Journal Of the Iraqia University (74-8) December(2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

الإيقاع الشعري الداخلي ودوره في بناء المعنى دراسة موازنة المثقب العبدي وزهير بن جناب أنموذجا

رغد جاسم حسن

أ.د. عهود عبد الواحد

جامعة بغداد / كلية التربية ابن رشد/ قسم اللغة العربية

ملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة الإيقاع الشعري الداخلي وأثره في تشكيل المعنى والجمال الفني في القصيدة العربية. يتناول البحث مفهوم الإيقاع الداخلي، ويستعرض الأساليب الفنية التي يستخدمها الشعراء في توظيفه لتعزيز الأثر الفني والتعبيري. من خلال تحليل نماذج شعرية مختارة، يسعى البحث إلى إبراز أهمية الإيقاع الداخلي في إثراء البنية الفنية للقصيدة، وتوضيح دوره في توصيل المعاني وإشعال التفاعل العاطفي مع المتلقي. توصل الدراسة إلى أن التوظيف المدروس للإيقاع الداخلي يُعد من العناصر الأساسية التي تميز النص الشعري وتمنحه عمقًا وجمالية فريدة، مما يدعو إلى أهمية التركيز على هذا الجانب في الدراسة النقدية للشعر.**الكلمات المفتاحية: الإيقاع الشعري، بناء المعنى، دراسة موازنة، المثقب العبدي، زهير بن جناب.**

Abstract

This research aims to study the internal poetic rhythm and its impact on shaping meaning and artistic beauty in the Arabic poem. The study addresses the concept of internal rhythm and reviews the artistic techniques employed by poets to enhance its expressive and aesthetic effects. Through analyzing selected poetic examples, the research highlights the importance of internal rhythm in enriching the structural fabric of the poem and clarifies its role in conveying meanings and stimulating emotional interaction with the audience. The study concludes that a careful employment of internal rhythm is one of the fundamental elements that distinguish poetic text, granting it depth and unique aesthetic value. This underscores the importance of focusing on this aspect in critical studies of poetry.Keywords: poetic rhythm, meaning construction, balanced study, Al-Muthqib Al-Abdi, Zuhair bin Junaab.

مقدمة:

يُعد الإيقاع الشعري من العناصر الحيوية التي تُسهم بشكل رئيسي في تشكيل البنية الفنية للقصيدة، فهو ليس مجرد وزن وقافية، بل هو عنصر ديناميكي ينسج النص ويعطيه نبضًا وحياة، ويؤثر بشكل مباشر في استجابة المتلقي وفهمه للمعنى المقصود. وإذا كان الإيقاع الخارجي يتجلى في الموسيقى والوزن والقافية، فإن الإيقاع الداخلي يُعد عنصرًا داخليًا يتداخل مع البنية اللغوية والنفسية للنص، حيث يخلق تكرارات، وتوازنات، وإيقاعات داخلية تُمكّن الشاعر من التعبير عن معانيه بطريقة أكثر عمقًا وتأثيرًا.إن دراسة الإيقاع الشعري الداخلي تكشف عن قدرة الشاعر على توظيف التكرارات، والتوازي، والتناغم بين المفردات، والصور، والعبارات، بحيث يُعزز من بناء المعنى ويُسهم في توجيه استجابة المتلقي، سواء كانت عاطفية أو فكرية. فالإيقاع الداخلي لا يقتصر على إحداث إيقاع صوتي، بل يمتد لخلق إيقاع معنوي يُعبر عن الحالة الشعورية، أو يبرز الأبعاد الفنية للموضوع المطروح.وفي هذا السياق، تفرض أهمية دراسة الإيقاع الشعري الداخلي نفسه، من خلال مقارنة نماذج فنية متنوعة، لاستكشاف الوسائل التي وظفها الشعراء في بناء معانيهم، وكيف كان الإيقاع الداخلي يُعزز من الرسالة الفنية، ويُعبر عن التجربة الإنسانية بأساليب فنية مبتكرة.ولذلك، فإن اختيار نماذج من شعر كل من المثقب العبدي وزهير بن جناب، يأتي انطلاقًا من اعتقادنا بأن كلا الشاعرين يمثلان مدرسة فنية غنية، ويتميزان بأساليب متنوعة في استثمار الإيقاع الداخلي. فالمثقب العبدي، المعروف ببراعته في استثمار الموسيقى الداخلية، وزهير بن جناب، الذي أبدع في توظيف التداخل بين الموسيقى والمعنى، يقدمان أنموذجين مثاليين لدراسة العلاقة بين الإيقاع الداخلي

وبناء المعنى.من خلال هذه الدراسة الموازنة، سنسعى إلى كشف كيف ساهم الإيقاع الداخلي في تشكيل الرؤى الفنية، وتوجيه المشاعر، وتعزيز المعاني، معتمدين على تحليل دقيق للأبيات والتقنيات التي استعملها الشاعران، بهدف إبراز الأهمية الكبرى لهذا العنصر في فهم الشعر العربي القديم، وبيان كيف يُمكن أن يتحول إلى أداة فنية فعالة في صناعة النص الشعري المتكامل.

أهمية البحث

تُعد دراسة الإيقاع الشعري الداخلي من الموضوعات الهامة التي تسهم في فهم البنية الفنية للقصيدة وتأثيرها على المتلقي، حيث يتجاوز الإيقاع الخارجي ليشمل التكرارات والتناغمات الداخلية التي تُعزز المعنى وتُبرز الجمال الفني للقصيدة. كما أن هذا البحث يساهم في إثراء المعرفة النقدية والأدبية، ويُساعد على تطوير مهارات التحليل الشعري لدى الباحثين والدارسين، من خلال الكشف عن آليات التوظيف الفني للإيقاع الداخلي ودوره في تشكيل الصورة الشعرية.

أهداف البحث

١. التعريف بمفهوم الإيقاع الشعري الداخلي وأهميته في النص الشعري.
٢. تحليل الأساليب الفنية المستخدمة في التوظيف الداخلي للإيقاع.
٣. الكشف عن تأثير الإيقاع الداخلي على تلقي المعنى وفهم النص.
٤. تقديم إطار نظري وتطبيقي يوضح العلاقة بين الإيقاع الداخلي والمعنى الشعري.

أسئلة البحث

١. ما هو مفهوم الإيقاع الشعري الداخلي وأبعاده الفنية؟
٢. كيف يُستخدم الإيقاع الداخلي في بناء الصورة الشعرية؟
٣. ما هو تأثير التكرارات والتناغمات الداخلية على تلقي المتلقي للقصيدة؟
٤. ما الفروق بين الإيقاع الخارجي والداخلي من حيث الوظيفة والأثر؟

فرضيات البحث

١. يُسهم الإيقاع الداخلي بشكل فعال في تعزيز الجمال الفني للقصيدة وتأكيد معانيها.
٢. هناك علاقة وثيقة بين التكرارات والتناغمات الداخلية والإحساس الموسيقي في النص الشعري.
٣. يُعتبر الإيقاع الداخلي أداة فعالة في توجيه القارئ نحو المعنى المقصود، من خلال توظيف فني ذكي.

