

الإيقاع في قصيدة أبي العلاء المعري (تहाँون بالظنون)
(دراسة دلالية)

(Rhythm in Abu Al-Ala Al-Maarri's poem (Tahawn Bedhnoon)
(Semantic Study)

المؤلف الأول ¹ د. ياسمين سعد الموسى / أستاذ مشارك	المؤلف الثاني د. عائشة محمد عثمان / أستاذ مساعد
yalmousa@bau.edu.jo قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البلقاء التطبيقية، المملكة الأردنية الهاشمية	Aishamustafa525@gmail.com جامعة الإمام المهدي، قسم اللغة العربية وآدابها، السودان

ملخص (لا يزيد عن عشرة أسطر) Article info	معلومات المقال
يهدف هذا البحث إلى دراسة الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي في قصيدة أبي العلاء المعري، وأثره في الدلالة، وذلك لما بين الدلالة والصوت من علاقة وثيقة؛ لذا اتجه البحث نحو الجانب التطبيقي على قصيدة "تहाँون بالظنون" وتمثلت إشكالية البحث في رغبته بالكشف عن مكامن الدلالة الصوتية في القصيدة من خلال الوقوف على الإيقاعين الخارجي والداخلي وتوضيح دورهما في تحقيق الإيقاع الموسيقي، وفي إيضاح المعنى وإضفاء إيقاعات موسيقية متناغمة مع مقاصد الشاعر. وخدمة لأغراض البحث اعتمد المنهج التحليلي الوصفي.	تاريخ الاستلام : 2024 /05/ 30 . تاريخ القبول : 2024/07/20 . تاريخ النشر : 2024/11/03
This article aims to study rhythm, both external and internal, in the poem of Abu Al-Ala Al-Maarri, and its effect on connotation, due to the close relationship between connotation and sound. Therefore, the article took the applied aspect to a poem chosen from Al-Maarri's imperatives, which is the poem "Tahwan bedhnoon"; To reveal the sources of sonic significance in the poem by examining the external and internal rhythms and clarifying the role of alliteration and counterpoint in achieving the internal musical rhythm in his poetry, and in clarifying the meaning and adding musical rhythms that are in harmony with the poet's intentions	الكلمات المفتاحية: المعري؛ الدلالة الصوتية؛ الإيقاع؛ الجناس؛ التكرار.
	Key words : Maari, phonetic connotation, rhythm, alliteration, repetition

المؤلف المرسل¹: د. ياسمين سعد الموسى

مُقدِّمة:

لقد تنبّه العرب ومنذ القدم إلى العلاقة الوثيقة بين أصوات اللفظة ومعناها ، ولَوْ تَمَعْنَا فِي أَسْبَابِ سِيَادَةِ لُغَةِ قُرَيْشٍ عَلَى سَائِرِ لُغَاتِ الْعَرَبِ، فَسَنَجِدُ أَنَّ هَذِهِ الْعَلَاقَةَ الْوَثِيقَةَ هِيَ إِحْدَى تِلْكَ الْأَسْبَابِ، وَقَدْ أَخْبَرَنَا الشُّيُوطِي فِي مُزْهِرِهِ أَنَّ الْعَرَبَ كَانَتْ تَحْضُرُ إِلَى مَكَّةَ كُلَّ عَامٍ فِي الْمَوَاسِمِ وَلِلْحَجِّ، وَكَانَتْ قُرَيْشٌ فِي أَثْنَاءِ ذَلِكَ تَسْمَعُ لُغَاتِهِمْ ، وَتَتَكَلَّمُ بِمَا تَسْتَحْسِنُهُ مِنْهَا، وَتَبْتَعِدُ عَنِ الْمُسْتَبْشَعِ مِنْهَا وَمِنْ أَلْفَظِهَا: لَذَا صَارُوا أَفْصَحَ الْعَرَبِ.¹

ويؤكد ذلك أَبُو نَصْرٍ الْفَارَابِيُّ الَّذِي يَرَى أَنَّ قُرَيْشَ فَاقَتْ الْعَرَبَ بِقُدْرَتِهَا عَلَى انْتِقَاءِ الْأَفْصَحِ مِنَ الْأَلْفَازِ، وَالْأَسْهَلِ نُطْقًا، وَالْأَحْسَنِ سَمْعًا، وَأَبْيَنَهَا فِي النَّفْسِ.²

فَقَدْ تَخَيَّرَتْ قُرَيْشٌ أَفْضَلَ الْأَلْفَازِ حَرِيصَةً فِي ذَلِكَ عَلَى عِلَاقَةِ الْمَعْنَى بِأَصْوَاتٍ مِنْ خِلَالِ انْتِقَاءِ أَسْهَلِهَا نُطْقًا وَأَحْسَنَهَا سَمْعًا.

أَيُّ أَنَّهَا رَاعَتْ فِي انْتِقَائِهَا لِأَلْفَازِهَا جَانِبَيْنِ هُمَا: الْجَانِبَ الْمَعْنَوِي وَالْجَانِبَ السَّمْعِي أَوْ الصَّوْتِي، فَلَا يَكْفِي تَوَافُرُ أَحَدِ الْجَانِبَيْنِ بَلْ إِنَّهَا تَشْتَرِطُهُمَا مَعًا. وَهِيَ فِي ذَلِكَ كُلِّهِ مَحْكُومَةٌ بِقَضِيَّةٍ فِي غَايَةِ الْأَهْمِيَّةِ، أَلَا وَهِيَ لُغَةُ الشَّعْرِ دِيْوَانِ الْعَرَبِ، وَشَغْلُهُمُ الشَّاعِلُ، وَنُمُودُ جِهَمِ التَّعْبِيرِيِّ الْأَرْقَى آنَذَاكَ، فَإِذَا بِقُرَيْشٍ تَسْمَعُ مِنَ الْعَرَبِ وَتَخْتَارُ الْأَسْهَلَ نُطْقًا، وَالْأَحْسَنَ سَمْعًا (أَيُّ أَنَّ الْمَعْيَارَ هُنَا مُوسِيقِي إِيْقَاعِي)، وَأَبْيَنَهَا فِي النَّفْسِ (أَيُّ أَنَّ الْمَعْيَارَ هُنَا مَعْنَوِي دَلَالِي).

