأنه رافد مهم أغنى الشعر بالموسيقى الداخلية.

ومن توظيف الجناس التام قول الشاعر محمد بن أزراق[٥٨]:

(من السريع)

هـل عَلِمَ الطـائرُ في أيْكِـهِ * بـأنَّ قلبي للحِمى طـائرُ**

في هذا المثال جانس الشاعر بين (طائر، طائر) جناساً تاماً، يقصد بطائر الأولى الطائر الحقيقي، أمّا الثانية فيقصد بها قلب الشاعر المشتاق الملهوف لحبيبته، وقد ورد الجناس ليقوي الجرس الموسيقي للبيت، فضلاً عن توكيد المعنى.

وقد قال الشاعر عرجون[٥٩]في الجناس التام:

(من السريع)

وشـــمعـةً تحملها شـــمعـةٌ * يكـادُ يُخفى نورُهـا نـارهـا**

في هذا البيت تبرز القيمة الإيقاعية للتجانس التام وتزيد الثراء النغمي عبر اللفظتين (شمعةٌ، وشمعةٌ)، فالأولى تعبير عن الشمعة قطعة من الشمع بها فتيلة تُشعل لتوفير الضوء للإنارة، وشمعةٌ الثانية تعني المرأة الجميلة، فجمال الجناس والبراعة في التلاعب بالألفاظ، وتكرار أصوات بعينها كتكرار (الشين) فهو من (أصوات التفشي والانتشار[٦٠])، أسهم في خلق إيقاع داخلي جميل، فضلاً عن تأكيد المعنى.

وقال أيضاً ابن خلصون[٦١]في الجناس التام:

(من الكامل)

إن كنـتَ تزعم حُبنَّـا وهوانـا * فـلـتَـحـولَـن مـذلَّـةً وِهَـوانـا**

وقد جاء الجناس تاماً في اللفظتين (هوانا، وهوانا)، فالأولى يقصد بها العشق أو الحب، أما الثانية فيقصد بها الذل والهوان وهو عكس العز والكرامة، وهذا الجناس أضفى تناغم موسيقي وجمالي إلى البيت الشعري، مع تأكيد المعنى والفكرة المقصودة.

ومن امثلتنا على الجناس غير التام أو الناقص في قول الشاعر محمد بن إبراهيم بن سالم المعافري[٦٢]:

(من الطويل)

سَـــرَتْ ريحُ نجدٍ من رُبى أرض * فهاجت إلى مسرى سراها بلابلِ**

ورد الجناس في قول الشاعر (بابل، بلابل)، حيث أشار في الأولى إلى المدينة القديمة الشهيرة، أما في الثانية يشير إلى الطيور المعروفة بصوتها العذب، مما يعزز التأثير البلاغي للبيت، حيث استعمل الشاعر الجناس غير التام لإبراز التباين بين الموقع الجغرافي (بابل)، والطبيعة المُحلّقة (بلابل)، مما يضيف لمسة من الجمال والانسجام إلى النص.

ونرى الشاعر محمد بن محمد بن عبد الله بن مقاتل[٦٣]يُبدع في الجناس غير التام في قوله:

(من الكامل)

ومُهفهفٍ هافي المعاطفِ أحورُ * فَضَـــحتْ أشـــعّةُ نورهِ الأقمارا**

في هذا البيت يظهر الجناس غير التام بين (مهفهفٍ، وهافي)، حيث يقصد الشاعر في الأولى النعومة والحيوية، أما الثانية أراد بها الملابس الفضفاضة والواسعة، يساهم الجناس في هذا البيت لتعزيز النغمة الموسيقية ويبرز الوصف

المتعلق بالشخص الذي يتمتع بالنعومة والملابس الواسعة، مما يجعل الوصف أكثر جاذبية، ويخلق إيقاع جميل، مع التأكيد على المعنى المطلوب.

وقال الشاعر محمد بن أبي مروان بن عبد العزيزفي الجناس غير التام:

(من الخفيف)

ليس عزّي إلّا فناءُ عزائي * وسنائي إلّا بقاء خضوعي**

فضلاً عن الموسيقى التي يحدثها الجناس غير التام المتحقق بين لفظتي (عزّي، وعزائي)، يزداد ارتفاع الأداء النغمي بتحقّق التماثل الإيقاعي، فمعنى عزّي هو الفخر أو الشرف، أما عزائي فيعني الحزن أو التعزية، وهذا الجناس أسهم في توكيد المعنى فضلاً عن زيادة الإيقاع.