منهج البحث

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، حيث سيتم تحليل نماذج مختارة من النصوص الشعرية بهدف الكشف عن عناصر الإيقاع الداخلي وتوظيفها الفني. كما سيتم الاعتماد على الدراسات الأدبية والنقدية السابقة، بالإضافة إلى تحليل النصوص من خلال أدوات تحليلية تركز على التكرارات، والتناغمات، والإيقاعات الداخلية، بهدف تقديم رؤية موسوعية وموضوعية حول الموضوع.

المبحث الأول: في رحاب الموازنة وحياة الشاعرين

مفهوم الموازنة في التراث النقدي

أولاً: الموازنة لغةً:ورد معنى الموازنة في كتب اللغة تحت الجذر اللغوي (وزن) ، فقال ابن فارس: "الواو والزاي والنون: بناءٌ يدلُّ على تعديلٍ واستقامة: ووزَنْتُ الشيءَ وزناً. والزِّنَة قَدرُ وزن الشَّيء؛ والأصل وَزْنَة، ويقال: قام ميزانُ النَّهار، إذا انتصَفَ النَّهار، وهذا يُوازِنُ ذلك، أي هو محاذيه، ووزينُ الرَّأْي: مُعتدِلُه، وهو راجحُ الوَزْن: إذا نسَبُوه إلى رَجَاحة الرَّأْي وشِدَّة العقل»(ابن فارس، ١٩٧٩) ، وفي لسان العرب «وَزَن: الوَزْنُ ثَقْلُ شيء بشيءٍ مثله كأوزان الدراهم، وَزَنَ الشيءَ وَزْناً وزِنَةً، قال سيبويه: اتَّزَنَ يكون على الاتخاذ وعلى المطاوعة، وإنه لحَسَنُ الوِزْنَةِ أَي الوَزْنِ، ويقال للآلة التي يُوزَنُ بها الأشياء ميزان أيضاً، قال الجوهري: أَصله مِوْزانٌ انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها وجمعه موازين، ووازَنْتُ بين الشيئين مُوَازَنَةً ووزاناً، وهذا يُوازِنُ هذا إذا كان على زنته أو كان مُحاذِيَهُ»(الفارابي، ١٩٨٧)وورد في المعجم الوسيط «وزن الشيءَ يَزِن وزنًا وزِنَة: رجح، والشيء: قدَّره بوساطة الميزان، ورفعه بيده ليعرفَ ثقلَه وخفّتَه وقدْره، ووزنَ الشعرَ: قطَّعه وميَّز بين ثقله وخفّتِه ونظمِه موافقا للميزان العروضي، ووازن بين الشيئين مُوازنَةً ووزانًا: سَاوَى وعَادلَ، والشيءَ بالشيءَ: سَاوَاه في الوزن وعادلَه وقابلَه وحاذاه وفُلاناً: كَافَأَه على فِعَالِه، واتزن: العدل اعتدل بالآخر وصار مُساوياً له في الثِّقل والخفّة، والشيئان تَسَاوَيَا في الوزن، ووزن فلان الدَّراهِم: أَخَذها بعد الوزن».

الموازنة اصطلاحاً: عرفت الموازنة بكونها أن تتساوى الفاصلتان في الوزن دون التقفية، فإن المصفوفة والمبثوثة متساويتان في الوزن دون التقفية، ولا عبرة بالتاء، لأنها زائدة»(الجرجاني، ص ٢٠٠) ، وهذا هو المعنى البلاغي للموازنة، ولا يخرج معظم كلام البلاغيين عمّا لخَّصه القَزْويني، وتبعه فيه شُرّاح التلخيص، والموازنة هي: «المفاضلة بين شاعرين أو كاتبين، أو عملين أَدَبِيَيْن أو أكْثَر للوصول إلى حكمٍ نقديٍّ»(أحمد مطلوب، ٢٠٠١، ص ٤١٢).والموازنة في الأدب هي: «إقامة مُقارنةٍ بين أدِيبَين أو أثَرَيْن أدَبيَيْن أو فِكرتَيْن»(يعقوب وعاصي ، ١٩٨٧، ص ١٢١٥)ويُعدُّ الآمدي من النقاد القدامى الذين اهتموا بقضية الموازنة في النقد العربي القديم، وقد أفرد لها كتابا خاصا سماه الموازنة، هذا الكتاب المتميز الذي يُعدُّ « وثبةً في تاريخ النقد العربي، بما اجتمع له من خصائصَ لا بما حقَّقه من نتائج؛ ذلك لأنَّه ارتفعَ عن سَذاجةِ النَّقدِ القائمِ على المفاضلةِ من "الطّبيعةِ" وحدها دون تعليلٍ واضحٍ، فكان مُوازنةً مدروسةً مؤيَّدةً بالتفصيلاتِ التي تُلِمُّ بالمعاني والألفاظ و الموضاعات الشعريَّة بفروعها المختلفَةِ ... ولهذا جاء بحثًا في النقد واضحِ المنهَجِ، ليس فيه إلّا اليسيرُ من الاسم الاستِطْراداتِ الجزئية»(عباس ، ٢٠٠٦، ص ١٤٥) ، الآمدي يُعد من أبرز النقاد القدامى الذين اهتموا بدراسة قضية الموازنة في النقد العربي القديم، وكرّس لها كتابًا خاصًا بعنوان «الموازنة»، والذي يعدّ خطوة مهمة في تاريخ النقد العربي. من الواضح أن الآمدي سعى من خلال هذا العمل إلى تقديم منهج نقدي أكثر عمقًا وتفصيلًا، بعيدًا عن السذاجة التي كانت سائدة في بعض المدارس النقدية القديمة، التي كانت تعتمد على المفاضلة بين الأبيات أو الشعراء استنادًا إلى صفات طبيعية دون تقديم تبريرات أو أسباب واضحة.وقد نُظر إلى كتابه على أنه «وثبة» في تطور النقد العربي؛ لأنه تجاوز النقد السطحي القائم على مجرد المقارنة أو المفاضلة، وركّز على تحليل المعاني والألفاظ والمواضيع الشعرية بشكل منهجي، فكان النقد لديه مدروسًا ومؤيدًا بالتفصيلات التي تُلم بمعاني الأبيات ومواضيعها وفروعها المختلفة. كما أن منهجه كان واضحًا، وخالياً من التعقيدات أو الاستطرادات الجزئية غير الضرورية، مما جعله مرجعًا مهمًا في توضيح قواعد الموازنة وتطبيقاتها في النقد العربي القديم.وبهذا، يمكن القول إن عمل الآمدي شكّل نقلة نوعية في طريقة التعامل مع النص الشعري، حيث أصبح النقد أكثر علمية وموضوعية، معتمداً على تحليل دقيق ومعتمد على أسس منهجية واضحة، مما أسهم في تطوير علم النقد العربي وترسيخ مفهوم الموازنة كوسيلة أساسية في تقييم الشعر والأدب بشكل عام.