فَإِذَا اجْتَمَعَ الشُّعْرَاءُ فِي عُكَاظِهِمْ كَعَادَتِهِمُ السَّنَوِيَّةَ التَّرْمُومَا بِمَا اخْتَلَطَتْهُ قُرَيْشٌ مِنْ مَعَايِيرَ لَا يَخْرُجُونَ عَلَيْهَا فَالشَّاعِرُ عِنْدَمَا يَنْظُمُ قَصِيدَتَهُ يَحَاوِلُ انْتِقَاءَ أَفْضَلِ الْأَلْفَازِ وَأَحْسَنِهَا ، وَأَكْثَرَهَا تَجَانُسًا وَتَنَاقُضًا؛ لِتُسَهِّلَ فِي تَشْكِيلِ الْبُنْيَةِ الدَّلَالِيَّةِ لِقَصِيدَتِهِ وَفَقِ تِلْكَ الشُّرُوطِ.

وَجَاءَ ابْنُ جَنِي لِيُوضِّحَ تِلْكَ الْعِلَاقَةَ الْوَثِيقَةَ بَيْنَ أَصْوَاتِ الْأَلْفَازِ وَمَعَانِيهَا، بِقَوْلِهِ بِعِلَاقَةِ الْأَلْفَازِ بِأَصْوَاتِ الَّتِي تَتَأَلَّفُ مِنْهَا فِي الْبَابِ الْمَوْسُومِ بِمُقَابَلَةِ الْأَلْفَازِ بِمَا يَشَاكِلُ أَصْوَاتَهَا مِنَ الْأَحْدَاثِ إِذْ يَرَى أَنَّهُ "بَابٌ عَظِيمٌ": لِأَنَّ الْعَرَبَ فِي رَأْيِهِ "يَجْعَلُونَ أَصْوَاتَ الْحُرُوفِ وَفَقًّا لِسَمْتِ الْأَحْدَاثِ الْمُعَبَّرِ بِهَا عَنْهَا كَثِيرًا"، إِذَا فَالْعَرَبُ اسْتَشْعَرُوا تِلْكَ الْعِلَاقَةَ مَا بَيْنَ الْمَعَانِي وَالْأَصْوَاتِ فَجَاءَتْ أَصْوَاتُهُمْ مُشَابِهَةً لِمَعَانِيهِمْ مِنْ حَيْثُ الْقُوَّةُ وَالضَّعْفُ، وَهُوَ يَرَى أَنَّهُمْ يَتَدَخَّلُونَ فِي تَخْيِيرِ مَا يَنَاسِبُ مَعَانِيَهُمْ مِنَ الْأَصْوَاتِ الَّتِي تَنَاسَبُهَا، فَهَمُ يَتَدَخَّلُونَ فِيهَا كِي تَنَاسَبُ أَصْوَاتُ الْحُرُوفِ مَعَ الْمَعَانِي بِقَوْلِهِ: "فَيَعْدِلُونَهَا بِهَا، وَيَحْتَدُونَهَا عَلَيْهَا، وَذَلِكَ أَكْثَرُ مِمَّا نَقْدَرُهُ، وَأَضْعَافُ مَا

نستشعره". وضرب لنا أمثلة عدّة من بينها: (خضم وقضم)، إذ إنّ صوت الخاء لرخاوته يناسب المأكول الرطب، وصوت القاف لصلابته يناسب اليابس.³

و قد أيد بعض الباحثين المعاصرين الرأى السّابق باعتباره أنّ تقابل الأصوات والمعاني في تركيب الألفاظ ميزة في اللغة العربيّة تلفت الباحثين، وأنّ الحروف تلعب دوراً إمّا في تقوية المعنى أو في إضعافه، إضافةً إلى ذلك الانسجام بين أصوات حروف الألفاظ ودلالاتها.⁴

وهذا بالتّالي ما يُشكّل الدّلالة الصّوتية التي تُعرّف بأنّها: "ما تؤدّيه الأصوات المكوّنة للكلمة من دورٍ في إظهار المعنى".⁵

فتلك العلاقة الوثيقة بين معنى اللفظة وأصواتها ماثلة في تلك المقولة الشهيرة: "زيادة المباني تدلّ على زيادة المعاني".

وقد ربط ابن جني بين وجود تلازم بين زيادة الحروف والألفاظ والأصوات وزيادة المعنى، بقوله بتبعية الأصوات للمعاني، فإذا قويت الأصوات قويت المعاني والعكس صحيح، وضرب لنا مثلاً بقوله: قطع قطع، كسر كسر، زادوا في الصّوت لزيادة المعنى، واقتصدوا فيه لاقتصادهم فيه.⁶

واستناداً لما سبق تولّدت فكرة هذا البحث، ووقع الاختيار على قصيدة "تهاون بالظنون"⁷ لأبي العلاء المعري لما لمسناه من قلة الدّراسات حولها، فضلاً عمّا تحمله من قيمة أدبيّة ومعنويّة كبيرة، وقد اتّفق أنّ يكون لطفه حسين رأي فيها يمثّل رؤيتنا عند قراءة القصيدة والتّمعن فيها إذ نجده يصفها -مقارناً بينها وبين قصيدة أخرى للمعري من الرّوي نفسه- "بالجمال والرّوعة، والأسرع سعياً إلى النّفس، والأعذب موقّعاً فيها".⁸

ولإثراء البحث من الدّراسات السّابقة وذات الصّلة، تخيّرنا ما يلي :

- دراسة مشنت، سعد جبار، ومهدي فرات حسين، (2024)، الإيقاع الدّاخلي في لغة الشّعري في القرن الخامس الهجري - شعراء العراق أنموذجاً، مجلة مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، العدد 72، الجزء الثّاني، ص 379-410.

هدفت هذه الدّراسة لتوضيح دور الإيقاع الدّاخلي في قصائد الشّعراء العراقيين في الدّلالة، وتوصّلت إلى أنّ الموسيقى الدّاخلية قد شكّلت في نتاج الشّعراء وسيلة اعتمدوا في نسج قصائدهم، فسمحت بتكثيف الأصوات وتناسقها وأظهرت قدرتها وانسجامها الدّلالي التي لا يمكن عزلها عن نظامها اللّغوي.

