وظيفة التكرار الصوتي وأثره الإيقاعي والدلالي في اللامية الشقراطسية

- تكرار الكلمة أنموذجا -

أ/ بلقاسم رحمون

جامعة تبسة

ملخص:

ينصب هذا المقال على دراسة نص شعري من الأدب المغربي القديم، وهو القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية لصاحبها أبي محمد عبد الله بن أبي زكريا بن علي بن زكريا الشقراطسي، وقد ركزنا فيها على المستوى الصوتي من خلال التكرار وأثره الدلالي والإيقاعي في اللامية وبالضبط تكرار الكلمة بأنماطها المختلفة.

Résumé:

Cette article s'est consentrée sur l'étude d'un texte poetique de la littérature maghribine, et c'est (El-Kassida achakratissia fi madhi khayri el-baria) et son propriétaire (Abou Ali Mohammed Abdallah ibn Ali ibn Zakaria Achakratissi), je suis concentré sur le niveau phonitique a travers la répitition et ces influences sémantique et rytmique dans la lamiah achakratissia et pricisament la répétition du mot avec ces types défferents.

للمستوى الصوتي دور كبير في إبراز أبعاد النص الأدبي، لأن « أية دراسة على أي مستوى من مستويات البحث تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسة الصوتية، وذلك أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا ان الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية، وهي كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير »[1]، لذلك فالتحليل الصوتي يعد جانبا أساسيا في التحليل اللغوي، لأن المستوى الصوتي « هو الأساس الذي يقوم عليه بناء مفردات اللغة وصيغها وتراكيبها، بل وأدبها كله شعرا ونثرا، لذا لا بد لدارسي اللغة دراسة أصواتها »[2]، ومن الضروري في الدراسة الأسلوبية البدء بالمستوى الصوتي، إذ « ليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات »[3]، ونركز في التحليل الصوتي على الموسيقى الداخلية الناتجة عن التناغم الذي تحدثه الحروف من خلال ائتلافها، حيث تميزت اللامية الشقراطسية بظواهر صوتية كظاهرة التكرار بإعادة حرف أو لفظ، والتكرار إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من غيرها لدلالات نفسية قيمة، إذ يذهب د. محمد مفتاح إلى « أن تكرار الأصوات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنه شرط كمال أو لعب لغوي »[4]، ومع ذلك « فالتكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما شابهه من أنواع الخطاب الأخرى...»[5]، وللتكرار أثره في اللامية، إذ اعتمده الشاعر عنصرا إيقاعيا صوتيا في الحرف والكلمة « لأنه ظاهرة أسلوبية يتميز بها النص الشعري حتى ذهب بعض الدارسين إلى اعتبارها المبدأ الذي يبقى عليه البيت الشعري أساسا » [6]، وتوظيف الشعراء للتكرار ليس اعتباطا بل يؤدي وظيفة دلالية لأنه أساسا ظاهرة أسلوبية لها فعاليتها وأثرها في النص الشعري وما تحققه من عناصر أخرى كإثارة انتباه المتلقي وتكثيف الإيقاع الموسيقي، فضلا عن تحديد موقف الشاعر من خلال تأكيد التكرار الذي يجسد إطراد الأسلوب، الذي يشمل خاصية وميزة الباث، والتكرار في اللامية يعمل على تشكيل الظاهرة الموسيقية الخاصة بالحرف والكلمة والمقطع والبيت، فهو لازمة إيقاعية وشكل من أشكال النغم المحوري الذي يولد جوا ممتعا بتنغيم خاص لما يستشعره القارئ ويتذوقه ويتحسس مواطن جماليته أثناء تفاعله مع النص الشعري، ليسترسل مع القصيدة حتى نهايتها، لجاذبية هذه الظواهر لعله يقف على سر تداولها ونكتة اختيارها، ويتنوع التكرار بين تكرار لفظي بسيط وتكرار مركب، أين تتردد الكلمة ضمن سياقات متعددة اسما أو حرفا أو فعلا أو تكرارات خاصة بالجملة.

وتكرار الكلمة ارتبط في اللامية الشقراطسية بموقف الشاعر، فتعددت دلالاته بين دينية وروحية وتاريخية وفنية، إذ التفنن في تزظيف الأصوات

المكررة ليس وليد الصدفة، بل هول ملكة تهبّ على موسيقى الألفاظ لتجعل منها نغما وإيقاعا يصل الآذان ويحمل في طياته دلالة تشكل رسالة المبدع، التي ينفعل بها القارئ، لذلك يلجأ المرسل إلى استخدام عناصر بلاغية وأسلوبية ترفع من قيمة الصياغة الأدبية وتتجاوز الوقوع في التكلف الذي قد ينجر عن ظاهرة التكرار، وإذا كان الصوت المنفرد له طاقة تعبيرية مرتبطة بقدرة المبدع في حسن توظيفه، فإن تكرار الكلمة بواسطة التجنيس يستغل فيها المبدع الطاقة الصوتية للحروف وهي مجتمعة، وما تفصح عنه من دلالة في تناغم وانسجام، وبراعة المبدع في ذلك تفرض عليه تثبيت أدوار الحروف ووظائفها بحسن تجاورها وتعالق أصواتها في نغم وإيقاع واحد، لخدمة الدلالة العامة في سياق النص، ويعتمد الجناس على تكرار الكلمة واصطحاب الدال دون المدلول؛ إذ إن حد الجناس هو « اتفاق اللفظ واختلاف المعنى»[7]، وقد يتجاوز المبدع بالجناس الزينة والزخرف اللفظي « فليس الجناس بحلية لفظية، بل له قيمة أساسية في النص وفي أداء المعنى، إذا جاء قليلا عفو الخاطر دون تكلف وخدم المعنى وأدى قيمة جمالية لم تكن بدونه»[8]، وقد عمد الشاعر في لاميته إلى توظيف هذا التكرار بوفرة مما شكل ظاهرة أسلوبية تضاف إلى تكرار الصوت المنفرد، إذ الكلمة المكررة المتجانسة جاءت في شكل الجناس التام والناقص « وحد الجناس اتفاق الكلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى، فيكون تاما إذا كان التوافق بين الكلمتين في عدد الحروف ونوعها وترتيبها وشكلها، وإذا اختل شرط من الشروط الأربعة السابقة أصبح جناسا ناقصا»[9]. وقد فصّل اللغويون في انواع التجنيس وهو ليس مجالنا في هذا المقام التطبيقي، ومع ذلك قد نتطرق أثناء حديثنا عن تكرار الكلمة إلى بعض انواع الجناس التي وظفها الشاعر والتي لا تخرج عن نوعيه (التام والناقص)، مثل « التصديري والمذيل»[10] « واللاحق والمحرق والمضارع والمقلوب، تبعا للوحدات الصوتية المستخدمة في اللغة للتفرقة بين المعاني» [11]، وقد كثف الشاعر من استخدام التكرار بالكلمة عن طريق الجناس التام ليبرو جيز الإيقاع الموسيقي المتردد في مساحة البيت الشعري، ومنه:

I- تكرار الكلمة بصيغتين مختلفتين:

وقد ورد هذا النوع بكثرة في اللامية ومنه قول الشاعر:

الحمد لله منا باعث الرسل   هدى بأحمد منا أحمد السبل [12]

فقد كرر الشاعر لفظ (الحمد) كمصدر وجناس للفظ (أحمد) كاسم علم واسم تفضيل لينتقل من الحمد العام والمطلق المرتبط بالله إلى محمد خاتم الرسل وهادي البشرية، إلى أفضل سبيل وهو فضل من الله يحتاج إلى حمده

والثناء عليه، وقد كان لهذا التكرار إيقاعا مناسبا لمفتاح اللامية الذي يحيل القصيدة إلى تفاصيل السيرة النبوية، فنجده يقول:

فكم ببكة من باك وباكية بفيض سجل من الآماق منسجل [13]

ونلمح تكرار التجانس بين لفظ (بكة) ولفظ (باك وباكية)، والأول اسم علم والثاني اسم فاعل لفعل ثلاثي (بكى)، ليدل على مكة المكرمة وما ارتبط بها من بكاء على قتلى المشركين أثناء الفتح العظيم، ثم يؤكد غزارة البكاء وفيضه لعمق الجراح بلقظ (سجل) كمصدر ولفظ (منسجل) كاسم فاعل، ومن هذا برزت ميزة التكرار التجنيسي والتفاعل الدلالي للصيغ المكررة « إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى »[14]، وهو ما يؤكده قول الشاعر:

رحمت واشج أرحام أتيح لها تحت الوشيج نشيج الروع والوجل[15]

حيث وظف الشاعر لفظ (واشج) كاسم فاعل، ولفظ (وشيج ونشيج) كصفة مشبهة ودل على معنى القرابة الدموية في الأول، وعلى معنى الأصل والصوت في الثاني، ومما زاد في قيمة التكرار التجنيسي الانفتاح على دلالة الرحمة والإنسانية المرتبطة بشخص النبي الكريم، ودوره في زرع الأمن والطمأنينة في النفوس، إذ كان الصفح والعفو بعد الفتح، وقد عمل هذا التكرار على إحداث اختلاف دلالي بين الكلمتين المتجانستين، وشكّل هذا حيزا كبيرا في اللامية، حيث التزم الشاعر بالجناس بين الصيغتين المختلفتين في قوله (غير مقلعة، الإقلاع، بيت 33)، (زورك الزوراء، بيت 34)، (مضر، المضرية، بيت 32)، (قلب، منقلب، قليب، بيت 55)، (جهل، أبي جهل، مجهلة، بيت 51)، (عقبة، عقباه، الغمر، الغمرات، بيت 53)، (خوافق، خافقين، بيت 87)، (جذم، منجذم، جذل، منجذل، بيت 119)، (بذل، مبتذل، بيت 122)، (النصل، منتصل، بيت 123)، (مشهد، الإشهاد، بيت 126)، (الفرس، مفترس، بيت 117)، (البال، بالي، وابل، وبال، بيت 67)، (خالق، الخلق، بيت 132)، (آجل، الأجل، بيت64)، (إرسال، رسل، بيت 70)، (قوم، قوام، بيت 71)، (بطحاء، البطاح، بيت 77)، (الكعب، الكعوب، الكاعب، بيت83)، وهكذا يجعل الشاعر من تكرار الكلمة بواسطة التجنيس متكأ أسلوبيا ليسرد من خلاله تفاصيل السيرة المحمدية عن طريق الإيقاع الصوتي والتأكيد الدلالي « فالنظم لا يعد حلية زائدة أو خارجة على الشعر، ولم ينظر إليه بوصفه مرتكزا في مستوى الصوت فحسب بل نظر إليه على أنه بنية صوتية دلالية » [16].

II- تكرار الكلمة بالفعل والاسم: انطوت اللامية على سمة تكرار التجنيس بين الفعل والاسم بشكل متناثر في القصيدة كقوله:

وعتبة الشر لم يعتب فتعطفه منك العواطف قبل الحين من مهل[17]

حيث جانس الشاعر بين لفظ (عتبة) كاسم و(يعتب) كفعل، وبين (تعطف) كفعل و(العواطف) كاسم، ليدل على رمز من رموز الشرك والكفر، وعلى التجبر والتكبر وعلى معنى الود والتعاطف في خضم الصراع بين الحق والباطل، وهكذا يكون مآل كل متجبر عنيد فيقول:

أمسى خليل صغار بعد نخوته بالأمس من خيلاء الخيل والخول

دام يديم زفيرا في جوانحـــه جنح من الشك لم يجنح ولم يمـــل[18]

