مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 653 - 670 ISSN:2335-1586 / E ISSN: 2600-6634

الإيقاع الداخلي بين الإيحاء والدلالة في شعر الصنوبري

The Internal Rhythm between Suggestion and Connotation in Alsanawbari's Poetry

د. أحمد علي جودة Ahmad Ali Joudeh / [1]

جامعة العلوم الإسلامية العالمية / عمان– الأردن

The World Islamic Sciences & Education University

Ahmad.Joudeh@wise.edu.jo

تاريخ الإرسال: 02/03/2022	تاريخ القبول: 12/04/2022	تاريخ النشر: 02/06/2022

ملخص البحث

جاءت هذه الدراسة لتبحث عن الدور الإيحائي للإيقاع الداخلي في شعر الصنوبري، وهو شاعر عباسي من شعراء العصر العباسي الثاني، وقد اهتمَّ كثيرا بالإيقاع وجعله موحياً ذا دلالة في شعره. وظهر الإيقاع في شعره مرتبطاً بحالته النفسيَّة من حزن وفرح وغضب أو اضطراب.

وما الإيقاع الداخلي إلاَّ شكل من أشكال الإيقاع والذي يغلِّف القصيدة الصنوبريَّة، فينقل لنا مشاعر الشاعر عن طريق اختيار الألفاظ والأصوات الموصلة للإيحاء للمتلقي أثناء الشروع في قول القصيدة؛ لتصبح قصيدته تجربة أنجبنها معاناته النفسية والشعوريَّة. فالفضاء الشعري عند الصنوبري ثري بما فيه من ألفاظ مختارة بعناية لإيصال الأفكار والصور ناهيك عن دور التناسق اللفظي من تكرار وبديع، لإغناء موسيقاه الشعرية والتحليق بها لأقصى غايات الإيحاء الشعري.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الداخلي، الصنوبري، الإيحاء الشعري

Abstract :

This study came to search for the suggestive role of internal rhythm in Alsanawbari's poetry. Alsanawbari, who is an Abbasid poet of the second Abbasid era, paid much attention to rhythm and made it suggestive and significant in his poetry. The rhythm appeared in his poetry related to his psychological state of sadness, joy, anger or turmoil. The internal rhythm is only a form of rhythm that envelops the coniferous poem. It conveys to us the

[1] أحمد علي جودة: Ahmad.Joudeh@wise.edu.jo

feelings of the poet by choosing the words and sounds that convey suggestiveness to the recipient during the initiation of saying the poem, so that his poem became an experience which was given a birth by his psychological and emotional suffering.

The poetic space of Alsanawbari is rich in that it contains carefully selected words to convey ideas and images, not to mention the role of verbal consistency in terms of repetition and exquisiteness to enrich his poetic music and fly it to the maximum ends of poetic inspiration.

keywords:Internal Rhythm, Alsanawbari , Suggestive Poetry.

1. مقدمة:

إنَّ الإيقاع – بفرعيه الداخلي والخارجي– هو الذي يُحقق شعرية النص، وينقله من النثر إلى الشعر. لذا كان اهتمام الشعراء منذ بدايات الشعر منصباً على الإيقاع الشعري. ولما كان الإيقاع الخارجي يُعنى بالوزن الشعري والقافية كان الشعراء أكثر اهتماماً به على حساب الإيقاع الداخلي، حتى بدأ النقاد العرب القدماء يدرسون الإيقاع الداخلي من تكرار وبديع ويمتدحون الشعراء الذين اهتموا بهذا الجانب، وجعلوا لهم السبق كما فعل الآمدي والحاتمي وغيرهما من النقاد، وظهر بعد ذلك الصنوبري في العصر العباسي الثاني والذي تتلمذ على شعر أبي تمام فسماه ابن رشيق صاحب العمدة (حبيب الأصغر) لجودة شعره، كما تتلمذ على شعر ابن الرومي ومسلم وأبي نواس والبحتري، وظهر في شعره اهتمامه بالموسيقى بشكل كبير.

فالإيقاع الداخلي من شروط الالتزام بعمود الشعر العربي على طريقة القدماء و لم يخرج عنه البحتري، مما جعل شعره أكثر إيحاءً، لذا التزم الصنوبري طريقة البحتري حتى أجاد وأحسن حتى سماه عبد الرحمن عطبة في كتابه "الصنوبري شاعر الطبيعة " تلميذ البحتري، ومدح شعره النقاد والأُدباء لما فيه من بدائع ولطائف لم يأتِ بمثلها إلاَّ القليل من الشعراء المجيدين. وعُدَّ إمام شعر الطبيعة في عصره والعصور التي تليها إلى يومنا هذا.

تناولت الدراسة الحديث عن الإيقاع الداخلي في شعر الصنوبري، حيث أظهرت التزام الصنوبري بتوظيف الإيقاع الشعري الداخلي الموحي، الذي جعل من شعره موسيقى تُطرب من يسمعها، وتوحي للمتلقي ما لم يقله مباشرة من دلالات.

واستفادت الدراسة من المنهج الوصفي التحليلي في تحليل شعر الصنوبري وتوضيح الدلالة والإيحاء فيه عن طريق الإيقاع الداخلي بشطريه التكرار والبديع وبينت دورهما في تكثيف الدلالة والإيقاع.

2. الإيقاع الداخلي بين الإيحاء والدلالة في شعر الصنوبري

1.2. مفهوم الإيقاع الداخلي:

اختلف الدارسون حول الإيقاع الداخلي والغرض منه في الشعر. ففريق يرى بأنَّه عنصر إضافيّ إلى الإيقاع الخارجي متمثِّلاً بالوزن والقافية، ويمكن تعريفه أنَّه: "كل الأشكال الإيقاعيَّة التي تصنعها الحروف والكلمات والجمل فيما بينها إضافة إلى الموسيقى التي تقوم على التفعيلة والقافية" [(1)]. وفريق آخر –المهتمون بقصيدة النثر– نظروا إلى الإيقاع الداخلي كبديل عن الخارجي، ويعني إلغاء الوزن والقافية من القصيدة. ويجعل منها عملاً مبتكراً، أبدعوه ليعوِّضوا اختفاء الوزن والقافية من قصائدهم.