- دراسة جبر، عهد، وزيد، فاطمة، (2021)، قيمة الدلالة الصوتية في الإيقاع الداخلي شعر الصيد والطرد في العصر العباسي نموذجاً، مجلة آداب الكوفة، ص ص 82-108

يهدف هذا البحث إلى دراسة الإيقاع الداخلي في شعر الصيد والطرد في العصر العباسي، وأثره في الدلالة، وقد توصلت إلى مجموعة من النتائج من أهمها: أن التكرار من الوسائل المهمة للتناغم الصوتي والدلالي.

- دراسة بوقرط، طيب، (2016)، الدلالة الصوتية في شعر مفدي زكريا قصيدة "ألا أن ربك أوحى لها"، مجلة آفاق العلوم، جامعة زيان عاشور الجلفة، العدد الرابع، ص ص 91-100

هدفت هذه الدراسة للبحث في الدلالة الصوتية في قصيدة للشاعر مفدي زكريا، وتوصلت إلى وجود علاقة وطيدة بين الصوت والدلالة.

التعليق على الدراسات السابقة:

بعد الاطلاع على الدراسات السابقة وجدنا أنها تتقاطع مع بحثنا في كونها تبحث في الإيقاع الداخلي وعلاقته بالمعنى في نصوص شعرية، إلا أن هذا البحث اتجه إلى دراسة الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي وعلاقتهما بتشكيل المعنى وبالصيغة اللغوية دراسة تطبيقية على قصيدة (تहाँون بالظنون) إحدى قصائد المعري من ديوان اللزومات⁹، وقد انتهج البحث المنهج الوصفي التحليلي خدمة لأهدافه.

2. المستوى الصوتي:

يلعب المستوى الصوتي دوراً بارزاً في تشكيل دلالة النص الشعري وبنية الإيقاعية، ويعدّ واحداً من أبرز المؤثرات في المتلقي، إذ يبرز من خلاله جماليات النص الشعري التي تميّزه عن غيره من الأجناس الأدبية فالصوت إضافة إلى دوره في تشكيل الدلالة، يعمل كذلك على تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة.¹⁰

ويعدّ وجود المكوّن العروضي والإيقاعي من مميّزات التعامل مع النص الشعري، فسلامة العروض مقدّمة على سلامة النحو والصرف؛ لأنّ "العنصر الذي يغيّر ويحوّل كلّ المكونات الأخرى ويمارس تأثيراً على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية، هو الهيكل الإيقاعي".¹¹

و يتشكّل المستوى الصوتي في القصيدة من: الإيقاعين الخارجي والداخلي، ويعرّف الإيقاع بأنه: "حدثٌ مُتكرّر يقطعُ الزمنَ إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة".¹²

1.2 أولاً: الإيقاع الخارجي و يعتمد على البحر الشعري، أو قالب القصيدة، أي الناحية الشكلية للشعر. وقد تمثّلت في هذه القصيدة ببحر القصيدة الوافر الذي انتظمت أبيات قصيدته فيه.

وقد نظم المعري قصيدته على بحر الوافر الذي سُمّي بذلك، "لوفور أجزائه وتدًا بوتد"، وقيل لوفور حركاته، وهو من ألين البحور يشتدّ إذا شددته، ويرقّ إذا رققته وأكثر ما يوجد به النظم في الفخر، والمراثي.¹³ كما أنّه واسع الانتشار سهل الصياغة والنظم. "وأحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات".¹⁴

ويأتي هذا البحر تاماً و يأتي مجزوءاً، ووزنه هو:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن (مفاعل) مفاعلتن مفاعلتن فعولن (مفاعل)

أما مفتاحه الشعري فهو: بحور الشعر وافرٌها جميلٌ مُفاعَلَتْنِ مُفاعَلَتْنِ فَعُولُنْ

ب — — — ب / ب — — ب / — — —

وهو على النحو الآتي:

تَهَاوَنَ بِالظَّنُونِ وَمَا حَدَسَنَهُ وَلَا تَخْشَى الظُّبَاءَ مَتَى كَنَسَنَهُ

هذا البيت من بحر الوافر الذي وزنه:

مُفاعَلَتْنِ مفاعَلَتْنِ فَعُولُنْ (مفاعل) مفاعَلَتْنِ مفاعَلَتْنِ فَعُولُنْ (مفاعل)

عدد حروفه: 5+7+7 5+7+7

فإذا دخل الزحاف على (مفاعلتن) فإنّ لامها تسكن وتبقى سباعية في كل الأحوال، وفي كل الأحوال يبقى عدد الحروف ثابتاً في البيت ويساوي 19+19=38 حرفاً

ولتحديد القافية يجب معرفة الحدث والزمن في هذا الوضع الخاص. فالحدث الذي تكرر هنا هو مركب الأصوات "سنه" أي القافية وفق تعريف الفراهيدي، أمّا الزمن فالمقصود به زمن القصيدة محسوباً بالأحرف.

لقد قطعت القافية القصيدة إلى أبيات زمن كل منها 19 حرفاً. وهذا تكون ذات إيقاع رتيب "أي بمعنى أن الأزمنة المقطعة متساوية أو متقاربة".¹⁵

وقد طرأ على (مُفَاعَلُتُنْ ب - ب ب -) تغييران اثنان، هُما زُحاف العصب الذي يُحيلها إلى (مُفَاعَلُتُنْ ب - - -)، وعَلَّةُ القطفِ التي تُحيلها إلى (فَعُولُنْ ب - -). ويبدو أن هذه الزحافات والعلل قد أضفت نوعاً من التناغم الموسيقي في داخل القصيدة، "فالزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يأتها إلا فقيه".¹⁶ فالمعري يبت في قصيدته أفكاره تجاه الحياة، وفلسفته الخاصة التي يؤمن بها، والتي دفعته لاعتزال الناس، فعبر عن تشاؤمه، وزهده في ملذات الدنيا، وكرهه للناس، ففي هذه الفترة بالذات ألف لزومياته، التي عكست آراءه الفلسفية والدينية وغيرها. وكشفت عن مذهبه الفني في نظم الشعر.