حياة الشاعرين:

أولاً: المثقب العبدي: هو العائذ بن محصن بن ثعلبة، من بني عبد القيس، من ربيعة: شاعر جاهلي، من أهل البحرين، وقد اتصل بالملك عمرو بن هند، وله فيه مدائح. ومدح النعمان بن المنذر. وشعره جيد فيه حكمة ورقة، جمع بعضه في (ديوان مطبوع) وهو صاحب الأبيات التي منها:

فإما أن تكون أخي بحق فأعرف منك غثي من سميني

إلخ وقيل: اسمه محصن بن ثعلبة(بن فارس،٢٠٠٢ ، ص٢٣٩)عاش هذا الشاعر في منطقة البحرين، التي تمتد من البصرة إلى عُمان على طول ساحل الخليج العربي، لكن المصادر لا تحدد سنة ولادته أو وفاته بدقة، على الرغم من أن الثابت أنه من شعراء القرن السادس الميلادي، ومن المرجح أنه عاش في النصف الثاني من ذلك القرن. وهو عمّ الشاعر الجاهلي شأس بن نهار العبدي، المعروف بلقب «المزّق»(ابن قتيبة، ١٩٦٦، ١٢٠)لم تتوفر الكثير من المعلومات عن حياته الشخصية، إذ غلب على المصادر الغموض، وبقي شعره هو المصدر الأهم لفهم شخصيته وصفاته. يتضح من شعره أنه كان حكيمًا وزاهدًا، بالإضافة إلى قدرته على التعامل مع الحكام بدهاء وتكريم، حيث يظهر ذلك في علاقاته السياسية. وربما كان بعده عن مركز الحكم في الحيرة سببًا في هدوء أسلوبه الشعري، الذي يميل إلى السلمية، حيث يظهر رغبة في إرساء السلام لقومه(عمر فروخ، ١٩٧٨، ٤٥).رغم التوتر بين قومه وملوك الحيرة، إلا أن المثقّب لم يتردد في مدح بعض هؤلاء الملوك، ومن أشهر أبياته قوله في عمرو بن هند(المثقب العبدي، ١٩٧١، ص٤٠):

وإلى عمرو وإن لم آتِه تُجلَب المِدحةُ أو يَمضي السفر

واضحُ الوجه كريمٌ نجْرُه ملَكَ السّيْفَ إلى بطن العُشَر

ثانياً: زهير بن جناب الكلبي: زهير بن جناب بن هبل الكلبي، من بني كنانة بن بكر: خطيب قضاعة وسيدها وشاعرها وبطلها ووافدها إلى الملوك، في الجاهلية. كان يدعى (الكاهن) لصحة رأيه، وعاش طويلا. وهو أحد الذين شربوا الخمر صرفا حتى ماتوا. وهو من أهل اليمن. قيل: إن وقائعه تناهز المئتين. أشهرها أيامه مع بكر وتغلب. وكان سببها أن أبرهة الأشرم مرّ بنجد، فجاءه زهير، فولاه بكرا وتغلب، فأصابهم قحط، فلم يؤدوا الخراج، فقاتلهم زهير، فجاءه فاتك منهم فجرحه وظن أنه قتله. وتماوت زهير، ورحل سرا إلى قومه، فجمع جيشا من اليمن، وأقبل على بكر وتغلب ففعل فيهم الأفاعيل(الزركلي، ص٥١).وهو أحد أمراء العرب وشجعانهم المشهورين في الجاهلية وخطيب قضاعه وسيدها وشاعرها ووافدها إلى الملوك.: **الموسيقا الدّاخليّة** :تقوم هذه الموسيقا على "المادّة الصّوتيّة الموظّفة في النّصوص الشّعريّة توظيفاً متنوّعاً تحدث من خلال

تكرار الحروف والمفردات والطّباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها".(الطّرابلسي، ١٩٩١، ص١٥)فهي تقوم على قانون الإيقاع الرّئيس المتمثّل بآليّة التّكرار ، و هو هنا تكرار صوتي داخل النّص الشّعريّ ، فـ "هو المادّة الصّوتيّة الموظّفة في النّصوص الشّعريّة توظيفاً متنوّعاً من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها وتكرار بعض الحروف والجناس بمختلف أنواعه ، والتّقسيم وما يتفرّع منه من ترصيع وتوازن في الجمل وتواز ، لأنّ هذه الأشكال الإيقاعيّة تخلق بنية إيقاعيّة داخليّة تشحن لغة النّص ، وتجعلها أكثر عمقاً وتأثيراً".(الحسيني، ٢٠٠٤، ص٦٨)و يمكن الوقوف على الموسيقا الدّاخليّة لدى زهير و المثقّب من خلال ما يأتي :

المطلب الأوّل : الأصوات :

تقسم المادّة الصّوتيّة للغة إلى أصوات موسيقيّة ، وهي أصوات تحتوي على ذبذبات دوريّة وأصوات ضجيجيّة أو غير موسيقيّة وهي أصوات لا تمتلك ذبذبة دوريّة. ومن الممكن أن نقول إنّ هذا التّصميم يتطابق مع التّقسيم التّقليدي للأصوات اللغويّة إلى صوائت (أصوات موسيقيّة رنّانة)، وصوامت (أصوات ضجيجيّة غير مصوّتة)(بركة، ص٤٦-٤٧)وينبني هذا التّقسيم على طبيعة الأصوات وطريقة نطقها أكثر مما يركّز على مواضع النّطق. كما يركّز على خاصّيّتين رئيستين:

❖ وضع الوترين الصّوتيّين من حيث تذبذبهما أو عدمه.

❖ طريقة مرور الهواء في الآلة المصوّتة من المزمار حتّى خارج الفم مروراً بالحلق وتجويف الفم أو الأنف(بركة، ص١٠٧).

وقد يتّضح من ذلك أنّ هذا التّقسيم مبني على أساس فسيولوجي صارم ليس غير، ولكن هذا ليس صحيحاً ، فالتّقسيم إلى صوائت وصوامت مبني في الواقع على اعتبارات سمعيّة هي الاختلاف بين الأصوات في وضوحها في السمع؛ فالأصوات الصّائتة أكثر وضوحاً من الصّوامت، أي إنّها تسمع على مسافة أبعد عندما تنطق بشكل طبيعي ، وليست كلّ الصّوائت ذات نسبة واحدة في الوضوح السّمعي ، بل منها الأوضح والأقل وضوحاً؛ فالصّوائت المتّسعة (الفتحة) أوضح من الضّيّقة (الضّمّة والكسرة)، كما أنّ الصّوامت ليست كلّها ذات نسبة واحدة فيه، فالأصوات المجهورة أوضح في السّمع من الأصوات المهموسة، كما أنّ اللّام والميم والنّون أكثر الصّوامت وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الصّوائت، وعلى هذا الأساس تقسم الأصوات الإنسانيّة من حيث الوضوح السّمعي متدرّجة من الانخفاض إلى الارتفاع على الشّكل الآتي (عبد التّواب، ١٩٨٥، ص١٠٠):

١ ـ المهموسة الانفجاريّة.

٢ ـ المهموسة الاحتكاكيّة.

٣ ـ المهموسة المزدوجة.

٤ ـ المجهورة الانفجاريّة.

٥ ـ المجهورة الاحتكاكيّة.

٦ ـ المجهورة المركّبة.

٧ ـ الأصوات الأنفيّة.

٨ ـ الأصوات التّكراريّة والجانبيّة.

٩ ـ الصّوائت الضّيّقة.

