الإيقاع الجرسي في شعر ابن رشيق القيرواني

أ . صادق بن القايد
جامعة الحاج لخضر باتنة (الجزائر)

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى توجيه نظر الباحثين في الإيقاع الشعري إلى العوامل الصوتية التي تصنعها بعض الظواهر البديعية كالجناس والتكرار والبناءات السجعية والتوازي ، في اتصالها بالمعنى والحالة الروحية للذات الشاعرة ، وأثرها البالغ في صنع بنية الإيقاع ، ذلك لأنها من المؤثرات الأولية التي يلامسها المتلقي أثناء قراءته للشعر .

وقد اتخذنا من شعر ابن رشيق القيرواني نموذجا ، كما استأنسنا بآرائه النقدية حيال هذه الظواهر في كتابه (العمدة) وحاولنا الربط بين تقعيده وتطبيقه كلما أتيح لنا ذلك .

Résumé :

Cette étude consiste a diriger les chercheures dans le tympon poetique aux facteurs vocaux que posent certains éléments rhétorique comme l’allitération et la répétition et le parallélisme et l’assonance et son influence exigeante dans la construction de la structure tympale car elle a des facteurs influents principaux que reçoit l'auditeur pendant sa lecture du poème . Cette étude a pris comme modèle le poème de IBN RACHIQ ALKAIRAWANI comme on a considère ses opinions critiques concernant ses éléments dans son livre (AL OMDA)

تمهيد :

يركز دارسو الإيقاع الشعري بدرجة كبيرة على العناصر الوزنية والقافوية والتي تعد بحق من الأسس الرئيسة لهذا النوع من الدراسات انطلاقا من كونهما القالب العام الذي تتشكل القصيدة بشكله وتتلون بجزيئاته .

إلا أن ثمة مؤثرات إيقاعية أخرى تفرضها جوانب فنية أخرى ، قد لا تتصل اتصالا مباشرا بالوزن والقافية ولكنها قد تتقاطع معهما ، ومنها جانب البلاغة . وسنحاول في هذه الدراسة أن نسلط الضوء على دور التشكيلات الجرسية التي تخلفها الموازنات الصوتية ، في تشكيل بنية الإيقاع في الخطاب الشعري من خلال ديوان ابن رشيق القيرواني ، والذي اعتمدنا في دراستنا له على نسخة من الطبعة الأولى التي شرحها صلاح الدين هواري وهدى عودة ، والتي طبعت بدار الجيل ببيروت سنة 1996 .

وللوصول إلى الموازنات الصوتية علينا أن ننطلق من البلاغة ، وهي من " العلوم التي تتحرى الصحة والحُسن في كلام العرب شعره ونثره من حيث المعاني والألفاظ في علاقاتها ومواقعها من الكلام [(1)] يقول الجاحظ : " لا يكون الكلام يستحق إسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك " [(2)]

و يمكن القول إن البلاغة هي علم يهتم بذلك الرابط الذي يترجم المعاني إلى ألفاظ تدل عليها ويكمن الجانب الفني فيها في طريقة انتخاب ألفاظ بعينها للتعبير عن معان بعينها . والمعروف أن البلاغة من العلوم التي عرفت دراسة واهتماما منذ القديم ، بالنظر إلى الدور الذي تلعبه أقسامها ((المعاني والبيان والبديع)) في تزيين وزخرفة الخطاب الشعري والنثري على السواء .

إلاّ أن ما يهمّنا بالخصوص هو الموازنات الصوتية الناتجة عن بعض أصناف البديع ، وما تتركه من بصمات جرسية واضحة في تشكيل بنية الإيقاع الشعري . والموازنة مصطلح بلاغي قديم ، ذو اتصال وثيق بالبناء الصوتي للكلام ، ورغم اختلاف القدماء في تحديده ، إلا أن الموازنات الصوتية كمصطلح حديث تعني " الموازنة بين طرفين

يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما الصوتي "[3] وتضم " توازن الصوائت وتجانس الصوامت ، وما تركّب منهما ." [4]

ولا يختلف إثنان في الكمّ الموسيقي الذي يحمله تجانس الحروف وتوازنها في ظواهر كالسجع والجناس والتكرار وغيرها ولا يقتصر الأمر على الجرس الصوتي ، بل يجب أن يتحقق تفاعل دلالي بين هذه الألفاظ الموسيقية لكي تكتمل الصورة الإبداعية ، التي قال عنها عبد القاهر الجرجاني إنها "أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده. " [5] وقد أشار ابن رشيق إلى هذه الظواهر وسمّاها : الحُلي ، فقال : " وهذه الأشياء في الشعر إنما هي نبذ تُستحسن ، ونكت تُستظرف مع القلّة وفي الندرة ، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة ... ولا ينبغي للشعر أن يكون أيضا خاليا مغسولا من هذه الحلي فارغا ." [6] .

ومنه نفهم أن الموازنات الصوتية هي تزيينٌ للألفاظ من حيث الجرس الموسيقي بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل هذا الجرس الموسيقي .

وقد كان القدماء لا يقيمون وزنا للظواهر البديعية باعتبارها عنصرا إيقاعيا في الشعر ، وكان " اعتقادهم الراسخ أنها مجرد زينة طارئة وزخرف بهدف التحسين والتنميق. "[7] ولكن توظيفها بدون إفراط وتكلف هو مؤشرٌ لكفاءة الشاعر ، وتمكّنِه من اللغة . فالموازنات الصوتية من العناصر التي توفر الانسجام الإيقاعي الذي يُولِّد المتعة والإطراب للمتلقي ومن هذا المنطلق نحاول أن نكشف عن تجسّد الإيقاع في بعض الظواهر الصوتية البديعية بشكل نظري ، ثم نقوم بتطبيقها على مختارات من شعر ابن رشيق القيرواني .