فحال المشرك بالأمس في عجبه وتكبره أصبح حالا مخزيا، إذ بعد النخوة والأنفة صار لا شأن له بين الكبار، وقد جسّد ذلك تكرار التجنيس بين الفعل (أمسى) والاسم (الأمس)، ويستمر عذاب المشرك النفسي قاطنا بين جوانحه شكوكا لا تبرحه، محجول الطرف غائر العين منذهلا مندهشا، وهي حال انتابته بعد فقده لهيبته، وقد حسّد ذلك بتكرار الفعل باسمة (جنح، جوانح، لم يجنح)، وبذلك ينساق المعنى انسياقا مع هذا التكرار ليثبت الشاعر حالة الصراع النفسي عند المشرك « فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وانساق نحوه » [19]، وقد شكل تكرار التجنيس بين الفعل والاسم في اللامية عنصرا أسلوبيا وأداة شعرية للخطاب داخل القصيدة، حيث نجده في قوله: (يحجل، الحجل، بيت 61)، (ظهرت، بظهره، بيت 78)، (نفرت، نفر، بيت 80)، (شرقت، الشرق، بيت 121)، (حجزت، الحجاز، بيت 119)، (جنبت، جانب، جناب، بيت 48)، (حال، حال، بيت 14)، (أحيت، الأحياء، بيت 32)، (يقاد، القد، يمشي، مشي، بيت 51)، (أعتقته، عتاق، بيت 65)، (نحلتك، النحل، بيت 130)، (أمّ، اليمامة، بيت 115)، (أملاك، ملكت، بيت 93)، (شعبت، شعوب، شعاب، بيت95)، (تعرقت، أعراق، العراق، بيت 116)، (أصفيت، صفا، صفو، بيت124)، وهكذا يوظف الشاعر الفعل والاسم ليجعل من التكرار التجنيسي ظاهرة أسلوبية بإعادة أصول الدال والمدلول تارة، وإعادة أصول الدال دون المدلول تارة أخرى، فتتباين الدلالات مما أوجد إيقاعا موسيقيا خاصا وأحدث توازنا بين الدوال والمدلولات، لذلك انسابت اللغة في سجية دونما تكلف وتصنع، ويعود ذلك إلى دقة الشقراطسي في حسن توظيف الكلمة المكررة المتجانسة، بانتقاء الأصوات المجتمعة المتناغمة في منظومة صوتية واحدة، مما يحقق الانسجام العام للنص، وتلك سمة فريدة من سمات الأسلوب الدالة على التنظيم المحكم والقدرة على التحكم في آليات اللغة، لما لهذا التكرار من امتداد وتناسب مع المعاني التي أحاطت بأحداث السيرة وصفات النبي الكريم « ويمكن أن يتمثل التكرار الفونيمي بما يسمى (بالرمزية الصوتية) أو (المحاكاة الصوتية) التي تتأسس على علاقة بين البنية الصوتية للكلمة أو مجموعة من الفونيمات بصوت معين تحاكيه البنية محاكاة مباشرة أو محاكاة

غير مباشرة...ومعنى ذلك هو رصد العلاقة المتضمنة بين الشكل والدلالة»[20]، وهو ما حدث في هذا النوع من التكرار وكان لهذا التكثيف الصوتي وقعه على الدلالة، فعمل التكرار على إيجاد إيقاع سحري خرج بالتجنيس إلى أداة يطوعها الشاعر لخدمة الدلالة المرتبطة بالمواقف المثيرة في السيرة النبوية، وبالعبر والمواعظ التي احاطت بشخص الرسول (ص)، وهو ما أفصح عن شعرية المديح النبوي في اللامية. ومثما شكّل تكرار الكلمة كجناس تام في بعض المواضع ظاهرة أسلوبية نجد تكرارها كجناس ناقص يعضد هذا المنحى الأسلوبي، بحيث أن الكلمتين المتجانستين في سياق التكرار بالجناس التام تترددان في مساحة البيت الشعري لخلق إيقاع موسيقي من جهة، والتأكيد على دلالات شعرية المديح من جهة ثانية « وبالمثل نجد الجناس الناقص يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرر»[21]، والملاحظ هو هيمنة التكرار بالجناس التذييلي والتصديري واللاحق وجناس الحشو، في حين قل الجناس المحرّق والمضارع والمقلوب، والجناس التذييلي هو « تكرار الكلمة مرة واحدة في صدارة البيت والثانية في حشوه دون نهايته » [22]، وهو الأكثر وجودا في اللامية وجاء على النحو التالي:

1-تكرار الكلمتين في بداية ونهاية الصدر:ونجد ذلك في عدة مواضع من القصيدة، بالصورة التالية:

( ) ( )

(أراق) بالأرض ثجـــا صوب (ريقه) فحلّ بالـــروض نسجا رائق الحلل
(حجزت) بالأمن أقطار (الحجاز) معا وملت بالخوف عن خيف وعن ملل[23]

وقد شكّل التذييل وحدة منغلقة بين بداية الصدر ونهايته، إذ حدث التكرار بمجانسة لفظي (أراق) و(ريقه)، لتنغلق الدلالة على الماء السائل نحو من هو على الريق، ثم بين لفظي (حجزت) و(الحجاز) ليدل على انغلاق المعنى في دلالة الامتلاك والسيطرة، وهكذا يتكرر هذا النوع من الجناس في مواضع أخرى من اللامية كقوله: (جلدي، جَلَدي، بيت 131)، (خوافق، الخافقين، بيت 87)، وقد دل في ظاهره على المبالغة والإكثار، ولكنها مبالغة واقعية لارتباطها بمعجزات الخلق، والدفع الذي أعطاه الرسول الكريم، يضاف إلى ذلك « لفت الانتباه من عدة نواح، إذ غالبا ما يؤدي الجناس التذييلي دورا دلاليا متميزا » [24].

2- تكرار كلمتين متتابعتين في صدر البيت: ونجد ذلك في بعض الأبيات بالصورة التالية:

( ) ( ) ( )

ويعد هذا النوع من التكرار ظاهرة مميزة في اللامية، إذ تردد أربعة عشر (14) مرة واستخدمه الشاعر لتعزيز الموسيقى في البيت الشعري، ثم الموازاة بين الدلالات وهو ما أحدث أثرا موسيقيا خاصا، كقوله:

(أخبار) (أحبار) أهــل الكتب قد وردت عما رأوا ورووا في الأعصر الأول

يا (خالق) (الخلق) لا تحرق بما اجترمت يداي وجهـــي من حوب ومن زلل[25]

فقد تتابع اللفظان المتجانسان في المطلع بحيث دلت (أخبار، أحبار) على ارتباط الرواية بأهل الكتاب الذين بشروا بظهور محمد (ص)، كما دلت لفظتي (خالق، الخلق) على الله سبحانه وتعالى، إذ يبرز لنا البيتان خروج الشاعر من رتابة أسلوب السرد إلى وقفة الخشوع والابتهال ومحاسبة النفس بإرجاع الخطاب لذاته، ليستعيد النفس السردي من جديد فيكمل تفاصيل السيرة المحمدية بمواقفها المعجزة، وهكذا يتردد هذا النوع في جملة من أبيات القصيدة للغرض نفسه.

