# Internal rhythm and direction of significance in the examples of Uqila al-Kalbi poetry

**Dr. Yarub Kheder***

**(Received 22 / 5 / 2024. Accepted 26 / 6 / 2024)**

## □ ABSTRACT □

Poetry is a musical organization of speech. If the ear hears it, it feels the joy that it feels when it hears music. It is an essential part of poetry, and one of the best elements of suggestion in it. The internal music of poetry emanates from the unity of the motive in the sentence according to the feeling it expresses, and the matching of the feeling with the expressive music. It is the matter that constitutes the unity of the entire poem, and this internal music should not be monotonous in any way because it is expressive and suggestive, giving the words the maximum meaning that can be expressed. Thus, the sound values of the expressive sentences vary in one poem, and the time intervals between them vary, and create a kind of Movement and vitality within the poetic text, known as poetic rhythm. This research aims to study the internal rhythm of Uqila al-Kalbi's poetry in an audio-semantic study, and to show the phenomena that contributed to the production of the internal music of the text, and to search for the relationship of the internal poetic music to directing the connotations that the speaker intends to direct to the recipient. Its importance is that it is a study of internal musical phenomena in poetry Al-Kalbi's obstruction, in order to reveal its variations and its effect in directing meaning.

**Keywords**: internal rhythm, poetry, al-Kalbi's obstruction, semantics.

**Copyright** **:**Tishreen University journal-Syria, The authors retain the copyright under a CC BY-NC-SA 04

* **Assistant Professor, Arabic Language and Literature, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

# الإيقاع الداخلي وتوجيه الدلالة
# في نماذج من شعر عرقلة الكلبي

**د. يعرب خضر***

**(تاريخ الإيداع 22 / 5 / 2024. قبل للنشر في 26 / 6 / 2024)**

## □ ملخّص □

الشّعر تنظيمٌ موسيقيٌ للكلام، فإذا سمعته الأذن شعرت بالطّرب الذي تشعر به عندما تسمع الموسيقا، فهي جزءٌ جوهري من الشّعر، ومن أفضل عناصر الإيحاء فيه، وتتأتى الموسيقا الداخلية للشعر من خلال وحدة الدّافع في التركيب على وفق الشّعور الذي يتم التعبير عنه، وتطابق الشّعور مع الموسيقا هو الأمر الذي يُؤلّف وحدة القصيدة كلّها، ولا ينبغي أن تكون هذه الموسيقا الداخلية رتيبةً بحالٍ لأنّها تعبيريّة إيحائيّة، تضفي على الكلمات أقصى ما يُستطاع التّعبير عنه من معنى، فتتنوع القيم الصّوتيّة للجمل التّعبيريّة في القصيدة الواحدة، وتتفاوت الفواصل الزمنيّة بينها، وتولد نمط حركةٍ وحيويةٍ داخل النّص الشّعري، يُعرَف بالإيقاع الشّعري، ويهدف هذا البحث إلى دراسة الإيقاع الداخلي لشعر عرقلة الكلبي دراسة صوتية دلالية، وتبيان الظواهر التي أسهمت في إنتاج الموسيقا الداخلية للنص، والبحث عن علاقة الموسيقا الداخلية الشعرية بتوجيه الدلالات التي يقصد المتكلّم توجيهها إلى المتلقّي، وتكمن أهميّته في أنّه دراسة لظّواهر الموسيقا الداخلية في شعر عرقلة الكلبي، بغية الكشف عن تنوّعاتها وأثرها في توجيه الدلالة.

**الكلمات المفتاحية:** الإيقاع الداخلي، شعر، عرقلة الكلبي، الدلالة.

* **مدرّس، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة تشرين ، اللاذقية، سورية.**

## مقدّمة:

ثمة علاقات تترتب على الصوت اللغوي بحسب ما يحمله من صفات، وعلى هذا الأساس يتم ربط صفات هذا الصوت بالأصوات المجاورة له، وبالتالي يكون لنوع الصفات التي يتملكها ذلك الصوت أبلغ الأثر في تسهيل نطقه، وتحديد مدى تأثيره أو تأثره بما يجاوره، هذه العلاقات تولد ظواهر عدّة تدخل في تشكيل اللغة الشعريّة، وتعد الموسيقا الداخلية في الشعر واحدة من تلك الظواهر التي تؤدي دوراً مهماً في الإخراج الجيّد وتنبيه المتلقين، فضلاً عن الارتقاء باللّغة الشعريّة، ومن هنا أردنا في هذا البحث أن نسلط الضوء على جوانب مهمّة من الموسيقا الداخلية الشعريّة في شعر عرقلة الكلبي، والوقوف على الإيقاع الداخلي لشعره في لحظة إبداعه.

## أهمية البحث وأهدافه

### أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث من دراسته للظّواهر الموسيقيّة الداخلية في شعر عرقلة الكلبي دراسة صوتية دلاليّة، فليس من المفيد أن تكون نغمة الكلام بدرجة واحدة من العلو والارتفاع، كما تعدّ دراسةُ الظواهر الموسيقيّة الدّاخليّة من أهم جوانب الدراسة الصوتية خصوصاً واللغوية عموماً، بل من أكثرها خطورة بسبب تعدد النغمات في البيئة أو البيئات اللغوية، وهي تؤدي دوراً كبيراً في تعدد الدلالات وتغيرها.