وانتهت القصيدة بهاء السكت، والتزم معها المعري الثون المفتوحة والسين، وهذا الالتزام كان له أثر واضح في الفن اللفظي؛ فالقافية قد تحكمت فيه أحياناً، بكل سماحة وعدوبة، مترافقاً مع شيء من الدل والتية، وبعد هذا التحكم استجابت، بشكلٍ حلٍ وشائق ومرضٍ لما في النفس من حاجاتٍ، ولجميع نزعات العقل.¹⁷ وعلى الرغم من هذا الالتزام الذي قيد فيه المعري نفسه إلا أنها منحت القصيدة إيقاعاً جميلاً راقصاً باختيار هذه الحروف مع بعضها بعضاً. فهاء السكت المصاحبة للوقف أو الاستراحة -وفقاً لرأي النحاة وعلماء الأصوات- تتبع نفسية المتكلم، وتنبيء بحالة معينة يعيشها، وتنعكس تلك الحالة التي يعيشها وأحاسيسه التي يشعر بها بداخل النفسية.¹⁸ فقلماً يلجأ الشعراء لهذه الهاء الساكنة التي تُشيعُ حينئذٍ حلاوةً وظرفاً في الشعر وفي النثر.¹⁹

فالقافية هنا جاءت مُكملة للإيقاع الخارجي لقصيدته، "فالقافية جزء إيقاعي خارجي مُتمم للوزن، ومساهم في ضبط نهايات الأبيات،... فالقافية ترنيمية إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطيه نبراً، وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دقه".²⁰

لقد وجدنا قصيدة تعكس انفعالات الشاعر ومعاناته، فعكس لنا وزنها الشعري ما يتردد بين الإسراع والإبطاء على اللسان، والضغط والارتخاء، والحدة واللين، ويتردد الصوت فيه - إن أحسنّا قراءة الشعر - بين الانطلاق، والانحباس، والرقّة والاحتفاظ، والعلو والهبوط، فتحكي هذه التّموجات حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية الشديدة.²¹ لأن الوظيفة الأساسية للقافية هي وظيفة جمالية.²² ولكنها مرتبطة بالمعنى أيما ارتباط لذا قيل إن اختيار حرف الروي لم يكن عشوائياً، بل إنه يأتي ليناسب الحالة النفسية أو التجربة الشعورية التي يمر بها الشاعر، وبالتالي فالعلاقة وثيقة بين الصوت والمعنى.

إذن فالإيقاع الخارجي الناتج عن الرّوي والقافية لم يكن عشوائياً عند الشّاعر؛ كونه "يأخذ بعين الاعتبار القافية منذ لحظة كتابة قصيدته؛ فتدساق له الألفاظ التي توافق الوزن ويركّزها على التّفعليلات التي اختارها فيسلس عليه القول؛ ونظراً لكون حرف الرّوي هو أهمُّ حروف القافية فاختر الشّاعر له يشكّل صدئاً صوتياً يمنح القافية إيقاعاً الخاصّ، ويعكس الحالة الشّعورية والعاطفية التي استحوذت على الشّاعر وقت إنشاء قصيدته.²³

2.2 ثانياً: الإيقاع الداخلي: ويعدُّ الإيقاع عنصراً من عناصر الدّلالة المعنوية وليس عنصراً هامشياً يأتي بعد التّمام والمطابقة،²⁴ وينتج هذا الإيقاع بسبب الانسجام بين الحروف والكلمات والجمل والعبارات، وهو ما يمسُّ جوهره ومضمونه. ولا بدّ من أن يرتبط هذا الإيقاع ارتباطاً وثيقاً بدلالات القصيدة فالشّاعر عندما يستخدم الجناس أو الطّباق أو التّكرار في قصيدته استخداماً غير مُتكلّف، فإنّه يكون مسكوناً بفكرة يريد إيصالها للمتلقي، وبشحنات عاطفية يودُّ إفراغها فيلبسها قوالب صوتية ولغوية تناسب هذه الإنفعالات؛ فالإيقاع الداخلي إذن يتشكّل بدءاً من تجربة الشّاعر ومن انفعالاته وينعكس صوتياً على هيئات مُتنوّعة تلائم تلك الدّفقات الشّعورية، فهو نابعٌ من داخل الشّاعر من خلجاته وسكناته وعاصفته وهدوءه، أي من كلّ مكنوناته ويتشكّل في القصيدة بصورته الصّوتية دونما قيد.

وقد تنبّه النّقاد القدامى إلى أهميّة الموسيقى في لغة الشّعر، فأشاروا إلى أهميتها ولكنهم لم يذكروها صراحة ، فالجاحظ(ت) 255هـ) يرى أنّ الكلمة يجب أن يكون موقعها ملائماً إلى جانب الكلمة الأخرى، ومتوافقاً على اللّسان عند إنشاد الشّعر؛ فمقياس جودة الشّعر عنده مرتبطة بتلاحم أجزاءه، وسهولة مخارجه، الأمر الذي يؤدّي إلى إفراغ القصيدة إفراغاً واحداً وسبكها سبكاً واحداً.²⁵ فكأنّما بالجاحظ هنا ينهنا إلى تأثير الإيقاع الداخلي باعتباره الرّكيزة الأساسية في توليف الصّوت ذاته من خلال اختيار الوزن والقافية، ومعادلاتها مع موسيقى الألفاظ والكلمات والحروف وتلاحمها مع بعضها تلاحماً تكتمل به جمالية النّص الشّعري.²⁶ فالمعري الذي بدا في قصيدته وقد خابت آماله في النّاس، واستشعر الظّلم، يحاول طمأنة نفسه أولاً فيبدأ قصيدته مخاطباً نفسه -كما يرى البحث - باطّراح الظّنون جانباً، محاولاً وعظاً الآخرين من خلال ما عاشه من تجارب، إلّا أنّ تشاوّمه يطغى، فيلبسه في تلك الألفاظ، ولتكرار أفكاره وتأكيداتها، وإثبات وجهة نظره يظهر لنا الإيقاع الداخلي ماثلاً بعدّة وسائل سخّرها لإيصال غايته ومبتغاه، وتمثّلت في:

1.2.2 الجناس

سَيّ الجناس بذلك نظراً لمجيء حروف ألفاظه من مادة واحدة ومن الجنس نفسه، ولا يشترط تشابه جميع الحروف بل يكفي فيه ما يقترب به من المجانسة ، وتظهر هذه الفائدة في ذكر حدوده ، وكشف ماهيته.²⁷ ويشكّل الجناس ركيزةً مهمّةً في بناء

الإيقاع الداخلي كما يعمل قيمة نغمية مؤثرة في الترجيع الصوتي بل ويعدّ نوعاً من أنواع التكرار المؤكد للنغم، ومظهراً من مظاهر التنوع الصوتي في تحقيق التناظر والتمثل للألفاظ.²⁸

إذن فالجناس هو واحدٌ من أبرز الوسائل اللغوية التي تكثّف النغم الداخلي، وتحدث نغمات موسيقية مُتصاعدة.

فهو تشابه كلمتين مع اختلاف معنيهما. ومن أنواعه: ما يكون تجانساً تاماً أي: ما يتفق في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها، مثل: (ثغور) جمع ثغر وهو مكان الرباط. (ثغوراً) المبسم. ومثله في قوله:

ثغورٌ مُحاربٍ منعَتْ هجوعاً ثغوراً في مضاحكها غرسنه

و في قوله: وَلَوْ صُرِفَ الْهُدَى بِجَمِيلِ فِعْلٍ إِلَى مُهَجِّ نَفْسِنَ لِمَا نَفْسِنَهُ

فالأولى (نفسن) ولدن والثانية (نفسن) بمعنى بخلن

ومن أنواعه الجناس غير التام أو الناقص، وهو ما اختلف اللفظان فيه في واحد أو أكثر من نوع الأحرف وعددها وهيئتها وترتيبها. نحو: (جرم وجمر) في قوله:

وَجُرْمٌ فِي الْحَقِيقَةِ مِثْلُ جَمْرٍ وَلَكِنَّ الْحُرُوفَ بِهِ عَكْسَنَهُ

ونحو (يستلمن، ويلتمسن) في قوله:

وَتُقَسِّمُ حُظُوهُ حَتَّى صُخُورٍ يُزَرْنَ فَيُسْتَلَمْنَ وَيُلْتَمَسْنَ

وهذا النوع يُسمّى جناس قلب، اختلفت فيه الكلمتان في ترتيب الحروف، وقد ورد كذلك نوع آخر من الجناس الذي اختلفت فيه الكلمات بعدد الحروف مثل: (حرس، يحترسناه)، و(غسان، غسنه): (أكسن، أكسنه)، وهناك نوع آخر يسمى جناس اشتقاق ورد في نحو: مثل (زعم، الزواعم) و(العواطس، عطسنه).

وقد وردت في الأبيات الآتية:

وَقَدْ زَعِمَ الزَّوَاعِمُ وَافْتَكَرْنَا فَوَيْحٌ لِلخَوَاطِرِ مَا هَجَسْنَهُ

وَلَوْ صَرَفَ الْهُدَى بِجَمِيلِ فِعْلٍ إِلَى مُهَجِّ نَفْسِنَ لِمَا نَفْسِنَهُ

وفي قوله:

فَصَبْرًا إِنْ سَمِعْتَ لِسَانَ سَوِيٍّ مِنْ إِبْنِ مَوَدَّةٍ وَتَوَقَّ لِسَنَهُ

وهكذا نجد أنَّ الجناس أضاف بُعداً إيقاعياً للقصيدة كونه ناجم عن تقارب صوتي بين الكلمات إذ إنه "يزيد من حدة الإسماع لهذه الكلمات المتقاربة صوتياً بتكرار بعض الأصوات فيها، ويلفت النظر إليها، ففيها يتركز جزء من المعنى المراد".²⁹

لقد أسهم وجود الجناس في تعزيز الجانب المعنوي للقصيدة وتضافر مع بقية عناصرها كي لا يقتصر دوره فقط على كونه حلية شكلية بل ليتجاوز ذلك إلى دوره بالمبنى، من حيث النغم الذي يصدره، وإلى المعنى من حيث ما يضيفه لو لم يكن موجوداً؛ وكأنه يحاول لفت الانتباه كي يعيد المتلقي النظر، ويرجع السمع أو البصر كراً أخرى في الكلمات التي تحويه في سياق القصيدة.³⁰

لقد اشترط عبد القاهر الجرجاني (ت 474هـ) في الجناس حتى يكون ذا فائدة في النص أن يأتي لتمام المعنى ونصرتة وبيان جماله، وليس تكلفاً وحشواً كما يُستشف من قوله: "إنَّ ما يعطي التّجنيس من التّفضيل أمر، لم يتم إلّا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده، لما كان فيه مُستحسن".³¹ أي أن يسهم الجناس في إيضاح القيمة الدلالية للنص.

ولقد كان المعري في استخدامه للجناس والتفنن فيه مساهراً لأدباء عصره الذين أولعوا بالبدیع وفنونه، وتنافسوا فيه، إلّا أنه أراد أن يفوقهم، ويصعب الأمر عليهم حينما اختار أن يلزم نفسه بالنظم على رويين بدلاً من روي واحد. فالشاعر هنا يظهر قدرة لغوية وتمكناً من صياغة الألفاظ بطريقة فنية عندما يستخدم الجناس بأنواعه فيلبس قصيدته إيقاعات موسيقية متناغمة.

2.2.2 التكرار ويعرف بأنه: "الإتيان بعناصر مُماثلة في مواضع مُختلفة من العمل الفني، إضافة إلى كونه أساساً للإيقاع بكلِّ صوره؛ وهو هذا موجود في الموسيقى بطبيعة الحال، وهو أساسي في نظرية القافية في الشعر". ويعدُّ من أسس الإيقاع الداخلي، وأحد ركائز البناء الفني للقصيدة.

