

The internal rhythmic structure in Jarir's Petry - literal repetition as a model

البنية الإيقاعية الدخالية في شعر جرير التكرار الحرفي نموذجًا

¹Saeed Mohammad Abdullah Al-Yased

¹سعيد محمد عبد الله آل يزيد

²Rasha Abdul raouf Abdul fattah Elhebshy

²رشا عبد الرؤف عبد الفتاح الحبشي

³Ashraf Masoud Ali Al Jalid Al-Qahtani

³أشرف مسعود علي آل جليل القحطاني

¹Associate Professor of Linguistics, College of Arabic Language,
Umm Al-Qura University, Makkah, Saudi Arabia

¹أستاذ مشارك، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية

²Associate Professor of Literature and Criticism, College of
Science and Arts, Najran University, Najran, Saudi Arabia

²أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب، جامعة نجران، نجران، المملكة العربية
السعودية

³Lecturer, Department of Arabic Language, College of Science and
Arts, Najran University, Najran, Saudi Arabia

³محاضر، قسم اللغة العربية، كلية العلوم والآداب، جامعة نجران، نجران، المملكة العربية
السعودية

Received:21/03/2024 Revised:15/04/2024 Accepted: 27/04/2024

تاريخ التقديم: 2024/03/21 تاريخ ارسال التعديلات: 2024/04/15 تاريخ القبول: 2024/04/27

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى استنباط تشكلات البنية الإيقاعية الدخالية عند الشاعر جرير بن عطية، والقراءة خلال هذه التجربة تحاول الكشف عن حركة النّص الإيقاعية؛ لإظهار جوانب النّسق الداخلي ومدى فاعليته في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للنّص الشّعري، كما تحاول رسم إحدائيات الانفعال الحركي للبنية الأسلوبية لشاعرية النّص المتناعم مع حركة النّفس والإيماءات الدلالية القابعة بين رسومات الإشارات والرّموز الصوتية، وتسعى كذلك إلى إبراز جماليات موسيقى النّص الشّعري باعتبارها أول ما يواجه المتلقي عند قراءته؛ فينجذب لحروفه وتستحوذ نغمات كلماته على جوانبه؛ فتأسره بسحرها، وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها أنّ الشّعر لا تتحقّق شاعريته دون البنية الإيقاعية فهو نوع من الانزياح الصوتي لبني النّص الشّعري ينقله من التّرتيب إلى الشّعريّة.

الكلمات المفتاحية: جرير - الإيقاع - التكرار - التجانس الصوتي

Abstract:

This study seeks to derive the formations of the internal rhythmic structure of the poet Jarir bin Attia, and reading during this experience tries to reveal the rhythmic movement of the text to show the aspects of the internal system and its effectiveness in forming the general rhythmic structure of the poetic text, as it tries to draw the coordinates of the kinetic emotion of the stylistic structure of the poetry of the text in harmony with the movement of the soul and the semantic suggestions between the signs drawings and sound symbols, and also seeks to highlight the aesthetics of poetic text music As the first thing that the recipient faces when reading it, he is attracted to his letters and the tones of his words take over his sides, captivating him with their charm, and the study concluded several results, the most important of which is that poetry does not achieve its poetry without the rhythmic structure, as it is a kind of vocal displacement of the structures of the poetic text that moves it from prose to poetic.

Keywords: Jarir – Rhythm – Repetition – Vocal Homogeneity.

Doi: <https://doi.org/10.54940/II32503487>

1658-8126 / © 2025 by the Authors.

Published by J. Umm Al-Qura Univ. Lang. Sci. and Lit.

المؤلف المراسل: سعيد محمد آل يزيد

البريد الإلكتروني الرسمي: smaiyazed@uqu.edu.sa

المقدمة:

ومن هنا كان التوجُّه إلى اتباع المنهج التحليلي، وذلك لأنَّ الشَّعر لا تتحقَّق شاعريته دون البنية الإيقاعية فهو نوع من الانزياح الصَّوتي لبني النَّصِّ الشِّعري ينقله من النَّثرية إلى الشِّعرية.

تتمن قيمة هذه القراءة في استنباط تشكُّلات البنية الإيقاعية الداخليَّة عند شاعر مطبوع من شعراء النَّقائض في العصر الأموي، وهو جرير بن عطية بن حذيفة الخطفي.

١- الإيقاع منطوقه ومظاهره

يُعَدُّ الإيقاع من الألفاظ الملبَّسة^(١) دلالة؛ فهو من الألفاظ التي لم تُحدَّد بوضوح في أغلب الدِّراسات الأدبية والنَّقديَّة مع كثرة جريانه على ألسنة الباحثين. ومردُّ ذلك في نظرنا تغاير الأذواق في تناوله، وإتساع دلالة منطوقه.

وإن كان الشَّعر تجربة ذاتية والشَّاعر من خلالها رسول الطَّبيعة النَّاقِل الأمين على لسانها، ترسله مزوَّدًا بالنَّعمات؛ كي يُصقل النَّفس ويحركها ويزيدها نورًا وإشراقًا. فهو تمثيل راق إبداعي لقدرات اللُّغة الصَّوتية؛ لاستثمار الإمكانيات المخبوءة، وكشف الطَّاقات الكامنة لتمنح النَّصَّ الاستمرارية الإيحائية.

وتعود أصالة هذه الكلمة إلى دلالتها في أنساق الحياة فنجد الإيقاع في العلوم الطَّبيَّة، حيث ضربات القلب وحركة الأوعية الدَّمويَّة^(٢)، ونجده في علوم النَّفس في مراحل النَّمو النَّفسي، ودورة الحياة^(٣)، وفي علم العروض نجده في البُحور الشِّعرية والأوزان والنَّوْعات الصَّوتية للقوافي، وفي التَّمثيل والمسرح نجده في الحركات والإيماءات الجسديَّة.

فشعر النَّقائض كان امتدادًا لشعر المهجاء في العصر الجاهلي وبعده عصر صدر الإسلام، وظهر وتطور في العصر الأموي بين أضلاع مثلث شعر النَّقائض جرير والفرزدق والأخطل ممثلًا هجاءً منهجًا بين الشُّعراء الثلاثة غلبت عليه النزعة الاتزامية والرفعة والحرفية، ولا يظهر فيه الجانب الوجداني الذي يجيد بالشَّاعر إلى القنوط الداخلي والضحجر من الأحوال.

والإيقاع مبدأ أقرَّه الله سبحانه لسير النَّظام الكوني؛ ضمانًا لاستمرار حركة الكون وبقائه^(٤). ومن هنا صار الإيقاع مرتبطًا بقوانين الحياة وطبيعة الكون وجودًا وعدمًا.