وفي هذا الإتجاه ما يوقع في اللبس عند محاولة تحديد مفهومه. فنجد من يفرِّق بين الوزن والإيقاع، فهذا أدونيس فرَّق بين القصيدة القديمة والجديدة بقوله: "والقصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل المحدَّد، المفروض من خارج بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار، ويتطلب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلَّب استخدام الوزن" [(2)]. وقد جانب أدونيس الصواب على ما أرى، لأنه حكم على الشعر القديم بخلوه من الإيقاع الداخلي مُتعصباً للقصيدة الحديثة وفي هذا ظلم للكثير من الشعراء العباسيين الذين عرفوا الإيقاع واهتموا به مثل البحتري والصنوبري. ومع تعدد من قام بتعريف الإيقاع الداخلي وأهميته في الشعر فقد قام عبد القادر أبو شريفة بتعريفه تعريفاً جامعاً بأنَّه: وحدة النغمة الناتجة عن اتفاق الأصوات والتي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في بيت الشعر" [(3)]. وتتحدد هذه النغمة بحسب الأصوات المؤلِّفة المتكررة فيها. وأكدَ ذلك عز الدين إسماعيل عندما قام بتعريفه بأنَّه: "حركة الأصوات الداخلية وتآلفها دون الاعتماد على التفعيلة" [(4)]. والحقيقة أنَّ الإيقاع الداخلي موهبة وبراعة لا تقل عن موهبة قول الشعر الموزون، فليس كل شاعر قادراً على توظيفه توظيفاً إيحائياً يخدم دلالة الشعر ويوصل مشاعره للمتلقي...

ولما كانَ الصنوبري [5]شاعراً مجدِّداً، فقد اهتمَّ بالإيقاع الداخلي في شعره، وجعل دوره الإيحائي لا يقل عن دور اللفظ أو الصورة في بنية القصيدة ودلالتها. وهو نموذج من الشعراء الذين كان لهم دور لا يُجحد في تطور الشعر في العصر العباسي الثاني. فكان شعره موضوع هذه الدراسة.

وقسَّم الدارسون الإيقاع الداخلي إلى قسمين هما: التكرار الصوتي والتكرار البديعي.

أولاً: التكرار والتنسيق الصوتي:

يعد التكرار الصوتي من أبرز ملامح التنسيق الصوتي ويأتي التكرار في الصوت والكلمة والجملة والمقطع." ومما لا شك فيه أن مثل هذا التكنيك في القصيدة لا يصدر إلاّ عن وعي تام بالوظيفة الإيقاعية وغير الإيقاعية التي يمكن أن يقوم بها" [6]. فهو يُفصح عما يعتمل في صدر الشاعر دون الإخبار به كما نرى ذلك في الشعر الحديث، كما في قصائد الرفض الشعري والقناع الشعري " وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن الإفصاح المباشر وإخبار القارىء بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفيَّة" [7]

لكن مهارة استخدام هذا التكنيك لا ينجح به الكثير من الشعراء، فاستخدامه بحاجة إلى موهبة ودربة، والإشكاليَّة التي يمكن أن يوقع فيها الإغراق في الإيقاع الداخلي كما يرى الدارسون، الاهتمام بالشكل على حساب المعنى، "والتلوين الداخلي موسيقيَّاً إمكانيَّة خلاقة إذا وظفه الشاعر في القصيدة، لأنَّ هناك خطراً من أنْ تتحول الموسيقى الداخليَّة إلى زخرفة فارغة تحيل إلى تجارب شعر عصور الانحطاط الأدبي" [8]. فالشاعر الذي يُقلِّد في شعره غيره في تكرار الكلمات والجمل دون معرفة أو هدف إيحائي، يجعل شعره زخرفة شكلية لا فائدة منها وعنصر ضعف في شعره. فالإيقاع الداخلي له هدف إيحائي دلالي يوظِّفه الشاعر لتوصيل ما يريده دون حاجة إلى قوله.

مستويات البناء الإيقاعي:

1- **تكرار الحرف:** إنَّ تكرار الحرف له قيمة فنِّيَّة وإبداعيَّة كبيرة، أقصدَ الشاعر ذلك أم لم يقصدْ، " كونه أصغر الوحدات اللغوية في النص الأدبي" [9] ومنها يتشكَّل النص. ويكون بمثابة لبنة من لبنات النص، ومن خلاله تتشكل ضفيرة الكلمات لتخرج في النص نسيجاً إبداعيَّاً يتمثل في تراصف الجمل المكونة للصور التي تعكس وتعبر عما يحسه الشاعر ويريد التعبير عنه [10] في عمله الأدبي..

والحروف قسمان:

أ- حروف مجهورة: حروف (أصوات) تهتز معها الأوتار الصوتيَّة، وهي: (أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي). والأصوات المجهورة وحدات صوتيَّة يوفر انتشارها ظلالاً من المعاني تتصف بالتفخيم في النص الشعري، و"يركِّز الشعراء على تكرار الأصوات المجهورة لأنها غالباً تفيد التفخيم، وتمتاز بالقوة والشِّدَّة، وبالتالي فهي تثير انتباه السامع، وتؤثر فيه، خاصة إذا كانت قصائد الرثاء" [11] ويدل تكرارها في النص على القلق وعدم الارتياح النفسي بما يُعانيه الشاعر من اضطراب وغضب ورفض أو حزن وجزع.. يقول الصنوبري [12]:

أضرَّ بي ثكلكِ ليلى وفي إضرارهِ بي كُلُّ إضرارِ
يا يومَ ثُكلٍ لمْ أذُقْ مِثلهُ أمرَّ عيشي أيَّ إمرارِ

وقع التكرار على (الضاد واللام والراء) في هذين البيتين واختارها الشاعر لأنها حروف مجهورة، وهي أصوات قوية، تثير الانتباه وتخبرنا عن انفعال الشاعر وغضبه ورفضه لما حدث له من مُصيبة ألمت به بموت
ابنته الوحيدة ليلى. فيُصوِّر مُعاناته وانفعاله باختيار أصوات تنقل للمُتلقي لواعج قلبه في رثاء ابنته.

ب- أصوات مهموسة: وهي الحروف التي لا تهتز معها الأوتار الصوتيَّة [13]". وهي: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ك، ه). وحدات صوتية ووجودها في النص يُؤدي إلى تكثيف الدلالات وتنوعها، فالصوت المهموس من سماته أنَّه صوت خافت، يدلُّ على حِس مرهف ويوقظ بسماعه الوجدان.

يشكِّل الصوت بنية النص، وهو من العناصر المكونة للإيقاع، والصوت المفرد لا يمكن بأي حال أن يكون له معنى بذاته، ولكنه يكتسب المعاني بوجوده في سياق [14]. يقول الصنوبري:

سُقياً لِجيرونَ و للبَـــــريصِ إذْ عيشُنا صَافٍ من التَّنغِيصِ [15]
نفسِ اسلُكي بي طُرُق التَّخلِيصِ المُورِداتي مَوردَ التَّمحيصِ [16]

يقع التكرار على (الصاد والسين والتاء) من الحروف المهموسة التي لا تهتز الأوتار الصوتية بنطقها، واختارها الصنوبري؛ وتدل على هدوء نفسي، لأنها أصوات خافتة توقظ الوجدان في تذكر أماكن جميلة لها ذكريات عند الشاعر نعُم فيها بحياة رائعة مُبهجة لا نكد فيها ولا تنغيص.