١٠ ـ أوضح الأصوات جميعاً هي الصّوائت المتّسعةويعتمد كلّ من الصّوامت والصّوائت على الآخر، فالصّوامت تفصل الصّوائت، والصّوائت تمكّن أجهزة النّطق من الانتقال من وضع صامت إلى الذي يليه. وأكثر من هذا فنحن نعتمد على الصّوائت إلى حدّ ما لنسمع الصّوامت(عمر، ١٩٩٧، ص١٣٦).وقد درس المستشرقون أصوات العربيّة من حيث تقسيمها إلى صوامت وصوائت، ثمّ أيّدهم في ذلك بعض الباحثين العرب المحدثين، وحدّدوا الصّوامت والصّوائت في النّظام الصّوتيّ العربي كما يأتي(دك الباب، ١٩٩٦، ص٣٢):

❖ عدد الصّوامت (٢٨) يدخل فيها أنصاف الصّوائت.

❖ عدد الصّوائت(٣) قصيرة و(٣) طويلة . أي تتألّف اللغة العربيّة من أربعة وثلاثين صوتاً:

١) ثلاثة أصوات صائتة قصيرة.

٢) ثلاثة أصوات صائتة طويلة.

٣) صوتان لأنصاف الصّوائت.

٤) ستة وعشرون صوتاً للصّوامت.

والأصوات الصّامتة هي الأصوات التي يحدث لتيّار النّفس عند نطقها في أحد مواضع النّطق نوع من الإعاقة التي قد تكون خفيفة أو شديدة, أو نوع من الإغلاق التّام الذي قد يكون واحداً أو متكرّراً (بركة، ص٧٧).

وقد جرى العرف على تصنيفها إلى ثلاث مجموعات رئيسة مبنيّة على الأسس الآتية: (بركة، ص١١٢)[1]

- ❖ وضع الوترين الصوتيين،(من حيث الجهر والهمس).
- ❖ مواضع النّطق (المخارج)،(من حيث انسداد مجرى الهواء أو تضيّقه).
- ❖ حال مجرى الهواء في القناة الصّوتيّة، (من حيث الانسداد والاحتكاك).

فلكلّ صوت خصائصه التي تنبع من مجموعة عوامل تحددها آليّة نطقه ، و قد وظّف زهير و المثقّب في أشعارهما مختلف الأصوات اللغويّة ، و كان لكلّ منهما طريقته في التّعامل مع المادّة الخام للغة (الأصوات) ، و انتقاء المفردات التي تعبّر عن أغراضهما ، فهذا زهير يقول:

لقَدْ عُمِّرْتُ حَتَّى ما أُبالي أَحَتْفِي في صَباحِي أو مَسائي

وَ حُقَّ لِمَنْ أَتَتْ مِئَتَانِ عاماً عَلَيْهِ أنْ يَمَـــــلَّ مِنَ الثّواءِ(بن جناب ، ص ٥٣)[1]

نلاحظ في البيت الأوّل مجيء الهمزة أربع مرّات (أبالي / أحتفي / أو / مسائي) ، أحدها كلمة القافية ، و هذا يعني أنّ الهمزة تكررت أفقيّاً من خلال تلك الكلمات ، كما تكررت عموديّاً في كلمة القافية ، و هذا ما خلق إيقاعاً متقاطعاً في البيت الأوّل يسيطر عليه صوت الهمزة الذي يورث تعثّراً و صعوبة في اللفظ ، و كأنّ الشّاعر يجسّد العمر الذي وصل إليه و صعوبة الحركة عليه من خلال عثرة نطق صوت الهمزة و شدّته .

و في قوله :

أَنْ آلِ سَلْمَى ذا الخيالُ المُؤرَّقُ وَ قَدْ يَمِقُ الطَّيفَ الطَّروبُ المُشَوَّقُ

و أنَّى اهتَدَتْ سَلْمَى وَ سائِلَ بَيْنَنا وَ ما دُونَها مِن مَهْمَهِ الأرضِ يَخْفِقُ(بن جناب ، ص ٨٦)

نلاحظ في البيت الأوّل تكرار صوت القاف (المؤرّق / يمق / المشوّق) الذي تقاطع مع صوت القاف في القافية ، ممّا خلق إيقاعاً أفقيّاً يعاضد الإيقاع العمودي (القافية) . و القصيدة تتحدث عن لوعة الشّاعر و شوقه إلى المحبوبة ، و صوت القاف من الأصوات التي تضفي وضوحاً و قوّة في النّطق ، و هي لا تتواءَم كثيراً مع معاني الشّوق و الحزن . و هذا يعني أنّ توظيف الأصوات في شعر زهير كانا يضفي على الأبيات إيقاعاً و موسيقا خاصّة من دون سعي الشّاعر دائماً لربط تلك الأصوات بمعانيه . و قد حضرت الأصوات في شعر المثقّب مشكّلة مصدراً من مصادر الموسيقا الدّاخليّة من ذلك:

يَشُقُّ الماءَ جُؤجُؤها ، و تَعْلو غَوارِبَ كُلَّ ذي حَدَب بِطينِ(المثقّب ، ١٩٧١ م ، ص ١٩٠)

نلاحظ صوت الهمزة في كلمة (جؤجؤها) ، الذي يبدو صعباً يتعثّر به النّطق ، و الشّاعر يصوّر اجتياز ناقته للماء ، و كيف تقطعه و كأنّها سفينة تشقّ طريقها في قلب الماء ، و قد جاءت لفظة (جؤجؤها) بصوت الهمزة المتكرر فيها معادلاً موضوعيّاً لفعل الشّقّ ، فالهمزة تشقّ الصّد ر في عمليّة إنتاجها ، و كذلك تلك النّاقة ، أي إنّ الصّوت كان معبّراً عن المعنى .و في قوله :

فنَهْنَهتُ منها ، و المنَاسِمُ(المناسم) تَرْتَمي بِمعزاءَ شَتَّى لا يرَدُّ عَنودُها(المثقّب ، ١٩٧١ م ، ص ٩٩)

نلاحظ صوت الهاء في كلمة (نهنهتُ) التي تصف تعب الشّاعر في كفّ ناقته عن تلك الأرض التي تملؤها الحصى ، و نلاحظ إيقاع الصّوت الذي يتكرر بصورة تشي بمعناه . و هنا نلاحظ أنّ الصّوت كان معبّراً عن الدّلالة ؛ و كان له في تركيب الكلمة العربيّة قيمة تعبيريّة(المبارك، ١٩٦٨، ص١٠٤). و لعلّ المثقّب كان أكثر اهتماماً في خلق صورة صوتيّة للمعنى من زهير ، و إن كانا معاً قد عنيا بموسيقا الأصوات و إيقاعها .