وكانت معارك المهجاء تستخدم بين أضلاع المثلث الشِّعري بإيعاز من قادة الأمويين لأهدافهم السِّياسية؛ فكان نمو المهجاء لدرجة النَّقائض الشِّعرية ناجمًا عن بواعث سياسية؛ إذ كان أهل السُّلطة يشعلون الخلافات بين القبائل ويثيرون الحزازات العرقية التي قضى عليها الإسلام ليتسنى لهم إخضاع القبائل وضمان مساندتهم لهم في الحروب، وكان شعر النَّقائض أسرع الوسائل لتحقيق أهدافهم الخفية وراء دعمه والوقوف وراءه.

وقد تتابعت المعاجم العربية^(٥) على خلق علاقة بين الإيقاع والنَّغم واللَّحن. تواصل هذا الإيقاع إلى الحروف، حيث عرّفه أبو حيَّان بقوله: "فعل يكيل زمان الصَّوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"^(٦).

ومن أكبر الأدلَّة على ذلك أنَّ الشُّعراء المهجائيين كانت لا تخلو قصائدهم من مدح للخلفاء والأمراء ممزوج بهجاءً لخصوم والإيقاع به؛ فجرير كان يستظل بظل الحجاج؛ لينال أعطيته، ويقول قوله ويؤلب له^(٧).

وتعد أوَّل محاولة ذات دقَّة في التَّحليل الإيقاعي التَّطريهي هي دراسة حازم القرطاجي لبيان التَّعالق بين التَّناسب الزماني في الموسيقى والتَّناسب الزماني في الشِّعر، حيث إنَّ الشَّعر عنده يتكوَّن من "التَّحليل الصَّوريَّة وهي تحايل المعاني من جهة الألفاظ، وتحايل اللَّفظ في نفسه، وتحايل الأسلوب، وتحايل الأوزان والنَّظم"^(٨).

أهداف البحث:

- الكشف عن حركة النَّصِّ الإيقاعية؛ لإظهار جوانب النَّسق الداخلي ومدى فاعليته في تشكيل البنية الإيقاعية العامَّة للنَّصِّ الشِّعري.

- رسم إحدائيات الانفعال الحركي للبنية الأسلوبية لشاعرية النَّصِّ المتناغم مع حركة النَّفس والإيماءات الدَّلالية القابعة بين رسومات الإشارات والرُّموز الصَّوتية.

- إبراز جماليات موسيقى النَّصِّ الشِّعري باعتبارها أوَّل ما يواجه المتلقِّي عند قراءته؛ فينجذب لحروفه وتستحوذ نغمات كلماته على جوانبه؛ فتأسره بسحرها.

منهج البحث:

٢- أنواع الإيقاع في النَّصِّ الشِّعري

الأوَّل: إيقاع خارجي

يتمثَّل الإيقاع الخارجي لأي نص شعري في الوزن العروضي وما يتخلَّله من علل وزخافات ذات أثر فاعل في توجيه البنية الإيقاعية، كما يتمثَّل في حركة القافية وما يتضمنها من تناغمات حرف الرُّوي وحركته. وهذا الإيقاع ليس محل قراءتنا السريعة لشعر النَّقائض.

الثَّاني: إيقاع داخلي

ينبع من أعماق النَّصِّ الشِّعري ويرتبط ببنية العميقة، وهو يتمثَّل في: التَّكرار بأنواعه وهو محل قراءتنا، والمحسِّنات البديعية بنوعها (اللَّفظة، والمعنويَّة)، إضافة إلى الثَّنائيات اللَّفظية، والتَّجميعات الصَّوتية ذات الأثر الدَّلالي.

ألا إنما تيم لعمرو ومالك

عبيد العصا لم يرح عتقاً قطينها

القطين: الرقيق، ويقال للعبد قطين.

فما ضربت للتيم في طيب الثرى

عروق ولم تنبت وريفاً غصونها

ويروى: وراقاً، ولكن عمارة قال: وريفاً.

وما شكرت تيم لقوم كرامة

وما غضبت تيم على من يهينها

وإن تسألوا يا تيم عنكم تحدّثوا

أحاديث يخرىكم بنجد يقينها

وإن تبغوا يا تيم ذكراً بشتما

فقد ذكرت تيم بذكر يشينها

ألم تر أن اللوم خط كتابه

بأنف تيم حين شئت عيونها

ولم يدع إبراهيم في البيت إذ دعا

لتيم، وما من طين آدم طينها

وما رضيت تيمية دين مسلم

ولكن على دين ابن الغز دينها

ابن الغز: رجل من إباد، كان يقيم ذكره فيجئ الفصيل فيحتك به.

وما حملت تيمية نصف ليلة

من الدهر إلا ازداد لؤماً جنينها

فرت ماء تيمى مخالط خضرة

من اللؤم حتى اسود منه وتينها

جعل الشاعر من هذا الحرف أداة تعبيرية؛ ليعطينا إطلاقة كناية لما تحمله ألفاظ القصيدة من حالة مغطّة تتمثل في الغرض الأساسي من شعر النقائض.

إن سهولة هذا الحرف نطقاً أضفى على القصيدة إيقاعاً خاصاً يُسعى (جناساً حرفياً) بمائل القافية فهو يستفيد من الإمكانيات اللغوية داخل بنية

وشاعرنا هو جرير بن عطية بن حذيفة الخطفي بن بدر بن سلمة بن عوف الكلبي اليربوعي، وُلد في اليمامة سنة ٢٨هـ، ومات فيها سنة ١١٠هـ، وهو من تميم، وكان أشعر أهل عصره، فقد عاش عمره يناضل شعراء زمنه ويساجلهم، وكان هجاءً مرّاً؛ فلم يثبت أمامه غير الفرزدق والأخطل، وكان من أغزل الناس شعراً.

وجرير من بني كليب بن يربوع، وكان له أخوان عمرو بن عطية، وأبو الورد بن عطية، وكان له عشرة من الولد فيهم ثمانية ذكور، منهم: بلال بن جرير وكان أفضلهم وأشعرهم، وكان جرير يكنى بأبي حرزة، وهو أشعر من الفرزدق عند أكثر أهل العلم بهذا الشأن، وأجمعت العلماء على أنه ليس في شعراء الإسلام مثل ثلاثة: جرير والفرزدق والأخطل، ويقال: إن بيوت الشعر أربعة: فخر ومديح وهجاء ونسيب، وفي الأربعة فاق جرير غيره^(٩).

٣- بنية التكرار الحرفي

التكرار تقنية لفظية يُعتمد عليه كثيراً في بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة؛ فهو يؤدي إلى إحالات فاعلة ممثلة في: مضمرة النفس، وإشارات دلالية بعيدة الملحظ، وإطلاقة عاجلة للمعاني النائية والتكرار "ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي"^(١٠).

غايتة - في نظري - ترسيخ البناء المعنوي داخل ذهن المتلقي من خلال أمرين لا ثالث لهما:

الأول: المعطيات اللغوية البنائية.

الثاني: المضامين التي تعبر عنها تلك المعطيات.