إنَّ المحمدين من الشعراء سواء كانوا أصحاب دواوين أو الشعراء الذين جُمع شعرهم، وجدناهم متمكنين من اللغة وثقافتهم المتنوعة مكنتهم من معرفة أسرارها، ومكنتهم من الإجادة في استعمال أدوات التشكيل الفني من لغة، وصورة، وموسيقى بنوعيها (الخارجية والداخلية)، وقاموا بتوظيف كل عنصر من عناصر الشعر في خدمة تجاربهم الشعرية، فأخرجوا تجربة شعرية كاملة على قدر كبير من المهارة الفنية العالية.

الخاتمة

١-أظهر البحث أن الموسيقى الشعرية في شعر المحمدين هي روح الأندلس حاضرةً في كل لحن مغنًى وفي كل كلمة شعرية، لقد اعتمد المحمدون في شعرهم على البحور الشعرية، وكان أكثرها وروداً (الطويل، والكامل، والبسيط)، فهذه البحور تساعد الشعراء في أداء معاينهم، وهي تصلح لأكثر من غرض، وقد أهملوا البحور الثلاثة (المديد، والمتدارك، والمضارع).

٢-برع المحمدون في استعمالهم الفنون الشعرية (التكرار، والتصريع، والتصدير، والجناس)، فهي تضفي مشاعر متنوعة إلى النص الشعري من القوة والصلابة إلى النعومة، والهدوء، والانسجام، وطاقة شعرية تحرك المشاعر الجيّاشة، وهذه الفنون تبين إتقان المحمدين للغة وقدرتهم على استعمال الأساليب البلاغية لإثراء نصوصهم وجعلها أكثر جمالاً وتأثيراً.

٣-الموسيقى الشعرية، هي ليست ألحان عابرة، بل هي صدًى للتاريخ من التفاعل الحضاري، ومرآة لأرواح الذينَ أبدعوا فيها لتبقى خالدة في ذاكرة الفن الإنساني، نابضة بالحياة على مر العصور.

الهوامش

(١) النقد التطبيقي والموازنات: ٢٥١.
(٢) ينظر: بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: ٣٥.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١٣٤.
(٤) ينظر: الشعر والنغم، دراسة في موسيقى الشعر: ٢١.
(٥) بناء لغة الشعر: ٥٨.
(٦) ينظر: موسيقى الشعر: ٥٧.
(٧) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٣٩- ٢٤١.
(٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١٥١.
(٩) موسيقى الشعر: ٢٤٤.
(١٠) شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي: ٣٠٧.
(١١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٥٣.
(١٢) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: ٦/ ٢٦٤
(١٣) أدباء مالقة: ١٥
(١٤) الإحاطة في أخبار غرناطة: ٢/ ١٠٥.
(١٥) المصدر نفسه: ٣/ ٦٢.
(١٦) ينظر: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور: ٤٦.
(١٧) توشيح التوشيح: ٢١.
(١٨) ينظر: الموشحات والأزجال والأندلسية وأثرها في شعر التروبادور: ٤٩.
(١٩) المغرب في حلى المغرب: ٢/ ٢٣٢.
(٢٠) الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور: ١٠٦.
(٢١) المصدر نفسه: ١٠٥- ١٠٦.
(٢٢) المغرب في حلى المغرب: ٢/ ٢٨٣.
(٢٣) ينظر: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور: ٣٧- ٤٢.
(٢٤) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ١/ ١/ ٥٥٣.
(٢٥) لسان العرب: مادة خامس.
(٢٦) المقتطف من أزاهر الطرف: ٢٣٦.

(٢٧) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: ٣/ ٢/ ٨٦٤.
(٢٨) في النقد الأدبي: ٩٧.
(٢٩) قضايا الشعر في النقد الأدبي: ٣٦.
(٣٠) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٣٩.
(٣١) لسان العرب: مادة كرر.
(٣٢) في نقد الشعر العربي المعاصر– دراسة جمالية: ٢١١.
(٣٣) البيان والتبيين: ١/ ١٠٥.
(٣٤) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: ٣/ ٢٣٣.
(٣٥) الإحاطة في أخبار غرناطة: ٣/ ٢٦٠.
(٣٦) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان أعجاز القرآن: ٢/ ٢٥٣.
(٣٧) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب:٣/ ٢٩٩.
(٣٨) تاريخ تطوان: ٣٩٢
(٣٩) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ٢٠٤.
(٤٠) مختارات من الشعر المغربي والأندلسي: ١٩٩.
(٤١) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٢/ ٧٣
(٤٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٦.
(٤٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١٧٣.
(٤٤) ينظر: نقد الشعر: ١٤.
(٤٥) المحمدون من الشعراء وأشعارهم: ٦٧.
(٤٦) الإحاطة في أخبار غرناطة: ٣/ ١٨٦.
(٤٧) المحمدون من الشعراء وأشعارهم: ٣٢٧.
(٤٨) البديع في البديع: ١٤٠.
(٤٩) نهاية الإرب في فنون الأدب: ٧/ ١٠٩.
(٥٠) خريدة القصر وجريدة العصر: ٢/ ٣٠٩.
(٥١) الإحاطة في أخبار غرناطة: ٢/ ٤٦٤.
(٥٢) قلائد العقيان ومحاسن الأعيان: ١/ ٣٢٥.
(٥٣) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ٣٢١.
(٥٤) غريب القرآن دراسة جمالية: ١٥٩ ___ اطروحة

