جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة – الجزائر
ISSN: 1112-4377, EISSN: 2588-2384
المجلد: 30 العدد: 04 السنة: 2026.
مجلة المعيار
EL MIEYAR

شعرية الإيقاع في نونية ابن زيدون

Poetic Rhythm in the "Nuniyya" of Ibn Zaydun

بن حمري عماد[1]
Imedbenhamri8@gmail.com
سريدي فتيحة[2]
fatihaseridi585@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2026/03/31 تاريخ النشر: 2026/09/15
Received: 31/03/2026 published: 15/09/2026

ملخص

يهدف المقال إلى تسليط الضوء على واحدة من أبرز قصائد الغزل والفراق في تاريخ الشعر العربي، وهي "النونية" للشاعر الأندلسي ابن زيدون، حيث تفردت بجمالها في الإيقاع الشعري الذي يكسبها طابعاً موسيقياً مؤثراً ليعكس حالته النفسية، وعليه سنحاول من خلال هذه الدراسة الكشف عن شعرية الإيقاع عبر تأمل مستوياته الفنية، مع تبيان دلالة هذا التصوير الفني.

كلمات مفتاحية: الشعرية، الإيقاع، نونية ابن زيدون، النقد المعاصر.

Abstract:

*This article aims to highlight one of the most prominent poems of Ghazal (love poetry) and separation in the history of Arabic literature: the "**Nuniyya**" by the Andalusian poet **Ibn Zaydun**. This masterpiece is distinguished by its unique poetic rhythm, which imparts an evocative musical character that mirrors the poet's psychological state. Consequently, this study attempts to uncover the "poetics of rhythm" by examining its various artistic levels, while elucidating the significance of this aesthetic and technical portrayal.*

Keywords: *Poetics, Rhythm, Nuniyya, Contemporary Criticism.*

(1) جامعة باجي مختار، عنابة، مخبر الشعريات وتحليل الخطاب (الجزائر).
(2)جامعة باجي مختار، عنابة، مخبر الشعريات وتحليل الخطاب (الجزائر)

مقدمة:

لقد عرفت الشعرية تباينا وتطورا كبيرين عبر الزمن في الدراسات الغربية وحتى الجهود العربية القديمة والحديثة، ففي زمن الفلاسفة خضعت الشعرية إلى النزعة الأفلاطونية والأرسطية القائمة على المحاكاة " لما كان الشعر المحاكي شأنه في ذلك شأن المصور أو أي محاك آخر فإنه يجب عليه بالضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث: أن يحاكي الأشياء كلما كانت أو تكون أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون، أو كما يجب أن تكون (أرسطو، دت، صفحة 79)، إلى قوانين شكلية جامدة تحت عباءة التخيل، بعدها جاءت الفلسفة الإسلامية لتخضعها إلى قوانين أقر بها الفارابي وابن سينا، بعدها عملت الحركة النقدية في العصر الحديث تارة على " عمود الشعر " و " نظرية النظم تارة أخرى .

ولقد عولجت الشعرية في أطروحات النقاد على شكل شعرية ألسنية من خلال أطروحات تودوروف وجاكوبسون، تأثر بها العرب، والبحث في الشعرية باب مفتوح للاجتهاد والمثابرة.

وتُعدّ نونية ابن زيدون من أبرز النماذج في الشعر الأندلسي التي جسّدت هذا القول في الشعريّة العربيّة، حيث جمعت بين صدق العاطفة وجمال التعبير وشعريّة الإيقاع بأسلوب مؤثر وإيقاع عذب، وانسجام موسيقي واضح، من خلال توظيفه للأوزان والقوافي بانسيابية.

مفهوم شعرية الإيقاع

مفهوم الشعرية:

إن الشعرية موضوع كثير التشعب، ومصطلح زئبقي لا يمكن حصره ومفهوم الشعرية له صلة وطيدة بسائر علوم اللغة "لأن الشعرية تتضمن معان متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي" (بن خليفة، 2007، صفحة 27)، وتعني الشعرية دراسة المقومات الأدبية والفنية في مذهب من المذاهب دون التمييز بين الشعر والنثر.

ولقد عرفت الشعرية تباينا وتطورا كبيرين عبر الزمن في الدراسات الغربية وحتى الجهود العربية القديمة والحديثة، في زمن الفلاسفة خضعت الشعرية إلى النزعة الأفلاطونية والأرسطية القائمة على المحاكاة "لما كان الشعر المحاكي شأنه في ذلك شأن المصور أو أي محاك آخر فإنه يجب عليه بالضرورة أن يسلك في محاكاة الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث: أن يحاكي الأشياء كلما كانت أو تكون أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون ، أو كما يجب أن تكون (أرسطو، دت، صفحة 79).

إلى قوانين شكلية جامدة تحت عباءة التخيل، بعدها جاءت الفلسفة الإسلامية لتخضعها إلى قوانين أقر بها الفارابي وابن سينا، بعدها عملت الحركة النقدية في العصر الحديث تارة على "عمود الشعر" و"نظرية النظم" تارة أخرى. ولم يتداول مصطلح الشعرية في التراث النقدي القديم الا مع حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري ... يقول "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم ولا موضوع" (القرطاجني، 1986، صفحة 28).

ولفظة الشعرية في هذا القول تحمل دلالات أخرى غير انها تحمل معنى القوانين الأدبية بصفة عامة ومنها الشعر، ويقول كمال أبو ديب في رصده لمفهوم الشعرية: "الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز السفر بدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف الشعرية، لا تنسلخ عن المصير الإنساني" (أبو ديب، 1987، صفحة 8).

ونجد نور الدين السد يطلق على هذا المصطلح تسمية أدبية، ويعرفها بانها " ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصية، وتحدث من تشكيل اللغة في الخطاب الأدبي وتبرز بوضوح كلما بلغت صيغة الكلام مستوى يوحي بطاقات دلالية كثيفة" (السد، 2010، صفحة 95)، وهذا التنوع في تحديد مفهوم الشعرية يوحي بحيوية المصطلح وجاذبيته كحقل متميز في الدراسات النقدية، كما يوحي باختلاف الرؤية والمنطق لدى الباحثين ، والبحث في شعرية الأعمال الأدبية باب مفتوح للاجتهاد والمباشرة على الدوام تعددت فيه وجهات النظر وزوايا الدراسة جددتها التوجهات الفكرية والمنطلقات المنهجية والنقدية ، وبهذا يبدو الحديث عن الشعرية الغربية والعربية أمرا موصولا لا يكاد ينقطع .