أ –الجناس : الجناس لغة مأخوذ من الجنس " وهو كل ضرب من الشيء أو الناس أو الطيور ، والجمع أجناس وجُنوس، و الجنس أعمّ من النوع ، ومنه المجانسة والتجنيس." [8] أما في الإصطلاح فالجناس " وسمّي كذلك التجنيس و التجانس و المجانسة ، ومعناه أن يحدث تجانس أي تشابه بين كلمتين في النطق ويكون معناه مختلفا " [9] أو هو " إيراد الكلِم متحدة أو مشابهة من حيث اللفظ مختلفة من جهة المعنى موفرا مساحة من التماثل الإيقاعي للنص "[10] ، وذكر ابن رشيق في باب التجنيس " المجانسة أن تشبه اللفظةُ اللفظةَ في تأليف حروفها " [11] .

وينقسم الجناس إلى قسمين : جناس تام وجناس غير تام ((ناقص)) ، والتام هو أن تتفق فيه الكلمتان في نوع الحروف ، وترتيبها وعددها وحركاتها ، ولا تختلفان إلا في المعنى ، أما الجناس غير التام فهو أن تختلف الكلمتان في أنواع الحروف ، أو أعدادها ، أو حركاتها ، أو ترتيبها [12] . ولا يخفى على أحد ذلك النغم الموسيقي الذي تولده الكلمات المتجانسة في البناء والمختلفة في المعاني ، أين تشترك الدلالة المختلفة للفظين مع بنيتهما المتطابقة أو المتقاربة في خلق وحدة موسيقية متكاملة تشهد على قدرة اللغة الفنية في توصيل الأفكار بصورة تحمل قدرا كبيرا من الكمال . وهذا ما أراده ابن رشيق حين قال " فما كان من التجنيس هكذا فهو الجيد المستحسن ، وما ظهرت فيه الكلفة فلا فائدة فيه "[13] والتجنيس الجيّد في نظر ابن رشيق هو الذي يأتي عن غير قصد وبدون تكلف، فعد الجناس المتكلف والمبالغ فيه " من أبواب الفراغ وقلة الفائدة " [14] .

ولأن الإيقاع الشعري لم يكن قد ظهر بعد كمصطلح في عهد ابن رشيق ، فلا نراه يُفرد كلاما يتعلق بالجرس الصوتي للجناس وغيره من المحسنات اللفظية ، بل اكتفى بالتعليق والحكم عليها بالحسن أو القبح رابطا ذلك بالبساطة أو الإصطناع ، ومن المؤكد أن هذا من الثوابت النقدية التي لم تتغير كثيرا منذ ذلك الحين .

والمتصفح للديوان يرى انتشار الجناس بنوعيه في قصائده ومقطوعاته ، حيث تبلغ نسبة الأبيات التي ورد فيها أزيد من 11.52 % وقد اخترنا الأمثلة التالية كنماذج نُظهر من خلالها الأثر الإيقاعي للجناس ودوره في إثراء الجانب الموسيقي للشعر .

الرقم	الشاهد	نوعه	الصفحة
1	عَنْ مِثْلِ فَضْلِكَ تَنْطِقُ الشُعَرَاءُ وَبِمِثْلِ فَخْرِكَ تَفْخَرُ الْأُمَرَاءُ	ناقص	27
2	مُعْتَدِلُ القَامَةِ والقَدِّ مُوَرَّدُ اَلْوَجْنَةِ وَاَلْخَدِّ	ناقص	68
3	أَسْلَمَنِي حُبُّ سلَيْمانِكُم إلى هَوَى أَيْسَرُهُ القَتْلُ	ناقص	125
4	رَضِيْتُ بِحُبِّهِ في كُلِّ حَالِ وَلَمْ أَعْطِفْ على قِيْلٍ وَقَالِ	ناقص	130
5	وَقَدْ كانَ قَدَّمَ إِحْسَانَهُ وَ لكِنَّهُ قَدْ مَا قَدَّمَا	تام	136
6	فَتَسْلِيمُ أَمْرِي بِهِ لِلْقَضا ذَخَرْتُ بِهِ أَجْرَ ما أَجْرَمَا	تام	137
7	غزَالٌ لا أَزَالُ بهِ أَهِيْمُ أُكَاتِمُهُ اَلْوَرَى وَأَنا كَتُوْمُ	ناقص	138
8	يا رُبَّ أَحْوَرَ أَحْوَى في مَرَاشِفِهِ لَوْ جادَ لي بارْتِشَافٍ بُرْءُ أَسْقَامِي خَطَّ العِذارُ لَهُ لامًا بِصَفْحَتِهِ مِنْ أَجْلِها يَسْتَغِيْثُ	ناقص	144
9	النَّاسُ باللاَّمِ	تام	145
10	غزَا القُلُوبَ غزَالٌ حَجَّت إِلَيْهِ العُيُونُ	ناقص	153

شكّل الجناس في هذه الأمثلة تموّجا موسيقيا مميزا ، خلقه التماثل الصوتي للألفاظ مع اختلافها في المعنى : ((الشعراء الأمراء)) و ((القدّ ، الخدّ)) حيث تكررت معظم الحروف في طرفي كل مثال وقد سمح هذا التكرار بتكثيف جرس الأصوات ، وإبراز التفاعل بين الكلمات ، هذا التفاعل الذي لا يتم بمعزل عن المعنى الذي يريده الشاعر وعن حالته النفسية في لحظة تشكل القصيدة .

ويبلغ هذا التفاعل ذروته في الجناس التام الذي ورد في المثالين الخامس والسادس ، و الذي سمّاه العلماء بالجناس المتشابه ، وهو الذي " تكون فيه الكلمة مفردة ، والثانية مركبة من كلمتين ... لكن صورة كتابتهما واحدة ، وجرسهما في الأذن واحد "[15] ،وهو ما سمّاه ابن رشيق بالمنفصل [16] . فقد تكررت كلمة ((قدّما)) ثلاث مرات رسما ، ووقع الجناس بين الثانية والتي تتكون من كلمتين: ((قدّ)) أي شقّ و ((ما)) اسم الموصول ، والثالثة ((قدّما)) بمعناها المعروف كفعل ماض . وكذلك الحال بالنسبة للمثال السادس حين جانس بين ((أجر – ما)) و ((أجرما)) فالأولى بمعنى الثواب والثانية بمعنى التجنّي .