لتشكّل إحدى الخصائص الأسلوبية للنص، فليس التكرار صوراً وألفاظاً مُبعثرة؛ بل هو يحتوي على التناغم مع دقة السبك والحبك في إطار روعة الجرس الصوتي ليحمل طاقة جمالية، وقيمة إيقاعية في عناصر تلغّ، ممثلة في: تكرار الحروف والألفاظ، وتكرار الإعراب، وتكرار بعض الأصوات مقرونة بقريبها مخرجاً، في صور بدعية: جناساً، وسجعاً، وتورية، وإيغالاً.

لذا لا نوافق ابن سنان الخفاجي الذي يرى أنّ التكرار يحل بصناعة نسيج بنية النص؛ فيؤثر في الصياغة الفنية؛ إذ قال: "وما أعرف شيئاً يقدر في الفصاحة، وغضّ من طلاوتها أكثر من التكرار؛ لما يؤثر بحبّه، وصيانة نسجه عنه؛ إذ كان لا يحتاج إلى كبير تأمل، ولا دقيق نظر"^(١١).

ولقد أكثر جرير من تكرار (الهاء) في قصائده وهو أحد الأحرف الحلقية وأحد حروف الهمس الذي يخرج دون تعب أو نصب؛ ليخرج إلى حفة في الإيقاع مستوحاة من سلاسل الترددات الدلالية التي غمرت روحه الشعريّة.

فقد قال جرير^(١٢) - من الطويل - يهجو التيم:

النَّص، كما تستفيد القافية، ويحقق تردده من كلمة لأخرى ما تحقِّقه القافية من بيت إلى بيت (١٣).

وهذا التكرار بهذا النمط ما هو إلا إبداعات فنيّة تُعد تطبيقاً للمعاني الدَّاخِلِيَّة التي تجول في خاطره حيث لاقت تجاوباً خَلَقاً شِعْر معه بالرَّوْعَة والجمال.

ويستهل الشَّاعر قصيدته بالغرض الأساسي مباشرة دون المرور على بكاء الأطلال والغزل، فبدأ القصيدة بالهجاء مباشرة واصفاً تيمناً بالعبيد الذين لم يكن لهم على الأرض عرق ولا نسب، ولم تُذكر لهم كرامة ولا غضبوا يوماً على إهانتهم، وأنَّ الحديث عنهم دائماً مخزٍ ليقين نجد بحسنتهم، ثم يغالي في هجائهم ليخرجهم من دعاء إبراهيم ومن طينة آدم ويخرج أجنتهم من الإسلام فكسر الشَّاعر لهذا النمط العتيق في المقدِّمة الطَّلَلِيَّة بالتَّنويع في حركة هذا الحرف أفقيّاً داخل بنية القصيدة يعود إلى تغاير حركة هذا الحرف في هذه القصيدة ويمتزج فيها بالهجاء الشَّدِيد الذي غالى فيه أيّ مغالاة.

واختبار جرير لحرف (الثون المشبَّع بالألف) يوفر للبناء إيقاعاً متراخياً خفيف القرع سماعاً، سهل الرِّوَاية نطقاً؛ عندما نسج - من المتقارب - في هجاء الأخطل (١٤):

بان الخليط ولو طَوَّعت ما بانا

وقطَّعوا من حبال الوصل أقرانا

حيّ المنازل إذ لا نبتغي بدلا

بالدار داراً ولا الجيران جيرانا

هذه الرِّوَاية عطف على عاملين .. ويروي: والجيران جيرانا.

قد كنت في أثر الأظعان ذا طرب

مروِّعاً من حذار البين محزانا

يا ربَّ مكتتب لو قد نعتت له

باكٍ وآخر مسرور بمنعانا

لو تعلمين الذي نلقى أويت لنا

أو تسمعين إلى ذي العرش شكوانا

أويت: رقت.

كصاحب الموج إذا مالت سفينته

يدعو إلى الله إسراراً وإعلاناً

يا أيها الراكب المزجي مطيِّته

بلَّغ تحيِّنا لقبيت حملانا

بلَّغ رسائل عنا خف حملها

على فلائص لم يحملن حيرانا

يريد أنهن حول لم يلقحن. والحيران: جمع حوار.

كيما نقول إذا بلَّغت حاجتنا

أنت الأمين إذا مستأمن خانا

ومَّا يعرِّز هذا الإيقاع في بنية القصيدة ما أحدثه الشَّاعر من جناس بين حرف الرُّوي والحرف المكرَّر داخل القصيدة، ومن شأن هذا التَّجانس الصَّوْتِي أن يحدث ارتياحاً في النَّفس وبهياً السَّمْع لتلقي القافية "فالأصوات التي تتكرَّر في حشو البيت مضافاً إلى ما يتكرَّر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقيَّة متعدِّدة النَّغم مختلفة الألوان، يتمنَّع بها من له دراية بهذا الفنِّ، ويرى فيه المهارة والمقدرة الفنيَّة" (١٥).

فقد تکرَّر حرف (الثون) في صدر الأبيات مجانساً لحرف الرُّوي (الثون) في أكثر أبيات القصيدة محدثاً نوعاً من الانسجام الصَّوْتِي، والانسجام الإيقاعي الدَّال وانتشاره فيها يزيد الإيقاع ثراء. ولا شكَّ أنَّ تكرار هذا الحرف في القصيدة له دلالة ناجزة عند الشَّاعر فحرف (الثون) من الحروف المجهورة والحركة الخارجة منه تفرع الأذان لشدَّتها وجهها فتجذب القارئ لها لما تضيفه من نعمة حاملة متدرِّجة سلميًّا.

إنَّ "الشَّعر يعمل من خلال عناصره المكوِّنة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتَّوافق في القصيدة ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام" (١٦). هذا ما جعل التَّكرار في البنية الإيقاعيَّة أهم خصوصيَّات التَّجربة الشَّعريَّة؛ لأنَّه يرتبط فعلياً بحيويَّة النَّص وانسجامه؛ ومن ثمَّ بحياة بنية النَّص الدَّاخِلِيَّة، بحيث يُعد التَّكرار "تشكيلاً من التشكيلات والعلاقات التي يتبلور بعضها في محور متميِّزة قائمة بذاتها. بينما يشكِّل بعضها جزءاً لحمياً من تشكيلات إيقاعيَّة أوسع، لكنَّه يكون طبيعياً ومألوفاً للأذن المتلقية، ثمَّ إنَّه في شروط تاريخيَّة معيَّنة قد يتسرَّب إلى تشكيلات إيقاعيَّة أخرى تمتلك فيما بينها بعضاً من خصائص البنية التي كان هو جزءاً منها" (١٧).