مفهوم الإيقاع

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة وقع " الإيقاع من اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها" (ابن منظور، دت، صفحة 263)

ونستخلص من هذا التعريف أن للإيقاع علاقة وطيدة باللحن، لكن الإيقاع أشمل من اللحن والوزن ويعرفه الفيروز أبادي بقوله "هو إيقاع ألحان الغناء" (الفيروز أبادي، دت، صفحة 998). أي أنه مرتبط بألحان الغناء، ويلخص لنا ابن طباطبا العلوي مصطلح الإيقاع ويميزه عن العروض فيقول " الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، واعتدال أجزائه " (بومنجل، 2001، صفحة 17)، حيث جعله سرا من أسرار جودة الشعر وأساس يميزه عن النثر.

ولقد اهتم المحدثون بالإيقاع اهتماما بالغا وأولوه عناية فائقة، وعمدوا إلى تحديد ماهيته وضبط مفهومه. إذ نجد أدونيس يقدم تعريفا دقيقا للإيقاع فيقول: "هو حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى والوزن مجرى هذا النبع والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم أو أنه بعبارة أخرى تناوب النسق' (أدونيس، 1984، صفحة 288).

ويذهب حازم القرطاجنّي على مثل هذا، حين يقرر" أن الوزن عبارة عن المقادير التي تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في حركات وسكنات والترتيب" (القرطاجني، 1986، صفحة 263)

من هنا يمكن القول إن مصطلح الإيقاع كان مرادفا لمصطلح الموسيقي ومرافقا للعروض، والشعر" هنا ان يكون صحيح الضبط، متساويا ما استطعنا إلى نسبته سبيلا، صحيح الوزن، صحيح الدلالة على ما سبق شاهدا عليه" (التبريزي ، 1994، صفحة 15).

ويعد محمد مندور أول من أسس مفهوم الإيقاع العربي الحديث حيث إن" الإيقاع موجود في الشعر والنثر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية على مسافات زمنية متساوية أو متجاورة أو متقابلة" (مندور، دت، صفحة 187).

أما إبراهيم أنيس فقد جعل الإيقاع عنصرا مهما في الشعر." ولكن موسيقى الشعر لا تحدث أثرا في النفوس إلا مع الإنشاء، والإنشاد يتطلب مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل اتصالا وثيقا بنغمة الكلام في الصعود والهبوط" (أنيس، 1952، صفحة 158).

شعرية الإيقاع الخارجي في نونية ابن زيدون

1.3 إيقاع الوزن / البحر:

يعد الوزن والقافية في الشعر أساس الموسيقى الخارجية (محمد، 2007، صفحة 386)، فمن خلال الوزن يعبر الشاعر عن حالته النفسية ويوصل أحاسيسه وعواطفه بإيقاعات متميزة، لذلك اختلفت البحور، فكل بحر يعبر عن الحالة النفسية التي تتماشى معها، وقد التزم الشعراء منذ القدم بكتابة قصائدهم على بحور الخليل الستة عشر، فكل شاعر استخدم عددا من البحور، وفضل بحرا على غيره.

ومما يلفت انتباهنا قصة أضحى أنها وردت على البحر البسيط الذي تثير موسيقاه السامع، وهو ما ينسجم مع خطاب الشاعر الذي يهدف إلى إثارة عواطف المحبوبة وتحريكها. ويتكون هذا البحر من "تفعيلتين متناوبتين تتكرر كل واحد منهما أربع مرات موزعة بالتساوي على الصدر والعجز". (بن سلامة ، 2006، صفحة 38).

جاء البحر البسيط بتفعيلات ممتزجة بين التفعيلات السباعية والتفعيلات الخماسية كالتالي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

والكتابة العروضية للبيت الأول من القصيدة كالتالي :

أَضْحَى التَنَائِي بَديلاً مِن تَدانِينَا وَنابَ عَن طِيبِ لُقيانا تَجافينَا

أضحتنا ئيبدي لنمن تدانينا ونابعن طيبلق يانا تجافينا

0/0/0//0/0/0 /0//0/ 0//0// 0/0/0//0/0/ 0//0/0/0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وقد افتتح ابن زيدون قصيدته بتصريح تساوي في العروض والضروب حيث جاءت العروض المقطوعة وكذلك الضروب.

2.3. إيقاع الزحافات والعلل:

لجأ الشاعر إبن زيدون إلى بعض الزحافات كالخبن والقطع وهي جوازات عروضية تساعد الشاعر على إيجاد نسخة إيقاعية متحررة من إتباع الوزن المعياري لتفعيلة البحر، والزحاف: "هو أن يختص بثواني الأسباب، والعلة تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد، والعلة تختص بالعروض والضرب، أما الزحاف فيصيب الجزء أيا كان" (عقيل، 1999، صفحة 15).

وقد تتكرر زحاف تفعيلة(**مستفعلن**) اثنين وثلاثين مرة (**32**) في مختلف أبيات القصيدة، وحيث حذف الحرف الثاني الساكن، فتحولت **مستفعلن** إلى (**متفعلن**).

كما تحولت تفعيلة (**فاعلن**) إلى (**فعلن**) وتكرر هذا الزحاف في عروض القصيدة خمسين (**50**) مرة، بينما في حشو البيت تكرر اثنين وثلاثين مرة (**32**).

والجدول التالي يبين صور التفعيلات في القصيدة.

التفعيلة	العدد	ملاحظات
مستفعلن	172	صحيحة في حشو البيت
فاعلن	67	صحيحة في حشو البيت
متفعلن	32	مخبونة في حشو البيت
فَعِلُنْ	50	مخبونة في عروض البيت
	32	مخبونة في حشو البيت
فَعْلُنْ	51	مخبونة في ضرب البيت
	1	مخبونة في حشو البيت

من خلال الجدول نجد الشاعر قد أكثر من زحاف الخبن في تفعيلتي: (**فَعِلُنْ**) و(**مُتَفْعِلُنْ**) فوردت الأولى في عروض القصيدة كلها بعضها في حشو البيت وكذلك بالنسبة للتفعيلة الثانية وردت في الحشو، بينما زحاف القطع فورد في ضرب القصيدة فقط وتفعيلته: (**فَعْلُنْ**) والتفعيلات الأخرى للقصيدة بقيت صحيحة: (**مستفعلن**)، (**فاعلن**).