والحقيقة أن القارئ ليطرب عند قراءة أبيات كهذه ، حين ينظر إلى تباين المعاني وتشابه المباني . ورغم ما يبدو عليها من تصنّع ، إلاّ أن هذا لا يُنقص من ملَكة الشاعر ومقدرته على نسج الكلام بهذه الطريقة ، حيث يتضاعف الثراء الموسيقي إلى درجة قلّما نجدها بهذا التركيز في الشعر.

ولن نترك البيتين قبل أن نشير إلى ما في أولهما مما اصطُلح عليه العلماء بردّ الأعجاز على الصدور ، وهو " أن يتكرر لفظ بعينه رسما ومعنى في مستهل البيت ونهايته "[17] ، وهو من العناصر الهامة التي تدخل في تشكيل بنية الإيقاع الشعري ، ونجده في قوله :((رمى حر قلبي – ما قد رمى)) فنهاية البيت تعيدنا إلى بدايته في وصلة قوامها الفعل ((رمى)) ، وهو ما تكرر في المقطوعة ثلاث مرات .

ولا شك أن ابن رشيق من الذين أحسّوا أن الجناس من أكثر الألوان البديعية موسيقيةً ، وتتبع هذه الموسيقى من ترديد الأصوات المتماثلة ، مما يقوّي من رنين اللفظ والجرس الموسيقي ، ففي المثال التاسع جانس بين ((لاماً)) في صدر البيت و ((اللام)) في عجزه ، والقصد من اللام الأولى هو حرف اللام، أما الثانية فيقصد بها الشديد على كل شيء ، وفي البيت صورة دلالية ظريفة زادها حسناً النغمُ الإيقاعي الذي خلّفه التماثل الصوتي بين طرفي الجناس .

ولعل المثالين الأخيرين مناسبان للحديث عن زاوية أخرى تهمّنا ، وهي " إحساس التوهّم الذي يثيره الجناس قبل أن نصل إلى الحرف الأخير من الكلمة، ويزول هذا الإحساس بمجرد الوصول إلى النهاية ، لينشط الخيال معهــا إلــى تصور جديد." [18] باعتبار أن هذا الإحساس يدخل في صلب الإدراك الإيقاعي ، ففي أول المثالين لا يســتقيم تصــور القارئ إلا بالوصول إلى آخر حرف من ((أحوى)) التي وقعت مباشرة بعد ((أحور)) . ومن المثيــر للمتعــة ألاّ نفهم جملة فيها تلاعب بالأصوات إلاّ بالوصول إلى آخر حرف فيها ، وفي المثال الأخير تتكرر هذه الصــورة عنــدما يقول : ((غزا القلوب غزال)) ، فلا يزول الإلتباس إلاّ بالوصول إلى حرف اللام من ((غزال)) . وبالإضافة إلــى ما تولّده هذه التجانسات من نشاط عقلي ، فهي تحمل أيضا ميزة إيقاعية خاصة تضفي جمالا واضحا على الأبيات ، مما يجعلنا نقول إن الشاعر لم يقصد بهذه الجناسات مجرد الزخرفة اللفظية بقدر ما خلق إيقاعا جميلا وموســيقى لطيفــة ، تظافر في صنعها وقْع الألفاظ صوتيا ودلاليا .

ويمكن القول إن ابن رشيق قد وُفق في استعمال هذا اللون من الموازنات الصوتية في تجسيد صورة الإيقاع في الشعر مع العلم أن الشاعر لم يوظف الجناس في ديوانه بشكل مكثّف فجاءت معظم الجناسات بشكل تلقائي .اللهم فــي بعض المقطوعات القليلة، وهذا امتداد – بشكل عام – لموقفه حيال الجناس في كتابه العمدة .

ب – التكرار : الكِرار في اللغة من " كرر ، إنهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا ، وكرّ عليه كرّا بعدما فرّ، وهو مكرّ مفــر وكرار وفرار ، وكررت عليه الحديث كرّا ، وكرر على سمعه كذا ، وتكرر عليه " [19] والتكرار اصطلاحا " هــو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه " [20] . قال ابن رشيق : " وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو دون المعاني في الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه." [21]

وقد وضع ابن رشيق شروطا لاستخدام التكرار فقال : "لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهــة التشــوق والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب ، أوعلى سبيل التنويه به...إن كان في مدح ." [22] ومن القــولين الســابقين يمكن أن نستخلص مغزى الجدوى من وجود التكرار في تصوّر ابن رشيق ، والتي يبدو فيها الإدراك الإيقــاعي الــذي يخلقه تكرار الأصوات من خلال الألفاظ وما في ذلك من موسيقى يبدو غير واضح ، والأرجح أن سبب ذلك هــو أن مفهوم الإيقاع لم يكن قد تكوّن بعد في عهد ابن رشيق وأن موسيقى الشعر بمفهومها الحديث لم تكن قد انفصــلت بعــد عن علوم أخرى كالعروض والبلاغة وعلم الأصوات وغيرها آنذاك .

يعد التكرار عنصرا أساسيا من عناصر الإيقاع الشعري ، وهو من الموازنات الصوتية التي تساهم فــي تقويــة البنية الموسيقية ، ولهذا قيل : " وهل الإيقاع إلاّ تكرارا؟ " [23]

وبالإضافة إلى دوره في الإثراء الإيقاعي ، يملك التكرار قدرة كبيرة على التوكيد وتقرير المعنى فــي الــنفس ، ويتم ذلك باتحاده مع الحالة النفسية للشاعر ، وتجربته الفنية التي "تفرض وجودا معينا ومحددا للتكــرار وتســهم فــي توجيهه وتأثيره "[24] إذ يشكّل متنفسا للشاعر وللشعور الذي ينتابه سواء بالسلب ((حزن قلق ، خوف ..)) أو بالإيجاب ((فرح ، إعجاب ، فخر..))

و قد بلغت نسبة أبياته في الديوان 19.07 % ، وفيما يلي بعض الأمثلة التي انتخبناها من الديوان كنماذج نرى من خلالها حجم الأثر الإيقاعي للتكرار ، وللموسيقى التي يولدها في اتصاله المباشر المعنى .