### أهداف البحث:

يهدف البحث لدراسة الإيقاع الموسيقي الداخلي الداخلية دراسة صوتية دلالية، وتبيان القضايا التي أسهمت في إنتاج موسيقا الكلام، والبحث عن علاقة الموسيقا الداخلية الشعرية بتوجيه الدلالات التي يقصد المتكلّم توجيهها إلى المتلقّي.

### فرضية البحث:

يفترض البحث وجود ظواهر موسيقيّة داخلية ترتبط بالتركيب ضمن النّصّ الشّعريّ، وسيحاول الكشف عن العناصر الدّاخلة في تشكيل الموسيقا الدّاخليّة في النّصّ الشّعريّ عند عرقلة الكلبي.

### منهج البحث:

اعتمد البحث المنهج الوصفي بغية تقصّي الظواهر الداخلة في تكوين الموسيقا الداخلية الشعريّة في شعر عرقلة الكلبي، وسيشفع البحث بدراسة تحليليّة للظواهر الموسيقيّة الداخليّة.

### تمهيد:

يُعدّ الشّعر تلبيةً لحاجةٍ نفسيّةٍ تدفع الإنسان بقوّةٍ إلى التّعبير عن مكنوناته الوجدانيّة بأسلوبٍ فنّيٍ يختزل رؤية الشّاعر وإحساسه بما حوله، و ينقل رسائله إلى العالم ليضع تجربته الإنسانيّة موضع التّفكّر والتّأمل، و ومدى ما وصلت إليه في رحلة البحث عن الانفعالات الشّعوريّة والوجدانيّة، والشّاعر بتفرّد عن غيره بقدرته على صياغة تلك الرّسائل بأساليب فنّية متنوّعة تحمل بين طيّاتها معالم ذاتيّة يختصّ بها كلّ شاعرٍ عن غيره من بقيّة الشّعراء، "فالعلاقات اللغويّة داخل القصيدة تسلك نسقاً خاصاً تحدده انفعالات الشّاعر، ومؤثّرات التّجربة الوجدانيّة، فتتوضّع الكلمات والجمل على نحو يحمل أنفاس الشّاعر و روح الموقف الوجداني فإذا الأصوات تردّد صداه من خلال علاقاتٍ صوتيّةٍ لغويّةٍ

بلاغيّةٍ خاصّة"[1] وعلى الرّغم من أنّ السّمة العامّة للشّعر تكمن في ذلك الجرس الموسيقي الذي يُحِدثه في الآذان، ويميزه عن بقيّة أنواع الخطاب الأدبي، إلّا أنّ هذا الجَرْس يشكّلُ أيضاً علامةً فارقةً بين شاعر وآخر بوصفه وثيق الصّلة بالموقف الوجداني للشّاعر، فالموسيقا تلازم المقولات الإنسانية التي تدلّ على المشاعر التي تصدر عن الشّعراء لأنّها إيحاء بالإحساس، و قد أدرك النّقاد العرب منذ القديم أنّ الموسيقا عنصرٌ مهم وجوهريٌ في الشّعر لا قوام له من دونها، وهي من أهم عناصر الإيحاء فيه، وقد جاء تعريف الشّعر عند حازم القرطاجني بقوله : "الشّعر كلامٌ موزونٌ مقفّى من شأنه أن يحبب إلى النّفس ما قصد تحبيبه ، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه"[2] فنحن نتأثّر بالموسيقا ونستجيب لها.

## عرقلة الكلبي حياته وشعره:

عرقلة الكلبي شاعر من شعراء القرن الخامس والسادس الهجريين، وهو أبو النّدى حسّان بن نمير بن عجل من بني وبرة بن الحلاج أحد بطون بني كلب، و يعرف بعرقلة الدمشقيّ، و أيضاً بعرقلة الكلبي، كما عرفه الناس فيما بعد بعرقلة الأعور.

ولد عرقلة الكلبي في مدينة دمشق قبيل سنة 481 هـ، 1087 م، و أمضى جانباً كبيراً من حياته ويفاعته فيها متنقّلاً بين متنزّهاتها، و منصرفاً إلى المجون و اللّهو و الخلاعة، وطاف الشاعر عرقلة الكلبي في سائر البلاد، واتّصل بأمرائها و ولاتها، وقد سار إلى قلعة جعبر في مطلع القرن السادس ليمدح سيدها سالماً بن مالك بن بدران (497–519 هـ) فلم يوفّق في مسعاه، وفي أثناء تلك الرحلة مرّ بمدينة حلب فخسر إحدى عينيه، وعُرف بعدها بالأعور، و لازم الشاعر عرقلة الكلبي الأمراء الأيوبيّين في الشام مدّة و اختصّ بمدح السلطان صلاح الدين الأيوبي، ولقد كان عرقلة –كما يبدو من تاريخه– أكثر من شاعر عند صلاح الدين، كان نديماً ومحدثاً رفيقاً ومرفهاً، وصلاح الدين كان أحوج الناس إلى من يتولى هذه المهام عنده فإن الأمور الجسام قد ملأت حياته وشغلت ليله ونهاره ، فلا أقل من أن يريح أعصابه بعد التعب، وأن يترك لنفسه بعض الحق في أن تنعم بالحياة قليلاً، لذلك كان عرقلة أثيراً عند القائد الأيوبي؛ فقد قيل إن صلاح الدين وعده بمنحه ألف دينار إن هو تمكن من احتلال مصر وضمها إلي ملكه، وعندما سار صلاح الدين إلى مصر ثمّ تولاّها (سنة 564 هـ) راسله عرقلة الكلبي طالباً إعطاءه ألف دينار كان قد وعده بها إذا قيّض له أن يحكم مصر، و في السّنة ذاتها سافر عرقلة الكلبي إلى مصر، و لكن يبدو أن مكوثه فيها لم يستدم طويلاً، فعاد إلى دمشق وتوفّي سنة 567 هـ (1171–1172م)[(3)].