وهذا الإكثار والتنوع في الزحافات، جعل الشاعر يفتح موهبته للتوسع والإبداع، حيث قضى على الرتابة والملل المتلاحق الذي تحدثه تكرارات التفعيلة الواحدة، كما أظهرت الزحافات انفعالات الشاعر ومشاعره تجاه محبوبته والذي يكابد لوعة الفراق.

3.3. إيقاع القافية:

يقوم الإيقاع الخارجي على الوزن والقافية، والقافية هي: "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وقال عنها الأخفش هي آخر كلمة من البيت (القيرواني، 1981، صفحة 151).

وللقافية أهمية بالغة، حيث جعلها النقاد العرب القدامى ركنا من أركان الشعر الأساسية حين عرفوه بأنه: "كلام موزون مقفى يدل على معنى" (بن جعفر، 1980، صفحة 64).

واتفقوا أيضا على أنه: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية." (العلوي، دت، صفحة 5).

وتتمثل هذه القافية في نونية **بن زيدون** بالرموز العروضية التالية (**0/0/**) وقد قسمها النقاد إلى قافية **مطلقة** وأخرى **مقيدة**، وقد اعتمد بن زيدون في قصيدته على القافية المطلقة فتشكل حروفها الثلاث مقطعا موسيقيا متميزا حيث يقول:

أَنَّ الزَمانَ الَّذي مازالَ يُضحِكُنا أُنساً بِقُربِهِمُ قَد عادَ يُبكينا. (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 390)

ولقد اختار الشاعر هذه الحروف لتناسبها مع حالته الشعورية، وقد تكررت هذه الحروف في كافة القصيدة. وقد صوت المد في هذه القافية يخرج النفس وكأن ابن زيدون يريد الشهيق والزفير لإخراج حزنه وتجديد حياته، والمد هو مناسب جدا لحالة الشاعر القلقة تجاه فراق محبوبته.

4.3. إيقاع الروي:

الروي لغة: "هو الجمع والاتصال والضم ومن ذلك الرواد وهو الحبل الذي يشد به المتاع والجمال" (تيرمايسن، 2001، صفحة 30).

أما **اصطلاحا**: فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه وقد جاء في العمدة هو: "الحرف الذي يقع عليه الإعراب وتبنى عليه القصيدة، فيكرر في كل بيت، وإن لم يظهر فيه الإعراب لسكونه"، كما أنه آخر حرف صحيح يتكرر في نهاية كل بيت ويكون ساكنا أو متحركا وعليه تبنى القصيدة وهاء الضمير وما يشبهها

وإذا أتينا إلى قصيدتنا نجد أن حرف الروي فيها هو النون والذي تكرر في كافة أبيات القصيدة، فالنون صوت يصدر من الخيشوم، وهو صوت يصدر أثناء البكاء والنحيب من شدة الولع والفراق، فلا شك أن الحزين يصدر صوتا شبيها بحالته النفسية، دل على حالة القلق والأسى التي خيمت عليه حيث يقول: (القيرواني، 1981، صفحة 137)

أَضْحَى التَنَائِي بَديلاً مِن تَدانِينَا وَنابَ عَن طِيبِ لُقيانا تَجافينَا

فالنون تناسبت مع لوعة الشاعر والذكرى والتألم وأسهم هذا الحرف في خلق موسيقى عذبة أخرجت قلق الشاعر وحزنه وآلامه وجعلته يشاركها مع المتلقي.

شعرية الإيقاع الداخلي في نونية بن زيدون:

إن الإيقاع الداخلي يمثل ذلك الانسجام الداخلي الذي يحدثه التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها، فالقوافي والأوزان لا تكفي وحدها لإيجاد الإيقاع في القصيدة، ونونية بن زيدون تحوي العديد من الظواهر الصوتية المنتجة للإيقاع الداخلي ونكر منها.

1.4. التكرار:

يعد التكرار أسلوبا من أساليب التعبير الشعري " وهو أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس، ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم" (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 288). وينظر جاكسون إلى التكرار على أنه عنصر مؤسس للوظيفة الشعرية، فهو لا يجد طريقة قياس المتتاليات سبيلا للتطبيق خار الوظيفة الشعرية، ففي الشعر فقط ومن خلال التكرار

المنظم لوحدات متساوية نتجت عن زمن السلسلة المنطوقة تجربة مشابهة لتجربة الزمن الموسيقى" (بنيس، 2014، صفحة 189) ونحن من خلال نونية بن زيدون سنقوم بالإحاطة على ظاهرة التكرار بأنواعها ودورها في ترابط وتماسك أجزائها.

2.4. إيقاع الأصوات:

سنحاول الوصول إلى دلالة الأصوات الأكثر ورودا في قصيدة أضحى التنائي بديلا: لابن زيدون مع إبراز المعاني ومقاصد الشاعر وذلك بإحصاء الأصوات المجهورة والمهموسة، الانفجارية والرخوة، ووضعها في جداول إحصائية مع مراعاة تكرار هذه الأصوات من أكبر تكرار إلى أقله مع تبيين دلالة الأصوات في هذه القصيدة.