ومن وادي الانسجام والتَّوافق قصيدته في هجاء الفرزدق من البسيط؛ حيث يبدو لي أن الشَّاعر معجب بهذه الثَّنَائِيَّات الصَّوْتِيَّة بين الحرف المكرَّر وبين حرف الرُّوي فقد انخرط حرف (الثون) المكرَّر مع حرف الرُّوي (الثون) المكسورة) هذا الانخراط كان على وعي فاعل؛ لإحداث التَّوازن والألفة

وابغوا الزبير نجاة ثم سبوني

يا شبَّ لم تخلقوا من ماء منتجب

صلب القناة ولا حرَّ من الطين

هذا شبة بن عقال بن شبة بن عقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع.

يا شبَّ وبلك ما لاقت فتاتكم

والمقري جراف غير عيّن

الجراف: الذي يجرفها بأيره ويكثر جماعه هكذا قال عمارة.

قد شبهوا أسكنيها وهي باركة

أذي أذبَّ عليه الكير معرون

الكير: كير الحداد. والعران: العود الذي يكون في انف البختي

بالحق أندب يربوعًا وترفعني

بميت تقصر أيدي مالك دوني

أندبهم: أذكر مناقبهم وأيامهم. ومالك بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة.

لا ترهين ورائي ما حبيت لكم

جهل الغواة وخلوهم وخلوني

لو في طهية أحلام لما اعترضوا

دون الذي كنت أرميه ويرميني

طهية: بنت عبد شمس بن سعد: وهي أم عوف وأبي سود ابني مالك ابن حنظلة.

ونجده بدأ قصيدته بمجاء الفرزدق مباشرة واصفًا إياه بالجهل وقلة الدين بعد المشيب وانخراطه في وصال الغانيات وما يقوله الوشاة عنه ثم يفخر بنفسه وقومه وقبيلته.

ونستطيع كذلك أن نتمثل هذا الصنيع الإيقاعي لهذه الثنائيات في قصيدته من البسيط التي كان يهجو فيها الخلج وكانوا نزولاً في بني أسيد ومر بمسجد بني أسيد، فإذا بعضهم ينشد مجاء الفرزدق له. والخلج من بني قيس بن فهر من قريش، فقال جرير^(٢٠):

من شاء بايعته مالي وخلعته

ما تكمل الخلج في ديوانهم سطرا

الصوتية في بنية القصيدة؛ لإحداث الاستقرار الفني والدلالي داخل بنية الإيقاع وكأتمها على وزن واحد. "وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحًا من غيره خاصة وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيدًا على التقاطه"^(١٨)، قال جرير^(١٩):

ما بال جهلك بعد الحلم والدين

وقد علاك مشيب حين لاحقين

للغانيات وصال لست قاطعه

على مواعد من خلف وتلوين

إني لأرهب تصديق الوشاة بنا

أو أن يقول غوى للنوى بيني

ماذا يهيجك من دار تباكرها

أرواح مخترق هوج الأفانين

المخترق: البارح من البوارح. وأفانين: ضروب رياحه، والهوج: شبه الرياح في اختلافها بالأهوج الذي لا عقل له ولا جهة.

هل غير نوى محيل في منازلهم

أو غير أورك بين المثل الجون

يمشى بما البقر الموشى أكرعه

مشى الهرايد حجوا بيعة الزون

الهرايد: أصحاب بيوت النار. والزون: الصنم.

مجاشع قصب جوف مكاسره

صفر القلوب من الأحلام والدين

ينفشون لحاهم بعد جارهم

لا بارك الله في تلك العثانين

مثل الضباع تغنيهن نائحة

تبكي على كمر القتلى بصفين

قالت قريش وللجيران محرمة

أين الحواري يافيش البراذين

جروا بجمعن إذ جرّت علانية

يريد أنهم قليل لا يكملون في الديوان سطرًا، أراد أن ينخلع من ماله. أراد: مالي وماله.

بقية الخالغ أعمى مات قانده

قد أذهب الله منه السمع والبصرا

لولا ابن ضمرة قد فرقت مجلسهم

كما يفرق كئى الميسم الوبرا

يعقوب بن ضمرة مؤذن مسجد بنى أسيد بن عمرو بن تميم.

لا ينقلون إلى الجبان ميتهم

حتى يؤاجر يعقوب لهم نفرا

وكذلك عندما هجا رجلاً على البسيط من عبد القيس - يقال له: أحمر بن غدانة، من بنى عصر - جريراً. فأخذه عبد العزيز بن عمر بن مرجوم - وكان سيد عبد القيس بالبصرة وأبوه سيد، وجده سيد - فشدته وثاقاً، فأرسل به إلى جرير، وقال: احكم فيه، فقال جرير (٢١):

لا، ابن عمرو بن مرجوم لقد خرجت

شنعاء، لا تتقى سمعاً ولا بصرا

إني لأرجو وراجي العفو مدركه

أن يجبر الله في الدنيا بنى عصرا

كم من يتيم ومسكين وأرملة

وبئس في قديم للدهر قد جبرا

فقد تكرر هذا الحرف الرء بين طرفي البيت في تلك القصيدة، وهو حرف متوسط بين الشدة والرخاوة، وهو أيضاً حرف مجهور، له خصائصه الصوتية: (الرقّة، النضارة، الترجيع، والتكرار) الذي يوحى بالتتابع الحركي وأيضاً التتابع الدلالي بين البنية الإيقاعية وحرف (الرء). وإذا قارناً ذلك مع المفردات المتضمنة حرف (الرء) لوجدنا تحقّق المناسبة بينهما فيتحقّق مع الحرف الإيقاع الخاص لفكرة النص.

إنّ تكرار حرف (الرء) في تلك القصيدة يخلق حركة تناسب شعر النفاض، ويضفي على الإيقاع حيوية وانسجاماً؛ لأنّ الجرس الموسيقي كما قدّمنا النأشى من تكراره يعلو دون رتابة وبلا خفوت في توخّد نغمي ينسجم مع المعنى.

ومن الملاحظ أنّ الشّاعر جانس بين هذا الحرف المتكرّر وحرف الرّوي، ومن شأن هذا التّجانس الصّوتي أن يبعث في النّفس ارتياحاً ومهدّد السّمع للقافية.

وهذا التّكرار بين الصّدر والعجز لم يكن لـ "مجرّد الرّغبة في التّخفّف من أعباء الوزن والقافية ... وإمّا كان الدّافع الحقيقي هو جعل التّشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النّفسيّة، أو الشّعوريّة التي يصدر عنها الشّاعر" (٢٢).

إنّ هذا التّأثر الشّعري لتكرار الحروف، وإعطاءها حرّيّة الحركة الأفقيّة وتجانسه في بعض البنى التّركيبية للقصيدة عند شاعرنا يزوّد بها موسيقى مثيرة لها ترّدات صوتيّة صاعدة تستلطفها أذن المتلقي عبر سلسلة عناصر الكلام هذا التّلوين يُعدّ المميّز العلمي لموسيقى الشّعر (٢٣).