إنَّ تكرار الأصوات بعينها، يُحدث إيقاعاً داخلياً في السياق له دلالاته النفسية. "إنَّ لكل حرف مخرجاً صوتياً، ولكل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعوريَّة وفنِّيَّة، لا يتعمد الشاعر إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسداً فطريَّاً

لـدى الشـاعر الموهـوب المتمكن من أدواتـه اللغويَّة والفنِّيَّة، وصـاحب الموهبـة الحقيقيَّة" [17]- فالشـاعر صاحب الموهبة يعرف دور الإيقاع الداخلي في التحليق بشعره فيُوظِّفه عن علم وإدراك.

2- **تكرار الكلمة**: ويعمد الشاعر لتكرار كلمة أو أكثر في البيت الشعري،"والكلمات حين تتجمع في الجمل والعبارات تكتسب جرساً موسيقيَّاً آخر زيادة على ما كان لها من موسيقى فرديَّة " [18].. ويأتي تكرار الكلمات على أنماطٍ ثلاثة:

1- تكرار الاشتقاق: يأتي هذا بتكرار الكلمات المشتقة من الجذر نفسه، التي ترجع لِأصل مُعجمي واحد، ويُعدُّ الاشتقاق من الآليات التوازنيَّة في البيت الشعري، وقد حظيت باهتمام الشعراء العباسيين وخاصة منْ ينتسبون لمدرسة البديع (الصنعة). يقول الصنوبري:

سخطتَ فزدتُكَ سُخطاً فلا رضيتَ إذا رضيَ الساخطُ [19]

كرر الصنوبري ثلاث مشتقات للجذر اللغوي سخط وهي (سخطتَ، سُخطاً، الساخطُ)، وجاءت المشتقة الأولى فعلاً ماضياً والثانية مصدراً والثالثة اسم فاعل. وهدف الصنوبري من تكرار المشتقات " الإيحاء وتوصيل الفكرة من خلال تكرار الكلمة " [20]، وما يُثيره التكرار للكلمات المشتقَّة من إيقاع لتلك الحروف المهملة (ط، ض، خ) فيشعر المتلقي بألفة مع هذه الحروف، بالإضافة لدلالة الكلمات في البيت، فالشاعر يريد الخلاص من الساخط عليه فزاد من سخطه.

ب- تكرار المجاورة: يقوم هذا النمط من التكرار بالتجاور بين الألفاظ المكررة "بحيث يتردد في البيت لفظتان، كل واحدة منهما بجانب الأخرى، أو قريبة منها من غير أن تكون لغواً، لا يُحتاج إليها" [21].

و"يُضفي على البيت الشعري نغماً موسيقيَّاً يتناسب مع إيقاع نفس الشاعر ويوحي بما يُعانيه الشاعر" [22]. يقول الصنوبري:

فاجتنبتُ المقراضَ إذْ ليس في العا ذَةِ قرضُ المقراضِ بالمقراضِ [23]

وظَّف الصنوبري هذا النمط في عجز البيت (المقراض، المقراض)؛ وكلمة المقراض الأولى تعني المقص الذي يقصُّ الإنسان به أظافره، أمَّا المقراض الثاني فهي أظافره التي بات يستخدمها كسلاح للدفاع به عن نفسه. وهدف الشاعر يتبيَّن من تكرار كلمة المقراض التي وضعها في صدر البيت أيضاً، حرف الضاد وهو من الحروف المهملة، ألحَّ على تكراره ليبدو حرف الروي مأنوساً للسامع، ويربط شطري البيت بإحكام سواء في النغم أو بالدلالة.

5- تكرار البداية: يرتبط هذا التكرار بالقصيدة وأبياتها؛ لدوره في بناء النص والتحامه فيأتي في بدايات الأبيات، ويأتي التكرار في كلمة أو كلمتين، أو في الشطر الأول كله، يقول الصنوبري:

خليقٌ أنْ يَطيرَ إلى مَسِنْيا فؤادٌ ليته قد كانَ طارا

خليقٌ أنْ يَطيرَ إلى مَسِنْيا وقاطِنها اشتياقاً وادِّكارا (24)

كرَّر الصنوبري الشطر الأول من البيت الأول في البيت الثاني (خليقٌ أنْ يطيرَ إلى مَسِنْيا)؛ ليخبرنا بمشاعره وتشوُّقه لصديقه المسافر، واشتياقه له، فأثار بهذا التكرار إيقاعاً يجعل نصه يُغنِّي ويُطرب. ويُسمَّى هذا التكرار بالتكرار الرأسي الذي يقع بين الأبيات بشكل عمودي. ويظهر بداخل القصيدة من أبيات متوالية. ويعمل على ربط النص بجانبيه التأثري والإيقاعي مُشكِّلاً بُنية واحدة مُؤثِّرة.

ومن فوائد التكرار – هنا – أنَّه يُفيد الصورة الشعريَّة ويُقوِّيها، ويهدف إلى" التأكيد والإدهاش والتهويل وإيضاح الصورة الشعريَّة في إحساس المتلقي ووجدانه" (25)، فإذا أردنا التعبير عن فكرة ما ذكرنا اللفظة مرتين أو ثلاث في الصُّورة فيُوضِّح الصورة ويُقويها في ذهن المتلقي ووجدانه.

1- تكرار الجملة: يلجأ الشاعر إلى التكرار في الجمل (التركيب) في البيت الشعري لتحقيق الإيحاء.

والتكرار في الجمل (التركيب) نوعان:

1- التركيب المماثل: عندما تتكرر الجمل (الاسمية أو الفعليَّة)، كتكرار المعنى أو تكرار الجملة المُثبتة والمنفية، ويلجأ إليها الشاعر؛ لتكثيف الإيقاع. يقول الصنوبري:

ألأنَّ الشَّبابَ لم يبقَ عندي ما شَبابٌ ولا مَشيبٌ بباقِ (26)

كرَّر الصنوبري جملتين اسميتين الأولى تبدأ بـِ (أنَّ) الناسخة، والثانية قام بتكرار معنى الأُولى بتوظيف النفي، فأثرى الإيقاع وأثَّر في المتلقي على استسلامه بانقضاء الشباب والوصول لعمر الشيخوخة، مُقرراً رؤيته عن هذه الحياة بأنَّها تمضي كالحلم بسرعة ولا بقاء لها.