(٥٥) علم البديع رؤية جديدة: ١٦١.
(٥٦) البلاغة الواضحة– البيان– المعاني– البديع: ٢٦٥.
(٥٧) المصدر نفسه: ٢٦٥.
(٥٨) المغرب في حلى المغرب: ٢/ ٢٩.
(٥٩) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: ٢/ ٢٧.
(٦٠) في البحث الصوتي عند العرب: ٥٦.
(٦١) الإحاطة في أخبار غرناطة: ٣/ ٢٥٩.
(٦٢) المصدر نفسه: ٢/ ٣٤١.
(٦٣) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: ٦/ ٢٣٧.

المصادر والمراجع

١) الإحاطة في أخبار غرناطة، لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م.
٢) أدباء مالقة المسمى مطلع الأنوار ونزهة البصائر والابصار فيما احتوت عليه مالقة من الأعلام والرؤساء والأخبار وتقييد مالهم من المناقب والآثار، أبو بكر محمد بن محمد بن علي بن خميس المالقي (ت ٦٣٩هـ)، تحقيق وتقديم: د. صلاح جرار، ط١، دار البشير، عمان، ١٩٩٩م.
٣) البديع في البديع، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي (ت ٢٩٦هـ)، الناشر: دار الجيل، ط١، ١٩٩٠م.
٤) البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، علي الجارم، ومصطفى أمين، دار المعارف، ١٩٩٩م.
٥) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٤م.
٦) بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق: د. احمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠م.
٧) البيان والتبين، أبو عثمان بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤.
٨) تاريخ تطوان، محمد داود، المجلد الأول، معهد مولاي الحسن، تطوان، ١٩٥٩م.

٩) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري (٦٤٥هـ)، تحقيق: د. حفني محمد شرف.
١٠) توشيح التوشيح، صلاح بن ايبك الصفدي (ت ٧٦٤هـ)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.
١١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر سلسلة دراسات (١٩٥).
١٢) خريدة القصر وجريدة العصر، عماد الدين الأصبهاني (ت ٥٩٧هـ)، تحقيق: آذتاش آذرنوش، نقحه وزاد عليه: مجيد المرزوقي، ومحمد العروس القصوى، والجيلاني بن الحاج يحيى، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١م.
١٣) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني (ت ٥٤٢هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ١٩٩٧م.
١٤) شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، د. عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨م.
١٥) الشعر والنغم "دراسة في موسيقى الشعر"، د. رجاء عيد، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ١٩٧٥م.
١٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.
١٧) غريب القرآن دراسة جمالية.
١٨) في البحث الصوتي عند العرب.
١٩) في النقد الأدبي.
٢٠) في نقد الشعر العربي المعاصر– دراسة جمالية.
٢١) قضايا الشعر في النقد الأدبي.
٢٢) قضايا الشعر المعاصر.
٢٣) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية.
٢٤) قلائد العقيان ومحاسن الأعيان.
٢٥) لسان العرب، ابن منظور.
٢٦) المحمدون من الشعراء وأشعارهم.
٢٧) مختارات من الشعر المغربي والأندلسي.
٢٨) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها.
٢٩) المغرب في حلى المغرب.

٣٠) المقتطف من أزاهر الطرف.
٣١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء.
٣٢) موسيقى الشعر.
٣٣) الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور.
٣٤) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب.
٣٥) النقد التطبيقي والموازنات.
٣٦) نقد الشعر.
٣٧) نهاية الإرب في فنون الأدب.
٣٨) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر.