المطلب الثّاني : التّكرار :

اهتمّ القدماء بالتّكرار بوصفه ظاهرة لغويّة مهمة برزت في القرآن الكريم، وحملت كثيراً من المعاني والدّلالات، إذ يقول ابن الأثير: "وبالجملة فاعلم أنَّه ليس في القرآن مكرَّر لا فائدة في تكريره، فإن رأيت شيئاً منه تكرّر من حيثُ الظَّاهرُ، فأنعم نظرك فيه، فانظر إلى سوابقه ولواحقه، لتنكشفَ لك الفائدة منه"(ابن الأثير، ص٨).ويمكن تعميم هذه القاعدة على الكلام كلّه، فكلُّ تكرارٍ يجب أن يؤدّي وظيفة إخباريّة جديدة، وهذا ما أكّده ابن رشيق بقوله: "فإذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعاً، فذلك الخذلان بعينه"(ابن رشيق، ١٩٨١، ص٧٣).والتِّكرار ضربٌ من ضروب النّغم يترنّم به

الشّاعر، ليقوّي به جرس الألفاظ وأثرها(هلال ، ص٢٥٩) ، وهذا ما جعلهم ينظرون في بنية الألفاظ المكرّرة من حيث مخارجُ أصواتها، فتحدّثوا عن تكرار الأصوات ذات المخارج المتقاربة في ألفاظ عدّة في بيت من الشّعر، مما يحدث ثقلاً في نطق اللفظ، لأنَّ القرب الشّديد في المخارج "بمنزلة مشي المقيَّد" (ابن سنان، ١٩٥٢، ص١٠١) ، فالتّكرار يجب أن يضفي مسحة جماليّة فنّية على إيقاع الكلام، وإلاَّ فهو عثارٌ في النّطق والموسيقا.والتّكرار سلَّم مكوَّن من درجات، يأتي في أعلاه إعادةُ العنصر المعجمي نفسه(عبد المجيد ، ١٩٩٨، ص٧٩) ، وقد يكون هذا العنصر صوتاً، أو كلمة، أو جملة، فيقع بأي صورة من هذه الصّور ليؤدّي دلالة ما ، من ذلك قول زهير :

فدونَكمُ دُيونَاً فاطْلبُـــوها وَ أوتاراً ، و دونـــــكمُ اللقاءُ
فإنّا حيثُ لا نَخْفَى علَيكم لُيوثٌ حيثُ يحتَضِـــــــرُ اللِّواءُ
فخلِّي بَعدَها غَطَفانُ بُسَّاً و مَا غَطَفانُ و الأرضُ الفضاءُ(بن جناب ، ص ٥٧)

نلاحظ التّكرار في هذه الأبيات ، مثل تكرار كلمة (دونكم) في البيت الأوّل ، و تكرار الظّرف (حيث) في البيت الثّاني ، و تكرار اسم (غطفان) في البيت الثالث . و هذه التّكرارات على تنوّعها تخلق نغمة تزيد من موسيقيذة الأبيات ، فضلاً عن تركيزها على معانيها ، فتكرار دونكم يحمل طابع الطّلب و الأمر و الاستعلاء ، و تكرار (حيث) أكد أهميّة المكان في لقاء أولئك الخصوم ، فهو ليس أيّ مكان ، بل هو ساحة المعركة و النّزال . كما بيّن دلالة المقصود بالكلام من خلال تكرار اسم قبيلة غطفان . و هذا يعني أنّ التّكرار اللفظي في شعر زهير يحمل أبعاداً دلاليّة مستمدّة من رغبة الشّاعر في إلقاء الضّوء على كلمات بعينها دون غيرها ؛ نظراً لعلاقتها الوطيدة بالدّلالة و إذا انتقلنا إلى شعر المثقّب نراه يقول مثلاً :

ضَرَبَتْ دَوْسَرُ فينا ضَرْبَةً أَثْبَتَتْ أوتادَ مُلْكٍ مُسْـــتَقِرّ
صبَّحَتْنَا فَيْلَقٌ مَلْمومـــةٌ تَمْنَع الأعقابَ مِنْهُنَّ الأُخَرُ
فَجَزاهُ اللهُ من ذي نـــعمَةٍ وَ جَزاهُ اللهُ إنْ عَبْدٌ كـــفَرْ(المثقّب، ١٩٧١ م ، ص ٧٤)

نلاحظ التّكرار اللفظي من خلال تكرار الكلمة في البيت الأوّل (ضربت / ضربة) ، فهو يكرر الجذر اللغوي (ض / ر / ب) ، و لا يكرر الكلمة بحرفيتها ، و في البيت الثّالث نلاحظ تكرار الجملة (فجزاه الله) في مطلع كلّ شطر . و هنا نلاحظ أنّ هذا التّكرار خلق إيقاعاً سلساً من خلال إعادة العنصر المعجمي . و في البيت الأخير فإنّ تكرار الجملة خلق إيقاعاً دلاليّاً ثرّاً ، إذ إنّ موقع الجملة المكررة في بداية الشّطر عمل كمؤشّر إلى أنّ الكلام بعدها شيكون مكرراً أيضاً ، غير أنّ الشّاعر كسر أفق توقعّ المتلقّي ، إذ إنّ تكملة الجملتين على طرفَي نقيض ، و هما معاً تصنعان الدّلالة المقصودة المتمثّلة بالدّعاء بالجزاء العادل في الأحوال جميعها .و قد يتّخذ التّكرار اللفظي نظاماً معيّناً فيخلق فنّاً بديعيّاً يكتسب خصوصّة إيقاعيّة تختلف عن التّكرار اللفظي الذي يقع بصورة غير مضبوطة ، و يقع التّكرار في البديع ، فيكون أدنى ما يمكن أن يشكّل بنية تكراريّة صياغيّة(سعودي ، ٢٠٠٢، ص٣٥٣) ، وعلى ذلك يمكن أن نقول: إنَّ المكوّنات الإيقاعيَّة البديعية خرجت من التّكرار، إذ إنَّ الفعاليّة الإيقاعيّة لهذه الأشكال ليست بسيطة أو عرضيّة، بل هي ركن هام في بناء العمل الفنّي بوصفه كلّاً متكاملاً، ولا ريب أنَّ دورها الإيقاعي له شأن كبير، فهو أبرز خصائصها الفنيّة (حمدان، ص٢٨٩) ، ومن أهمِّ هذه الأشكال التي تؤدّي إلى تكرار الأصوات وخلق بنية إيقاعيّة نخصُّ بالذّكر ما يأتي:

- **الجناس:** جاء في لسان العرب: "هذا يجانس هذا أي يشاكله".وهو– عند المتقدّمين– أن "يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً"(ابن المعتز، ١٩٣٢، ص٢٥).ولعلّ أهم أنواعه هي:

الجناس التّام: هو أن يتّفق اللفظان المتجانسان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها(السّبكي، ٢٠٠٣، ص٢٨٣).