2- التركيب المطابق: وينشأ في الجمل ذات الأساليب من نفي واستفهام، كعطف جملة على جملة، أو تعلق الأولى بالثانية، ويؤدي إلى كثافة نصِّيَّة عالية. يقول الصنوبري:

كيفَ ما أُرعِشَتْ أناملُ شَمَّـــرٍ فأبتْ أنْ تطيعَ فيـــه ارتعاشا (27)

كيفَ لمْ ترتهِشْ من الرُّعبِ كفًّا ـهُ فيُكفاهُما الحُسينُ ارتِهاشا (28)

استخدم الصنوبري التركيب المطابق بتوظيف الاستفهام بـ (كيف) لتصوير الحالة التي كان عليها (شَمَّر) أثناء مشاركته في قتل الحُسين بن علي حيث قال: (كيف لم يرهب الحُسين ويداه ترتعشان وهو يُقدم

على طعنه) ثُمَّ قام بتكرار رأسي أو عمودي لجملة السؤال عن الحال بـ (كيف) أيضاً مُستخدماً معنى أكثر قوة من الرعشة إلى الرهشة من رهبة الإمام الحسين والتي تدل على حركة أقوى للرعشة من رعبه وإقدامه على هذا الجرم. مما أظهر إيحاء الرفض والغضب لما قام به هذا المجرم في نفس الشاعر وأثَّر في المتلقين، مما زاد من كثافة النص والإيحاء معاً. واستخدام الاستفهام في هذا النص يدعى النبر المقامي والذي يزيد في التنغيم ونقل الدلالات عن طريق النغم المصاحب للنبر.

ثانياً: التكرار البديعي والتنسيق الصوتي:

يُعرِّف الطيبي علم البديع: بأنَّه" معرفة وجوه تحسين الكلام. والتحسين إمَّا راجع إلى المعنى، أو إلى اللفظ، أو إليهما جميعاً" [29]. كما "وينشأ عبر تكرار ظواهر نغميَّة باستخدام المحسنات البديعيَّة كالتصريع والترصيع والجناس والطباق والمقابلة ورد العجز على الصدر".[30]، لدوره الإيحائي في القصيدة وأيضاً في إحداث النغم الموسيقي الناتج عن الإيقاع الداخلي الذي يجعل القصيدة قريبة المأتى للمتلقي، ويكشف عن نفسية الشاعر ومشاعره.

ويقع التكرار في الفنون البديعيَّة (اللفظية) التالية:

1- **التصريع:** وهو من وسائل التجويد والافتتان والتحسين في الشعر، وأغلب شعر الصنوبري وظَّف فيه

التصريع إن لم نقل كله. وعرَّفه ابن رشيق: بأنَّه" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه،

وتزيد بزيادته...، وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أوَّل وَهلة أنَّه أخذَ في كلام موزون غير

منثور" [31]. يقول الصنوبري:

أرى شَجَرَ الخوخِ استجدَّتْ ملابِسَا تَوَقَّدن حتى خلتُهُنَّ مَقابسا [32]

ورد التصريع في (ملابِسَا، مَقابسا) وهذا التكرار أعطى إيقاعاً متماثلاً، لربط أبيات القصيدة بإطار الروي في العجز، ولأنَّ حرف الروي (السين) من الحروف المهموسة الخافتة، فقد اختارها الشاعر روياً؛ لتكثيف الدلالات وتنوعها، فقد شخَّصَ شجر الخوخ وجعلها في فصل الربيع تلبس أجمل ثيابها كالعذارى التي تلبس ما يجعلها مشتعلة كالقبس من باب التشخيص وارتداء الثياب صفة بشرية.

فالشاعر في أحضان الطبيعة يشعر بالأمان، ويُصوِّر جمال شجرة الخوخ ذات الثمار الحمراء المبهرة؛ لإثارة المتلقي والتأثير في الوجدان.

ب– الجناس: يقول العسكري: "يسميه ابن رشيق التجنيس، وهو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها" [33]. وهو ضروب: منها المماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى، ومنها الترديد، وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثمَّ يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه. يقول الصنوبري:

ضَبِّيَّةٌ غضِبَتْ للحقِّ وامتعضتْ له لدنْ غضِبَ الضبيُّ وامتعضا [34]

وقع الجناس في البيت بين (ضبِّيَّة) ويعني القصيدة ونسبتها للشاعر، لأنَّه من قبيلة ضبَّة، و (الضبيِّ) يعني نفسه منسوباً لقبيلته. ناهيك عن طريقة الصنوبري في اختيار الكلمات عندما يختار روياً من الحروف المهملة، لإثبات مقدرته وفحولته، فهو يُلح على ذكره بألفاظ يحتوي على هذا الحرف حتى يأنس المتلقي للفظ والإيقاع المتولد منه لتصبح قصائده سهلة الحفظ تقرب من الغناء.

والجناس يُغني موسيقى التركيب ويزيد الإيقاع ويعمل على نقل الإيحاء للمتلقي. وهو من أهم فنون البديع التي استعان به أصحاب مدرسة البديع؛ لدوره في الإيقاع والإيحاء على السواء.

ج– الطباق: "وهو الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين، على سبيل الحقيقة أو المجاز، ولو إيهاماً، ولا يُشترط كون اللفظين الدَّالين عليهما من نوع واحد كاسمين أو فعلين، فالشرط التقابل في المعنيين فقط" [35]، ويقع الطباق في كلمة واحدة مع نقيضها. يقول الصنوبري:

وما الصُّبحُ إلاَّ آيبٌ ثُمَّ غائبٌ تواريه آفاقٌ وتبديه آفاقُ [36]

يقع الطباق بين اسم الفاعل في (آيبٌ، غائبٌ) فالكلمة (آيب) شكلت مع نقيضتها (غائب) طباقاً، ويظهر في البيت تشابه الوزن وتشابه الحروف في اسم الفاعل على وزن (فاعل) مما يُثري الإيقاع في البيت.

" فعندما يأتي الشاعر بالطباق والجناس لطيفاً تتداعى فيه المعاني إلى الذهن بلا مشقة أو تكلف، وهو يخدم المعنى والصوت والصورة حيث يُكسبها زخرفاً لفظياً أيضاً" [37]. والصنوبري من الشعراء الذين لجأوا في شعرهم إلى الطباق والجناس بكثره لعلمه أنَّه يخدم المعنى كما يخدم الإيقاع الداخلي في النص.