3- **تكرار كلمتين في بداية الصدر والعجز:** وهو تكرار فاعل في بعض الأبيات، فالأولى في بداية الصدر والثانية في بداية العجز بهذه الصورة:

( ) ( )

وقد أضفى الشاعر على هذا النوع جانبا موسيقيا يختلف عما لاحظناه في موسيقى التذييل السابقة، حيث راعى الشاعر مقادير معينة للفظ المجانس الأول ثم اللفظ الثاني، وقد أكثر من استخدامه في اللامية، فقال:

(أرحت) بالسيف ظهر الأرض من نفر (أزحت) بالصدق منهم كاذب العلل

و(جاثم) بمثار النقـــع مشتغـــل (بجاحم) من أوار النار مشتعل [26]

وينزل هذا الشكل في إطارين صوتيين متجانسين أو متقاربين، فيتصدر اللفظ الأول الصدر والثاني العجز، وهو ما يولد إيقاعا مميزا، وقد دل التكرار بين لفظي (أرحت، أزحت) على القضاء على الفساد والشرك ماديا ومعنويا، واستئصاله من على وجه الوجود، كما نلمح هذا النوع في مواضع اخرى من اللامية كقوله: (ولا من الصين، ولا من الروم، بيت118)، (ولا من النوب، ولا من الزنج، بيت 119)، (عاد، عاذ، بيت 122)، وهو ما يعمل على توضيح الدلالة بواسطة انتظام مقادير اللفظ « فدور التذييل يكاد ينحصر في بلورة بعض مدلولات البيت »[27]، كأن يربط مثلا بين (الجاثم) وهو الهالك وما يوصله إلى الهلاك وهو (جاحم) أي الحجز شديد الاشتعال،

وعلى العموم فإن أثر تكرار جناس التذييل يكون في الدلالة أكثر من الإيقاع الموسيقي « وهكذا نفهم جيدا لماذا لم يحظ هذا الأسلوب الذي نسميه بالتذييل بعناية العرب، فإن أثره في موسيقى البيت ضعيف، إلا أن له دورا دلاليا ذا بال خاصة إذا ورد في الطالع، إذ أنه يكون حجر القصيدة الأساسي » [28].

أما الجناس التصديري « فهو من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع ويتمثل في رد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر، وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع، إذا كان اللفظ الثاني مضبوط المرتبة باعتباره مقطعا، يرد آخر ألفاظ البيت ويكون إطارا لقافيته، فإن الأول يختلف مرتبة ويتنوع » [29]، وهو مظهر موسيقي يحتاجه الشعر في الحشو، وذلك بإيراد المتخير خاتمة للبيت وإطارا لعناصر قافيته مرة أولى في صلب البيت قبل استعماله مرة ثانية في آخره، والتصدير باعتماد الجناس كظاهرة لتكرار الكلمة نجده في اللامية بهذا الشكل:

4- **التكرار بكلمتين في نهاية البيت:** ورد هذا النمط في سبعة أبيات من اللامية وبهذه الصورة:

( ) ( )

ونجد ذلك في مثل قوله: (وحْل، وحَل، بيت 24)، (السُبل، السَبل، بيت 32)، (النُقل، النَقل، بيت 49)، (بذل، مبتذل، بيت 122)، فقد جانس الشاعر بين لفظين في آخر البيت للدلالة على الانغماس في الطين وعلى الطرق والغيث الغزير وعلى معنى التحرك والفعل الحقير ومنع قوله:

ولا من النوب جذم غير منجذم ولا من الزنج (جذل) غير (منجذل) [30]

حيث جانس الشاعر بين (جذل) كمصدر دل على الأصل و(منجذل) كاسم فاعل دل على الفرح، وهذا التتابع في الألفاظ في نهاية كل بيت « يحدث إيقاعا متكررا، ويعطي الدلالة المتناقضة بين المتجانسين وضوحا لازما، فتبدو الدلالة العامة وهي التعميم » [31].

5- **تكرار الكلمتين في بداية ونهاية العجز:** وقد ورد هذا التكرار خمس مرات في اللامية بصورته الآتية:

( ) ( )

ونجده في قوله:

برئت من دين قوم لا قوام لهم (عقولهم) من وثاق الغي في (عقل)
أراق بالأرض ثجا صوب ريقه (فحل) بالروض نسجا رائق (الحلل) [32]

وقد جانس الشاعر بين لفظي (عقول، عقل) ليدل في الأولى على العقل المفكر، وفي الثانية على الاعوجاج والفساد، ثم كرر التجنيس بين كلمتي (حل، الحلل) إذ دل في الأولى على معنى الظهور وفي الثانية على المظهر الجميل، وفي ذلك تأكيد وربط للدلالة، إذ نفهم منها ظهور منظر ومظهر جميل، فحملا المتجانسان المكرران في السياق الدلالي معنى الجمال والرونق، وقد مثل التصدير افتتاحا إلى آخر البيت لأنه يمثل الاستمرار السردي ورواية الحدث، بينما انغلق شكل التصدير في البيت الأول بين بداية العجز ونهايته، فعجزت العقول عن التفكير بسبب الغواية والرجس « كذلك يجعل الله الرجس على الذين لا يؤمنون » [33].