الجناس النّاقص:هو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان على المستوى الصّوتي، ولكن ما بينهما من التّماثل أكثر ممَّا بينهما من التّخالف(النّويري، ٢٠٠٤، ص٧٦).و بالمجمل فإنّ الجناس مصدر من مصادر الموسيقا الدّاخليّة ، و كلّما كان عفويّاً ، زاد من شعريّة البيت و جماليّته ، من ذلك قول زهير بن جناب :

ولولا صَبرَنا يَومَ التَّقَيْنَا لقينا مِثلَ ما لَقيَتْ صُداءُ(بن جناب ، ص ٥٨)

فقد وقع الجناي بين اللفظتين (التقينا : بمعنى اللقاء) و (لقينا : بمعنى الجزاء و العاقبة) ، أي لو صبرنا يوم اللقاء نِلنا مثل ما لقيت صداء . و هنا نلاحظ خصوصيّة البيت الإيقاعيّة من خلال إيقاع التّكرار الجناسي من جهة (التقينا / لقينا) ، و التّكرار اللفظي (لقينا / لقيت) ، ممّا كثّف الموسيقا الدّاخليّة و عمّق أثرها و في قوله :

و خيلٍ جَعَلْناها دَخيلَ كَرامَةٍ عَتاداً ليَوم الحَرْبِ تُحْفَى و تُغْبَقُ(بن جناب ، ص ٨٩)

نلاحظ المجانسة بين لفظَتَي (خيل ، و دخيل) ، فهما تتفقان في جلّ الحروف مع اختلاف معناهما ، فالأول هو الفرس ، و الثّاني من معنى الدّخول و التّدخّل . و لا يمكن ضبط مجيء الجناس في شعر زهير بموضوع أو نص بعينه ، إذ إنّه كان يأتي على شاكلة هين البيتين في مواضع مختلفة ؛ ليضيف للأبيات مسحة إيقاعيّة خاصّة و يلقي مزيداً من الضّوء على الكلمات التي يقع الجناس بينها .

و كذلك حضر الجناس في شعر المثقب ، كما في قوله :

كأنَّ جَنِيباً عِنْدَ مَعْقِدِ غَرْزِها تُراوِدُهُ عن نَفسِهِ وَ يريدُه(المثقّب ، ١٩٧١ م ، ص ٩٥)

فقد جانس بين اللفظتين (تراوده / يريدها) ، و هذا ما خلق إيقاعاً مميزاً أضفى على البيت رونقاً و جمالاً . و يمكن ملاحظة خصوصيّة موقع الكلمات المتجانسة ؛ إذ إنّ الثّانية و تقع في القافية و هذا ما يزيد من قوّة اللفظة و بروز إيقاعها فالجناس وسيلة إيقاعيّة تنبثق من داخل النّص و تلقي الضّوء على كلمات بعينها ، قد عمد الشّاعران إلى توظيفها في شعرهما بصور عفويّة تعبّر عن شاعريتهما و تعزز إيقاع أبياتهما .

● **ردّ العجز على الصّدر**:وهو "هو ردُّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها"(ابن المعتز، ص٤٧) ؛ أي إنَّه "كلّ كلام منثور أو منظوم يلاقي آخره أوّله بوجه من الوجوه" (النّويري، ص٩١).وقد لاحظ البلاغيُّون أهمّية البعد المكاني في هذه البنية، إذ وجدوا أنَّ الكلمتين المكرَّرتين إحداهما تلزم مكاناً ثابتاً وهي القافية، بينما تنتقل الكلمة الأولى بين أماكن مخصوصة من أجزاء البيت (عبد المطّلب، ٢٠٠٧ ، ص٣٦٦)فهو يتخذ أشكال عدّة بحسب الموضع الذي تقع فيه الكلمة الأولى ، فقد تقع في أوّل البيت أو وسط الشّطر الأوّل ، أو آخر كلمة منه ، أو في بداية الشّطر الثّاني ، و لكلّ هه الأنواع دور في خلق إيقاعيّة البيت الشّعري . و إذا عدنا إلى شعر كل من زهير و المثقّب ، فإنّنا نرى أنّهما استعملا هذا الفنّ البديعي بأشكال عدّة ، من ذلك قول زهير :

و قَدْ كُنَّا رَجَونا أنْ تُمِدُّوا فأَخْلَفَنَا من إخوانِنا الرَّجاءُ(بن جناب ، ص ٥٨)

فقد وقع التّرديد بين الكلمة (رجونا) التي جاءت في حشو الشّطر الأول ، و كلمة القافية (رجاء) .

و في قوله :

و كيفَ بِمَن لا أستطيعُ فِراقَـــــهُ و مَنْ هُوَ إلّا تَجْمَـــــــعِ الدَّارُ لاهِفُ

أميرُ خِلافٍ ، إنْ أُقِمْ لا يُقِمْ مَعِي وَ يَرَحَلْ ، و إنْ أرحَلْ يُقِمْ ، و يُخالِفُ(بن جناب ، ص ٨١)

فقد وقع التّرديد بين كلمة (خلاف) في حشو الشّطر الأوّل من البيت الثّاني ، و كلمة القافية (يخالف) .

و في قوله :

أَميناً عَلى سِرِّ النِّساءِ وَ رُبَّما أَكونُ على الأسرارِ غَيرَ أمينِ(بن جناب ، ص ١٠٣)

وقع رد العجز على الصّدر بين كلمة (أمينا) في بداية البيت و كلمة القافية (أمين) .

و في قوله :

أَحَوتَكَةَ بنَ أسْلُمَ إنَّ قَوْمَاً عَنَوْكُمْ بالمَساءَةِ قَدْ عَنَوْني(بن جناب ، ص ١٠٥)

وقع التّرديد بين الكلمتين (عنوكم / عنونبي) ، فالأولى في بداية الشّطر الثّاني ، و الثّانية في القافية .

و كذلك حضر التّرديد في شعر المثقّب ، من ذلك قوله :

أَفاطِمُ ! قَبْلَ بينكِ متَّعيني وَ مَنْعُكِ مَا سألتُكِ أنْ تَبيني(المثقّب، ١٩٧١ م ، ص)

فقد وقع التّرديد بين كلمتَي (بينك / تبيني) ، فالأولى في شو الشّطر الأوّل ، و الثّانية في القافية .

و من ذلك قوله :

أألخيرُ الذي أنا أبتغيهِ أمِ الشَّرُّ الذي هُو يَبتَغي(المثقّب، ١٩٧١ م ، ص٢١٣)

فالكلمتان (أبتغيه) في نهاية الشّطر الأوّل ، و (يبتغي) كلمة القافية هما موضع رد العجز على الصّدر .

و بنظرة عامة على هذه النّماذج نلاحظ أنّ الشّاعرين وظّفا هذه البنية الإيقاعيّة بصور عفويّة ، إذ لم نشعر بثقل لفظة أو صلاحية لفظة غيرها لتحلّ مكانها ، كما يمكن ملاحظة أنّ زهيراً كان أكثر توظيفاً لهذا الفنّ في شعره ، و كانت الدّرجة الإيقاعيّة لهذا الفن تختلف بحسب موقع الكلمة الأولى ، فكلّما اقتربت الكلمة الأولى من كلمة القافية كانت أكثر إيقاعيّة ، و لذا رأينا أنّ النّمط الذي تجيء فيه الكلمة الأولى في بداية الشّطر الثّاني هو الأكثر إيقاعيّة و دلالة على التّوتر و الانفعال .