وقد وصفه العماد الأصفهاني صاحب خريدة القصر وجريدة العصر، وصفاً جميلاً فقال:"لقيته في دمشق شيخاً خليعاً ربعة مائلاً إلى القصر، أعور مطبوعاً حلو المنادمة، لطيف النادرة معاشراً للأمراء، شاعراً مستطرف الهجاء"[(4)]

كان عرقلة الدمشقيّ مرحاً حلو المنادمة، وظريفاً، و ماجناً، وخليعاً في حياته الخاصّة؛ و لكنّه كان على قدر كبير من العلم، وعارفاً بفنون من الأدب التي يتكشف عنها شعره. وكان في شعره مطبوعاً، ومكثراً، ومجيداً، ومحسناً يجري على السجيّة، وكان فصيح الألفاظ، سهل التراكيب، متين السبك مقتصداً في التكلف والصناعة لا يظهر على القليل الذي

---

**[1] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ابتسام أحمد حمدان ، دار القلم العربي، حلب ، ط1، 1418 هـ – 1997 م ، ص 6 .**

**[2] – منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب، تونس، 1966، ص 71 .**

**[3] ينظر: تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، ج3، دار العلم للملايين، بيروت،1981، ص337–342**

**[4] خريدة القصر وجريدة العصر، الأصفهاني،ج1، مجمع اللغة العربية بدمشق، ص178**

نجده منها في شعره أثر للتكلّف. و شعره من حيث الشكل عبارة عن قصائد قلّ أنْ تُجاوِز الخمسة و العشرين بيتاً، ومقطّعات قلّ أن جاوزت عشرة أبيات، كما كتب عدداً من الرباعيّات. أمّا فنونه الشعرية فقد تراوحت بين فن المديح وفن الرثاء وفن الهجاء، كما قام بوصف الطبيعة في دمشق خاصّة، وكتب في الخمر، و النسيب، و الغزل، و المجون.[5].

ونذكر هنا أن عرقلة الكلبي شاعر عربي أصيل ، ثابت نسبه إلى بني كلب، عاش في دمشق متنقلاً في الأحياء التي أحاطت بالجامع الأموي، أو اقتربت منه كحي باب البريد والقيمرية وما جاورهما لكثرة ما يرد ذكرها على لسانه، وفي شعره الذي وصل إلينا، كما كان يغشى منازل دمشق في الغوطة ، وإن كان شعره في الطبيعة قليلاً إلا أن هذه الأماكن قد وردت في شعره من مثل قرى : سطرا ومقرا والنيرب وجيرون فعرقلة ، إذن، عربي الأصل، لم تدخل نسبه عجمة، ولم تتصل به رطانة، أو لكنة، وقد كانت الفصاحة أبرز ظاهرة في حياته، كما كانت النكتة، وخفة الدم من أبرز ميزاته التي عرف بها[6] .

-**الإيقاعُ لغةً**: "الإيقاعُ : من إيقاع اللَّحْنِ و الغِنَاء، وهو أن يوقِعَ الألحان و يُبَيّنها"[7]

-**الإيقاعُ اصطلاحاً** : هو عبارة عن حركة النّغم الصّادر عن الكتابة المنثورة والمنظومة، و ينتج عن تخطي أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن ترابط وتزاوج الكلمات فيما بينها، وانتظام ذلك جميعه شعراً، في سياق من الأوزان و القوافي العَروضية[8]

و قد أبدى كثيرٌ من الباحثين والنّقاد اهتماماً بالإيقاع الشّعري بوصفه علامةً فارقةً للخطاب الشّعري، بوصفه علامة فارقة في الخطاب الشعري، ومكونا جوهريّاً في بنية النص الشعري يعبر عن انفعالات النفس، ولفاعليته في توليد المعاني و تعزيز البعد الدّلالي من خلال تأثيره العميق في أذن المتلقي، ونشير هنا إلى أهمية الإحساس بالإيقاع و أثره في الشعر العربي القديم فقد تنامت الفاعلية الشّعرية، وازدهرت في غياب أي وعيٍ لوجود نظامٍ نظريّ لتشكّلات الإيقاع الشّعري، لكن الحسّ المعجز بحركة الإيقاع ، و تغيّراته كان من دون شكّ خصيصةً فطريّةً جذريّةً في الإنسان – الشّاعر، ومؤسّساً حيويّاً قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدّر له الآن في تطور الخلق الشّعري واتّخاذه الصّور التي اتّخذها[9]، والإيقاع مرتهنٌ بالإحساس به، "فالفيصل في وجود الإيقاع أو عدمه هو إحساسنا به، وإذا عجز التّحليل عن إظهار الإيقاع حيث نحسّ وجوده فهذا عيبُ التّحليل لا عيب الإيقاع"[10]، ولابدّ من الربط بين قيمة الإيقاع والتّجربة الشّعوريّة إذ "لا تتحقق للإيقاع قيمته إلا إذا كان نابعاً من صميم التّجربة الشّعوريّة"[11]. إذاً هناك علاقة تلازم بين إحساس الشّاعر، وتجربته الشّعريّة من جهة، والإيقاع الذي تؤدّيه شبكة العلاقات اللغويّة، والبلاغيّة، والدّلاليّة في النّص الشّعري.