إنّ هذا الإجراء الصّوتي الذي تكرر كثيراً في قصائد جرير كأنه يحمل القارئ على قراءة البيت قراءة متواصلة بدون انقطاع صوتي لحفّة حرف الرء تزامناً وقافية الرء المفتوحة وكأنّ البيت في القصيدة نسيجاً واحداً. ومن هنا يتواصل الإيقاع الدّخلي مازجاً بين الشّطرين؛ ومن هنا كانت القافية هي "التهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النّفس في ذلك الموضوع، فالقافية في الشّعر الجديد - ببساطة - موسيقىّة للسّطر الشّعري عي أنسب نهاية لهذا السّطر من النّاحية الإيقاعيّة" (٢٤).

إنّ دوال النصّ تعمل في إطار مستقل داخلياً تحجر فيه المرجع المعجمي لها؛ ومن ثمّ يدخلها هذا الاستقلال في دائرة الاحتمالات الإنجازيّة التي ترتبط دائماً بالمتلقّي وملء الفراغات الدلاليّة لها، الأمر الذي يجعل الدّوال ثنائيّة الإنتاج كما مرّ بنا في الثنائيات الحرفيّة؛ ممّا يجعل النصّ يُفضي إلى عنقيد دلاليّة إبداعية لا تنتهي؛ لأنّه عندما يكون للنصّ معنى نحائي فإنّ خللاً في التّلقّي قد حدث.

ولننظر إلى سعة الدلالة في نقائض جرير؛ فإنّها تتعدّى مجرد رصد ظاهرة التّرديد الصّوتي إلى فضاءات أرحب لها إحصاءات دلاليّة متوّجّهة كامنة في نداء المحسوسات الدّالة على مفرداته.

حينها ترى حرف الدال ينتشر في أبياته انتشاراً كبيراً ممتزجاً بحرف الرّوي وهو الدال المكسورة، وفيه يقول جرير يجيب الفرزدق: (٢٥)

أنا ابن أبي سعد وعمرو ومالك

وضبة عبد واحد وابن واحد

أجئت تسق السّيد خضراً جلودها

إلى الصّبيد من خالي صخرٍ وخالد

أم تر أنّ الصّب يهدم حجره

عنايتها بألفاظها بحروفها، فإنَّها لما كانت عنواناً معانيها وطريقاً إلى إظهار أغراضها ومراميها أصلحها وربَّوها وبالغوا في تحبيرها وتحسينها؛ ليكونَ ذلك أوقعَ لها في السَّمعِ وأذهبَ بها في الدَّلالة إلى ما يريدُه (٢٧).

إنَّ الشَّاعر الملهَم أو القدير عندما يشرع بنظم قصيدته، ويدرك في أيِّ بحر يغوص لاستخراج لآلئه، تأتي القوافي طوعً بنانه دون النَّظر إلى تفعيلات الضُّروب، فالقافية هي التي تحدد ضرب البحر وعروضه؛ بل قد توجَّه الشَّاعر للبحر الملائم لها، حيث لكلِّ بحر قوافيه الشَّجِيَّة الأُلحان، أو الرِّثانة الأنغام، نلاحظ ذلك في قافية العين؛ إذ يقول يهجو الفرزدق وجميع الشعراء (٢٨):

بان الخليل برامتين فودَّعوا ... أو كلِّما رفعوا لبين تجزع

رُدُّوا الجمال بذى طلوح بعدما

هاج المصيف وقد تولي المربع

إنَّ الشَّوايح بالضحى هيجني

في دار زينب والحمام الوقع

نعب الغراب فقلت بينَّ عاجل

وجرى به الصرد الغداة الأملع

إنَّ الجميع تفرَّقت أهواؤهم

إن النوى يهوي الأعبة تنجع

كيف العزاء ولم أجد مذ بنتم

قلباً يقرُّ ولا شراباً ينقع

ولقد صدقتك في الهوى وكذبني

وخليتي بمواعيد لا تنفع

وعلى اختلاف المعاني التي قصدتها جرير تأتي كذلك قوافيه للتعبير عن مشاعره من خلال مجازة الفرزدق بإدعاءاته ومواقفه تجاه جرير، وما نعت به؛ فقال يجيب الفرزدق (٢٩):

ألا أيها القلب الطروب المكلف

أفق ربما ينأى هواك ويسعف

ظللت وقد خبَّرت أن لست جازعاً

لربع بسلامين عينك تدرف

وتزعم أنَّ البين لا يشعف الفتى

وترأسه بالليل صمُّ الأسود

فإننا وجدنا إذا وفدنا إليكم صدور

القنا والخيال من خير وافد

وأبليتكم في شأن جعثن سواة

وبان ابن عوام لكم غير حامد

فيا ليتته نادى عبيداً وجعفرًا

وشمًا رياحين شم السواعد

فلا تجد بيتاً - إلا القليل - من القصيدة إلا وفيه حرف الدال منتشرًا متكررًا حتى يصل بنا إلى القافية؛ فإيقاع القافية ألبسه نوعًا من الحماسة، وعزَّز هذا الإيقاع الحماسي تجاوب الأصوات حيث نرى نوعًا من التصاعد في تفعيلة البيت وعروضها وضروبها ومن ذلك ما قاله يرد على الفرزدق ويجمع معه البيث والأخطل (٣٠):

زار الفرزدق أهل الحجاز

فلم يحظ فيهم ولم يحمد

وأخزيت قومك عند الخطيم

وبين البقيعين والغرقد

وجدنا الفرزدق بالموسمين

خبيث المدال والمشهد

نفاك الأغر ابن عبد العزيز

بحقك تنفى عن المسجد

وشبهت نفسك أشقى ثمود

فقالوا ضللت ولم تهتد

وقد أجلوا حين حلَّ العذاب

ثلاث ليال إلى الموعد

وشبهت نفسك حوق الحمار

خبيث الأواري والمرود

إنَّ العرب كما تُعنى بألفاظها فُصلحها وتهدِّبها وتراعيها وتلاحظ أحكامها، فإنَّ المعاني أقوى عندها وأكثرُ عليها وأفخمُ قدرًا في نفوسها. فأول ذلك