• **الطّباق:**الطِّباق لغة من طابقه مطابقةً وطباقاً، وتطابق الشيئان: تساويا والمطابقة: الموافقة(ابن منظور) .أمَّا في الاصطلاح فهو الجمع بين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة (طبانة، ص٣٦٣)أي هو "الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرّسالة، أو الخطبة، أو البيت في بيوت فالطّباق يقوم على عنصر إيقاعي أساسي هو التّضاد والمخالفة في المعنى، إذ ترد فيه أزواج من الألفاظ متصاحبة دوماً، ويستدعي أحدهما الآخر(عبد المجيد ، ص١١٠)كما يقوم على عنصر إيقاعي آخر، وهو التّكرار الذي يتحقّق بالنَّظر إلى عمليّة الحضور والغياب(عبد المطّلب ، ص٣٥٥) ، فالطّرفان الحاضران على مستوى اللفظ متقابلان، لكنّهما يستدعيان طرفين غائبين لإكمال الدّائرة التكرارية(عبد المطّلب ، ص٣٥٦) ، فهو بنية إيقاعيّة جزهرها التّضاد و التّكرار ، و قد حضرت هذه البنية لدى كلّ من الشّاعرين غير مرّة ، و كان لها أثرها في خلق موسيقا داخليّة ثرّة و عميقة ، من ذلك قول زهير :

إن تُنسِني الأيَّامُ إلَّا جلالةً أَمتْ حينَ لا تأسى عَلَيَّ العَوائدُ

فيأذى بيَ الأدنى و يَشمُت بي العِدا و يَأمَنُ كَيْدي الكاشِحونَ الأباعِدُ(بن جناب ، ص ٧٠)

يقع الطّباق في البيت الثّاني في لفظَتَي (الأدنى) ، (الأباعد) ، و تنشأ التّكراريّة من خلال العلاقة بين الألفاظ الحاضرة في النّص و الغائبة في الذّهن ، و ذلك كما يأتي :

الحضور		الغياب
الأدنى	#	الأباعد
الأباعد	#	الأدنى

فكلمة (الأدنى) الحاضرة في النّص تستدعي نقيضها في الذّهن (الأباعد) ، و كلمة (الأباعد) الحاضرة في النّص تستدعي نقيضها في الذّهن (الأدنى) . و هكذا تكتمل الدّائرة التّكراريّة التي تعزز الإيقاع و تعمّقه بين الكلمتين المتضادّتين .

و في قوله :

تحيَّفَ مِنهُ اللؤمُ أكنافَ مَجدهِ فقَد خَرِبَ البيتُ الذي هُوَ عَامِرُهْ(بن جُناب ، ص ٧٨)

وزالَ عَمودهُ و رثَّتْ حِبالُهُ و أُصلِحَ أولاهُ و أُفسِدَ آخِره بن جُناب ، ص ٧٨

وقع الطّباق في البيت الأول (خرب / عامره) ، و كذلك في البيت الثّاني بين (أصلح / أوفسد) ، و (أوله / آخره) ، و هذه البنى الطّباقية جميعها تخلق دوائر تكراريّة من خلال علاقة الحضور و الغياب ؛ ممّا يعزز الحركة الإيقاعيّة التّكراريّة في النّص .

و قد اعتمد المثقّب هذه البنية في أشعاره أيضاً ، من ذلك قوله :

وَ لَقَدْ أودَى بِمَن أودَ ى بهِ عَيشُ دَهْرٍ كانَ حُلواً فأَمَرْ

فقد وقع الطّباق بين لفظَتَي (حلواً) و (أمر) ، من خلال علاقة الحضور و الغياب :

الحضور		الغياب
حلواً	#	أمر
أمر	#	حلواً

فكلّ لفظة حاضرة في النّص من هاتين اللفظتين تستدعي نقيضها في الذّهن ، ممّا يخلق دائرة تكراريّة تعزز الإيقاع و تعمّقه و في قوله :

فَأَنْعِمْ _ أَبَيْتَ اللعنَ _ إنّكَ أصبحَتْ لَدَيك لُكَيْزٌ كَهْلُها وَ وَليدُها

وَ أطْلِقهم تَمْشي النِّساءُ خِلالُهمْ مُفَكَّكَةً وَسْطَ الرِّحالِ قُيُودُها(المثقّب ،١٩٧١ م ، ص ١١٦)

ففي البيت الأوّل (كهلها / وليدها) تشكلان بنية طباقيّة ، و في البيت الثّاني (أطلقهم / قيودها) تجمعهما علاقة تضاد ، و هاتان البنيتان تمثّلان بنى موسيقيّة داخليّة من خلال علاقة التّكرار التي تجمعهما من خلال علاقة الحضور و الغياب بين النّص و الذّهن .

خاتمة:

وفي الختام، يتبين أن الإيقاع الشعري الداخلي يلعب دورًا حيويًا في تشكيل البناء الفني والمعنى العميق في القصيدة العربية. فالتوظيف المدروس لهذا الإيقاع يعزز من جمالية النص ويمنحه بعدًا إضافيًا من العمق والفاعلية، مما يسهم في تفاعل المتلقي وإشعال عواطفه. كما أن الدراسة أكدت على أهمية التركيز على الجانب الفني للإيقاع الداخلي كوسيلة لتعزيز القيمة الجمالية والإبداعية للشعر. ومن هنا، يُعد فهم هذا العنصر والاستفادة منه من أساسيات النقد الأدبي الحديث، الأمر الذي يدعو الباحثين والدارسين إلى مزيد من التفصيل والتمحيص في دراسة عناصر الإيقاع الداخلي

وتأثيرها في النصوص الشعرية.و يمكن ملاحظة أنّ الشّاعرين وظفا هذه البنية ليخلقا بنى إيقاعيّة تجمعها علاقات معنويّة من خلال علاقة التّضاد ، و هذا يشي باهتمامهما بالمعنى و ليس بالإيقاع فحسب .

المصادر:

١. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧٩م.

٢. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت ٣٩٣هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة: الرابعة ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م.

٣. الجرجاني: التعريفات: تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، مصر.

٤. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠١م.

٥. إميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٦. إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر، عمان، ط ١، ٢٠٠٦م.

٧. خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي (ت ١٣٩٦ هـ)، الأعلام، دار العلم للملايين، الطبعة: الخامسة عشر – أيار / مايو ٢٠٠٢ م.

٨. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر (دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦: ١/ ١٢٠

٩. عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٨: ٤٥

١٠. الطّرابلسي، محمد الهادي ، في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التّونسيّة ، ع٣٢ ، تونس ، ١٩٩١ م .

١١. الحسيني ، راشد بن حمد ، البنى الأسلوبيّة في النّص الشّعري ، دار الحكمة ، لندن ، ط١ ، ٢٠٠٤م.

١٢. بركة، بسام، علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربيّة) ، مركز الإنماء القومي، لبنان ، د.ت،

١٣. السّعراني، محمود، علم اللغة (مقدّمة للقارئ العربي)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٩٧م.

١٤. مدكور، عاطف، علم اللغة بين القديم والحديث، كليّة الأداب، جامعة حلب، ١٩٨٧م.

١٥. عبد التّواب، رمضان، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي . القاهرة ، ط٢، ١٩٨٥م..

١٦. عمر، أحمد، دراسة الصّوت اللغوي، عالم الكتب ، القاهرة، د.ط ، ١٩٩٧م.

١٧. دك الباب، جعفر، النّظريّة اللغويّة العربيّة الحديثة منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق، ،١٩٩٦م.