---

**[5] ينظر: تاريخ الأدب العربي، د. عمر فروخ، ج3، ص337-342**

**[6] ديوان عرقلة الكلبي، حسان بن نمير، دار صادر، طبع بإذن من مجمع اللغة العربية بتاريخ1991/12/8، تحقيق أحمد الجندي، بيروت،1992، صفحة ج من المقدمة.**

**[7] ينظر لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط4، 2004، مادة ( وقع ) .**

**[8] ينظر: المعجم المفصل في اللغة والأدب، إميل يعقوب وميشال عاصي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، ص 276 .**

**[9] ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط1 ، 1974م ، ص 43 .**

**[10] موسيقى الشّعر العربي – مشروع دراسة علميّة – شكري محمد عيّاد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2 ، 1978م ، ص 66 .**

**[11] الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ابتسام حمدان، ص 8 .**

## الإيقاع الدّاخلي :

يعدُّ الشّعر فضاءً أدبيّاً واسع الأطياف، تتعدّد مشاربه، وتتباين مخارجه، وإذا كانت جماليّات الإيقاع الخارجي تنطلق من قواعد العروض والقوافي، فهناك جانبٌ موسيقيٌّ في الشّعر لا يخضع للتّقعيد، و إنّما يخضع لإبداع الشّاعر، و ذوق المتلقّي، ويرتبط هذا الجانب بالموسيقا الدّاخليّة التي تثيرها الحركة داخل التّركيب الشّعري، من خلال ما تبعثه في المتلقّي من نشوة الإحساس بالمعنى الشّعري، إذ تنساب هذه الحركة بين الألفاظ و التّراكيب بتآلفٍ و انسجامٍ، و تنتظم في تشكيلٍ إيقاعيٍّ يخضع فقط لإبداع الشّاعر، وإحساس المتلقّي، فالموسيقا الدّاخليّة هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة ، بما تحمل في تأليفها من صدىً ووقْع حسن ، وبما لها من رهافةٍ و دقّة تأليفٍ، وانسجام حروفٍ، و بُعدٍ عن التّنافر، وتقارب المخارج[12] ويبقى الإحساس الذي تتركه الموسيقا الداخلية عنصراً مهمّاً من عناصر الالتقاء بين الشّاعر و المتلقي ، فمع الإحساس بالموسيقا الدّاخلية تتجلي الانفعالات، وتلتقي المشاعر، ويشعر القارئ عندها أنّها تلامس ذاته، وأنّ أنغامها تنطق بلسانه، فيتبنّى النّص الشّعري الذي يغدو عامل وحدةٍ بين الشّاعر و محيطه بما يحققه من توافقٍ شعوريٍ نابعٍ عن الإحساس بالموسيقا الدّاخلية للنّص الشّعري، "فالشّاعر يحاول أن يخلق نوعاً من التّوافق النّفسي بينه و بين العالم الخارجي عن طريق ذلك التّوقيع الموسيقي الذي يعدّ أساسيّاً في كل عملٍ فنّيٍ. ونحن لا نتأثّر بهذه الموسيقا إلا لأنّها تهيئ لنا حالةً من الاندماج مع مظاهر التّناسق و الإيقاع في هذا العالم الخارجي المنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحوٍ أو آخر "[13] ، و من هذا المنطلق يمكن القول: إنّ الإيقاع الدّاخلي هو انتقالٌ من الإحساس بالموسيقا إلى التّصوير بالموسيقا، يقصده الشّاعر ليرسم من خلاله لوحاتٍ تعبيريّةً عن حالاتٍ وجدانيّةٍ تلخصّ إحساسه و رؤيته لمحيطه و تطلّعه نحو المستقبل و إعادة البناء .

وعلى الرّغم من تعدّد مظاهر الإيقاع الدّاخلي إلا أنّها تبقى معتمدةً على الحركة التي تخلقها داخل النّص الشّعري، و ما تبعثه هذه الحركة من حسٍّ موسيقيٍّ ناتجٍ عن تفاعل الألفاظ مع بعضها، بدءاً من الحرف إلى الكلمة وصولاً إلى الجملة، كما في إيقاع الجناس، و إيقاع التّكرار، و إيقاع التّصريع، والطّباق، إذ ينفرد كلّ نوعٍ بإيقاعه الخاص، و يحقق قيمته الجماليّة من خصوصيّة الحركة التي يؤدّيها داخل النّسق الشّعري، وما يترتّب على ذلك من توضيحٍ للمعاني، وفي هذا الجانب يدرس البحث الظواهر الآتية:

### الجِناس :

يعدُّ الجناس من المحسّنات اللفظيّة، وقد دأب الشّعراء العرب على استخدام اللون البديعي في قصائدهم، لكونه يعبّر عن مقدرة الشّاعر اللغويّة، إلّا أنّ هذا لا ينفي ما لهذا اللون البديعي منْ أهميّةٍ دلاليةٍ، وقيمة إيقاعيّة يمكنها التّأثير في المتلقّي.