د– المقابلة: "وهي أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر، ثُمَّ بأضدادها أو غيرها على الترتيب" [38]، فيقع الطباق بين لفظ ونقيضه، أمَّا المقابلة فتقع بين تركيب وضده بالمعنى. يقول الصنوبري:

وبهِ يُعَزَّى كلَّ يومِ تفرُّقِ وبه يُهنَّا كلَّ يومٍ تلاقي [39]

ذكر الشاعر جملة (يُعزَّى كل يوم تفرقٍ) وجملة تنفي معناها أو تعكسه (يُهنَّا كلَّ يومٍ تلاقي) على سبيل المُقابلة. ففي الشطر الأول قام بتعزية التفرق وفي الشطر الثاني قام بتهنئة التلاقي، وما يشعر به من تهنئة المحب بلقاء محبوبه وتعزيته بفراقه " فالمقابلة في الكلام من أسباب حُسنه وإيضاح معانيه، على شرط أنْ تُتاح للمُتكلم عفواً، أمَّا إذا تكلَّفها وجرى وراءها، فإنَّها تعتقل المعاني وتحبسها، وتحرم الكلام رونق السلاسة والسهولة " [40]. والمقابلة تشبه الطباق بأنَّ أجزاء من الجملتين يتكرر فيهما بعض الحروف أو الأفعال أو الأسماء كتكرار (به، كل يوم) في جملتي المقابلة في المثال السابق أو تكرار حروف باقي الكلمات (يُعَزَّى، يُهنَّا) و (تفرُّقِ، تلاقي) كونهما جاءا على صيغة فعل مُضارع، في كل طرف من طرفي الطباق، مما يُثري الإيقاع الداخلي بتكرار الأصوات المتشابهة فيه.

هـ– رد العجز على الصدر: "وهو أن يجعل المتكلم أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو ما هو مُلحق بالمتجانسين" [41] في البيت الواحد. ويقوم الشاعر باستعماله بهدف التدليل والتقرير والتبيين وزيادة المعنى، ويرجع إلى إيحاء اللفظ الأول بتوقع الثاني مُكرراً في عجز البيت. يقول الصنوبري:

قلْ لآذارَ ما تركتَ لكانو نَ وكانونَ ويكَ يا آذارُ [42]

ذكر الشاعر كلمتي (آذار) و (كانون) في صدر البيت، فأوحى للمتلقي بتكرار (آذار) و (كانون) في العجز لربطه المعنى بين الشتاء والربيع بشهري كانون وآذار بالتبديل والعكس. ويهدف الشاعر من تكرار هاتين الكلمتين لزيادة الإيقاع الصوتي في البيت؛ مع التناسق الصوتي المتولد من تكرار حروف الكلمتين لتوليد إيحاء التفاؤل والاستبشار. فالفنون البديعية اللفظية تزيد من تدفق الإيقاع والتكرار المتولد من تكرار الحروف في الكلمات وفي الجمل يُؤثِّر في المتلقي فيما يشيعه من إيحاء ودلالة.

3. التطبيق:

1- في رثاء الصنوبري لابنته ليلى، يقول:

ألا يا أيُّها القمْـــريُّ كم ذا تُغرِّدُ في الرَّواحِ وفي البُكورِ
أجدَّكَ تشتكي جَزَعاً وتبكي لمفقـــــودٍ كبيرٍ أو صغيرِ
فقعْ في بابِ قنسرِّينَ فانظرْ إلى جزعِ النساءِ على القبورِ [43]

بدأ الشاعر قصيدته بالإيحاء الشعري البلاغي إذ لجأ إلى مُخاطبة القمري وهو طائر من الطيور. ويرى موسى ربابعة بأنَّ شعور الشاعر بالحرمان والتوتر والفقد ينعكس ويتجلَّى في هذه الأشياء التي يُخاطبها لتصبح رموزاً لانفعالات الشاعر ومواقفه ورؤيته، فجاءت لغته متوترة ومتوهجة، لأنها لغة انفعاليَّة قادرة على حمل مشاعر الشاعر الذي يعيش في أزمة، وهذه الأزمة قادته إلى أن يسقط ما في نفسه على الأشياء الطبيعيَّة المحيطة به[44]. فما يشعر به الشاعر من رفض لمصيبته جعلته يُسقط مشاعره على طائر القمري علَّه من خلال مُخاطبته يُخفِّف ما يشعر به من عجز على التصبّر.

ففي البيت الأول استخدمَ حرف النداء (يا) لمناداة القمري، والنداء يُكسب المنادى قرباً وتشابهاً بينه وبين الشاعر، فيقوم بعكس ما يُعانيه من جزع لفراق ابنته بمعاناة ذلك الطائر الذي يُحاكي طيرانه العشوائي حالة الجزع وتغريده الذي يُحاكي نواح الشاعر ما يدل على جزعه. فقد استخدم (كم) الخبرية للدلالة على كثرة النواح لحالة الفقد التي يشعر بها موظفاً زمان تغريده وهو غروب الشمس حيثُ قدَّمه على وقت البكور قبل طلوع الشمس، فالشاعر اختار وقت الجزع للطائر عند الغروب والليل كما نعلم يكون الإنسان فريسة للوحدة وللذكريات التي تزيد من مُعاناته. وحتى في الصباح لا يتوقف الطائر عن النواح، لأنَّ حالة الجزع لا تتوقف. وقد استخدم الشاعر الطباق (الرَّواحِ، البُكورِ)، لِيخدم المعنى بتوقع الكلمة الأُولى للثانية، ويُثري الإيقاع. فموقف الشاعر النفسي يفرض عليه مُناداة القمري ومُحاولة تصبيره؛ لأنَّ بتصبُّره تصبيراً للشاعر وتعزيته، فالطائر الجزع هو معادل موضوعي للشاعر والنداء لغير العاقل يستخدمه الشاعر للكشف عن غرض الشاعر وهو التصبُّر. والصنوبري يشعر بالغضب والحزن لذا جاءت القصيدة التي يبثُّ فيها لواعج وحرقة روحه"مُستخدماً حرف الراء المجهورة روياً والراء صوت لساني تكراري فيه نوع من التنفيس لتكرار حركة اللسان، وكأنَّ فيه زفيراً "[45]، مع حركة الكسرة والتي تشي بالنواح والانكسار. والنبر في الراء يرتفع عن باقي حروف الكلمة فقام بتكراره في البيت الأول أربع مرات (القمْريُّ، تُغرِّدُ، الرَّواحِ، البُكورِ) فتكرار الحروف المجهورة كالراء والياء يدل على اضطراب وحزن وجزع.

وفي البيت الثاني يلجأ الشاعر إلى الاستفهام باستخدام الهمزة مُخاطباً الطائر للتقليل من مُعاناته ليتصبر، فاستخدم (جدَّكَ) بمعنى (حقاً) للدلالة على أنَّ هذا الجزع الذي يشتكي منه هو مُبالغ فيه، فيسأله (أحقاً تشتكي جزعاً على مفقود؟!).وعليه أن يُراجع نفسه ويتفكر بما يشعر به من جزع ويتصبَّر لأنَّ الجزع لا يُرجع ميتاً. واستعان بتكرار حرف (الكاف) أربع مرات في البيت، وهو حرف مهموس، لإيقاظ

الوجدان والتنبُّه علـه يرعـوي من جزعه. واستخدم الطبـاق (كبـير، صـغير) مُحدثاً تنـاغم يُثري الإيقـاع والإيحاء.