3.4. الأصوات المجهورة والمهموسة:

الأصوات المجهورة وضدها المهموسة والهمس من صفات الضعف، كما أن الجهر من صفات القوة، "وإذا وضع الحرف التمس إن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه كان مجهورا وهذه الحروف هي: **ب،ج،د،ذ،ر،ز،ض،ظ،ع،غ،ل،م،ن**" (الصيع، دت، صفحة 97)

والجدول التالي يوضح لنا تواتر الصوامت المجهورة في القصيدة:

الأصوات	عدد توترها	النسبة	الرتبة
ن	247	%29	01
ل	152	%18	02
م	120	%14	03
ب	76	%9	04
ر	71	%8	05
د	55	%7	06
ع	45	%5	07
ج	20	%2	08
ض	18	%2	09
غ	16	%2	10
ذ	10	%1	11
ز	09	%1	12
ط	04	%0	13
المجموع	843	%100	/

بعد القيام بعملية إحصائية للأصوات المجهورة في القصيدة كما هو موضح في الجدول السابق يتبين لنا أن الصوت الأكثر تكرارا هو صوت النون الذي اعتمده الشاعر كحرف روي، وهذا من الأسباب التي جعلت هذا الصوت أكثر توترا من غيره، حيث نجد في البيت الأول معظم الكلمات تحمل حرف النون ونفس الشيء بالنسبة للبيت السادس عشر والبيت الأخير، وهذا ما يدل على أهمية هذا الصوت بالنسبة للشاعر حيث تتكرر في البيت الأول حيث يقول: (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 298)

أَضْحَى التَنَائِي بَديلاً مِن تَدانِينَا وَنابَ عَن طِيبِ لُقيانا تَجافينَا

أما البيت السادس عشر فيقول ابن زيدون: (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 299)

وَإِذ هَجَرنا فُنونَ الوَصلِ دانِيَةً قِطافُها، فَجَنَينا مِنهُ ما شينا

وعندما نتأمل ألفاظ هذين البيتين نلتمس ذات الشاعر الفلقة إزاء الشوق الذي مزق احشاءه، وكذا رقة مشاعره تجاه ممدوحته، وحرف النون أعطى الكلمات شيئا من الثبات والإحكام والدقة ونقل الحزن

أما الصوت الثاني من الأصوات المجهورة الأكثر تكرار في القصيدة هو صوت اللام ونجد إلى جانه حرف الميم الذي لا يكاد يخلو منه أي يتمكن من القصيدة فقد جاء في البيت الثاني عشر من القصيدة كالتالي: (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 299)

بِنتُم وَبِنّا فَما اِبتَلَّت جَوانِحُنا شَوقاً إِلَيكُم وَلا جَفَّت مَآقينا

وهذه الكثافة في الظهور تدل على أن يريد أن ينقل لنا صورة الشوق التي تتملكه مثل: نتم، بنا، ابتلت، جوانحنا، شوقا، إليكم، جفت، ماقينا، فساعده فقدان الحرقان (النون والميم) على إيصال مشاعره، وتبليغها فصدر هذا

الصوت وكأنه وسيلة إيجابية لنقل الصورة الحية التي يحسها الشاعر فأراد أن ينقل هذا الإحساس إلينا، " ومن مميزات حرف الميم أنه يأخذ قوته من خلال مجاورته لحروف مجهورة أو شديدة" (طالب، 2000، صفحة 49)

وبذلك يكون في الكلمات البسيطة المتداولة مثل: مقعودا، موصولا، أعاديكم، مبلغ، المبلسينا، بقربهم.

ونستنتج أن الشاعر اعتمد هذه الأصوات دون غيرها لأنها ساعدته على نقل حالته الشعورية بطريقة سهلة على ترسيخ المعنى في ذهن المتلقين لأن كل صوت منها يحمل دلالة فهو يريد إيصال مشاعره إلى محبوبته ولا يليق بهم بهذا الموضع إلا مثل هذا الأصوات المجهورة.

والهمس عكس الجهر من حيث التقليل العضوي. "وفيه يرتجي الوتران الصوتيان ولا يهتزان كما هو شائع ومألوف عند النطق بالأصوات التالية: التاء، الثاء، الهاء، لحاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، أما الهمزة فلها وضع خاص لأن مخرجها من المزمار نفسه، إذ عند النطق بها تنطبق فتحة المزمار انطباقا تاما بحيث لا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق ثم تنفرج فجأة، فيسع صوت انفجاري نتيجة لاندفاع الهواء، فالهمزة إذا صوت شديد لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس. (حساني، دت، صفحة 49)

والجدول التالي يوضح لنا الأصوات المهموسة (حثه شخص فسكت + ق، ط، الهمزة عند المحدثين) في النونية

الأصوات	عدد تواترها	المرتبة
ت	70	1
ف	65	2
ك	57	3
ه	49	4
س	47	5
ق	44	6
ص	27	7
ش	22	8
ج	20	9
ح	09	10
ط	09	11
المجموع	**419**	/

بعد عملية إحصائية للحروف المهموسة على مستوى القصيدة تبين لنا أن الحروف الأكثر تواترا في القصيدة هي حروف التاء وحرف الفاء، ولكن رغم التكرار لهذين الحرفين المهموسين إلا أنه يبقى ضعيفا مقارنة مع تواتر

الحروف المجهورة، وقد جاء تواتر التاء في البيت السادس والعشرين خمس مرات، كذلك تواتر في البيت الثامن والعشرين خمس مرات حيث يقول الشاعر: (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 301)

كَأَنَّما أُثبِتَت في صَحنِ وَجنَتِهِ زُهرُ الكَواكِبِ تَعويذاً وَتَزيينا

كما أن جل أبيات القصيدة تكرر فيها حرف التاء مما ينم عن أهميته عند ابن زيدون فالتاء حرف مهموس لكنه انفجاري شديد.

أما الصوت المهموس الآخر، الأكثر تواترا وتكرارا بالنسبة لباقي الحروف المهموسة هو صوت الفاء الذي كان توظيفه في كل الأبيات، فهو صوت مهموس والكلمات التي تنتمي إليها مطاوعة في التوظيف فد ورد حرف الفاء في جل أبيات القصيدة، فنجده في كلمات: الوفاء، رفاهية، تصاغينا، قطافها، تجافينا، أجفان ....وكلها كلمات رقيقة تبحث على الاطمئنان النفسي والهدوء، فصوت الفاء يتميز بالرخاوة والهدوء والليونة، إذ يتكون عند اندفاع الهواء مارا بالحنجرة دون أن يتذبذب مع الوتران الصوتيان ثم يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى

مخرج الصوت وهو بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا، ويضيف المجرى عند مخرج الصوت فتسمع نوعا عاليا من الحفيف هو الذي يتميز بالرخاوة (أنيس، 1971، صفحة 46).