-**الجناس لُغةً** : يُقالُ هذا يُجانِس هذا أي يُشاكِلُه [14]

-**الجناس اصطلاحاً** : هو في علم البديع تشابه الكلمتين لفظاً لا معنىً[15]. وقد عرّفه ابن المعتز في كتابه البديع ، فقال: "وهو أن تجيءَ الكلمة تُجانِس أخرى في بيت شعرٍ أو كلامٍ، و مُجانستُها لها أنْ تشبهها في تأليف حروفها،

---

[12] **ينظر: الإيقاع في الشعر العربي ، عبد الرحمن آلوجي ، دار الحصاد ، دمشق ، ط1 ، 1989 م ، ص 74 .**

[13] **ينظر: الشعر العربي المعاصر – قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، عز الدّين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، د.ت.، ص 124 .**

[14] **ينظر: لسان العرب ، مادة ( جنس ) .**

[15] **المعجم الفصل في اللغة و الأدب ، ص 535 .**

.....، فمنه: ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها و معناها و يُشتقّ منها."[16] وعدّد له ابن رشيق في العمدة ضروباً كثيرةً، كالمماثل، و المحقّق، والمضارع .[17]

والجناس يشكّل حالةً صوتيّةً تتشاكل فيها أصوات الألفاظ ، وتقترب مخارجها ما يعني تهيئة الأذن لتلقّي أصوات مماثلةٍ لما سبقها، وهذا ما يعطي مساحةً زمنيّةً أكبر للذهن للتفكّر في دلالة اللفظ بعد أن أَلِفَت الأذن صوته من خلال اللفظ الأول، ليكون ذلك بمنزلة المساعدة التي يقدّمها الشّاعر للمتلقّي الذي يجد نفسه مستسيغاً لإيقاع الأصوات المتماثلة، ومن ثمّ يكون أكثر قرباً من الدّلالة التي يريد الشّاعر وضعها بين يديه.

ومن الجناس قول الشّاعر[(18)]:

**يابن الرّماح والظّبا وابن السّماح والحِبا**

**إلى متى تظلمني قد بلغ السّيل الزُّبى**

ويحضر الجناس في الشّاهد السّابق في الألفاظ (الرّماح، السّماح)، (الظّبا، الحبا) وهو جناس ناقص يتعالق مع الموضوع العام للأبيات الذي يتلخّص بوقوع الظّلم على الشاعر في أثناء مسيره إلى حلب، ويضفي استخدامه نغما رفيعا وإيقاعا متواتراً، يضاف إلى ذلك وظيفته في توضيح المعاني وبيانها.

ومن ذلك أيضاً قول الشّاعر[(19)] :

**ياصاحِ قد صاحَ الحَمام وغرّدا دع في المُدام وشربها من فنّدا**

ويتخذ الجناس في هذا البيت بعدا صوتيا آخر من خلال موسيقيّة إيقاعه المنبثقة عن ترديد الأصوات المتشابهة، والمتقاربة المخارج، ما يجعلها قريبة من النّفس، ويتمثل في اللفظين ( صاح، صاح)، اللّذين ينتميان إلى جذر لغويّ واضح (ص ي ح)، إلا أنّهما يختلفان دلاليّاً، فالأول يدلّ على الأصحاب والثاني على فعل الصياح، فاتخذ الإيقاع الموسيقيّ لهما طابعا متكاملا فيه من العذوبة ما يجعله قريبا من القلوب.

ومن شواهد الجناس أيضا قول الشاعر[(20)]:

**ما فتّح النَّور إلّا أشرق النُّور فما اشتغالك، والمنثور منثور**

يبدو التناسق الصّوتي الناتج عن الجناس في البيت الشعري السابق في الكلمات ( النَّور، النُّور)، ( المنثور، منثور)، إذ يوّلد نغما موسيقيّا مضاعفا يعطي السياق الشعريّ بعدا إيقاعيّا جميلاً، ويجعله قريبا من الأذن تألفه، وتطرب له، وتجعله سهل التّداول ما يعني وصول فكرة الشّاعر إلى المتلقي بكل سهولة ويسر.

**التّكرار:**

يعدّ التّكرار ظاهرةً أسلوبيّةً يقصدها الشّعراء لما لها من أثرٍ معنويٍ ، وموسيقيٍ على بنية النّص الشّعري، إذ تغني المعنى، و تمنحه إيقاعاً جماليّاً من خلال تناغمها مع الأنساق اللغويّة، و المقاطع الصّوتيّة ما يشكّل عامل جذبٍ و إثارةٍ لدى المتلقّي.