6- **تكرار كلمتين في ختام الصدر والعجز:** وقد ورد هذا النوع في اللامية سبع مرات على النحو الآتي:

( ) ( )

ونجد ذلك في قوله: (خلل، غلل، بيت 60)، (مشتغل، مشتعل، بيت54)، (غلل، علل، بيت 68)، (جلد، الجدل، بيت 84)، (منجذل، منجذم، بيت 119)، (نحلتكه، النحل، بيت 130) حيث يقول الشاعر:

بذمة الله والإيمان (متصل) ومن شبا النصل بالأموال (منتصل)[34]

فهناك جانب من الإيقاع المتاين والمتميز يقوم على السياق الكلي للبيت الشعري ويبرز دلالات الإيمان، وفي البيت الأخير ينغلق صدره على اسم الفاعل (متصل) ليدل على الارتباط بين من آمن بالرسول (ص) وربه، ثم تأتي حالة الانفتاح في عجز البيت، إذ تطلق الحرية في التمسك بالدين الجديد أو دفع الجزية لتحرير النفس وذلك بالأموال « فالبيت الشعري يكوّن وحدة شعرية منفتحة في بدايتها منغلقة في موطنين، آخر الصدر نهايتها الأولى، وآخر العجز نهايتها الثانية» [35].

7- **تكرار كلمتين في بداية الصدر ونهاية العجز:** ونجد ذلك في مواضع على النحو التالي:

( ) ( )

حيث يقول الشاعر:

(نفرت) في نفر لم ترض أنفسهم إذ نافروا الرجس إلا القدس في (نفل)
(نحلتك) الحب علـــي إذ نحلتكه أجني بحبـــك منــــه أفضـــل (النحل)[36]

الملاحظ أن البيتين يمثلان وحدتين منغلقتين « فنقطة النهاية هي نقطة البداية، إذ يجمعان بين التصدير والتذييل » [37].

III- **التكرار بالجناس اللاحق:** أما التكرار بالجناس اللاحق فقد تردد كثيرا في اللامية، حيث طوّع الشاعر دفق أشكال مختلفة حسب ما تقتضيه الدلالة،

فعمل على توظيفه بإحكام فني موزع على جملة من أبيات القصيدة، وتردد بين الأعجاز والصدور بقدرة انتقائية مناسبة للمواضع الدلالية ومنسجمة مع المواقف التاريخية التي يسردها، وهو في مقام مدح النبي الكريم، فكان هذا النوع من التكرار نسجا فنيا متميزا بحسن الصياغة وجمال الصناعة، وهو ما شكّل الاختلاف والتباين الدلالي والمعنوي، ومن خلال تباين واختلاف الوحدات الصوتية بين اللفظين المتجانسين، ومنه:

1- **تكرار الكلمة مع اختلاف نوع الحروف في الأول:** وهو نوع من الجناس اللاحق أين تتكرر الكلمتان مع اختلاف في الحرف الأول « فيبدل من أحد ركنيه حرف بحرف من غير مخرجه ولا قريب منه » [38]، ونجده في قوله:

بيض من (العون) لم تستل من غمد خيل من (الكون) لم تستن في طيل
أوصاله من (صليل) الغل في (خلل) وقلبه من (غليل) الغل في (غلل) [39]

فتكرار الكلمة ارتكز على نظام صوتي مؤسس على تباين الوحدتين الصوتيتين، الأولى مع تباين المعنى، فدلت (العون) على المدد، و(الكون) على الملائكة، كما دلت (صليل) على صوت الحديد، و(غليل) على شدة الحقد والغضب، ودلت (خلل) على الفساد، و(علل) على المرض، ونجد قوله كذلك (أمن، يمن يَمن، بيت 111)، (وشيج، نشيج، بيت 104)، ودل لفظ (أمن) على الطمأنينة والسلام، ولفظ (يُمن) على الخير والخصب والحياة والحظ، ولفظ (يمن) على الموطن والبلد « فلفظ يمن اسم بلد والخير فيه بالقوة إذ هو من مقتضيات تسميته، ولفظ يمن اسم يدل على الخير فالخير فيه بالفعل، لذلك هناك تماثل وتكامل أساسه التناسب بين المتجانسين، وهو تكامل بين القوة والفعل »[40]، ودل لفظ (وشيج) على الرماح ولفظ (نشيج) على الصوت والنواح.

2-**تكرار الكلمة مع اختلاف نوع الحروف في الوسط:** وهو نوع ثان من الجناس اللاحق تتكرر فيه الكلمتان مع اختلاف في الحرف الأوسط ومنه قول الشاعر:

ما (صبر) من (صار) من عين إلى أثر وحال من حال من حال إلى عطل
و(جاثـــم) بمثـــار النقـــع (مشتغـــل) (بجاحم) من أوار النار (مشتعل) [41]

وقد اختلفت هذه الأنواع في الوحدتين الصوتيتين في الوسط، فدلت (صبر) على التجلد و(صار) على التغير والتبدل والتحول، ودلت (مشتغل) على شدة الانهماك ودلت (مشتعل) على معنى اللهيب، وهكذا في بقية الأمثلة التي كرست تكرار الجناس اللاحق من مثل (بذل، البدل، بيت 81)، (صدرا، صبرا، بيت 85)، حيث دلت على العطاء من جهة والجزاء من جهة أخرى،

ثم على معنى الرحابة ومعنى شدة الاحتمال والتقبل من جهة ثانية، وبذلك أسهم التكرار بالتجنيس اللاحق في إيجاد إيقاع موسيقي متميز في ثنايا الأبيات، فأصبحت ترديدا لبعضها في انسجام وتناغم « فكان بذلك مولدا للطاقة الدلالية الخلاقة، وذلك بمقتضى تفاعل نظام وحداته الصوتية في نظام الأصوات التي حققت له لغة النص » [42].