وفي البيت الثالث يستخدم الشاعر فعل الأمر (قعْ) لتوجيه القمري إلى المكان الذي يجعله يتصبَّر على مُصيبته، فالشـاعر يعكس أصـداء مشـاعره على القمـري ليصـف من خلالـه مشـاعره وآلامـه هـو، ويقـوم بتوجيـه القمـري إلى المقـبرة الـتي دفن فيهـا ابنتـه ليلى لينظـر إلى النسـاء اللـواتي ينحنَ جزعـاً على موتاهم علَّ القمري يتصبَّر، ويتصبَّر أيضاً بتصبُّره الشاعر نفسه، وهذا يُرجعنا إلى رثاء الخنساء وجزعها على موت أخيها صخر في الجاهلية حين قالت:

ولولا كثرة الباكينَ حولي على إخوانهم لقتلتُ نفسي (46)

فـرأي الشـاعر يتطـابق مـع رؤيـة الخنسـاء من أنَّ رؤيـة البـاكين تجلب لـه التصـبُّر واحتمـال ألم الفجيعة، واختـار الشـاعر الحروف (النون والبـاء والـراء) في البيت، وقـد كـرر كـل واحـدة منهـا ثلاث مرات، ولأنها من الحروف المجهورة فقد أثارت انتباه المتلقي وقوة النبر فيها دلَّ على الاضطراب والقلق بل الغضب عما حلَّ به وجعله يريد أن يتسلَّى ويتصبَّر عن جزعه. فكما كانت رؤية الخنساء للنائحات دواء للتصبُّر كـذلك كـان للقمـري والشـاعر أيضـاً فخفَّف بكـاء النسـوة عليهمـا مـا يجدانـه من عـذاب وأوجاع.

2- وفي قصيدة للصنوبري يرثي فيها ابنته ليلى التي جزع على فراقها، يقول:

دَهْرٌ يُساءُ به الفتى ويُغـــــــاظُ لا الوعظُ يَردعهُ ولا الوعَّاظُ
ما زالَ يلحقني حـــــريقُ دُخانِهِ فالآنَ عادَ عليَّ وهو شُواظُ
فاضتْ لدنْ فاضت مدامعُ أهلها حزناً فألاَّ حين فاضت فاظوا (47)

ويظهر في هذه الأبيات رفض الشاعر وعدم تصبُّره على موت ابنته التي أحبها أكثر من روحه، فهو يتحدث عن إساءة الدهر له بخطف ابنته منه ولا حول له في الدفاع عنها أو حمايتها، فهو يشتكي هذا الدهر الذي أصبح عدواً عليه، يُنزل فيه الخطوب والمصائب ولا يرحمه حتى أحرق قلبه بموت ابنته. والدهر "تلك القوة الغيبية الفاعلة في الكون،.. وهي نظرة جاهلية ما زالت مُستخدمة عند الشعراء في العصر العباسي" (48).. فالصنوبري على هول هذا الخطب لا يتصبَّر ولا يطيع وعظ الوعاظ إذ وعظوه بالتصبُّر على المصيبة.

بدأ الشاعر في البيت الأول بمفردات غالبيتها ذات إيقاع قوي ومصوغة بشكل لافت للانتباه، والحروف التي تخرج عند قراءة البيت مجهورة؛ لتعبِّر عن المأساة التي لحقت به. وبدأ الشاعر الاستهلال للتواصل مع المتلقي، ولأنَّ الشاعر يشعر بالغضب فلم يُمهّد لفكرته بل قالها مُباشرة، فالمسؤول عن كل ما أصابه من معاناة وذُل هو الدَّهر الذي أساء إليه كثيراً، وقد استخدم كلمة (الفتى) للدلالة على صغره وضعفه أمام هذا العدو الغاشم الذي لا طاقة له لمقارعته ومُحاربته والاقتصاص منه على غدره. واستخدم الشاعر التكرار بحرف الظاء في التصريع (يُغاظُ، الوعَّاظُ)، فالشاعر عند استخدامه يلجأ إلى تكرار الحرف؛ ليسهل تقبله في أذهان المتلقين. والظاء صوت لساني تكراري ويلتقي فيه طرف اللسان مع الثنايا العُليا، وفيه انقطاع للنفس، لذا حرَّكه الشاعر بالضم لجريان الصوت والتي تشبه التوجع وكأنَّه يولول ويتأوَّه. واختاره لأنه من الحروف المجهورة المهملة التي تشي عن حالة الشاعر النفسيَّة واضطرابه وما يُثيره من إيحاء عند النطق به، فيشعر بما يشعر به الشاعر من غيظ وغضب. وقام بتكراره في البيت الأول ثلاث مرات في ثلاث كلمات (يُغاظُ، الوعظُ، الوعَّاظُ) وهو من أنواع التكرار الاشتقاقي الذي يلجأ إليه الشاعر. وهدفه من التكرار الاشتقاقي تزايد الإيقاع بتكرار الحرف المهمل (الظاء) حتى يُشعر المتلقي بألفة مع صوت هذا الحرف. فالدهر هو المسؤول أمام الشاعر عن هذه الإساءة، وهي ليست الإساءة الأُولى التي لحقته مع هذا العدو الذي لا طاقة للشاعر على مواجهته أو التعزِّي والتَّصبُّر على ما لحقه من هذا الدهر. وكرر الشاعر في هذا البيت ثلاث حروف مجهورة (الظاء، الراء، العين) وما يتركه هذا التكرار من إيحاء لما يشعر به الصنوبري من غضب واضطراب، واستخدامه للفعل (يُغاظُ) وما يحمله هذا الفعل من دلالات السخط والغضب في نفسه، فالمصيبة أشعرت الشاعر بالغيظ لعدم قدرته على رد الإساءة، وهذا الغيظ المتمثل بعدم التصبُّر والجزع لا تنفع معه المواعظ ولا وعظ كل الواعظين.

ووظَّف التصريع (ويُغاظُ، الوعَّاظُ) والروي حرف الظاء، وكأنه يتفق مع ما قاله حازم القرطاجني في حديثه عن الاستهلال: بأن تكون الألفاظ "الواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها" [(49)]. فبعدَ الاستهلال يضع العجز مُوظِّفاً الروي المشابه؛ ليوازن صدره عجزه في بناءٍ تلاحمي يبنيه على التوافق في معناه، مُشكلاً لحمة فنيَّة وبنائيَّة للبيت.