نستنتج مما سبق أن ابن زيدون وظف الأصوات المهموسة للدلالة عن قلقه الشديد الناجم عن فراقه لمحبوبته، وهذا التكرار ساهم في بلورة حالة الحزن والأسى التي خيمت على نفسية الشاعر.

ب-الأصوات الانفجارية الشديدة والرخوة:

تحدث هذه الضمة عند مرور الهواء عبر الممر الوتري ويسند ذلك الممر بفعل عائق عضوي ثم فجأة ينفرج فيحدث انفجارا، وتظهر هذه الحالة مع الأصوات التالية: التاء والدال والطاء، والضاد والكاف والقاف والهمزة" (حساني، دت، صفحة 86).

والجدول التالي يوضح لنا مدى تواتر الأصوات الشديدة الانفجارية على مستوى القصيدة وهي كالتالي:

الأصوات	عدد تواترها	الرتبة
أ	446	1
ت	96	2
ب	76	3
ك	57	4
د	51	5
ق	44	6
ط	9	7
المجموع	779	/

ما يمكن استنتاجه عموما من الجدول الإحصائي هو كثرة تواتر الحروف الانفجارية، فالشاعر في حالة قلق ناجم من الشوق، ومن غير المعقول أن يختار أصوات رخوة أو مهموسة، فهي غير مناسبة لوضعه تماما، فمثلا

نجد صوت الباء هو صوت شديد ومجهور في نفس الوقت كما أن الهمزة صوت شديد لا مجهور ولا مهموس.

أما الأصوات الرخوة وضدها الشديدة والمتوسطة، فالشديدة وهي سبعة: جد، قط، بكت في حين نجد الأصوات الرخوة هي: أ، س، ص، ذ، ث، ظ، ف، ح، خ، ع، و، ح، ف، هـ، ي، فالشدة هي امتناع الصوت لأن يجري في الحروف وهو من صفات القوة في حين أن الأصوات الرخوة لا ينحبس انحباسا محكما عند النطق بها وإنما يكتفي بأن يكون مجراه ضيقا عند النطق به (أنيس، 1971، صفحة 24).

وهذا الجدول يتضمن مدى تواتر الأصوات الرخوة في القصيدة:

الأصوات	عدد تواترها	الرتبة
هـ	49	1
س	47	2
ع	45	3
ق	44	4
ص	27	5
ش	22	6
ح	20	7
ذ	10	8

خ	09	9
المجموع	273	/

ما يمكن أن نستنتجه من الجدول الإحصائي السابق هو أنه رغم كثرة ورود الأصوات الرخوة إلا أنها قليلة بالمقارنة مع الأصوات الانفجارية فنجد صوت الهاء مثلا صوت رخو مهموس عند النطق به يحدث نوعا من الخفيف فهو صوت يستعمل عادة للتلاوة وإصدار كمية الأنفاس الحارة المحملة بالألم المعبر عن القلق والعذاب النفسي الذي يشعر به الشاعر وخاصة عندما يكون بعده حرف مد كما نجد حرف السين الذي هو صوت رخو مهموس، ونجد أيضا الفاء الذي جاء بمعنيين اثنين، فهو يدل على الهدوء من جهة والاضطراب من جهة أخرى.

ب- إيقاع اللفظ: يعد تكرار الألفاظ من الظواهر البلاغية والإيقاعية، وهي أن يكرر الشاعر الكلمة (الاسم أو الفعل) تكرارا بنائيا مؤثرا، وتكرار الكلمات يمنح النص امتداد وتناميا في الصور والأحداث، لذلك يعد نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص (الغرفي، 2001، صفحة 84).

وتكرار اللفظة قد تم في قصيدة ابن زيدون بعدة وجوه منها: تكرار الأفعال وتكرار الأسماء.

أ-تكرار الأفعال:

اعتمد ابن زيدون في قصيدته على التنويع في استخدام الأفعال حسب زمن وقوعها في القصيدة

زمن الفعل	الأفعال الماضية	الأفعال المضارعة	أفعال الأمر
عدده	43	47	05

من خلال الجدول الإحصائي يتبين لنا أن الشاعر عمد إلى استعمال الأفعال في زمني الماضي والمضارع (الحاضر والمستقبل)، وكان استعمال الفعل المضارع ليخبر بأن حالة الحزن والأسى مستمرة والفعل المضارع هو الأنسب للاستمرارية والرغبة في التغيير والتجديد، كما نجد الفعل الماضي في المرتبة الثانية وكان هدفه التعبير عن الأيام الخوالي والماضي الجميل وسرد الذكريات، كما ساهم الفعل الماضي في إقناع المتلقي أن أمر الفراق صار واقعا وأمرا ثابتا. أما فعل الأمر فقد كان شخصيا ونادرا، فقد وظف خمسة أفعال فقط وهو الذي يعكس انفعال الشاعر حيث يقول: (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 300)

وَيا نَسيمَ الصَبا بَلِّغ تَحِيَّتَنا مَن لَو عَلى البُعدِ حَيّا كانَ يُحَيّينا

فالأمر يعكس أيضا دعاء الشاعر وتمنيه لعودة الوصل ورؤية محبوبته مجددا

ثم ييأس من عودة المحبوبة تارة ويتمنى أن يلقاها في جنة الفردوس حيث يقول:

يا جَنَّةَ الخُلدِ أُبدِلنا بِسِدرَتِها وَالكَوثَرِ العَذبِ زَقّوماً وَغِسلينا

كأننا لم ينبت والوصل ثالثا والسعد قد غض من أجفان واقتدينا

إن كان قد عز في الدنيا اللقاء بكم في موقف الحشر نلقاكم وتلقونا

ولقد كرر الشاعر بن زيدون الفعل الناقص (كان) في زمن الماضي والمضارع وهذا للدلالة على استمرار حالته النفسية كما أشرنا آنفا.