الرقم	البيت	الصفحة
1	وَأَرَى الثَّرَى والمَاءَ حَوْلَكَ حُمِّلاَ مَا لَا يَقُومُ لَهُ الثَّرَى وَالمَاءُ	27
2	وسوابقٌ مثل البروق لَواحقٌ بل عندها أَنَّ البُروقَ بطاءُ	30
3	إذا لذَّةٌ لمْ يَبقَ إلاّ ادّكارُها فحسبي من اللذات ذِكري لها حسْبي	43
4	ومِنَ الكُثبانِ شطْرٌ لكِ والأغصانِ شطرُ	78
5	و بماذا أصفُ الخصرَ ومَا إنْ لكِ خِصْرُ	78
6	وبتُّ أداري الشوقَ والشوقُ مقبلٌ عليّ وأدعو الصبرَ والصبرُ معرضُ	90
7	بعمامةٍ مِنْ خدّه أو خَدُّه مِنْها استَرَقْ	108
8	وإذا بدا وإذا انثنى وإذا رنا وإذا نطقْ	108
9	لو أثمرتْ من دم الأعداء سمرُ قنا لأورقتْ عنده سمْرُ القنا الذُبّل	127
10	فقلتُ بُلينا بالرقيب فقال ما بُلينا ولكنّ الرقيب بُلي بنا	151
	وحللتَ من علياء صبرة موضعا أكرمْ به من موضع ومكان	

استخدم ابن رشيق التكرار في البيت الأول كعامل مساعد على إيضاح الفكرة ، فضلا عن دوره الموسيقي ، حين كرر لفظتي ((الثرى والماء)) للدلالة عن عظم الهدايا التي جاءت المعزّ بن باديس عن طريق البر والبحر حتى لم يطق التراب والماء تحّمل هذه الهدايا ، وهو يرمي من وراء ذلك إلى عِظم هذا الأمير بالنظر إلى العطايا التي وصلته ، و هو نوع من التكرار يُراد به تقوية المعاني التفصيلية التي تصيب بيتا أو فكرة ضمن القصيدة [25]. والأثر الإيقاعي الناتج عن هذه الصورة واضح بتكرار الكلمات وما فيها من حروف وفق نفس النسق و الترتيب ، مما خلّف جرسا موسيقيا عذبا زاده الطباق الحاصل فيه جمالا .

وفي المثال الثاني وهو من نفس قصيدة الأول ، كرر الشاعر لفظة ((البروق)) أثناء وصفه للخيل التي جُلبت ضمن الهدايا ، وهو تشبيه أدخل القارئ في صورة حية تعبر بوضوح عن سرعة هذه الخيول في اقترانها بسرعة البرق ، بل أن البرق أبطأ منها ، وجاء التكرار هنا كدعامة أساسية لهذه الصورة وكمتمم رئيسي للإيقاع ، لأن تكرار الكلمة بأنغامها يُرجع القارئ إلى جوّ الوميض الذي ساد الشطر الأول للبيت ، فلا يملك المتلقي إلاّ أن يفتتن حيال هذه الموسيقى التي يصبّ معناها في سياق عام واحد هو تمجيد الممدوح والإشادة به .

وفي البيت الذي يليه استعمل الشاعر تكرارا من نوع آخر هو التكرار الصوري ويتمثل في إعادة الكلمة بغرض إشاعة جوّ معين على القصيدة [26]، ويساعد على تحديد منحاها ، حين كرر كلمة ((حسبي)) في بداية عجز البيت ونهايته ، وكرر من قبلها كلمة ((لذّة)) ، وإن كانتا مختلفتين في الصيغة بين المفرد والجمع ، من أجل صبغ المعاني بلون محدد يُستخلص منه حالة الشاعر النفسية في تمسكها باللذّات والتمتع بها ، وإن كان ذلك على سبيل التذكّر . والأكيد أن لتكرار هذه الكلمات أثرا موسيقيا بالغا خاصة لماّ وردتا بالتناوب ((لذّة ، فحسبي ، اللذّات ، حسبي)) مما أدى إلى تقاسيم إيقاعية أقرب ما تكون إلى الانتظام ، وهذا ما يُحسب للشاعر .

أمّا في المثالين الرابع والخامس فينتقل بنا الشاعر إلى غزل من النوع الذي توصف فيه المرأة خارجيا حيث نجد التكرار في مواضع محددة من البيت ، وهي آخر صدره وعجزه . وتموقعُ التكرار في نهايات الأشطر يزيد بلا شك في تقوية النغم بجعله على شاكلة القافية ، زيادة على ما يقدمه من خدمة للمعنى بتأكيده وإقراره . ورغم ما في القصيدة من تكلّف إلاّ أن سبب قبولنا لذلك هو أن الشاعر ابتعد فيها عن الجدية و الرزانة ، ولعل آية ذلك هو استعماله لأحد الأوزان القصار التي غالبا ما تَحمل الشعر المُغنّى في مجالس اللهو . وهذا ما ينطبق إلى حد كبير على المثالين الثامن والتاسع بالتركيز على ((خدّه)) في أولهما ، و ((إذا)) في ثانيهما ليعطي في هذا البيت أربع وضعيات لمحبوبه .

وتكرار ((إذا)) جاء بغرض التشوق والإعجاب ، زادها موسيقية موقعها في بداية كل تفعيلة ((متفاعلن)) من وزن مجزوء الكامل .

وعلى خلاف الأبيات القصار السابقة ، ظهر ابن رشيق في المثال السادس بمظهر الجادّ المتأمل الذي يصف تعاطيه مع الشوق والصبر ، مكررا هاتين اللفظتين دون وضع فاصل بين الكلمتين المُعادتين إلاّ واو العطف ، ويمكن أن نطمئن إلى القول إنه كلما اقتربت الكلمات المكررة من بعضها زاد تأثيرها الموسيقي والمعنوي ، فيمكن أن نستخرج الكلمات المكررة من البيت ونفهم منها معناه بسهولة ، كما يمكن أن نلاحظ النغم الحزين الذي ينساب بفعل الترجيع الناتج عن تكرار الكلمات وأصواتها ، وقد تخلله إيقاع دلالي بفعل الطباق الذي جاء في نهاية الشطرين وهذا ما جعل البيت على قدر كبير من الجمال .