وأمَّا البيت الثاني فقد بدأه بِـ (ما زال) للدلالة على الاستمرارية في إلحاق الأذى بالشاعر ومُلاحقته على طول الزمن، واستخدم الجناس الناقص المجاور في (يُلحق، حريق) ليُغني موسيقى التركيب برفع وتيرة الإيقاع لنقل الإيحاء عبره، وللدلالة على حالة التشظي التي يعيشها، والبؤس الذي يُخيِّم عليه،

حيث صَوَّر المصاعب التي كان يلقاها في حياته السابقة بالدُّخان، أمَّا الآن، فقد عاد الدَّهر عليه بمصيبة من العيار الثقيل الذي ناء بتحمُّله واحتماله وهو (شُواظُ)، مُصوِّراً مُصيبته الكُبرى بالنار المحرقة التي أحرقته واستنزفت صبره فلم يَعُد يُطيق التَّصبُّر، فيبكي بُحرقة وقهر كونه لا يستطيع الثأر من هذا الدَّهر الذي عاداه وقلب حياته رأساً على عقب؛ ليظهر لنا أنَّ جزعه مُتأتٍّ من غيظه لعدم قدرته على رد الإساءة للدهر..

وأمَّا البيت الثالث فالشاعر يُلح على القهر وعدم تحمُّله للعيش بعد موت ابنته الغالية، وقد استخدم الإيقاع الداخلي ليوصل للمتلقي أنَّه لم يعد يحتمل البقاء حياً، ويتمنى الموت كل حين، علَّه يلقى ابنته بعد موته. وقد صوَّر الحالة التي يبكي فيها ابنته فاستخدم الفعل (فاضَ) لدمع العين، فكما أنَّ الماء يكثر حتى يسيل، كذلك يزداد الدمع في العين حتى يسيل. وقد كرر الفعل الماضي فاض (فاضتْ، فاضت) في الشطر الأول من البيت ثُمَّ كرره في الشطر الثاني من باب رد العجز على الصدر، واستخدم في القافية الفعل (فاظ) بمعنى مات، واستخدم (فاضت، فاظوا)، مع أنَّ (الظاء) متقاربة في المخرج مع صوت الضاد، فيصبح إيقاع الفعل المكرر في كل شطر من البيت يُحدث توازي وتماثل صوتي في الإيقاع من الجناس الناقص، والمعنى الذي يريده الشاعر باستخدام التكرار الصوتي والبديعي، هو تصوير مدى الفاجعة التي يشعر بها، فحسرة الفقد التي عاناها الشاعر جعلته يتمنى لو أنَّه مات في نفس الوقت الذي ماتت فيه

ابنته، لكان قد ارتاح من هذا الشعور الذي لا طاقه له على احتماله أو التصبُّر عليه.

3- وفي قطعة أخرى من شعر الطبيعة يقول الصنوبري:

أما الرِّياضُ فَعِشقُها عِشْقُ لم يبقَ فيَّ لغيرِها طُرُقُ
أنظرُ إلى حِذقِ الرَّبيعِ فما إن كاد يعدلُ حِذقَه حِذْقُ
نُسَخُ الرِّياض أتَتك تُقرأُ مِن بُعدٍ كأنَّ سُطورَها مَشْقُ (50)

تظهر عبقرية الصنوبري الشعرية في استثمار طاقة اللغة باختيار ألفاظها وأنساقها وإيقاعها ليكشف من خلالها عن بواطن نفسيته معتبراً ومُتأملاً عندما يتحدث عن الطبيعة، وجمالها الذي يسلب العقول، وهو عاشق مُتيَّم بالطبيعة وكل ما فيها من جمال.

بدأ الشاعر البيت الأول بأمَّا التفصيلية لربط المبتدأ بالخبر بالفاء الرابطة، وما يُحدثه التفصيل في البيت من نغم ناتج من الربط بالفاء. وكرر الصنوبري الحروف (القاف والراء والياء) في البيت

واختارها حروفاً مجهورة واختار منها حرف القاف روياً للنص، وأكثر من الكلمات التي تحتوي حرف القاف، الذي يخرج من أقصى اللسان قرب اللهاة وينحبس الهواء ثم يخرج بقوة مولداً اهتزاز الأوتار الصوتية فيخرج صوته قوياً مُفخَّماً، ينبِّه المتلقي بانفعال الصنوبري ودهشته لما يرى من جمال الرياض، وما فيها من جمال مُحبَّب إلى قلبه. فصوت القاف يُولد نغماً موقعاً مُحبباً إلى النفس. وهذا النغم ليس غاية وإنَّما وسيلة للإيحاء. "وللألفاظ قيمة ذاتيَّة إذْ تقدم المتعة الحسِّيَّة التي يجدها المُتلقي مُستمعاً أو قارِئاً فتنشأ من تتابع أجراس حروفها، ومن توالي الأصوات التي تتآلف في النطق، وفي الوقوع على الأسماع، كما أنَّ التلاؤم يكون في الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس، ويكون في الكلام بتناسق النظم وتناسق الفقرات وحسن الإيقاع" [51].. فقد كرر المصدر (عشق) في الشطر الأول لإحداث النغم من التناسق الصوتي للتكرار، ووظَّف التصريع (عِشْقُ، طُرْقُ) لربط شطري البيت، وتظهر براعة الاستهلال عندما يصبح لوحة مُزخرفة تلفت الأنظار إليها، وتُبهر المتلقي ببريقها وترضي رغبته. وبالتصريع يستدل المتلقي على القافية ويركِّز على التكرار الصوتي لإحداث الإيقاع الذي يُثري المعنى ويوحي بالدلالة. فالنفس عاشقة لذا ألحَّ في اختيار كلمة (عشق)، والعشق حاجة للنفس ومطلب لا يُقاومه الجسد ليرشف المتعة ويشفي الغليل؛ لإعادة التوازن لهذه النفس القلقة المضطربة بالعشق واقتناص اللحظة لرؤية من يُحب. وهنا ينقل للمتلقي شعوره بأنَّه يعشق الطبيعة كما يعشق المُحب المحبوبة، وما يجده من خوف واضطراب لرؤية الرياض. وتكرار ضمير الغائب (ها) في (فَعِشقُها، لغيرِها) للدلالة على شعوره بالتشظي فهو عاشق للرياض ويخاف معشوقته الطبيعة، فاستخدم (لم يبقَ) للدلالة على أنَّها سيطرت عليه ولا يملك مُفارقتها والرجوع إلى بيته وحياته السابقة، فعشقه للرياض سلبه عقله وعطَّل إرادته على أخذ القرار.

أمَّا في البيت الثاني فقد كرَّر المصدر (حِذق) ثلاث مرات، واحدة في الشطر الأول واثنتين في الشطر الثاني من أنواع المحسنات البديعية اللفظية المسمَّى رد العجز على الصدر، وما يُحدثه هذا التكرار للكلمة المكررة من تناسق صوتي وإيقاعي مُتشابه، هذا إذا عرفنا أنَّ حروف الكلمة مجهورة، قوية بنبرها وآخرها حرف روي القصيدة (القاف). وتكراره لكلمة (حِذق) لِتدل على المهارة، فالشاعر مُنفعل لجمال الرياض وانفعاله هذا يجعله يستخدم كلمة مهارة بمعنى أنَّ الرياض لوحة فنيَّة مُبهرة تدل على إتقان خلق الله لهذه الرياض التي تُبهر مَن يراها، وعشقه للجمال لا يعيبه.