Sources and References

1) Al-Ihata fi Akhbar Granada, Lisan al-Din Ibn al-Khatib, edited by: Muhammad Abdullah Annan, Al-Khanji Library, Cairo, 2nd ed., 1973.
2) Malaga Writers, called Matla' al-Anwar wa Nuzhat al-Basair wa al-Absar fi ma hantahut alayh Malaga min al-A'lam wa al-Ra'is wa al-Akhbar wa taqdeer ma manaqeem wa al-Athar, Abu Bakr Muhammad ibn Muhammad ibn Ali ibn Khamis al-Maliki (d. 639 AH), edited and introduced by: Dr. Salah Jarar, 1st ed., Dar al-Basheer, Amman, 1999.
3) Al-Badi' fi al-Badi', Abu al-Abbas, Abdullah ibn Muhammad al-Mu'tazz Billah ibn al-Mutawakkil ibn al-Mu'tasim ibn al-Rashid al-Abbasi (d. 296 AH), publisher: Dar al-Jeel, 1st ed., 1990.
4) Al-Balaghah al-Wadihah (Al-Bayan, al-Ma'ani and al-Badi'), Ali al-Jarim and Mustafa Amin, Dar al-Ma'arif, 1999.
5) The Artistic Structure of the Poem in Ancient and Contemporary Arab Criticism, Murshid Al-Zubaidi, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah, 1994.

6) The Structure of the Language of Poetry, John Quinn, translation, introduction and commentary: Dr. Ahmed Darwish, General Authority for Cultural Palaces, 1990.
7) Al-Bayan wa Al-Tabyeen, Abu Uthman bin Bahr Al-Jahiz (d. 255 AH), investigation and explanation: Abdul Salam Haroun, Al-Khanji Library, Cairo, 4th edition.
8) Tarikh Tetouan, Muhammad Daoud, first volume, Moulay Hassan Institute, Tetouan, 1959.
9) Tahrir Al-Tahbir fi Sana'at Al-Shi'r wa Al-Nathr wa Bayan I'jaz Al-Quran, Ibn Abi Al-Asba' Al-Masri (645 AH), investigation: Dr. Hafni Muhammad Sharaf.
10) Tawsheeh Al-Tawsheeh, Salah bin Aybak Al-Safadi (d. 764 AH), Dar Al-Thaqafah, Beirut, 1966.
11) The Bell of Words and Their Meaning in Rhetorical and Critical Research Among the Arabs, Dr. Maher Mahdi Hilal, Dar Al-Rashid for Publishing, Studies Series.(١٩٥)
12) Kharidat al-Qasr and Jaridat al-Asr, Imad al-Din al-Isfahani (d. 597 AH), edited by: Adatash Adharnoush, revised and added by: Majid al-

Marzouqi, Muhammad al-Arus al-Quswa, and al-Jilani bin al-Hajj Yahya, Tunisian House for Publishing, 1971.
13) Al-Dhakhira fi Mahasin Ahl al-Jazeera, Abu al-Hasan Ali bin Bassam al-Shantrini (d. 542 AH), edited by: Dr. Ihsan Abbas, Dar al-Thaqafah, Beirut-Lebanon, 1997.
14) Explanation of Tuhfat al-Khalil fi al-Azur wa al-Rawi, Dr. Abdul Hamid al-Radi, al-Ani Press, Baghdad, 1968.
15) Al-Shi'r wa al-Namh "A Study in the Music of Poetry", Dr. Raja' Eid, Dar al-Thaqafah for Publishing, Cairo, 1975.
16) Al-Umdah fi Mahasin al-Shi'r, Adabuh wa al-Qaraduh.
17) Gharib al-Quran, an Aesthetic Study.
18) In Phonetic Research among the Arabs.
19) In Literary Criticism.
20) In Criticism of Contemporary Arabic Poetry - an Aesthetic Study.
21) Issues of Poetry in Literary Criticism.
22) Contemporary Poetry Issues.
23) The Modern Arabic Poem Between Semantic Structure and Rhythmic Structure.
24) Qala'id Al-Aqyan and Mahasin Al-Ayan.
25) Lisan Al-Arab, Ibn Manzur.
26) The Muhammadun of Poets and Their Poems.
27) Selections from Moroccan and Andalusian Poetry.
28) The Guide to Understanding Arab Poetry and Its Craft.
29) Maghrib in the Ornaments of Morocco.
30) Al-Muqtataf from Azahar Al-Taraf.
31) Minhaj Al-Balagh and Siraj Al-Udaba.
32) The Music of Poetry.
33) Andalusian Muwashshahat and Zajals and Their Impact on Troubadour Poetry.
34) Nafh Al-Tayyib from Ghusn Al-Andalus Al-Ratib.
35) Applied Criticism and Balances.
36) Poetry Criticism.
37) Nihayat Al-Irab in the Arts of Literature.
38) Yatima Al-Dahr in the Virtues of the People of the Age.