وفي المثال التاسع وظّف ابن رشيق التكرار بنوعيه اللفظي والمعنوي ضمن إطار المدح . اللفظي حين كرر (سمر قنا) ، والمعنوي في قوله ((أثمرت ، أورقت)) لتحسين صورة الممدوح والتنويه به فتكرار (سمر قنا) أي الرمح ، يُشيع جو الصراع والحرب ، بل الإنتصار في الحرب لأن هذه الرماح كثيرة الدماء لِما قتلتْ من الأعداء . والمعروف أن مثل هذه الصورة لَمن أهم الأوتار التي يعزف عليها الشعراء أثناء مدحهم للملوك . وقد سمّى الشاعر الرمح بغير اسمها المعروف ليمنحها أكبر قدر من الإيحاء والدلالة التي تساعد المتلقي على الدخول أكثر في صورة الحزم والبطش ، كما أن هذا الإسم ((سمر قنا)) أكثر موسيقية من ((الرماح)) ، وبتكراره زاد الشاعر من الغنى الإيقاعي للبيت .

وقد أورد الشاعر تكرار معنويا في ((أثمرت ، أورقت)) ، وهي ذات معنىً واحد هو نمو النبات وتطوره ، مما بثّ تنغيما تلاءم مع أحاسيس الشاعر وأفكاره . وقريب من هذا السياق كان البيت الحادي عشر ، الذي انضوى تحت لواء المدح ، فكرر ابن رشيق فيه حرف الجر((من)) الذي جاء في موقع مفصلي من كل شطر فأضفى إيقاعا منظّما كما كرر كلمة موضع ويقصد به مدينة صبرة بغرض إشاعة الحنين والتشوق وبهذا نشر الشاعر جوا موسيقيا ارتبط في معناه بدلالة المكان .

وبالعودة إلى الغزل يمكن أن نسلط الضوء على جانب آخر من بنية التكرار حيث يقتصد الشاعر في الكلمات عن طريق إعادة كلمة واحدة أو أكثر منها [27] فيزيد من تركيز المعنى ويقوّي الجرس الصوتي. ونرى ذلك بوضوح في المثال العاشر ، فكل البيت تكرارٌ لكلمات ثلاث : ((قلت ، بلينا ، الرقيب)) مع اختلاف طفيف في الصياغة ، وقد حرص الشاعر على إيرادها بنفس الترتيب طوال البيت ليجعل منه كيانا إيقاعيا متكاملا ، واضح المعنى ، غنيّ النغمات .

ويمكن أن نخلص إلى أن ابن رشيق قد نوّع في استخدام التكرار وفق ما يتماشى مع أفكاره وحالته النفسية ، وقد كان له الأثر الإيقاعي المرجو في أغلب الأحيان ، كما يمكن أن نلحظ نوعا من التوافق بين أفكاره الخاصة بالتكرار في كتابه العمدة ، وبين تطبيقها في الديوان .

ج – التوازي : التوازي هو "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات ، أو العبارات القائمة على الإزدواج الفني ، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتقابلة أو المتوازية ، سواء في الشعر أو النثر " [(28)] . وبعبارة أخرى التوازي هو " التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة من أبياتٍ شعرية ." [(29)]

ومن التعريفين السابقين نستخلص أن التوازي هو تكرار البنى النحوية والتركيبية في الشعر أو النثر وهذا ما يحدث نوعا من التناغم الإيقاعي يرتكز على التساوي بين هذه البنى والتي بدورها تخدم جمالية النص الأدبي [(30)] ، كما أنه يقوم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة توزيعا قائما على الإيقاع

المنسجم في الصياغة الفنية بصفة عامة ، وأحسنه ما جاء طبيعيا بغير تكلف ، لأنه عندئذ يساعد على ثــراء الصــورة الفنية واطّراد نموها وحيويتها ، كما يساعد على إثراء التجربة الفنية للشاعر فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي أُنشئت القصيدة من أجله ، بل يكون عاملا مساعدا يجمع الجزئيات ويوحدها .(31) .

ولم يستعمل ابن رشيق هذا النوع من المحسنات بشكل مكثف في شعره، فقد بلغت نسبته 4.83 % وفيما يلــي بعض الأمثلة المستقاة من الديوان والتي ساعدت على إثراء بنية الإيقاع في شعره .

الرقم	البيت		الصفحة
	فلأمنعنَّ جُفُونَهُ طِيبَ الكَرَى	ولأمزجنّ دموعَهُ بِشَرابِهِ	
	وحَياةِ حاجتهِ إليَّ وفَقْدِهِ	لأواصلنّ عذابَهُ بعذَابِهِ	
	وحرقةٍ برَّدَها	عن قلبِ صَبٍّ مُنْضَجِ	
1	ورحمةٍ أوقعها	في قلب قاسٍ حَرِجِ	46
2	وحاجةٍ يسَّرها	عند غزالٍ غَنِجِ	57
2	معتدلُ القامةِ والقدّ	مُوَرَّدُ الوجنة والخدّ	57
2	بدرٌ ولكنهُ قريبٌ	ظبيٌ ولكنه أنيسُ	57
2	بفرعٍ ووجهٍ وقدٍّ وردفٍ	كلَيلٍ وبدرٍ وغصنٍ و حِقْفِ	57
3	إن زارني يوما على خَلْوَةٍ	أو زرتُه في موضعٍ خالِ	68
4	كنتُ له رَفْعًا على الإبتدا	وكان لي نَصْبًا على الحالِ	87
5	رمى حرّ قلبي بأجفانـــــــه	رشا ما دَرَى قَدْرَ مَا قَدْ رَمَا	107
6	وقد كان قدّمَ إحــسانَــــــه	ولكنـــــــــهُ قَدَّ مَا قَدَّمَــــا	131
6	وهدّمَ بُنْيانَ صبري بــــــه	فــــــما أحدٌ هَدَّ ما هَدَّمَا	131
7	لئنْ كان حرّم من أُنْسِــــهِ	حلالا فَيَا حَــــــرَّ ما حَرَّمَا	136
	وإنْ كان أضرمَ نار الجَوى	فلا أشتــكي ضرَّ ما أَضْرَمَا	
	فتسليمُ أمري به للقضــــا	ذخرتُ بــــه أجْرَ مَا أَجْرَمَا	