3- **تكرار الكلمة مع اختلاف نوع الحروف في الآخر:**وهو نوع ثالث من التكرار في الجناس اللاحق، بحيث تتردد الكلمتان مع اختلاف الوحدتين الصوتيتين في الآخر، كقول الشاعر:

لاقى (بلال) (بلاء) مـــن أميـــة قد   أحله الصبر فيه أكـــرم النزل
إذ أجهدوه بضنك الأسر وهو على   شدائد (الأزل) ثبت (الأزر) لم يزل[43]

وقد خالف الشاعر في تكراره بين الوحدتين الصوتيتين الأخيرتين، حيث دل (بلال) على الشخصية التاريخية المعروفة، و(البلاء) على العذاب وما أحل به، ودل (الأزل) على طول الزمن والدهر، و(الأزر) على القوة والصلابة والتحمل، وهكذا كان الاختلاف والتباين في المعنى، وبالمثل ما نجده في أمثلة أخرى من خلال قوله: (نفر، نفل، بيت 80)، (عاد، عاذ، بيت 122)، ودل على معنى الجماعة ثم الغنيمة والهيبة، كما دل في الزوج الثاني على معنى الرجوع ومعنى الملاذ واللجوء والاستغاثة والتوسل، وعليه فالمتأمل في هذا الضرب من الجناس المكرر يلمح وفرته، حيث كثف الشاعر من توظيفه وهو توظيف دال على قدرة في التمكن، ولكن التحكم في الحذف اللغوي والنسيج الهندسي للألفاض جعله ينساب مع الدلالات والمعاني التي دأب الشاعر على توليدها من خلال تجربته الموحية بسيرة النبي الكريم، وما أحاط بشخصه من صفات متكاملة صنعت الأحداث والمواقف « إذ قلما يكون الجناس شكليا، لا صلة له بالمدلولات، وأنه في أغلب الأحيان يكون منبها عن ذات المدلول أو على صفاته» [44].

أما جناس الحشو وهو ما دون التصدير والتذييل، فقد ارتبط « بالجناس التام » [45]، من جهة، والناقص من جهة ثانية، ومنه قول الشاعر:

وعقبة (الغمر) عقبـــاه لشقوتـــه   أن ظل من (غمرات) الخزي في ظلل
فؤاده من (سعير) الغيظ في غلل   وعينه من (غزير) الدمع فـــي حلل [46]

فقد جانس الشاعر بين لفظي (الغمر) و(غمرات) ليدل على نسبة الجهل والحمق لعتبة وعلى كثرة الخزي المحاط به، وجانس بين لفظتي (سعير) و(غزير) ليدل على قوة الاحتراق الكامن في قلب المشرك وشدة غيظه، وكثرة الدموع المتحجرة في عينه، وهكذا خرج الشاعر في هذا التكرار والتجنيس عن

قيود التصدير والتذييل اعتمادا على إيقاع خاص مبني على مقادير معينة صنعها الشاعر وأوجدها، إذ أعطى النفس الموسيقي والإيقاعي داخل الحشو دون ضوابط وقيود عن طريق الاسترسال في التعبير وهو ما تتطلبه بعض مواقف رواية السيرة والإخبار عن محطات معينة، أحاطت بشخص النبي الكريم، وقد تردد في زهاء سبعة عشر بيتا، أما « الجناس المحرّف » [47]، الذي يعتمد على تكرار الكلمة مع اختلاف في الحركات والصوائت والدلالة و« الجناس المضارع » [48]، الذي تتفق فيه الوحدات الصوتية في المخرج و« الجناس المقلوب » [49]، الذي تتكرر فيه الكلمات وتختلف في ترتيب حروفها ووحداتها الصوتية، وقد جاء قليلا في اللامية، ومنه قوله: (مُسكة، مِسكة، بيت 61)، (الأسر، الأزر، بيت 75)، (أراق، رائق، بيت 29)، والملاحظ أن الجناس المضارع يختلف عن الجناس المحرف، إذ يعتمد الأول على الصوامت، بينما الثاني على الصوائت، وهكذا مثّل هذا التكرار والجناس جزءا يسيرا من اللامية على عكس الأنواع السابقة.

IV- تكرار الكلمة والعبارة بجنس واحد من التصويت والوزن:

وهي ظاهرة تكرارية اعتمدها الشاعر في لاميته كموسيقى خاصة بالحشو، تتفاعل مع موسيقى البحر وقافيته، وترتبط بهما كيانا ووجودا، وقد اعتمد هذا التكرار شكل الترصيع « وهو أن تكون ألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز كقولنا (عاد تعريضك تصريحا، وتمريضك تصحيحا) » [50]، كما يعرّفه بعضهم « أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد من التصويت » [51]، وهذا التكرار المرصع ورد في اللامية بأشكال مختلفة منها:

1- **التكرار بالترصيع المتوازي:** ونقصد به « أن يراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما » [52]، ومعنى هذا أن يكون الاتفاق بين الكلمتين في الوزن والروي، وهو ما لاحظناه في اللامية منتشرا بكثرة ومتداخلا مع أنواع أخرى من الترصيع، ومن أمثلته قول الشاعر:

(توراة موسى) أتت عنه فصدقها (إنجيـــل عيسى) بحق غيـــر مفتعل
(أشبعت) بالصاع ألفا مرملين كما (أرويت) ألفا ونصف الألف من سمل [53]

فهذا التكرار المعتمد على الترصيع المتوازي ولّد طاقة صوتية وبلاغية أسهمت في ثراء النغم الموسيقي الذي يحدث إيقاعا داخل النفس فيثير فيها المتعة الفنية المؤثرة، والتي تبث في الفؤاد نوعا من الارتياح

النفسي من خلال المطابقة بين كلمات القرائن المكررة، حيث تعادلت الألفاظ والعبارات في الوزن، ثم توافقت نهاياتها في الحرف الأخير، إذ نلمح (توراة موسى، إنجيل عيسى)، (أشبعت، أرويت)، حيث تعادلت الكلمات في الوزن والإيقاع وانتهت بحرف واحد (الألف المقصورة والتاء)، وهكذا يوظف الشاعر هذا النوع من التكرار في بقية الأبيات من مثل قوله: (زهر من النور، زهرا من النور، بيت 50)، (جاثم مشتغل، جاحم مشتعل، بيت 54)، (منحرف، معترف، منعدل، معتدل، بيت 113)، (ولا من النوب، ولا من الزنج، جذم، جذل، منجذم، منجذل، بيت 119)، (إن قدّ، قد قدّ، بيت 79).