ب- تكرار الأسماء: لقد كانت حصة الأسماء أقل من الأفعال في نونية بن زيدون وهذا ما يبينه الجدول التالي:

وفي هذه القصيدة نقوم بعملية إحصائية لمجموع الأفعال والأسماء والجدول التالي يوضح ذلك

مجموع الأسماء	75
مجموع الافعال	95

إن ما نلاحظه في هذه القصيدة أن الشاعر مزج بين الأسماء والأفعال وذلك للتعبير عن حالته وتجربته الحزينة فقد استعمل الفعل المضارع هو الأنسب للاستمرارية، كما نجد الفعل المضارع ليخبرنا بأن حالة القلق والحزن مستمرة والفعل المضارع هو الأنسب للاستمرارية، كما نجد الفعل الماضي للتعبير عن الماضي الجميل والأيام الخوالي.

ولقد كانت حصة الأسماء أقل من الأفعال، حيث بلغ عددها خمسة وسبعون أسماء تنوع بين اسم المفعول وبين اسم الزمان والمصدر في حين غاب اسم الفاعل حيث أن حالة الشاعر النفسية لا تسمح بأن يكون فاعلا، فهو مجرد ورقة تحركها رياح الحب كيفما تشاء وأينما تشاء، فليس من المنطقي أن يستطيع إنسان مكبل بقيود العشق وأغلال الشوق المقلق على الإتيان بأي نشط أو حركة، فنجد اسم المفعول الذي غزى القصيدة، وكانت كلها متعلقة بالشاعر المتيم " فاسم المفعول صفة يتصف بها الموصوف على وجه التجدد لا الدوام الثابت وقد تنوب صيغة فعيل، فعل، فعلة، فعالة، فعال، فعل (قلاتي، 2006، صفحة 414).

ونجد اسم المفعول في البيت السادس، يقول ابن زيدون: (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 298)

فَانحَلَّ ما كانَ مَعقوداً بِأَنفُسِنا وَانبَتَّ ما كانَ مَوصولاً بِأَيدينا

وبما أن الأفعال دالة على الحركة والأسماء دالة على السكون فإن طغيان الأفعال يدل على تبدل الحال الشاعر المستمر، وهو ما يؤكد قلقه الذي يعانيه وعدم استقراره نفسيا.

– الجناس:

من الأشكال الموسيقى الداخلية المهمة الجناس، حيث يعتبر من فنون البديع اللفظية "ويقوم على تشابه اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى وهذان اللفظان المتشابهان نطقا المختلفان في المعنى يسميان ركنا الجناس" "ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكتفي في تشابه ما نعرف به المجانسة" (عتيق، 1985، صفحة 152). ويحسن الجناس إذا كان القصد منه المعنى لا كثرة الألفاظ المتشابهة وعندما يستدعيه المعنى استدعاء، ويطلبه السامع طالبا، فهو يأتي بعفوية، دون تكلف أو تصنع، بل غايته حسن النظم وجودة السبك وأداء المعنى.

ويرجع جمال الجناس إلى تناغم الموسيقى، وإلى تناسب الحروف وتوافقها، "مناسبة الشكل للإنسان وتوافق الذي مع بعضه وملائمته المتزين به، واقتران الأشياء بالنظائر، مما يؤنس النفس ويفرحها، ويهز أوتار القلوب على لحن موسيقاه ومعناه ويحسن عنده الذوق، ويحلو الشكل إذ يولف نظاما وانسجاما * محببا إلى النفس، بما يقدمه إليها من البشاشة والسرور والفرح والاتزان" (الجندي، 1985، صفحة 29).

وللجناس أنواع كثيرة منها: الجناس التام، الناقص، المركب، المطلق، اللاحق، والمستوفي والمفروق والمعكوس وللجذب..... والبحث ليس معنيا بكل هذه الأنواع وإنما يهم منها الجناس الجيد الذي يستدعيه المعنى ويتناغم فيه اللفظ مع المعنى في جرس موسيقي يجذب العقل والقلب.

قد نال الجناس كغيره من المحسنات البديعية حظا و* نونية ابن زيدون ويتجلى ذلك في قوله: (ابن زيدون، 1415هـ)

أَلّا وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ صَبَّحَنا حَينٌ فَقامَ بِنا لِلحَينِ ناعينا

وفي هذا البيت يتجانس "الحين" بمعنى الزمن مع الحين وهو الهلاك

"وهنا يتحول زمن سعادتها إلى النقيض تحولا من الحية إلى الموت" (عيسى، 2008، صفحة 157).

يأخذ الحب منا أبعادا كبيرة ومختلفة بحيث يصبح الوصل بمعنى الحياة والبعد والهجر بمعنى الهلاك.

ونجد الجناس أيضا في قوله: (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 288).

لِيُسقَ عَهدُكُمُ عَهدُ السُرورِ فَما كُنتُم لِأَرواحِنا إِلّا رَياحينا

ويجانس هنا ابن زيدون بين "أرواحنا ورياحينا" جناس غير تام وقوله: (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 287)

لا أَكؤُسُ الراحِ تُبدي مِن شَمائِلِنا سِيَما اِرتِياحٍ وَلا الأَوتارُ تُلهينا

فابن زيدون جمع هنا بين الراح والارتياح وهو بدوره جناس غير تام ونجد الجناس أيضا في قوله: (ابن زيدون، 1415هـ، صفحة 288)

تَكادُ حينَ تُناجيكُم ضَمائِرُنا يَقضي عَلَينا الأَسى لَولا تَأَسّينا

ولقطة الأسى بمعنى الحزن وتأسينا بمعنى تعزينا وهنا الجناس غير تام.

فالجناس بقسميه التام وغير التام في نونية ابن زيدون قد أحدث نغما موسيقيا طريفا، جعل عاطفة الحزن والأسى تتدفق من هول ما يكابده من لوحة البين والفراق، حيث ناصر اللفظ المعنى، وعكس مشاعره، ولا ينبغي ابن زيدون من وراء جناسه تكلفا، أو عرض معنى مكرر، أو لفظ مردد بقدر ما يريد التعبير عن مكنوناته النفسية ومشاعره الوجدانية فحسب.