في المثال الأول نجد في البيتين توازيا أفقيا وآخر عموديا ، الأول من خلال تطــابق البنــى النحويــة الخاصــة بعجزي البيتين والثاني تحقق بتشابه التراكيب وترتيبها عموديا في كل عجز : اللام موطئة للقسم + فعــل مضــارع + نون التوكيد الثقيلة + جار ومجرور ، مما أكسب البيتين جمالية إيقاعية تُحدث في النفس درجة عاليــة مــن الإنســجام والتعاطف مع الحالة النفسية الجريحة للشاعر ، في وعيدها بالإنتقام من المحبوب لخطأ جسيم ارتكبه ، وقد جاء التوازي هنا على قدر كبير من الكمال فأحسن الشاعر التكرار والتقسيم فيه بدون تكلّف أو اصطناع .

وفي المثال الثاني كان للتوازي دور أساس في التوقيع الصوتي العام للأبيات ، فجاءت كــل الجمــل متســاوية المقادير متلائمة المعاني مما أحدث أنغاما تتكرر خلال كل صدور الأبيات ، وزادها جمالا انتهاؤها بحرف موحــد ((الهاء الممدودة)) فعملت عمل القافية في الترنم ، وحملت من التركيز الموسيقي ما يجعل القارئ يتفاعل مع معانيهــا . والقول نفسه ينطبق على المثال الثالث حين يصف ابن رشيق محبوبه وصفا لطيفا ابتعد فيه عن المجــون فبــدا البيــت متناسق المعاني متطابق البنى التركيبية والنحوية ، فقد وازى بين ((معتدل و مورد)) و ((القامة و الوجنـــة)) و ((القد و الخد)) وأحدث بهذا موسيقى واضحة فعّلها انتهاء كل تفعيلة من وزن السريع في الموضع نفسه من كلّ كلمة في كلّ شطر . والواقع أن هذه الظاهرة تكررت في أكثر من مكان في الديوان ، فبنظرة إلى المثال الرابع يمكن أن نقــول إن الشاعر طابق في شطري البيت بين عدة بنيات : التركيبية و النحوية و الصرفية وتعداها إلى البنية العروضية و في ذلك ضبطٌ دقيق للإيقاع .

وفي وصفه لحبيبته في المثال الخامس شبّه ابن الرشيق أربعة بأربعة : الفرع ((الشعر)) بالليــل ، و الوجــه بالبدر ، و القدّ بالغصن ، والردف بالحقف ((كثيب الرمل)) . كلّ هذا داخل بيت متماسك طابق فيه بين موقع المشبه و المشبه به من كل شطر ، فخلق بلك صورة فنية تعكس مشاعره وحالته النفسية المتأثرة بالجمال بوضوح ، كما عزز التدفق الإيقاعي بإيراد كل كلمة من البيت بوزن تفعيلة من تفعيلات بحر المتقارب .

أما في المثال السادس ، فزيادة على التوظيف اللطيف لمصطلحات النحو ، هناك نوع من التوازي فــي قولــه : ((إن زارني ، أو زرته)) و ((كنت له ، كان لي)) تضع القارئ في جوٍّ من التأرجح ، يسببه مسار المعاني من شطر إلى آخر ولهذا فإن البيتين يحتويان على كمّ كبير من الموسيقى بفضل الإتفاق في التركيب بين أطراف التــوازي وفــي مواقعها في بدايات كل الأشطر .

وقد استخدم ابن رشيق نوعا مختلفا من التوازي ، أين جعل في المثال الأخير من اســم الموصــول ((مــا)) مفصلا عموديا هاما أساسه التكرار في عجز كل بيت ، فصنع بذلك هندسة متناسقة من الناحيــة الصــوتية والدلاليــة والخطية ، والمخطط الآتي يبيّن ذلك .

قدر		رمى
قدّ		قدما
هدّ	ما	هدّما
حرّ		حرما
ضرّ		أضرما
أجر		أجرما

ويمكن أن نلحظ بسهولة التنسيق الصوتي الذي كان نِتاج توزيع الألفاظ في الجمل توزيعا قائمــا علــى الإيقــاع المنسجم للأصوات التي كان محورها اسم الموصول ((ما)) الذي أدى دوره النغمي على أكمل وجه .

ولنا أن نقول في الأخير إن استعمال ابن رشيق للتوازي قد أتى أُكله في إثراء الإيقاع في الديوان بتوفيره التنــوع الموسيقي اللازم

د – السجع : السجع لغة من " سجع يسجع سجعا : إستوى واستقام وأشبه بعضه بعضا ، والسجع الكلام المقفى وسَجَعَ وسَجّع : تكلم بكلام له فواصل كفواصل اشعر من غير وزن " [32] أما في الاصطلاح فالسجع " توافق الفاصــلتين فــي الحرف الأخير ، وأفضله ما تساوت فقره" [33]

وينقسم السجع إلى أربعة أقسام :

1 - المطرّف : وهو السجع الذي تتفق فيه الفاصلتان أو الفواصل أو القرينتان في الروي و تختلف في الوزن .

2- الترصيع : وهو أن نقابل كل لفظة من فقرة النثر أو صدر البيت لفظة على وزنها و رويها .

3 – المتوازي : وفيه تتفق اللفظة الأخيرة من الفاصلة أو القرينة مع نظيرتها في الوزن و الروي .