---

**[16] البديع، ابن المعتز، اعتنى به وعلق عليه بمقدمة: أغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، 1967، ص36 .**

**[17] ينظر: العمدة في صناعة الشعر و نقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، حققه، وفصله، وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٤، دار الجيل للنشر والتوزيع والطبع ، بيروت– لبنان، ١٩٧٢ م ، ص 531 – 548 .**

**[18] ديوانه، ص 11، 12.**

**[19] ديوانه، ص21.**

**[20] ديوانه، ص 41.**

**التّكرارُ لغةً** : التّرداد والتّرجيع، يُقال كرّرتُ عليه الحديث إذا رددتُه، والكرُّ: الرّجوع على الشيء، و منه التّكرار.[21]

**التّكرار اصطلاحاً** : هو في علم المعاني نوعٌ من الإطناب[22]

و لم يخرج التّكرار من دائرة اهتمام النّقاد، فقد أشار ابن رشيق إلى أنّ "للتكرار مواضعَ يحسن فيها، و مواضعَ يقبُح فيها. و أكثر ما يقع التّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرّر اللفظ و المعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه . ولا يجب للشّاعر أن يكرّر اسماً إلا على جهة التشوّق و الاستعذاب إن كان في تغزّلٍ ونسيبٍ"[23] ويعرّفه ابن الأثير بأنّه: " دلالة اللفظ على المعنى مردّداً كقولك لمن تستدعيه: ( أسرع ، أسرع ) فإنّ المعنى مردّد و اللفظ واحد"[24]، أمّا عند النّقاد المحدثين فقد اتّخذ التّكرار مفهوماً أوسع و أعمق ، وانطلق إلى فضاءاتٍ دلاليّةٍ تلامس جوهر النّص الشّعري، وترتبط بالموقف الانفعالي عند الشّاعر، فقد عرّفته نازك الملائكة بقولها: التّكرار في حقيقته إلحاحٌ على جهةٍ مهمّة في العبارة يُعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، والتّكرار يسلّط الضّوء على نقطةٍ حسّاسةٍ في العبارة، و يكشف عن اهتمام المتكلّم بها، و هو بهذا المعنى ذو دلالةٍ نفسيةٍ قيّمة[25] وينقل صلاح فضل عن شارل بالي أنّ الأصوات وتوافقاتها، والنّغم والإيقاع، والكثافة والاستمرار، والتّكرار، والفواصل الصّامتة، تتضمّن طاقةً تعبيريّةً فذّةً؛ إلا أنّها تظلّ في طور القوّة و الكمون ما دامت الدّلالة و الظّلال العاطفيّة للكلمات مناهضةً لها أو غير مكترثةٍ بها، فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها ، وانتقلت إلى طور الظّهور و الفعاليّة.[26]

ويتنوع هذا الأسلوب بين تكرار الحروف التي تعطي بتكرارها قيمةً إيقاعيّةً تنبع من طبيعة الصّوت الذي تؤدّيه، ذلك "أنّ الوقع الصّوتي لا يمكن فصله عن سياق المعنى في القصيدة أو في البيت الشّعري"[27]، وتكرار الكلمات وهو من الظّواهر الإيقاعيّة التي انتشرت بشكلٍ لافتٍ في شعر عرقلة الكلبي، لما فيها من موسيقا كامنة في تكرار اللفظ، وعلاقة تلك الموسيقا بظروف الشّاعر النّفسيّة، و كلّ «تكرارٍ لهذه الكلمات يؤدّي غرضاً أساسيّاً لا يمكن بتره عن السّياق بأي شكلٍ من الأشكال."[28] وربّما كان التّكرار الأسلوبي من أكثر العوامل التي تبعث الحيوية داخل السّياق الشّعري من خلال الحركة الناشئة عن تكرار أسلوبٍ ما، إذ ترتبط هذه الحركة بالموقف الانفعالي عند الشّاعر، ويختلف طابعها الإيقاعي تبعاً لطبيعة الأسلوب المكرّر، ما يمنح التّكرار الأسلوبي بعداً موسيقيّاً ذا أثرٍ إيقاعيٍّ يتناسق إلى حدٍّ بعيدٍ مع الإطار الموسيقي العام، و يتكامل معه في التّأثير على المتلقّي ووضعه أمام فضاءٍ دلاليٍّ يفضي إلى بيان المعاني التي يقصدها الشّعراء .

---

**[21] ينظر: لسان العرب ، مادة ( كرر ) .**

**[22] ينظر: المعجم المفصّل في اللغة و الأدب، ص 450 .**

**[23] العمدة في صناعة الشعر و نقده ، ص 698 .**

**[24] المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، ج 2ا ص 345 .**

**[25] ينظر: قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، مكتبة النّهضة ، بغداد ، ط 2 ، 1965م ، ص 242 .**

**[26] ينظر علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، صلاح فضل، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 27 .**

**[27] نظرية الأدب ، رينيه ويليك و أوستن وارن ، ت عادل سلامة ، دار المريخ ، الرياض ، د ط ، 1992 م ، ص 216 .**

**[28] التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية ، موسى ربابعه ، مجلة مؤتة للدراسات و النشر ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، 1990م ، ص 168 .**

ومن الشواهد التي تقع في دائرة التّكرار قول الشّاعر[29]:

**يا حابس الكأس خيل الورد قد وردت شُبهاً وكُمْتاً، أدر يا حابس الكاس[30]**

**أقسمت مـــا الوردُ في الأزهار قاطبةً إلّا كمثل صلاح الدين فـي النّاسِ**

يتكرر في الشاهد السّابق التركيب ( يا حابس الكأس)، في بداية ونهاية البيت الأوّل، وقد شكّل عامل وحدة بين الكلمتين، وارتبط هذا التكرار بالشّعور الدّاخلي للشّاعر ما جعل لها إيقاعا انفعاليّا قويّا لما له من إصرار الشّاعر على المبالغة في تصوير الممدوح، وعمّق التكرار الإيقاع الموسيقيّ الذي جاء بمنزلة صرخة للانفعال الوجداني، ويضاف إلى ذلك ما يجده القارئ من تكرار للأصوات المهموسة (الحاء، السين، الكاف)، التي تشي بإيقاع هادئ وهادف، ينسجم مع الموضوع العام، فيغدو التكرار شريكا للشاعِر في إحساسه ومشاعره.

ومن شواهد التّكرار قول الشّاعر[31]:

**لكَ وجهٌ كـأنّه البدر لكِن إذا كُسِفْ**

**وقــوامٌ كأنّه الغصن لكِن إذا قُصف**

**وعـــذارٌ كــأنّه النّمل لكِن إذا نُتف**

**وبنانٌ كــأنّه البحر لــكِن إذا نَشفْ**

يكتسب الشاهد السّابق طابعاً إيقاعيّا من خلال تكرار أسلوب التشبيه، إذ يفضي إلى أثر إيقاعي يتناسق إلى حد بعيد مع الإطار الموسيقيّ العام، ويتكامل معه في التأثير في المتلقّي ووضعه أمام فضاء دلاليّ يفضي إلى بيان المعاني التي يقصدها الشّاعر، ويأتي تكرار الأسلوب في الشاهد السابق متناسقاً مع سياق الأبيات العام الذي يتمثّل بكلامه عمّن وعده بخروف ولم يفِ بوعده، فيعبّر عن امتعاضه بتكرار أسلوب التشبيه غير مرة وعلى نحو متتابع محمّلاً إياه دلالات سلبيّة ينتقم بها ممن خان وعده، ولعل تتابع تلك الإيقاعات الانفعاليّة حققت متعة اللّذة للقارئ الذي يستقبل النّصّ.

ويحضر التّكرار في قوله[32]:

**ميلوا إلى الدّار من ذات اللّمى ميلوا كحلاء ما جال في أجفانها مَيلُ**

**هـذا بُكائي عليها وهـــي حـــاضِرةٌ لا فـرْسـخٌ بيننا يـومـاً ولا مِيلُ**

**ممشوقةُ القدّ مـا فـي شَنَفها خَرَسٌ ولا تـضـجُّ بسـاقيها الـخـلاخيل**

جاء الكلام في البيت السّابق إخباريّاً، ودفع الواقع النّفسيّ المضطرب إلى إثبات الخبر من خلال التكرار، فكرر الفعل الماضي (ميلوا)، بوصفه نقطة ارتكاز تبدأ معها الأحداث المفعمة بالحزن وألم الفراق، كما نجد تكرار الكلمة (ميل) باختلاف دلالتها التي جعلت درجة الصوت ترتفع مدفوعة بتتابع الإيقاعات الانفعاليّة من التكثيف الموسيقي ولكن بإيقاع متغيّر يجعل المستمع يشعر باللّذة من تلوين إيقاع الأسلوب نفسه.

---

[29] **ديوانه ص، 53.**

[30] **الكمت: جمع كُميت، الخمري اللون، والشهب: البيض.**

[31] **ديوانه، ص 63.**

[32] **ديوانه، ص76.**

## الطّباق:

**الطباق لغة:** هو الجمع بين الشيء وضدّه في الشعر أو في النثر[33]

والطّباق في البلاغة هو النّسق البديعيّ المعبّر عن صور الجمال المعنويّ في الكلام، وهو أسلوب ذو قيمة فنّيّة وتأثيريّة، وهو لغة تشعّ بدلالاتٍ تشي بما في النّفس، وصياغة أدبيّة نقرأ فيها تراكيب تتراوح فيها الدّلالة متنقّلة بين المستوى السّطحي، والعمق الدّلالي ضمن دائرة المخالفة المشتركة بينهما، والطّباق واحدٌ من أدواتٍ كثيرة يلجأ إليها الشّاعر في إبداعه ليوصل إحساسه وأفكاره إلى المتلقّي، وإنّ استعمال أسلوب الطّباق في البلاغة العربيّة التّقليديّة غايته التّوصّل إلى تزيين اللّفظ وتحسين النّظم، والطّباق هو بديعٌ معنويٌّ، وهو أن تجمع بين متضادّين في الجملة[34].