١٨. ديوان المثقّب ، عني بتحقيقه و شرحه : حسن كامل الصّيرفي ، جامعة الدّول العربية ، معهد المخطوطات العربية ، ١٩٧١ م ، ص ٩٩ .

١٩. المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربيّة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٨، ص١٠٤.

٢٠. ابن الأثير، المثل السّائر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الجوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ط٢، ق٣، ص٨.

٢١. ابن رشيق، العمدة، تحقيق: محمّد عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١، تحقيق: محمّد عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨١، ج٢.

٢٢. ابن سنان، سرّ الفصاحة، علّق عليه: عبد المتعال الصّعيدي، مطبعة محمد صبح، ميدان الأزهر، مصر، ١٩٥٢م.

٢٣. عبد المجيد، جميل، البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٩٨م..

٢٤. سعودي، فضيلة، التّكراريّة الصّوتيّة في القراءات القرآنيّة (قراءة نافع أنموذجاً)، رسالة ماجستير، إشراف: د. غيتري سيدي محمّد، جامعة أبي بكر– تلمسان، ٢٠٠٢م.

٢٥. حمدان، ابتسام، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان،

٢٦. ابن المعتز، كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدّمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة– بيروت، ط٣، ١٩٣٢م.

٢٧. السّبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ج٢.

٢٨. النّويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق: علي بوملحم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤، ج٧.

٢٩. عبد المطّلب، محمد، البلاغة العربيّة قراءة أخرى، دار نوبار للطّباعة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٧،

٣٠. ديوان المثقّب ، عني بتحقيقه و شرحه : حسن كامل الصّيرفي ، جامعة الدّول العربية ، معهد المخطوطات العربية ، ١٩٧١ م .

reference:

1. Ibn Faris: Mu'jam Maqayis al-Lughah, edited by Abd al-Salam Harun, Dar al-Fikr for Publishing and Distribution, Beirut, 1979.
2. Abu Nasr Ismail ibn Hammad al-Jawhari al-Farabi (d. 393 AH), al-Sihah Taj al-Lughah wa-Sihah al-Arabiyyah, edited by Ahmad Abd al-Ghafur Attar, Dar al-Ilm lil-Malayin, Beirut, fourth edition, 1407 AH - 1987 AD.
3. al-Jurjani: al-Ta'rifat, edited by Muhammad Siddiq al-Minshawi, Dar al-Fadhila for Publishing, Distribution, and Export, Egypt.
4. Ahmad Matloub: Dictionary of Classical Arabic Criticism, Maktabat Lubnan Nashiroon, 1st ed., 2001.
5. Emile Badi' Ya'qub and Michel Assi: al-Mu'jam al-Mufassal fi al-Lughah wa al-Adab, Dar al-Ilm lil-Malayin, Beirut, 1st ed., 1987.
6. Ihsan Abbas, History of Literary Criticism Among the Arabs, Dar Al-Shorouk Publishing, Amman, 1st ed., 2006.
7. Khair al-Din ibn Mahmud ibn Muhammad ibn Ali ibn Faris, al-Zarkali al-Dimashqi (d. 1396 AH), Al-A'lam, Dar al-Ilm Lil-Malayin, 15th Edition - May 2002.
8. Ibn Qutaybah, Poetry and Poets, edited by Ahmad Shaker (Dar al-Ma'arif, Cairo 1966: 1/120)
9. Omar Farroukh, History of Arabic Literature (Dar al-Ilm lil-Malayin, Beirut 1978: 45)
10. Al-Tarabulsi, Muhammad al-Hadi, On the Concept of Rhythm, Annals of the Tunisian University, No. 32, Tunis, 1991.
11. Al-Husayni, Rashid bin Hamad, Stylistic Structures in Poetic Texts, Dar al-Hikma, London, 1st ed., 2004.
12. Baraka, Bassam, General Phonology (Sounds of the Arabic Language), National Development Center, Lebanon, n.d.
13. Al-Sa'rani, Mahmoud, Linguistics (An Introduction for the Arab Reader), Dar al-Fikr al-Arabi, Cairo, Egypt, 2nd ed., 1997.
14. Madkour, Atef, Linguistics Between Ancient and Modern Times, Faculty of Arts, University of Aleppo 1987.
15. Abdel Tawab, Ramadan, Introduction to Linguistics and Methods of Linguistic Research, Al-Khanji Library, Cairo, 2nd ed., 1985.
16. Omar, Ahmed, The Study of Linguistic Sound, Alam Al-Kutub, Cairo, n.d., 1997.
17. Dak Al-Bab, Jaafar, Modern Arabic Linguistic Theory, Arab Writers Union Publications, Damascus, 1996.
18. Diwan Al-Muthaqqab, edited and explained by Hassan Kamel Al-Sayrafi, League of Arab States, Institute of Arabic Manuscripts, 1971, p. 99.
19. Al-Mubarak, Muhammad, Philology and Characteristics of Arabic, Dar Al-Fikr, Beirut, Lebanon, 3rd ed., 1968, p. 104.
20. Ibn Al-Athir, The Common Proverb, introduced and commented on by Ahmed Al-Jawfi and Badawi Tabana, Dar Nahdet Misr, Al-Fagala, Cairo. 2nd ed., vol. 3, p. 8.
21. Ibn Rushd, Al-Umdah, edited by Muhammad Abd al-Hamid, Dar al-Jeel, Beirut, Lebanon, 5th ed., 1981, edited by Muhammad Abd al-Hamid, Dar al-Jeel, Beirut, Lebanon, 5th ed., 1981, vol. 2.
22. Ibn Sinan, The Secret of Eloquence, commented on by Abd al-Muta'al al-Sa'idi, Muhammad Subh Press, Al-Azhar Square, Egypt, 1952.
23. Abd al-Majid, Jamil, Al-Badi' Between Arabic Rhetoric and Textual Linguistics, Egyptian General Book Authority, 1998.
24. Sa'udi, Fadhila, Phonological Repetition in Quranic Recitations (Naf's Recitation as a Model), Master's Thesis, supervised by Dr. Guitri Sidi Muhammad, Abu Bakr University, Tlemcen, 2002.
25. Hamdan, Ibtisam, The Aesthetic Foundations of Rhetorical Rhythm in the Abbasid Era. Dr. Ibtisam Hamdan,
26. Ibn al-Mu'tazz, Kitab al-Badi', edited and annotated by Ignatius Kratshkovsky, Dar al-Masirah, Beirut, 3rd ed., 1932.
27. al-Subki, Arous al-Afrah fi Sharh Talkhis al-Miftah, edited by Abdul Hamid Handawi, Al-Maktaba al-Asriya, Beirut, 1st ed., 2003, vol. 2.
28. al-Nuwayri, Nihayat al-Arab fi Funun al-Adab, edited by Ali Bu Lahm, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 1st ed., 2004, vol. 7.
29. Abdul Muttalib, Muhammad, Al-Balaghah al-Arabiyyah: Another Reading, Dar Nubar for Printing, Cairo, 2nd ed., 2007.
30. Diwan al-Muthaqqab, edited and annotated by Hassan Kamil al-Sayrafi, League of Arab States, Institute of Arabic Manuscripts, 1971.