4 – المشطور : وهو أن يكون لكل شطر من البيت قافيتان مختلفتان عن قافية الشطر الثاني .[34]

والسجع من الظواهر الإيقاعية التي لها الأثر الصوتي الفاعل في النفس ، إذ ييسر على المتلقي حفظه ، ويرضي سمعه وذوقه على السواء ، كما أن لطبيعته التكرارية تأثيرا جميلا على النفس ، عن طريق الإيقاع الصــوتي المتحقــق بين الحرفين المتقافيين ، أو البنيتين متوازيتين بما يُنشئان من جرس متوازن .[35]

لم يكثر ابن رشيق من توظيف التشكيلات السجعية في ديوانه ، فلــم تتعــد نســبة أبياتــه 1.45 % ، إلاّ أن الموجودة منها جاءت في ثوب البساطة والتلقائية ، بعيدة عن التكلّف والتصنّع ، كما كان توظيفها في خدمة المعنــى لا العكس ، ومن أمثلة ذلك قوله [36] :

حُطَّتْ مآخرُها وأشرفَ صدرُها   حتى كأن وقوفَها إقْــعَاءُ

أدى السجع في هذا البيت دورا هاما في ثرائه الإيقاعي ، حين وقع بين ((مآخرها و صدرها)) وهو من النـــوع المطرّف الذي يتفق جزآه في حرف الروي ، واتفقت خواتيم الكلمتين في ثلاثة حروف ((الراء والهاء وألف المد)) مـــا ولّد تدفقًا موسيقيًا ، وتوافقًا صوتيا مؤثرا ، يترك في النفس استمتاعا ولذة أثناء تصورنا للشكل العجيب للزرافة ، وقـــد جاء الطباق الوارد في البيت كعنصر داعم لهذه الموسيقى .

وقال [37] :

دونَكَها يا سيّدَ الأحرارِ   وواحدَ العصرِ بلِ الأَعْصارِ

رسالةً بيّـــنةَ الأعْــذارِ   باحتْ بما تُخفِي منَ الأَسْرارِ

أدلّ من فجرٍ على نهار   وفضلِ ذاك السرِّ في الإظهارِ

الأبيات غنية بالتوافقات السجعية: ((الأحرار ، الأعصار ، الأعذار ، الأسرار ، نهار ، الإظهار)) والتي جاءت بتوازن صوتي بارز ، والأكيد أن مجيئها في أواخر الأشطر جعلها بمثابة القافية في كل شـــطر ، والقافيـــة التـــي مـــن المفروض أن تأتي مرة واحدة في البيت جعلها الشاعر مرتين في البيت الواحد بكل حركاتها وحروفها ، ممـــا ضـــاعف الكم النغمي والتوقيع الصوتي الذي يعبّر عما تمتلئ به نفس الشاعر من العواطف في وقـــت الاســـتئناس والانبســـاط ، فظهرت الأبيات كجملة موسيقية مكتملة ، متناسقة الأجزاء

ومما قاله في وصف محبوبه [38] :

فإذا بدا وإذا انثنى   وإذا شَدا وإذا نطقْ

والبيت قد انقسم إلى أربع وحدات موسيقية تمثل كلٌّ منها تشكيلا سجعيا ينتهي بالمدّ ، إلاّ الأخير منها لاحتوائـــه على القافية ، ولعبت واو العطف دور الفاصل والمنظِّم لهذه التشكيلات ، وهذا ما أشاع أنغاما موسيقية متماثلـــة دلّـــت بشكل جميل عما يجول في بال الشاعر من عواطف الإعجاب والافتتان ، كما صنعتْ ثراءً صوتيا مؤثّرا أضفى علـــى البيت مسحة من الاتساق الممتع .

وفي نفس المقطوعة قال : [39]

يا من يَمُرّ ولا تمرّ   به القلوبُ مِنَ الفَرَقْ

ثمة توافق صوتي خلّفه السجع بين ((يمرّ ، تمرّ)) اللتان اشتركتا في الميم والراء ، كما يوجد توازن في البنية بين الكلمتين ، وقد أدى قِصر المسافة بينهما إلى خلق نغمة موسيقية جلية أحالت القارئ إلى فعل المرور الـــذي جعلـــه الشاعر خلفية لصورته .

وقال : [40]

رماني فأصماني وأعرضَ كَي أَرَى   بأنَّ الفتى لا يستحلّ دمي ظُلْمَا

إستهل الشاعر بيته بجملة إيقاعية جميلة قوامها ((رماني فأصماني)) والتي تحمل توافقا في الجانب النحوي والصرفي وكذلك في أغلب جنس الحروف ، مما ساهم في إثراء التشكيل الإيقاعي والدلالي للبيت

ورغم ندرة التشكيلات السجعية في الديوان ، إلاّ أن ابن رشيق قد وظّفها بما يدل على ما " يضفيه هذا اللون الإيقاعي من طلاوة نغمية على موسيقى البيت الواقع فيه ، ولعل في ذلك تأكيدا على مدى صلاحيته الإيقاعية وفاعليته المعنوية والصوتية في نفس الحين " (41)

وبالإضافة إلى العناصر السابقة ، فمن المهم أن نذكر أنّ هناك العديد من المؤثرات الإيقاعية ذات الصلة بالتوازن الصوتي ، والتي قد تتقاطع مع علم آخر كالعروض ، ولعل التصريع خير مثال عليها ، فالتصريع " هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته " (42) أو " هو أن يكون العروض كالضرب في وزنه ورويه وإعرابه " (43) . وسبب التصريع " مبادرة الشاعر القافية ليُعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ، ولذلك وقع في أول الشعر ، وربما صرّع في غير ابتداء ، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة ... وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرّعوا في غير موضع تصريع ... وهو دليل على كثرة المادة " (44) . على أن أكثر ما يهمّنا في التصريع هو طابعه السجعي الموسيقي الذي يولّد كمّا ملحوظا من الموسيقى في الشعر ، يكون أساسه تماثل الضرب والعروض في الروي والوزن والحركة الإعرابية ، وقد استعمله ابن رشيق في أكثر من موضع في الديوان ، بنسبة تقدر بـــ : 5.56 % ومنها الأمثلة التالية :

الرقم	البيت		الصفحة
1	عن مثل فضلك تنطق الشعراء	وبمثل فخرك تفخر الأمراء	27
2	تثبّتْ لا يخامركَ اضطرابُ	فقد خضعتْ لعزتك الرقابُ	42
3	من ذا يعالج عني ما أعالجه	من حرّ شوق أذاب القلب لاعجه	53
4	معتدل القامة والقدّ	مورد الوجنة والخدّ	68
5	من جفاني فإنني غير جافِ	صلةٌ أو قطيعةٌ في عفاف	106
6	ما بالنا نُجفى فلا نوصَلُ	إلاّ خلافاً مثل ما تَفعلُ	125

وهذه الأمثلة وغيرها تبيّن ما للتصريع من وقع موسيقي ، وبخاصة عندما يتحقق توازن المصراعين على المستوى التركيبي ، كما هو ظاهر في المثالين الأول والرابع ، مما أعطى طاقة إيقاعية إضافية للأبيات ، انعكست بالإيجاب على سائر الديوان .