وأمَّا البيت الثالث فالشاعر يُلحُّ فيه على انفعاله واللذة والمتعة التي يجنيها من رؤيته لمحبوبته الرياض، فقام

بتكرار الحروف (الراء، القاف) وهما حرفان مجهوران يحملان دلالة ما يشعر به الشاعر من إنفعال وانبهار المصاحب لرؤيته الرياض. وكل محب يرى محبوبه المثال والنموذج لا شبيه له. وقام بتصوير نسخ الرياض مُشبهاً جمالها واستقامتها بجانب بعضها كأنها سطور مكتوبة يمد الكاتب الحروف فيها ويمطُّها، ليزيد من جمالها الذي يُسبي العقول في نسخها. وما يُحدثه ذلك من تلوين صوتي يخدم الإيقاع ويُثريه، فيُعبِّر عن هاجس عند الشاعر، ألا وهو العشق لهذه الرياض.

خاتمة: تخلص الدراسة إلى أنَّ:

الصنوبري عَرف قيمة الإيقاع الداخلي ودورها الإيحائي في الشعر، وكان شعره برأي كثير من الدارسين القدماء والمحدثين من أجمل الشعر وأعذبه، لاهتمامه الكبير في توظيف الإيقاع الداخلي من في كل شعره؛ لدوره في تعميق الإيقاع، وإثراء الدلالة في وجدان المتلقين.

وجعل من الإيقاع الداخلي أداة فاعلة داخل النص الشعري، ووظّفها توظيفاً دقيقاً؛ لتصبح أداة جماليَّة وبنائيَّة تُحرِّك فضاء النص وتُثريه، وتنقله من السكون إلى الحركة الموسيقيَّة الموقَّعة الموحية فتنقل مشاعره ولواعج قلبه للمتلقي وتؤثر فيه.

هوامش

1)بيان الصفدي، في موسيقى الشعر العربي، 1998م، مجلة المعرفة، سوريا، السنة 37، ع 419، ص 163

2)أدونيس، زمن الشعر، 1978م، دار العودة، بيروت، ط 2، ص 39

3)أبو شريفة، عبدالقادر، وقزق، حسين لافي، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، 2008، دار الفكر، عمان، ط 4، ص 76

4)إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، 1955، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 374

5)الصنوبري، أحمد بن محمد بن مراد الضبي الملقب بالصنوبري (ت 334هـ): ولد بأنطاكية وعاش طيلة حياته بحلب، كان غنياً وتنقل في طلب العلم بين دكاكين الوراقين ومجالس طلب العلم في الشام والعراق، تتلمذ على شعر أبي تمام وسماه ابن رشيق صاحب العمدة (حبيب الأصغر) لجودة شعره، وعدَّ من المجددين لشعر الطبيعة. مدح الكثير من رجالات الدولة في عصره، وكان من شعراء سيف الدولة الحمداني وخازن كتبه. راجع: الصنوبري، ديوان الصنوبري، 1998م، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط 1، ص 5-12

6)خالد سليمان، اليوينكورن في مواطن الخيول،1990م، مجلة الأديب المعاصر، العراق، ع 41، ص 64

7)الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، 1997م، دار العلم للملايين، بيروت، ط 10، ص 280-281

8)بيان الصفدي، في موسيقى الشعر العربي، 1998م،مجلة المعرفة، سوريا، السنة 37، ع 419، ص 163-164

9)مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري –، 2002م، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، ص 70

10) انظر: قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، 2009-2010م، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ص 186

11) قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 191

12) ديوان الصنوبري، ص 93

13) مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري –، ص 49

14) انظر: قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 191

15) جيرون: دمشق أو محلة فيها، البريص: غوطة دمشق

16) ديوان الصنوبري، ص 209

17) صابرعبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993م، ص 38

18)عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري (رسالة ماجستير)، 2008م، جامعة حلب، حلب، سوريا، ص 144

19)ديوان الصنوبري، ص 259

20)قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 193

21)عبد المطلب، محمد، البلاغة والأُسلوبيَّة، 1994م،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط 1، ص 301

22)قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 195

23)ديوان الصنوبري، ص 218

24)ديوان الصنوبري، ص 41

25)ربابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، 1988م، مؤتمر النقد الأدبي الثاني، منشورات جامعة اليرموك، إربد، ص 4

26)ديوان الصنوبري، ص 345

27)شَمَّر: هو شَمَّر بن ذي الجوشن وقد شارك في قتل الحسين بن علي

28)ديوان الصنوبري، ص 196، الارتهاش والارتعاش بمعنى واحد، لكن الارتهاش أقوى.

29)الطيبي، شرف الدين حسين بن محمد، التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، 1987م، تحقيق هادي عطيَّة مطر الهلالي، ط 1، عالم الكتب، بيروت، ص 283

30)الرقيبات، محمد أحمد مفضي، التكرار في الشعر الأندلسي: شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أُنموذجاً، (رسالة دكتوراه)، 2011م، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ص 94

31)القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 173-174

32)ديوان الصنوبري، ص 139

33)العسكري، أبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين، 1986م، تحقيق علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريَّة، صيدا- بيروت، ص 321

34)ديوان الصنوبري، ص 454

35)الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، 1996م، دار القلم، دمشق، ج 2، ط 1، ص 377

36) ديوان الصنوبري، ص 236

37)التطاوي، عبد الله، القصيدة العباسيَّة بين الاحتراف والإمارة، 2000م، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 345

38)حسين، عبد القادر،فن البديع، 1983م، ط 1، دار الشروق، بيروت، ص 49

39)ديوان الصنوبري، ص 362

40)الجارم، علي ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، 1948م، ط 8، دار المعارف، مصر، ص 285

41)الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، ج 2، ص 514-515

42)ديوان الصنوبري، ص 82

43)ديوان الصنوبري، ص 76

44)انظر: ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقيَّة)، 2000م، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيَّة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، ص 76

45) جودة، أحمد علي، التجديد في شعر الصنوبري، 2018، مؤسسة حمادة، إربد- الأردن، ص 246

46) الخنساء، تماضر بنت عمرو، الديوان، 2004، شرحه حمدو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، ط 2، ص 72

47) ديوان الصنوبري، ص 266

48)الحوراني، محمد عيسى عبد الله،الدهر في شعر ابن الرومي (دراسة تحليلية)، (أطروحة دكتوراه)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2012-2013م، ص 15

49)القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت 1966، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ص 282

50)ديوان الصنوبري، ص 363

51) طبانة، بدوي، قضايا النقد الأدبي،1988م، دار المريخ، الرياض، 147