ومن فوائده: إفادة التأكيد والتقرير، والموعظة، وإظهار الموسيقى الداخلية، وإظهار المبالغة في المدح أو الذم، والتفسير والتوضيح، والتأثير العميق في النفوس، والتفكير والتدبر في كنه التكرار.³²

وقد أشار علماء العرب القدامى إلى دور التكرار في المعنى ومنهم أحمد بن فارس (ت 395هـ) إذ قال: "إنَّ من سنن العرب التكرير والإعادة، إرادة في الإبلاغ، بحسب العناية بالأمر".³³

وقد وظّف الشعراء التكرار خدمة للدلالة وتقوية للمعنى، وتتجلى جماليته في النصوص الأدبية من خلال إعادة الألفاظ وتناوبها في السياق التعبيري؛ لتشكيل نغماً يتعمده الأديب في شعره أو نثره³⁴، وقد أكّد النقاد المحدثون والباحثون أهمية التكرار وضرورته في العمل الأدبي، وتأثيره على المتلقي، إذ يمكن تلخيص وظائفه فيما يلي:

1. الوظيفة التأكيدية: وتهدف إلى إثارة التوقع لدى المتلقي، وترسيخ المعاني في ذهنه.

2. الوظيفة الإيقاعية: ويسهم التكرار في بناء الإيقاع الداخلي في القصيدة.

3. الوظيفة الزينية أو الجمالية: وتتسعى إلى إضفاء تلوين جمالي على الكلام.³⁵

ورأى بعضهم الآخر أن أسلوب التكرار ينطوي على أثر نفسي؛ إذ إن التكرار هو "من الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر في أعماق الشاعر؛ فيضيئها فنطّلع عليها." وقد ورد التكرار في القصيدة بعدة صور هي:

1. تكرار حروف القافية:

إن تكرار حرف الرّوي في الحشو يزيد وحدة النّغم الموسيقي داخل القصيدة، ويكثّف جانبها الإيقاعيّ نحو قول المعري:

تَهَاوَنَ بِالظُّنُونِ وَمَا حَدَسَنَهُ وَلَا تَخَشَّ الظُّبَاءَ مَتَى كَدَسَنَهُ

2. تكرار حروف المباني ونعني بها الحروف التي تُشكّل بنية الكلمات وتُسمّى حروف الهجاء.

ونلاحظ من قراءتنا لقصيدة المعري حضوراً واضحاً لحرف (السين) الذي يتّصف بأنّه حرف عالي الصّفير، وحادّ الجرس، ينبئ بالموسيقا وتناغم الأصدا؛ لذا فهو يزيد النصّ جمالاً موسيقياً وصوتياً، على صعيد الإيقاع أما على الصّعيد المعنوي فهو يعكس حزن أبي العلاء وتشاؤمه ونظرته القائمة إلى الحياة والنّاس، ومن هنا استند إليه في قصيدته كي يُشكّل إيقاعاً موسيقياً داخلياً متوافقاً مع النّغمة الانفعالية التي يعبر عنها.

3. تكرار اللفظة، ومن أنواعه التي وردت في القصيدة:

أ. تكرار الحروف

استخدم المعري هذا النوع من التكرار في قصيدته لزيادة الجانب الإيقاعي فيها، ولزيادة المعنى وتأكيده كذلك، نحو قوله:

أَخَذَنَ اللَّبَّ أَجْمَعَ ظَاعِنَاتٍ بَعْدُنَ وَمَا رَبُّعَنَ وَمَا خَمَسَنَهُ

فقد كرّر الحرف (ما) مرتين في بيت واحد، وكرّره كذلك غير مرّة في أبيات متفرقة، الأمر الذي أضفى إيقاعاً مُنسجماً مع المعنى المقصود، وكذلك نجد أنّه كرّر (لا) النّافية في صدر أكثر من بيت، نحو قوله:

ولا يعجبك روضٌ باكرته غمائمها وأغصان يمسنه

ولا الأفواه تضحك عن غريض فرائد في مدايتها غمسنه

وقوله في موضع آخر:

ولا أبرزهنَّ إلى أنيس إذا نورُ الوحوشِ به أنسنه

فهو يكرّر (لا) النافية مؤكداً تشاؤمه وانصرافه عن الحياة، فهناك تداخل بين المعنى في نفس الشاعر وبين التكرار الذي اختاره ليفرغ بوساطته تلك المشاعر؛ "لأنّ التكرار هو مبعث نفسي ومن ثم مؤشر

أسلوبى يدلّ على أنّ هناك معاني تحتاج إلى شيء من الإشباع".³⁶ فالتكرار الصّوتي هنا جاء لضرورة اقتضاها المعنى الدلالي المتمثل في نظرته التشاؤمية إلى الحياة.

وكذلك كرّر حرف التّفي (لم)، في قوله:

ولم أعرض عني اللذات إلا لأنّ خيارها عني خسنه

ولم أر في جلاس الناس خيراً فمَنْ لي بالنوافر إن كنسنه

ونجده في الأبيات السابقة يكرّر (ولم) في معرض نفيه لحقائق أراد إيصالها إلى الناس، تشكّلت من خلال تجربته في الحياة، فكانما يريد أن يبيّن لنا حقيقة مذهبه في الزّهد و في اعتزال الناس، فربط بين المعنى وبين تكرار لفظة بعينها فهو لم يزهّد إلاّ لكونه لم ينل ما يستحقّه من ملذّات الدّنيا، وهو لم يعتزل الناس إلاّ لأنّه لم يجد منهم خيراً.

كما وكرّر حرف التحقيق (قد) في بيتين متتاليين، في قوله:

وقد غابت نجوم الهدى عنّا فماجّ الناس في ظلّم دمسنه

وقد تغشّى السّعادة غير ندب فيشرق بالسّعود إذا ودسنه

ففي معرض تقريره لغياب العدالة وشيوع الظلم استخدم (قد)، ثم عطف عليها مُكرّراً مؤكداً، وكذلك نجد تكراراً جلياً وواضحاً لحرف العطف (الواو) الذي أسهم على الصّعيد المعنوي بربط الأفكار وتأكيداها، وعلى الصّعيد الإيقاعي أضاف للنص الشعري تأثيراً جمالياً واضحاً.