ولا يمكن أن نختم حديثنا هذا دون الحديث عن التدوير وأثره الموسيقي في شعر ابن رشيق ، والتدوير أو " المُداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر ، غير منفصل منه ، وقد جمعتهما كلمة واحدة وهو المُدمج أيضا ... وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة " (45)

وترى نازك الملائكة أن " للتدوير فائدة شعرية ... وذلك أنه يُسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يَمُـدّه ويطيل نغماته " (46) كما يُحوّله إلى كيان واحد " لا تميّزه حدود ولا تعوق مساره الإيقاعي عوائق من أي لون "47 . ولأن التدوير لا يُستحب إلاّ في الخفيف وبعض الأوزان المجزوءة (48) ، فلم يردْ كثيرا في الديوان ، ((4.37 %)) ومن أمثلته :

الرقم	البيت	الصفحة
1	حبذا الخالُ كامنًا منْه بين الجِيد والخدّ رِقْبَةٌ وحِذَارَا	76
2	جرّدتْ عيناك سيفين لذا أمرُكَ أمرُ	78
3	فعلى خدّيك من نز فـِ دِمَا العشاق أثْرُ	78
4	سقط الشكر وهْوَ موجِبُ نُعما ك سقوطَ الأنواء بالأثمارِ	84
5	وتكررتْ فيه المَنَا زلُ منه لا منّي الغلطْ	92
6	شَغَلَ الخواطرَ و الجَوا نِحَ والمسامعَ والحدقْ	108
7	وشربتُها من راحتيه كأنها من وجنتيه	175

لم يخطئ ابن رشيق حين عد التدوير من علامات القوة ، لأنه من أنواع التجاوز الفني للوزن بواسطة التحام آخر تفعيلة من الصدر بأول تفعيلة من العجز بكلمة واحدة ، ينحاز فيه الشاعر إلى سلطان المعاني وإيقاعها ، ويترك الوزن كإطار عام لها ، ولعل هذا ما جعل التدوير من أهم جماليات الشعر الحديث ، الذي قد نجد فيه بعض القصائد المدوّرة من أولها إلى آخرها .

وبعد ، نقول إن هذا الجانب من الإيقاع ينبغي أن يأخذ نصيبه من البحث والدرس ، فلا يجب إهمال إمكانات اللغة الصوتية التي تتناغم مع بعضها لإحداث لون من الانسجام والتماهي الذي يطوع النفس ويثيرها .

الهوامش:

[1] - محمود أحمد حسن المراغي ، علم البديع ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ط:1 ، 1991 ، ص:5

[2] -أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط:1 ، 2003 ، ص:115

[3] - محمد العمري ، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ب ط ، 2001 ، ص:21 .

[4] - م ن ، ص:137

[5] - عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، ط:1 ، 2006 ، ص:17.

[6] -ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، 465 466

[7] - إبتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة وتدقيق : أحمد فرهود ، دار القلم ، حلب ، ط1 ، 1997 ، ص189

[8] - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة جنس

[9] - محمود أحمد حسن المراغي ، علم البديع ، ص 109

[10] - ابن معطي يحي ، البديع في علم البديع ، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط ،2003 ، ص:100

[11] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص:548

[12] - بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، علم البديع ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط7 ، 2003 ص:134

[13] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص:545

[14] - م ن ، ص ن

[15] - بكري الشيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ص:136

[16] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص543

[17] - صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، دار الأيام ، الجزائر، ط:1 ،1997 ، ص:168

[18] -إبتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص:305

[19] -ابن منظور ، لسان العرب ، مادة كرر

[20] - محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2001 ، ص:182 ، نقلا عن معجم النقد العربي القديم .

[21] -ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج2 ، ص697:

[22] - م ن ، ص ن

[23] - منير سلطان ، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د. ط، 2004 ، ص:218.

[24] - محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص: 192

[25] - عبد الله الطيب ، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية،الكويت،ط3، 1989، ص:82

[26] - م ن ، ص ن

[27] - م ن ، ص ن

[28] - عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، مطبعة الإشعاع الفنية ، الإسكندرية ، ط1 ، 1999 ، ص:7

[29] - محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف ، نحو منهاجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1996 ص:97

[30] - فرطاس نعيمة ، الشعرية عند ابن رشيق ، مذكرة ماجستير ، إشراف فورار بن امحمد بن لخضر ، جامعة بسكرة 2008 2009 ، ص232

[31] - عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، ص24

[32] - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة سجع

[33] - الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة ، ص330

[34] - محمود أحمد حسن المراغي ، علم البديع ، ص130 131

[35] - محمود عسران ، موسيقى الشعر ، مكتبة بستان المعرفة ، الإسكندرية ، دط ، 2006 ، ص223

[36] - ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص29

[37] - م ن ، ص81

[38] - ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص108

[39] - م ن ، ص108

[40] - م ن ، ص134

[41] - محمود عسران ، موسيقى الشعر ، ص332

[42] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص277

[43] - محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ،دار البشير،عمان،الأردن،1994 ، د ط ، ص:48

[44] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص:278.

[45] - م ن ، ج1 ، ص:284

[46] - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط6 ، 1981 ، ص: 152

[47] - محمود عسران ، موسيقى الشعر ، ص:288 .

[48] - ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص:284.