خاتمة:

في ختام مقالنا خلصنا إلى نتائج عامة، اقتصرت على ما استطعنا تقطيره من عصارة هذا البحث، جعلناها في خلاصة المقال من أهمها:

- ✓ تربع ابن زيدون على عرش الشعر العربي واحتل مكانة مرموقة في كل العصور، فالشاعر إنسان يهزه الحب، وينتابه قلق الفراق، ولقد عدّ المؤرخون والنقاد والأدباء ابن زيدون أهم شاعر عرف غرض الغزل وأجاد فيه.
- ✓ نهج ابن زيدون خطى القدامى من خلال توظيفه للوزن الخليلي، والقافية المطلقة، وجاء البناء العروضي يتماشى والايقاع النفسي للشاعر الذي شكلته طبيعة التجربة الشعورية لديه، وقد وفق في اختيار بحر البسيط الذي ينسجم مع خطاب الشاعر الذي يهدف إلى إثارة عواطف المحبوبة وتحريكها.
- ✓ لجأ الشاعر إلى بعض الزحافات كالخبن والقطع، لفتح موهبته حيث قضى على الرتابة والملل المتلاحق، كما أظهرت الزحافات انفعالات الشاعر ومشاعره تجاه محبوبته وهو يكابد لوعة الفراق.
- ✓ عمد الشاعر إلى اختيار حرف النون رويًا للقصيدة، ودلّ الاختيار على حالته النفسية المتأزمة التي خيمت عليه بعد الفراق.
- ✓ لقد أجاد الشاعر في توظيفه للأصوات المهموسة والانفجارية والرخوة بكثير وهذا ما يتناسب مع حالة الشاعر وعاطفته الجياشة تجاه محبوبته ولادة.
- ✓ مزج الشاعر بين الأسماء والأفعال وذلك للتعبير عن حالته النفسية وتجربته الحزينة، ولقد كانت حصة الأسماء أقل من الأفعال. وبما أن الأفعال دالة على الحركة والأسماء دالة على السكون، فإن طغيان الأفعال يدل على تبدل حال الشاعر المستمر، وهو ما يؤكد قلقه الذي يعانيه وعدم استقراره.

وظف الشاعر الجناس بنوعيه التام وغير التام، ولقد أحدث ذلك نغمًا موسيقيًا ظريفًا، حيث ناصر اللفظ المعنى، وترجم مشاعره، دون تكلف أو تصنع، بل تعبير عن مكنوناته النفسية والوجدانية.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس. (1971). الأصوات اللغوية (المجلد 1). مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

Ibrāhīm Anīs. (1971). al-aṣwāt al-lughawīyah (al-mujallad 1). Miṣr : Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah.

2. إبراهيم أنيس. (1952). موسيقى الشعر (المجلد 2). القاهرة، مصر: مكتبة الانجلو المصرية.

Ibrāhīm anys. (1952). Mūsīqá al-shi'r (al-mujallad 2). al-Qāhirah, Miṣr : Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah.

3. إبراهيم قلاتي. (2006). قصة الإعراب. الجزائر: دار الهدى.

.Ibrāhīm qlāty. (2006). qiṣṣat al-i'rāb. al-Jazā'ir : Dār al-Hudá.

4. ابن رشيق القيرواني. (1981). العمدة في محاسن الشعر أدبه ونقده (الإصدار 1، المجلد 5). بيروت– لبنان: دار الجيل.

Ibn Rashīq al-Qayrawānī. (1981). al-'Umdah fī Maḥāsin al-shi'r adabuh wa-naqdih (al-iṣdār 1, al-mujallad 5). byrwt-Lubnān : Dār al-Jīl.

5. ابن زيدون. (1415هـ). الديوان (المجلد 2). (يوسف فرحات، المحرر) بيروت لبنان: دار الكتاب العربي.

Ibn Zaydūn. (1415h). al-Dīwān (al-mujallad 2). (Yūsuf Faraḥāt, al-muḥarrir) Bayrūt Lubnān : Dār al-Kitāb al-'Arabī.

6. ابن طباطبا العلوي. (دت). عيار الشعر. (طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المحرر) مصر: دار المعارف.

Ibn Ṭabāṭabā al-'Alawī. (dt). 'Iyār al-shi'r. (Ṭāhā al-Ḥājirī wmḥmd Zaghlūl Sallām, al-muḥarrir) Miṣr : Dār al-Ma'ārif.

7. ابن منظور. (دت). لسان العرب، مادة (وقع)، (المجلد 1). لبنان: دار بيروت للنشر.

Ibn manẓūr. (dt). Lisān al-'Arab, māddat (waqa'a), (al-mujallad 1). Lubnān : Dār Bayrūt lil-Nashr.

8. أحمد حساني. (دت). مباحث اللسانيات. ديوان المطبوعات الجامعية.

Aḥmad Ḥassānī. (dt). Mabāḥith al-lisānīyāt. Dīwān al-Maṭbū'āt al-Jāmi'īyah.

9. أدونيس. (1984). الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) (المجلد 1). بيروت: دار العودة.

Adūnīs. (1984). al-Thābit wa-al-mutaḥawwil (ṣadmat al-ḥadāthah) (al-mujallad 1). Bayrūt : Dār al-'Awdah.

10. أرسطو. (دت). فن الشعر. (براهيم حمادة، المترجمون) مكتبة أنجلو المصرية.

Arisṭū. (dt). Fann al-shi'r. (Barāhīm Ḥamādah, al-Mutarjimūn) Maktabat anjlw al-Miṣrīyah.

11. جليل حسن محمد. (2007). الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام (المجلد 1). الأردن: دار دجلة.

Jalīl Ḥasan mḥmd. (2007). al-khawf fī al-shi'r al-'Arabī qabla al-Islām (al-mujallad 1). al-Urdun : Dār Dijlah.

12. حازم القرطاجني. (1986). منهاج البلغاء وسراج الادباء (المجلد 3). (محمد الحبيب ابن خوجة، المحرر) بيروت، لبنان: دار العرب.

Ḥāzim al-Qarṭājannī. (1986). Minhāj al-bulaghā' wa-sirāj al-udabā' (al-mujallad 3). (Muḥammad al-Ḥabīb Ibn Khūjah, al-muḥarrir) Bayrūt, Lubnān : Dār al-'Arab .

13. حسن الغرفي. (2001). حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. المغرب: إفريقيا الشرق.