بلى مثل بيني يوم لبنان يشعف	أن ليس حبل مجاشع بالأثق
وطال حذاري غربة البين والنوى	ذكر البلاء فلم يكن لمجاشع
وأحدوثه من كاشح يتقوف	حمل اللواء ولا حماة المصدق
ولو علمت علمي أمامة كذبت	نحن الحماة بكل ثغر يتقى
مقالة من ينعي عليّ ويعنف	وبنا يفرّج كلُّ باب مغلق
بأهلي أهل الدار إذ يسكنونها	وبنا يدافع كل أمر عظيمة
وجادك من دار ربيعٍ وصيف	ليست كنزوك في ثياب الكرك
سمعت الحمام الورق في رونق الصبحى	قد أنكرت شبه الفرزدق مالك
بذي الر من وادي المراضين تهتف	ونزلت منزلة الذليل تلمصق
نظرت ورائي نظرةً قادها الهوى	حوض الحمار أبو الفرزدق فاعلموا
وألحي المهاري يوم عسفان ترجف	عقد الأخادع وانسناج المرفق
ترى العرمس الوجناء يدمي أظلمها	شر الحليقة من علمنا منكم
وتحذي نعالا والمناسم رعف	حوض الحمار وضرُّ من لم يخلق
مددنا لذات البغي حتى تقطعت	كم قد أثير عليكم من خزية
أزايبها والشّدقُمي الملعف	ليس الفرزدق بعدها بفرزدق
إنّ الدلالة الصّوتية حرف الرّوي له ارتباط بالغرض الشّعري للقصيدة؛ إذ إنّ بعض حروف الرّوي أفضل من بعض في أغراض معيّنة، فالقاف - مثلاً - أفضل في قصائد الحرب، والقوّة، والوصف المفعم؛ فقال رادًا للفرزدق (٢٠٠):	ووجبت الإشارة ها هنا إلى أنّ حرف الرّوي يتأثر بالحرف المجاور له مباشرة، فإذا سبق المدّ حرف الرّويّ فإنه يلبّنه ولو كان شديدًا، بينما يزيد من شدّته الصّوت الشّديد إن جاوره.
طرفت ليس وليتها لم تطرق	لقد كان جرير يراعي القافية في اللّحظة التي يكتب فيها قصيدته فتأتيه الألفاظ التي توافق الوزن فيركب اللّغة على تلك التّفعلات بضرورها وعروضها فيسلس عليه القول؛ لأنّ حرف الرّوي أهم حروف القافية فإنّ اختياره عند بناء القصيدة له صدق صوتي يُكسب القافية إيقاعًا خاصًا، يبيّن عن الحالة الشّعورية والعاطفة التي تملّكت جرير آنذاك.
حتى تفكّ حبال عانٍ موثق	من خلال التّبصّر في النّشاط الشّعري لجرير نلمح إثارة ارتباط المعنى بقصده حيث إيراد حروف بعينها تعبر عن ذاتي والتّجربة التي مرّ بها؛ لأنّه مهما حفلت الحروف بدلالات إلا أنّها لا تعني شيئًا ما لم يصاحبها إرادة وقصد؛ "لأنّ مدار الأمر ينصبّ على ماذا يعنيه المرسل بخطابه لا ماذا تعنيه اللّغة، حتّى لو كان الخطاب واضحًا في لغته؛ لأنّ معرفة قصد المرسل هو الفيصل في بيان معناه" (٢٠١)؛ لذا تتفاوت المعاني وتختلف حسب العلائق بينها وبين القصد، فهناك إرادتان: إرادة التّكلم باللفظ اختياريًا، وإرادة ما يستلزمه من
يوم السّليّ فما لها لم تنطق	
واستنكر الفتيات شيب المرفق	
من بعد طول صباية وتشوّق	
قد كنت أتبع حبل قائدة الصّبا	
إذ للشباب بشاشة لم تخلق	
أقفير قد علم الزبير ورهطه	

– البنية الإيقاعية لحروف (الهاء – النون – الراء – الدال – العين – الفاء – القاف) متساعدة وتتمس بالحركة والانفعال بجمال الطبيعة من خلال المفردات الدالة على تلك الطبيعة.

الشكر والاهداء:

يتقدم الباحثون بالشكر والتقدير لعمادة البحث العلمي بجامعة نجران على تمويل هذا البحث في إطار تمويل المجموعات البحثية ورمز المشروع (NU/RG/SEHRC/12/22).

الإفصاح والتصريحات:

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلفون أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها. المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح. الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 4.0 الدولي (CC BY- NC 4.0)، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمنح الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

قائمة المراجع والإحالات:

- (مرتببة بحسب ورودها بالبحث)
- (١) خفاجي، عبد المنعم، الحياة الأدبية في عصر بني أمية، دار الكتاب اللبناني، ط (١)، ١٩٨٠م، ص ١٥١.
- (٢) رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، المغرب، ط (١)، ١٩٨٨م، ص ٤٣.
- (٣) محمود، زكي نجيب، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط (١)، ١٩٧٩م، ص ٢٢.
- (٤) موريس روكان، تاريخ علم النفس، ترجمة: علي زيغور، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط (٤)، ١٩٨١م، ص ١٣١.
- (٥) العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط (٤)، ١٩٨٦م، ص ٤١.

معنى؛ لأنَّ اللَّفْظ ليس لصبغته وذاته، ولا لكونه مجرداً عن القرائن مع الصَّيْغة؛ بل يصير أمراً بثلاث: إرادة المأمور به، وإرادة إحداث الصَّيْغة، وإرادة الدَّلالة بالصَّيْغة على المعنى الذي قصدته^(٣٦). وهذا ما حاولته الدِّراسة بيانه من خلال الأسطر السَّابِقة.

الخاتمة وأهم النتائج:

وصلنا إلى خاتمة القراءة في البنية الإيقاعية الداخليَّة الممتلئة في التكرار الحرفي في قصائد لنقف الآن وقفة استرجاع لاستقطاب بعض الشُّدرات لشاعر مطبوع. ومن هنا تضع القراءة ومضات وإضاءات رآتها القراءة في شعر جرير، منها:

– الحرف عنده أداة تعبيرية يعطينا إطلاقة كناية لما تحمله ألفاظ القصيدة من حالة شعورية تسيطر على إيقاعه.

– نمطية التكرار تمثَّلت أكثر في تكرار حرف النفي (لا).

– استخدام حرف خفيف الحركة (لا)، خفيف المخرج؛ لاستفراغ المخزون الشعري من الشُّحنة الانفعالية.

– تغاير حركة الحرف (لا) بالكسر في القصيدة لينتج إيقاعاً متناعماً ومنسجماً مع إيقاع حرف الرُّوي (التُّون المشبَّع بالألف)؛ ممَّا يُوقِّر للبناء إيقاعاً متراحياً خفيف القرع سماعاً، سهل الرُّواية نطقاً يمتزج فيه المديح بالطبيعة.

– التَّجانس الصَّوتي بين حرف الرُّوي والحرف المكرَّر داخل القصيدة، يحدث ارتباطاً في النَّفس ويهيأ السَّمع لتلقي القافية، نحو ما رأينا بين (حرف التُّون في صدر القصيدة، وحركة الرُّوي (التُّون) المشبَّع بالألف أو بالكسر)، وبين (حرف الهاء في صدر القصيدة، وحركة الرُّوي (الهاء المشبَّع بالألف)، وبين (حرف الراء في صدر القصيدة، وحركة الرُّوي (الراء المشبَّع بالألف)).

– تكرر حرف (التُّون) في صدر الأبيات مجانساً لحرف الرُّوي (التُّون) في أكثر أبياته يحدث نوعاً من الالتحام الصَّوتي، والانسجام الإيقاعي الدَّال وانتشاره فيها ويزيد الإيقاع ثراء.