1- **التكرار بالترصيع المتوازن:** ونقصد به « أن يراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما »[54]، وقد كثر هذا النوع في اللامية وجاء متداخلا مع النوعين الآخرين، ومنه قول الشاعر:

من (كل غصن) (نضير) مورق (خضر) و(كل نور) (نضيد) مونق (خضل)
(أراق بالأرض ثجـــا) صوب ريقـــه (فحل بالروض نسجا) رائق الحلل[55]

الملاحظ في هذه الأبيات يلمح الترصيع المتوازن قد شكّل موسيقى داخلية مغايرة للموسيقى الخارجية، إذ عمد الشاعر إلى توظيفه داخل النص ليبث طاقة دلالية داخل البيت الشعري الواحد وداخل مجموعة أبيات القصيدة، فتتكثف الدلالات حيث تضطلع الموسيقى الداخلية بتكرار الترصيع المتوازن وهو متداخل مع تكرار النوعين الآخرين بوظيفة خاصة داخل اللامية، إذ حققت الأبيات السابقة جانبا من التنوع الإيقاعي الذي أحدث عنصر المفاجأة وأيقظ النفس وحرك المشاعر وأثارها، وتداخل مع المتوازي والمطرّف في قوله: (مورق، مونق- متوازي)، (أراق، رائق، فحل، الحلل – مطرّف) لكي يكسر الرتابة الإيقاعية أثناء ترديد الصوت، ويقرب المعنى من الذوق، فقد رصد الشاعر صورة جمالية طبيعية أبرز من خلالها قدرة الخالق على الإبداع وجسّد المعجزة الربانية التي أعطت النبي الكريم الدفع والامتداد لدعوته، وقد أحدث التوازن تناسبا وملاءمة بين مقداراللفظ ومعناه، فشكّل التكرار بالترصيع المتوازن ظاهرة في جملة من أبيات القصيدة من قوله: (الأسر، الأزل، الأزر، بيت 76)، (منتجب، مقتبل، بيت 90).

2- **التكرار بالترصيع المطرّف:** ونقصد به « أن يراعى الحرف الأخير في كلمتي قرينته من غير مراعاة الوزن »[56]، وهو وسيلة من الوسائل البلاغية التي تعمل على تنشيط ذهن المتلقي عن طريق تكرار الحرف في أواخر الكلمات، وبث المتعة والفن في نفسه قصد تجاوز نمطية الإيقاع

ورتابته، والانتقال بالسامع من مقام إلى آخر ومن حالة إلى أخرى، لنزع السأم وإبعاد الملل والضجر، وقد وظف الشاعر هذا النوع من التكرار المرصع بالموازاة مع النوعين السابقين مما كثف من حدّة الإيقاع الذي أحدث نغما عذبا بين الكلمتين المكررتين، حيث يقول الشاعر:

وفـــي سراقة آيـــات مبينـــة إذ ساخت الحجر من وحل بلا وحل
قالوا وجاءت إليه سرحة سترت وجه النبي بأغصـــان لهـــا هدل [57]

فقد اشتغل الشاعر على حرف التاء في تكراره المرصع المطرّف، ونوّع بين أوزان الكلمات فكان الإيقاع متنوعا والدلالة مكثفة، مما « يحدث إيقاعا خاصا من خلال تقسيم الشطر إلى مقاطع متقايسة (وهو ترادف بصورة من الصور) ومن خلال القافية الداخلية الواحدة التي ينتهي عندها كل مقطع » [58]، وقد حصل نوع من التقابل والتقارب، إذ أن سراقة جُسدت فيه المعجزة كآية واضحة ظاهرة « وهي علاقة تحصل في الذهن بفعل الترادف بين الحروف التي فاض عنها ترادف في بعض الكلمات » [59]، فقد خلقت التاء كحرف أخير بين الكلمات ترادفا وتماسكا مما أعطى دلالات متكررة ومترادفة فكان (سراقة في مستوى الآية والبيان)، (والسرحة في مستوى الحركة والستر) ولذلك تجسدت المعجزة وتكررت من حادثة سراقة إلى حادثى السرحة، لتتم حماية النبي الكريم من شر قريش، فالترصيع المطرّف أخذ دلالات أخرى في قوله: (القلب منقلب، قليب، بيت 55)، (البال، وابل، وبال، بيت 67)، (لها، تهليل، يذبل، الذيل، بيت 97)، (صل، واصل، كل، الأصل، بيت 133)، وقد تعاضدت انواع الترصيع في جعل ظاهرة التكرار اللفظي بالوزن والروي سمة بارزة في اللامية، حيث شكلت الأصوات المؤسسة على « صوامت انفجارية وأخرى احتكاكية وأشباه صوائت وصوامت مهموسة ومجهور » [60]، حركة التكرار الذي تماشى والدلالات التي فرضتها طبيعة الموضوع، إذ الشاعر في مقام مدح لشخص متكامل الصفات، منوها بمعجزاته، فكان التكرار بالترصيع عنصرا للدهشة والمفاجأة وإيقاظ النفس وتحريك مشاعر المتلقي « ذلك أن الرسول نال كل فخار وتعظيم غير مشترك، وولاه الله الدرجات العالية وهو الذي زانه الحسن والبشاشة وأعجز الخلق فهم معناه » [61]، فقد كان لإيقاع التكرار عن طريق الترصيع المتوازي وجملة العبارات المكونة من مقاطع صوتية مفتوحة ومغلقة وصفات الحروف الاحتكاكية والانفجارية ونظام التقابل دور في إكساب التركيب شحنة دلالية خاصة تفاعلت مع حركة الدعوة المحمدية، بمقتضى ورود هذه الكلمات في صيغ متكررة معبّرة عن الفاعلية، إذ نلحظ

قوله: (من، حرف، مع، طرف، من، عدل، مع، تدل، من، جذم، من، جذل)، وهكذا في بقية الأمثلة فقد أحدث الشاعر في البيت السابق تداخلا عجيبا بين أنواع الترصيع المكرر، إذ نلمح هندسة توزيعية فتحت للقارئ إيقاعات جعلته يقف على دلالات متقابلة بين النوب والزنج والجذم والجذل وفعل المنجذم والمنجذل، سمة إيقاعية لها قيمتها داخل مساحة البيت الشعري، إذ إن هذا التقسيم الإيقاعي يوقف القارئ ويمهله لإعمال قدراته ومواهبه الذواقة في استجلاء معاني الخطاب، والكشف عن أسراره، فظاهر البيت توزاي بين الشطرين وفي حقيقة الأمر داخل البيت مزيج بين التوازن والمتوازي والمطرّف مما أعطى ظاهرة التكرار بعدا فنيا دلاليا، فعندما نلاحظ قوله:

إن/قد/ظهر/ولـــي/الله/من/دبــــر   قد/قـــد/قلـــب/عدو/الله/من/قبل
مـــن/كـــل/مهتصـــر/لله/منصر   بالبيض/مختصر/بالسمر/معتقل
قد/طاع/منحرف/منهم/لمعترف   وانقـــاد/منعـــدل/منهـــم/لمعتدل
ولا/من/النوب/جذم/غير/منجذم   ولا/من/الزنج/جذل/غير/منجذل[62]

فالتكرار المعتمد على الترصيع المتوازي والمتوازن والمطرف في هذه الأبيات أحدث موسيقى إضافية لموسيقى الوزن الشعري « إذ تساوت العناصروالمكونات من صيغ وحروف، مع وجود التجانس الصوتي والصرفي والنحوي وهو صناعة هادفة إلى تبليغ رسالة بواسطة التعادل التركيبي النحوي مما يميزها بالطابع التأثيري »[63].

وهكذا كان للتكرار بالكلمة وبأنماطها المختلفة وقعه داخل اللامية وأثره الدلالي والإيقاعي الماثل في أنواع التجنيس والترصيع خاصة، كملمح أسلوبي تميزت به القصيدة الشقراطسية في مدح خير البرية.

الهوامش:

[1] كمال بشر، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، 1987، ص 184.
[2] عبد الصبور شاهين، في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة، ط3، بيروت، 1980، ص 106.
[3] فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، وزارة الثقافة، ط1، عمان، 1999، ص 48.
[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 39.
[5] المرجع نفسه، ص نفسها.
[6] عبد القادر بوزيدة، (دراسة ظاهرة أسلوبية، التكرار في قصيدة السياب، رحل النهار)، مجلة علم النص، العدد 14، 1999، جامعة الجزائر، ص 50.
[7] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، 1959، ص 170.
[8] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط3، 1979، ص 99 وما بعدها.
[9] شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، تصحيح أحمد الزين، د.ت، ص 90 وما بعدها.
[10] عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبية للديوان، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، 2005، القاهرة، مصر، ص ص 144، 148.
[11] رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 61.
[12] القصيدة الشقراطسية، بيت 01، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 36.

[13] بيت 66، المصدر نفسه، ص 37.
[14] عبد القاهر الجرجاني، مرجع سبق ذكره، ص 08.
[15] بيت 104، يمظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 41.
[16] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 98.
[17] بيت 52، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 37.
[18] بيت 57 و 58، نظر: المصدر نفسه، ص نفسها.
[19] عبد القاهر الجرجاني، مرجع سبق ذكره، ص 10.
[20] حسن ناظم، مرجع سبق ذكره، ص 98.
[21] عبد الباسط محمود، مرجع سبق ذكر، ص ص 140، 141.
[22] المرجع نفسه، ص 148.
[23] بيت 29، 110، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 36، 42.
[24] رابح بوحوش، مرجع سبق ذكره، ص 77.
[25] بيت 24 و 132، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 36، 42.
[26] بيت 54 و 62، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 38.
[27] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، مجلد عدد 80، 1981، ص 93.
[28] المرجع نفسه، ص 94.
[29] المرجع نفسه، ص 87.
[30] بيت 119، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 42.
[31] عبد الباسط محمود، مرجع سبق ذكره، ص 146.
[32] بيت 29 و 71، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 37، 41.
[33] سورة الأنعام، الآية 125.
[34] بيت 123، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 42.
[35] رابح بوحوش، مرجع سبق ذكره، ص 75.
[36] بيت 81 و 130، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 40، 42.
[37] رابح بوحوش، مرجع سبق ذكره، ص 75.
[38] نحو (همزة لمزة) في الاول، و(تفرحون، تمرحون) في الوسط، و(الأمر، الأمن) في الأخير، ينظر، محمد التونجي وراجي الأسمر، المعجم المفصل في اللغة (الألسنيات)، م. د. إيميل يعقوب، مج 1، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2001، ص 245.
[39] بيت 47 و60، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 38، 39.
[40] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سبق ذكره، ص 71.
[41] بيت 14 و54، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 36، 38.
[42] رابح بوحوش، مرجع سبق ذكره، ص 65.
[43] بيت 75 و 76، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 39.
[44] محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سبق ذكره، ص 68.
[45] محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 241.
[46] بيت 53 و 68، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 38، 39.
[47] هو اتفاق ركني الجناس بالحروف واختلافهما بالحركات، نحو: (الجاهل مفرط أو مفرّط)، ينظر: محمد التونجي وراجي الأسمر، مرجع سبق ذكره، ص 246.
[48] هو ما أبدل من أحد ركنيه حرف من مخرجه أو قريب منه نحو: (أوطار، أوطان)، حرفا الراء والنون متقاربان من حيث الخرج، ينظر: المرجع نفسه، ص 249.
[49] رابح بوحوش، مرجع سبق ذكره، ص 70.
[50] شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب النويري، مرجع سبق ذكره، ص 104.
[51] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، مصر، 1980، ص 80، ثم ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، ط5، بيروت، 1981، ص ص 22، 26.
[52] شهاب الدين النويري، مرجع سبق ذكره، ص 104.
[53] بيت 03 و 37، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 36، 37.
[54] شهاب الدين النويري، مرجع سبق ذكره، ص 105.
[55] بيت 29 و 31، ينظر، محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 38.
[56] شهاب الدين النويري، مرجع سبق ذكره، ص 105.
[57] بيت 23 و 24، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص 37.
[58] عبد القادر بوزيدة، مرجع سبق ذكره، ص 56.
[59] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[60] المرجع نفسه، ص ص 19، 20، 21.
[61] المرجع نفسه، ص 49.
[62] بيت 79 و 82 و 113 و 119، ينظر: محمد بوذينة، مصدر سبق ذكره، ص ص 39، 40، 41، 42.
[63] محمد مفتاح، مرجع سبق ذكره، ص ص 26، 27.