.Ḥasan al-Ghurfī. (2001). ḥarakīyah al-īqā' fī al-shi'r al-'Arabī al-mu'āṣir. al-Maghrib : Ifrīqiyā al-Sharq

14. الخطيب التبريزي. (1994). الكافي في العروض والقوافي (المجلد 3). (الحساني حسن عبد الله، المحرر) القاهرة، مصر: لكتبة الخانجي.

al-Khaṭīb al-Tabrīzī. (1994). al-Kāfī fī al-'arūḍ wa-al-qawāfī (al-mujallad 3). (al-Ḥassānī Ḥasan 'Abd Allāh, al-muḥarrir) al-Qāhirah, Miṣr : li-katabat al-Khānjī.

15. الربعي بن سلامة. (2006). تطور البناء الفني في القصيدة العربية (المجلد 1). عين مليلة، الجزائر: دار الهدى.

al-Rab'ī ibn Salāmah. (2006). Taṭawwur al-binā' al-Fannī fī al-qaṣīdah al-'Arabīyah (al-mujallad 1). 'Ayn Malīlah, al-Jazā'ir : Dār al-Hudá.

16. سعيد محمود عقيل. (1999). الدليل في العروض (المجلد 1). بيروت– لبنان: عالم الكتب للطباعة والنشر.

Sa'īd Maḥmūd 'Aqīl. (1999). al-Dalīl fī al-'arūḍ (al-mujallad 1). byrwt-Lubnān : 'Ālam al-Kutub lil-Ṭibā'ah wa-al-Nashr.

17. عبد الرحمان تيرمايسن. (2001). محاضرات في العروض وموسيقى الشعر (الإصدار 10). الجزائر: منشورات جامعة خيضر بسكرة.

Abd al-Raḥmān tybrmāysn. (2001). Muḥāḍarāt fī al-'arūḍ wa-mūsīqá al-shi'r (al-iṣdār 10). al-Jazā'ir : Manshūrāt Jāmi'at Khayḍar Baskarah.

18. عبد العزيز الصيغ. (دت). المصطلح الصوتي، في الدراسات العربية. لبنان: دار الفكر.

Abd al-'Azīz alṣy'. (dt). al-muṣṭalaḥ al-ṣawtī, fī al-Dirāsāt al-'Arabīyah. Lubnān : Dār al-Fikr.

19. عبد العزيز عتيق. (1985). علم البديع. بيروت: دار النهضة.

Abd al-'Azīz 'Atīq. (1985). 'ilm al-Badī'. Bayrūt : Dār al-Nahḍah.

20. عبد المالك بومنجل. (2001). جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث (الإصدار 2، المجلد 1). من عالم الكتب الحديثة.

bd al-Mālik Būmanjal. (2001). jadal al-Thābit wa-al-mutaghayyir fī al-naqd al-'Arabī al-ḥadīth (al-iṣdār 2, al-mujallad 1). min 'Ālam al-Kutub al-ḥadīthah.

21. علي الجندي. (1985). فن الجناس. بيروت: دار النهضة.

Alī al-Jundī. (1985). Fann al-jināṣ. Bayrūt : Dār al-Nahḍah.

22. عمر محمد طالب. (2000). عزف على وتر النص الشعري – دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية – أ.د.عمر محمد الطالب – دراسة–. دمشق: من منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

Umar mḥmd Ṭālib. (2000). 'Azf 'alá Watar al-naṣṣ al-shi'rī-dirāsah fī taḥlīl al-nuṣūṣ al-adabīyah al-shi'rīyah-U. D. 'Umar Muḥammad al-ṭālib-drāst-. Dimashq : min Manshūrāt Ittiḥād al-Kuttāb al-'Arab.

23. فوزي عيسى. (2008). في الأدب الأندلسي. الاسكندرية، مصر: دار المعارف الجامعية.

Fawzī 'Īsá. (2008). fī al-adab al-Andalusī. al-Iskandarīyah, Miṣr : Dār al-Ma'ārif al-Jāmi'īyah.

24. الفيروز أبادي. (دت). القاموس المحيط، مادة(وقع) (الإصدار 1). مصر: شركة فن الطباعة.

al-Fayrūz Abādī. (dt). al-Qāmūs al-muḥīṭ, māddat (waqa'a) (al-iṣdār 1). Miṣr : Sharikat Fann al-Ṭibā'ah.

25. قدامة بن جعفر. (1980). نقد الشعر (المجلد 1). (عبد المنعم خفاجي، المحرر) مصر: مكتبة الكلية الأزهرية.

qudāmá ibn Ja'far. (1980). Naqd al-shi'r (al-mujallad 1). ('Abd al-Mun'im Khafājī, al-muḥarrir) Miṣr : Maktabat al-Kullīyah al-Azharīyah.

26. كمال أبو ديب. (1987). في الشعرية (المجلد 1)، مؤسسة الأبحاث العربية.

Kamāl Abū Dīb. (1987). fī al-shi'rīyah (al-mujallad 1)., Mu'assasat al-Abḥāth al-'Arabīyah.

27. محمد بنيس. (2014). الشعر العربي الحديث (الإصدار 1). الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر.

mḥmd Bannīs. (2014). al-shi'r al-'Arabī al-ḥadīth (al-iṣdār 1). al-Dār al-Bayḍā', al-Maghrib : Dār twyqāl lil-Nashr.

28. محمد مندور. (دت). في الميزان الجديد (المجلد 2). الفجالة، القاهرة، مصر: مكتبة مصر.

Muḥammad Mandūr. (dt). fī al-mīzān al-jadīd (al-mujallad 2). al-Fajjālah, al-Qāhirah, Miṣr : Maktabat Miṣr.

29. مشري بن خليفة. (2007). الشعرية العربية (مرجعيتها، أبدالها النصية). الجزائر: وزارة الثقافة.

Mishrī ibn Khalīfah. (2007). al-shi'rīyah al-'Arabīyah (mrj'ythā, abdālhā al-naṣṣīyah). al-Jazā'ir : Wizārat al-Thaqāfah.

30. نور الدين السد. (2010). الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري السردي (الإصدار 2). الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع.

Nūr al-Dīn al-Sadd. (2010). al-uslūbīyah wa-taḥlīl al-khiṭāb dirāsah fī al-naqd al-'Arabī al-ḥadīth taḥlīl al-khiṭāb al-shi'rī al-sardī (al-iṣdār 2). al-Jazā'ir : Dār Hūmah lil-Ṭibā'ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī'.