– تكرار الحرف (التُّون) في القصيدة له دلالة ناجزة عند الشَّاعر فحرف (التُّون) من الحروف المجهورة والحركة الخارجة منه تفرغ الأذان لشدَّتها وجهرها فتجذب القارئ لها لما تضيفه من نعمة حاملة متدرِّجة سلماً.

– تكرر حرف (الراء) بين طرفي البيت في بعض قصائده، وهو حرف متوسِّط بين الشِّدَّة والرَّخاوة، وهو أيضاً حرف مجهور، له خصائصه الصَّوتية: (الرِّقة، النَّضارة، التَّرجيع، والتَّكرار) يوحي بالتتابع الحركي والتتابع الدَّلالي بينه وبين البنية الإيقاعية.

- (٢٠) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط (١)، ١٩٧٨م، ٦٩٨/٢.
- (٢١) الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص ٣٨٣-٣٨٤، وديوان جرير، ١٠٣٠/٢.
- (٢٢) إسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط (٣)، ١٩٨١م، ص ٦٣.
- (٢٣) محمّد عبّاس، الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط (١)، ١٩٩٩م، ص ٩٨.
- (٢٤) إسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط (٣)، ١٩٨١م، ص ٦٧.
- (٢٥) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط (١)، ١٩٧٨م، ٨٤٧/٢.
- (٢٦) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط (١)، ١٩٧٨م، ٨٤٢/٢.
- (٢٧) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط (٥)، ٢٠١١م، ١٥٨/٣.
- (٢٨) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط (١)، ١٩٧٨م، ٩٠٩/٢.
- (٢٩) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط (١)، ١٩٧٨م، ٩٢٧/٢.
- (٣٠) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط (١)، ١٩٧٨م، ٩٣٦/٢.
- (٣١) الشهري، عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ط (١)، بيروت، لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٤م، ص ١٩٦.
- (٣٢) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد، المستصفى في علم الأصول، ط (٢)، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م، ٤١٤/١.
- (٦) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم المصري، لسان العرب، د.ط، بيروت، لبنان، دار صادر، د.ت، ١٩٩٣م، مادة (و ق ع)، والفيروز آبادي، مجد الدّين محمد بن يعقوب، القاموس المحيظ، تحقيق: مركز تحقيق الثّرات بمؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط (٨)، ١٤٢٦هـ، مادة (و ق ع).
- (٧) أبو حيّان التّوحّيدي، علي بن محمد بن العباس البغدادي، المقابسات، تحقيق: محمّد توفيق، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط (٢)، ١٩٨٩م، ص ٢٨٥.
- (٨) القرطاجي، أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمّد الحبيب بن الحوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط (٣)، ١٩٨٦م، ص ٨٩.
- (٩) الزركلي، خير الدّين، الأعلام، دار العلم للملايين، لبنان، ط (١)، ١٩٧٧، ١١٩/٢، وابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمّد شاكر، النّاشر: دار المدني، جدة، ط (١)، ١٩٧٧م، ٢٩٧/٢، وابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط (١)، ١٩٨١، ٣٢١/١-٣٢٧، وابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تحقيق: مفيد قمبيحة، دار الكتب العلميّة، بيروت ط (٢)، ١٩٩٧م، ص ٣٠٤.
- (١٠) رجاء عيد، لغة الشّعر: قراءة في الشّعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص ٦٠.
- (١١) ابن سنان الخفاجي، أبو محمّد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط (١)، ١٩٨٢م، ص ١٠٦.
- (١٢) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط (١)، ١٩٧٨م، ٥٥٤/٢.
- (١٣) جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي، ومحمّد العمري، دار تويقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط (١)، ١٩٨٦م، ص ٨٢.
- (١٤) الأخطل، ديوان الأخطل. شرح مهدي ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط (٢)، ١٩٩٤م، ١٦٠/١.
- (١٥) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، مكتبة الأجلو، القاهرة، مصر، د.ط، ١٩٦٥م، ص ٤٣.
- (١٦) جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار تويقال، المغرب، ط (١)، ١٩٨٦م، ص ٨٦.
- (١٧) أبو ديب، كمال، جدليّة الخفاء والتّجلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط (٣)، ١٩٨٤م، ص ١٠٥.
- (١٨) الهاشمي، علوي، جدليّة السّكون المتحرّك مدخل إلى بنية الإيقاع في الشّعر العربي، مجلة البيان، الكويت، ع ٢٩٠، ١٩٩٠، ص ٤٧.
- (١٩) جرير، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط (١)، ١٩٧٨م، ٥٥٧/٢-٥٥٨.

References

- (1) Khafājī, 'Abd al-Mun'im, al-ḥayāh al'dbyyah fi 'aṣr Banī amyyah, Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Ṭ (1), 1980m, §151.
- (2) Rūmān jākbswn, Qaḍāyā alshshī'ryyah, tarjamat : mḥmmad al-Walī wa-Mubāarak Ḥannūn, alddār al-Bayḍā', al-Maghrib, Ṭ (1), 1988m, §43.
- (3) Maḥmūd, Zakī Najīb, fi Falsafat alnnaqd, Dār alshshurwq, al-Qāhirah, Miṣr, Ṭ (1), 1979m, §22.
- (4) Mūrīs Rūkān, Tārīkh 'ilm alnnaḥs, tarjamat : 'Alī Zay'ūr, Dār al-Andalus llṭṭībā'h wālnnashr, Bayrūt, Lubnān, Ṭ (4), 1981M, §131.