وهكذا فإن "قيمة التكرار الإيقاعية والدلالية وشاعريتها تكمن في محاولة مُبدع النص الاتكاء على هذه التقنية؛ ليكشف لنا عما يعنيه من الأمور والأشياء والنّوازع أكثر من غيرها، في عباراته؛ لكونها تعكس ما يعتري وجدان الشاعر ويخالجه كمرآة صادقة".³⁷ ويجدر التنويه بضرورة ارتباط تكرار اللفظ ارتباطاً وثيقاً بالمعنى العام للسياق، وإلا فإنه تكلف لا جدوى منه"³⁸

إن تكرار هذه الحروف يكسب النص جمالاً ويمنحه إيقاعاً يتوافق مع موضوع القصيدة وقضيتها المركزية.

ب. التكرار الصّرفي وهو تكرار كلمات من ميزان صرفي واحد، وهذا التكرار يمنح النص إيقاعاً موسيقياً واضحاً، "فالتنظيم الصّرفي يخلق في الشعر الإيقاع باعتباره نسقاً من الأدوات المتتالية في زمن مُحدد".³⁹

ونحو هذا ورد في: (يَجِدْنَ وَيَعُدْنَ، و(يَلْسَنَ و يَسْخَنَ) و(قَلْبَنَ وَرَأَيْنَ)، و(أَخَذَنَ وَعُدْنَ وَ رَبَعْنَ)، و(ذَهَبَنَ وَأَتَيْنَ)، و(قَدِمْنَا وَسِرْنَا)، و(الزّواعم والخواطر) و(عَرَفْنَ وَأَرَدْنَ).

وهكذا نجد أنّ الموسيقى الداخلية قد تفاعلت مع الموسيقى الخارجية في قصيدة المعري لإيجاد البنية الإيقاعية للقصيدة.

لقد كشف لنا هذا التكرار عما يسكن الشاعر من رغبة جامحة في إخبارنا عن تجربته، ووعظنا، فالوعظ يحتم التكرار، وخيبة الآمال تستوجبها، والظلم يستدعيه.

3.2.2. الطّباق ويعرّف بأنّه الجمع بين الشّيء وضدّه، و يقسم نوعين: طباق إيجاب وفيه يتفق الضّدان إيجاباً وسلباً، وطباق سلب وفيه يكتسب اللفظ الضّدية بالسلب.⁴⁰

وهو من الظواهر التي تدخل ضمن الإيقاع الداخلي للنص الشعري ويُسمّى الطّباق والتّطبيق والتّكافل والتّضاد.⁴¹ وهو من المحسنات البديعية التي تمنح النصّ قيمةً جماليةً، فضلاً عن الانسجام الإيقاعي الذي يمنحه حيويةً وحراكاً.⁴²

(وقد استخدم المعري (الطّباق) في قصيدته لتأكيد موقفه من الحياة، فنجدّه يقول:

غني زيد يكون لفقر عمرو وأحكام الحوادث لا يقسنه فغياب العدالة يؤرقه، ويجعله يقارن بين الناس .

وكذلك يقول: وَلَيْتَ نَفُوسَنَا وَالْحَقُّ أَتِ ذَهَبَنَ كَمَا أَتَيْنَ وَمَا أَحْسَنَهُ

ويستخدم الطّباق في مواضع مُتفرقة من قصيدته نحو:

(قدمنا، وسرنا)، و(طواهر، نجسناه)، و(يحمد، يذم)، و(ابتهجن، ابتأسناه)، و(زوجتهن، عنسنه)، و(أنيس، الوحوش) و(الهيدي، ظلم).

وطباق سلب، نحو: (أكسنه، وما أكسنه).

لقد استطاع الطّباق أن يشكّل دلالة إيقاعيّة ومعنوية في آنٍ معاً، فالمعريّ المسكون بتناقضاته، المسكون بسخطه على الدُّنيا، المتأرجح بين شكّه و يقينه، ورغبته وزهده، وإقباله وإدباره، وظلم الحياة وعدلها، وموتها وحياتها، يوظّف ما يتناسب وتلك المعاني لتشكيل إيقاعاتٍ مُتنوّعة في القصيدة.

4.2.2 المقابلة:

قَدِمْنَا والقوالبُ ضاحكاتٍ وَسِرْنَا والمدامُ يُنَبِّجُ سِنَهُ

ولم يرد هذا الأسلوب إلاّ مرّة واحدة في قصيدته، وجاء مُنسجماً مع ما يكنّه الشّاعر من مشاعرٍ حزينة.

3. الخاتمة:

لقد وظّف أبو العلاء المعريّ في لزومياته بعامّة وبقصيدته موضع البحث هنا عدّة أساليب بلاغيّة ولغوية في سبيل إيصال رسالته الأدبيّة التي يعبر بها عن مكنونات نفسه، ولقد وجدنا أنّه قد وفق بتحقيق ما صبا إليه في نصّه ، إذ أسهمت تلك الاختيارات الصّوتية في تشكيل إيقاع عذبٍ سلسٍ لقصيدته ، وهي في ذلك مُنسجمة مع المعنى ومتّسقة مع دقات المعري المتفاوتة وفقاً لتدفّق مشاعره، فأبو العلاء انتقى حرف السّين، وهو ذلك الصّوت الخافت الهامس، ورّجّع عليه إيقاعاته، الأمر الذي أضفى على قصيدته إيقاعاً موسيقياً داخلياً مُتناغماً مع النّغمة الانفعاليّة، مُعبّراً عنها، وهو ما أراد تجسيده.

فقد شكّل الإيقاع بنوعيه في القصيدة إضافةً جماليّة ومعنوية للنّص تمثّلت في وحداتٍ إيقاعيّة تزيّن النّص، نبعت من اختيار الشّاعر لروي قصيدته وقافيتها، مروراً بانتقائه لألفاظه، وتفاعلها مع بعضها البعض، وتناسب الأساليب وتكاملها ؛ وذلك لتتضافر جميعها في تناغمٍ تامٍ في تصميم البناء الفنّي للنّص.

وفي الختام توصلنا إلى أنّ مجال الدّراسة في هذا الموضوع مازال مفتوحاً أمام الباحثين، وما زال يحتاج إلى من يخوض غماره بإجراء المزيد من الدّراسات التّطبيقيّة التي تكشف عن تلك العلاقة ما بين الإيقاع والمعنى في الشّعر العربيّ قديمه وحديثه ؛ لذا نوصي بالتّبحر في دُرر الشّعر العربي واستخراج نفائسه بدراساتٍ نقديّة ولغويّة وعروضيّة ودلاليّة وغيرها بما يثري المكتبة العربيّة.

- 1 أبو بكر السيوطي، المظهر في علوم اللغة، 1/175
- 2 انظر: الفارابي، المقدمة لرسالة الحروف، تحقيق د. مهدي محسن، ص 34
- 3 - أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج 2، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط 2، د.ت، ص 157
- 4 محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، ط 7، 1981، ص 105
- 5 بوزيد ساسي هادف، الدلالة الصوتية عند ابن جني، حوليات التراث، العدد 9، الجزائر، 2003، ص 103
- 6 ابن جني، أبو الفتح بن عثمان، المحتسب، ج 2، ص 210.
- 7 القوصي، زينب، والأعصر، وفاء وآخرون، شرح اللزوميات، مراجعة حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، 3/239-234
- 8 طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، مؤسسة هنداوي، 2014، ص 106
- 9 "ديوان اللزوميات" لأبي العلاء المعري أحمد بن عبد الله التنوخي (363-339 هـ)، وهو شاعر وفيلسوف من العصر العباسي، والمقصود باللزوميات هو إلزام الشاعر نفسه بما لا يتوجب إلزامه من الحروف والحركات قبل حرف الروي أي بعبارة أخرى (عدم الاكتفاء بحرف روي واحد) وقد بناء على رويين لذلك سمي بلزوم ما يلزم، إذ اللازم في العروض هو قافية واحدة يختم بها البيت وتكرر في بقية الأبيات، ومن أهم هذه اللوازم ما ذكره في مقدمة الديوان؛ إذ يقول إنه تكلف فيه ثلاث كلف وأولها: أن ينتظم حروف المعجم عن آخرها، وثانها: أن يجيء رويته بالحركات الثلاث وبالسكون بعدها، وثالثها لزومه مع كل روي فيه شيء لا يلزم من باء أوتاء أو غير ذلك من الحروف "ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 397
- 10 <https://faculty.ksu.edu.sa/ar/nsaldayel/course-material/55265>
- 11 الشكلانية الروسية، فكتور إيرلنخ تر: الولي محمد المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 72
- 12 حركات، مصطفى، نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر، ص 20
- 13 يموت، غازي، بحور الشعر العربي "عروض الخليل"، ط 2، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1992، ص 86/79/78
- 14 الطيب، عبدالله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط 2، دار الفكر، بيروت، ص 407
- 15 حركات، مصطفى، نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر، ص 21، 20، بتصرف
- 16 سلطاني، محمد علي، العروض وموسيقا الشعر العربي، ط 1، جامعة دمشق، 1982، ص 24-25
- 17 حسين، طه، مع أبي العلاء في سجنه، ص 106
- 18 إبراهيم كايد محمود، صوت الهاء في العربية، <https://www.hurras.org/vb/node/6207>
- 19 حسين، طه، ص 97
- 20 ألوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط 1، 1989، دمشق، ص 71
- 21 النوبي، محمد، قضية الشعر الجديد، ط 2، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، بيروت، 1971، ص 33
- 22 حركات، مصطفى، نظرية القافية، ص 14
- 23 السابق نفسه، ص: 147. وينظر كذلك: التقطيع الشعري، صفاء خلوصي، ص 257، نقلاً عن إلياذة هوميروس، ص 97.

- 24 مشعل، حنان، الإيقاع البديعي بين النظرية والتطبيق، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، العدد 23، ص 6
25. الجاحظ، أبو عثمان بن بحر الجاحظ، (ت 255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ص 233
- 26 مهدي، فرات، الإيقاع الداخلي في لغة الشعر في القرن الخامس الهجري- شعراء العراق أنموذجاً، مجلة مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، المجلد 72، العدد 2، ص 380
- 27 الصّفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك (ت 764هـ) جنان الجناس في علم البديع، تحقيق: سمير حسين حلي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، 1407هـ، 1987، ص 25-26
- 28 هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة - بغداد، 1980، ص 284
- 29 عبد اللطيف، محمد حماسة، البناء الشعري / فصول / العدد 36/2004.
- 30 مشعل، حنان، الإيقاع البديعي بين النظرية والتطبيق، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، العدد 23، ص 1065-1066
- 31 الجرجاني، عبد القاهر (ت 471هـ)، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، ص 15
- 32 بلاوي، رسول، (مثيرات التكرار الترنمي في شعر هارون هاشم رشيد (ديوان وردة على جبين القدس أنموذجاً)، 2017م، ص 2.
- 33 ابن فارس، أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ص 1
- 34 ينظر: سعدون، هادي، التصوير الفني في خطب المسيرة الحسينية، ص 11
- 35 كويحل جمال، مومني بوزيد، أسلوب التكرار ودلالاته في النص الشعري القديم مجلة وحدة البحث في تنمية الموارد البشرية، المجلد 16، العدد 4، ديسمبر، 2021، ص 433 (ص ص 430-440)
- 36 ينظر: محمد، أحمد علي، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة، ص 39
- 37 صميم إلياس كريم: التكرار اللفظي وأنواعه و دلالاته قديما وحديثا (رسالة دكتوراه)، جامعة بغداد كلية التربية ابن رشد، 1988، ص 138
- 38 عاشور، فهد، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 60
- 39 البحراوي، السيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، 1988م، ص 18.
- 40 البستاني، أنطون مسعود، البلاغة والتحليل، ط 5، دار المشرق، ص 119
- 41 مطلوب، أحمد، فنون البلاغة، دار البحوث العلمية، ص 269
- 42 أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 4