- (21) al-Jamhī, Ṭabaqāt fuḥūl alshshu'ra', §383-384, wa-dīwān Jarīr, 2/1030.
- (22) Ismā'īl, 'zzu alddīn, alshshi'r al-'Arabī al-mu'āšir, Dār al-'Awdah wa-Dār alththaqāfh, Bayrūt, Lubnān, Ṭ (3), 1981M, §63.
- (23) mḥmmad 'bbās, al-ab'ād al'bdā'yah fi Manhaj 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī, Dār al-Fikr al-mu'āšir, Bayrūt, Lubnān, Ṭ (1), 1999M, §98.
- (24) Ismā'īl, 'zzu alddīn, alshshi'r al-'Arabī al-mu'āšir, Dār al-'Awdah wa-Dār alththaqāfh, Bayrūt, Lubnān, Ṭ (3), 1981M, §67.
- (25) Jarīr, Dīwān Jarīr bi-sharḥ Muḥammad ibn Ḥabīb, taḥqīq : Nu'mān Muḥammad Amīn Ṭāhā, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhirah – Miṣr, Ṭ (1), 1978m, 2/847.
- (26) Jarīr, Dīwān Jarīr bi-sharḥ Muḥammad ibn Ḥabīb, taḥqīq : Nu'mān Muḥammad Amīn Ṭāhā, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhirah – Miṣr, Ṭ (1), 1978m, 1978m, 2/842.
- (27) Ibn Jinnī, Abū al-Faṭḥ 'Uthmān ibn Jinnī, al-Khaṣā'iṣ, taḥqīq : Muḥammad 'Alī al-Najjār, al-Qāhirah, Miṣr, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb, Ṭ (5), 2011M, 3/158.
- (28) Jarīr, Dīwān Jarīr bi-sharḥ Muḥammad ibn Ḥabīb, taḥqīq : Nu'mān Muḥammad Amīn Ṭāhā, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhirah – Miṣr, Ṭ (1), 1978m, 2/909.
- (29) Jarīr, Dīwān Jarīr bi-sharḥ Muḥammad ibn Ḥabīb, taḥqīq : Nu'mān Muḥammad Amīn Ṭāhā, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhirah – Miṣr, Ṭ (1), 1978m, 2/927.
- (30) Jarīr, Dīwān Jarīr bi-sharḥ Muḥammad ibn Ḥabīb, taḥqīq : Nu'mān Muḥammad Amīn Ṭāhā, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhirah – Miṣr, Ṭ (1), 1978m, 2/936.
- (31) al-Shahrī, 'Abd al-Hādī, Istirāṭijyāt al-khiṭāb muqārabah lughawīyah tadāwulīyah, Ṭ (1), Bayrūt, Lubnān, Dār al-Kitāb al-jadīd al-Muttaḥidah, 2004m, §196.
- (32) al-Ghazālī, Abū Hāmid Muḥammad ibn Muḥammad, al-Mustaṣfā fi 'ilm al-uṣūl, Ṭ (2), Bayrūt, Lubnān, Dār al-Kutub al-'Ilmīyah, 1983m, 1/414.
- (5) al-'Ayyāshī, mḥmmad, nḥryyah Īqā' alshshi'r al-'Arabī, al-Maṭba'ah al-'sryyah, Tūnis, Ṭ (4), 1986m, §41.
- (6) Ibn manzūr, Abū al-Faḍl Jamāl al-Dīn Muḥammad ibn Mukarram al-Miṣrī, Lisān al-'Arab, D. Ṭ, Bayrūt, Lubnān, Dār Ṣādir, D. t, 1993M, māddat (wa Q 'A), wālfyrwz Abādī, Majd alddīn Muḥammad ibn Ya'qūb, al-Qāmūs al-muḥīṭ, taḥqīq : Markaz taḥqīq altturāth bm'ssash alrrisālh, Bayrūt, Lubnān, Ṭ (8), 1426h, māddat (wa Q 'A).
- (7) Abū ḥyyān alttawḥydy, 'Alī ibn Muḥammad ibn al-'Abbās al-Baghdādī, al-Muqābasāt, taḥqīq : mḥmmad Tawfiq, Dār al-'Ādāb, Bayrūt, Lubnān, Ṭ (2), 1989m, §285.
- (8) al-Qartājannī, Abū al-Ḥasan Hāzim ibn Muḥammad ibn Hāzim al-Qartājannī, Minhāj al-bulaghā' wa-sirāj al-Udabā', taḥqīq : mḥmmad al-Ḥabīb ibn al-Khūjah, Dār al-Gharb al-Islāmī, Bayrūt, Lubnān, Ṭ (3), 1986m, §89.
- (9) al-Ziriklī, Khayr alddīn, al-A'lām, Dār al-'Ilm lil-Malāyīn, Lubnān, Ṭ (1), 1977, 2/119, wa-Ibn Sallām al-Jamhī, Ṭabaqāt fuḥūl alshshu'ra', taḥqīq : Maḥmūd mḥmmad Shākīr, alnnāshr : Dār al-madanī, Jiddah, Ṭ (1), 1977M, 2/297, wa-Ibn Khallikān, wafayāt al-a'yān, taḥqīq : Iḥsān 'Abbās, Dār Ṣādir, Bayrūt, Ṭ (1), 1981, 1/321-327, , wa-Ibn Qutaybah, alshshi'r wāshshu'ra', taḥqīq : Mufīd Qumayḥah, Dār al-Kutub al-'Imyyah, Bayrūt Ṭ (2), 1997m, §304.
- (10) Rajā' 'Īd, Lughat alshshi'r : qirā'ah fi alshshi'r al-'Arabī al-ḥadīth, Munsha'at al-Ma'ārif, al'skndryyah, D. Ṭ, D. t, §60.
- (11) Ibn Sinān al-Khafājī, Abū mḥmmad 'Abd Allāh ibn Sa'īd ibn Sinān al-Khafājī al-Ḥalabī, srru al-faṣāḥah, Dār al-Kutub al-'Imyyah, Bayrūt, Ṭ (1), 1982m, §106.
- (12) Jarīr, Dīwān Jarīr bi-sharḥ Muḥammad ibn Ḥabīb, taḥqīq : Nu'mān Muḥammad Amīn Ṭāhā, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhirah – Miṣr, Ṭ (1), 1978m, 2/554.
- (13) Jān kwhn, Binyat allughh alshshi'ryyah, tarjamat : mḥmmad al-Walī, wmḥmmad al-'Umarī, Dār Tūbqāl, alddār al-Bayḍā', al-Maghrib, Ṭ (1), 1986m, §82.
- (14) al-Akḥṭal, Dīwān al-Akḥṭal. sharḥ Maḥdī Nāṣir al-Dīn, Dār al-Kutub al-'Ilmīyah, Bayrūt, Ṭ (2) 1994m, 1/160.
- (15) Anīs, Ibrāhīm, Mūsīqā alshshi'r, Maktabat al-Anjlū, al-Qāhirah, Miṣr, D. Ṭ, 1965m, §43.
- (16) Jān kwhn, Binyat allughh alshshi'ryyah, tarjamat : mḥmmad al-Walī wmḥmmad al-'Umarī, Dār Tūbqāl, al-Maghrib, Ṭ (1), 1986m, §86.
- (17) Abū Dīb, Kamāl, jdlyyah al-khafā' wālttajllī, Dār al-'Ilm lil-Malāyīn, Bayrūt, Lubnān, Ṭ (3), 1984m, §105.
- (18) al-Hāshimī, 'Alawī, jdlyyah alssukwn almtḥrrik madkhal ilā Binyat al-īqā' fi alshshi'r al-'Arabī, Majallat al-Bayān, al-Kuwayt, '290, 1990, §47.
- (19) Jarīr, Dīwān Jarīr bi-sharḥ Muḥammad ibn Ḥabīb, taḥqīq : Nu'mān Muḥammad Amīn Ṭāhā, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhirah – Miṣr, Ṭ (1), 1978m, 2/557-558.
- (20) Jarīr, Dīwān Jarīr bi-sharḥ Muḥammad ibn Ḥabīb, taḥqīq : Nu'mān Muḥammad Amīn Ṭāhā, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhirah – Miṣr, Ṭ (1), 1978m, 2/698.