ومن شواهد الطّباق قول الشّاعر[35]:

**نديمي داوِ بالخمر الخُمار أدر كاسي يميناً أو يسارا**

**مشعشعة إذا ماصفقوها بماء خلتها نوراً ونارا**

ونقرأ الطّباق في الشاهد السابق في اللّفظين (يميناً، يساراً)، في معرض حديثه عن دوران النديم بالكأس وحركته المضطربة، ولهذا يأتي توظيف الطباق خدمة للمعنى، وتحقيقاً للإيقاع الموسيقي، ويضاف إلى ذلك ما يحققه الطباق الناتج عن التركيب (نوراُ ونارا)، إذ يحقق في سياقه تضاداً مضمراً يتمثّل في دلالات متنوّعة بثنائيات الإيمان/ الكفر، الثّواب/ العقاب، الحياة/ الموت، الجنّة/ النّار، وقد أدّى هذا الطباق في سياقة إيقاعاً داخليّاً ونغماً موسيقيّاً رفع من شعريّة اللّغة المتحققة في بناء التركيب، وهناك علاقة ضدية تقوي السياق من خلال ثنائية الماء والنار.

ومن شواهد الطباق في شعره قوله[36]:

**فاسقنيها لعلّها تصرِفُ الهمَّ على طيبِ نغمةِ الأوتارِ**

**خندريساً كأنّها في دجى اللّيل بأيدي السقاة شمس النّهار**

ويحضر الطّباق في الشاهد السّابق في اللّفظتين ( اللّيل/ النّهار)، ولعلّ هذا التباين بين اللفظتين يسهم في توسيع الهوّة الموسيقيّة ويضفي إيقاعاً ونغماً هادئاً على اللغة، ويشدّ انتباه القارئ إلى الموضوع الرّئيس.

ومن هذا الاستخدام أيضاً قوله[37]:

**تناءَوا بعــد قــــربهم ملالا وسِرنا يمنةً وسَروا شِمالا**

**فلست ترى غداة البين إلّا عُناةً أو حُداةً أو جِمالا**

ويتحقق الطباق في هذا الشاهد من خلال أسلوب المقابلة بين التّركيبين ( سِرنا يمنة، سَروا شمالا)، ويحدث هذا الطّباق تناسقا ودلاليّا بين مطلع البيت الأوّل ونهايته، إذ إنّه يلخّص الشّتات والتّفرّق الحاصل والتّباعد بين الأحباب، إضافة إلى ما يؤديه من إيقاع موسيقيّ بوصفه ظاهرة تدخل في تأسيس موسيقا النّصّ.

---

[33] **ينظر: لسان العرب، مادة طبق.**

[34] **يُنظر: مفتاح العلوم، السّكاكيّ، علّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط2، 1987. ، ص423.**

[35] **ديوانه، ص 46.**

[36] **ديوانه، ص 47.**

[37] **ديوانه، ص 83.**

**التصريع:**

التصريع ظاهرة صوتية تؤدي دوراً مهماً في تكثيف الموسيقا الداخلية، وتمهد لتقبل الرسالة الشعرية، ومن الناحية اللغويّة فالتصريع من صرعَ يصرَع صرعًا، وصرعَ فلانٌ فلانًا إذا طرحه أرضًا، وصرعَ العدوَّ: قتله، وصرع النجَّارُ بابًا إذا جعله مصراعين أي قسمين أو جزأين[38].

أمّا اصطلاحاً فقد عرّفه علماء البلاغة، وفي مقدّمهم ابن رشيق القيرواني، إذ يقول: "فأما التصريع، فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربهِ، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[39]، وجعل غيره التصريع على ضربين؛ أحدهما عروضي، والآخر بديعي؛ فالعروضي هو استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها، لتلحق الضرب، والبديعي هو استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية [40]، وعن علاقة التصريع بالتقفية، سمّى البلاغيون التقفية تصريعاً، إذ لا يعتبرون الفرق بينهما[41]، ويذهب الخفاجي إلى أنّ " التصريع، يجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما، إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه"[42]، وقد وظّف الشّعراء هذا الفن لأسباب منها؛ أنه يدلّ على إجادتهم، وفي ذلك يقول قدامة بن جعفر: "فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه"[43]؛ إذ" فيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام"[44]، في حين يعزو ابن رشيق توظيفه إلى إعلام المتلقي بالفن الأدبي /الشعر، وتمييزه قبل أن يقرأ هويته، وهو يصل إلى القافية، وفي ذلك يقول: " وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية، ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر"[45] ، فالتصريع إذن هو نوع من أنواع البديع تكون فيه الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز، ويعرف بالتناسب الصوتي والتوافق الموسيقي بين مقاطع الكلام.

ومن شواهد التصريع قول الشاعر[46]:

**تُراهم حينة صدّوا عن لقائي على ذاك الثّقالي والثّنائي**

**فقل للشـــتـامتين بنا رويداً إلى مجراه يرجع كلّ ماء**

---

**[38] ينظر: لسان العرب، صرع**

**[39] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، 173/1**

**[40] ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: د. حفني شرف، أشرف على إصدارها : محمد توفيق عويضة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٣ م.305/2**

**[41] ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ط ١٢ ، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، (د. ت) .307/2**

**[42] سر الفصاحة، الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي ، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر ،١٩٦٩ م. ص180**

**[43] نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) ، تحقيق: كمال مصطفى، ط ١، (د.ت).ص42**

**[44] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير، قدم له، وحققه، وعلق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، ط1، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩ م. 338/1**

**[45] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي،174/1**

**[46] ديوانه، ص1.**

وقوله[47]:

**قلت وقـد أقبل " ياقوتُ" فـــي فـــمه درٌّ وياقـــوتُ**
**أســـنّــة زُرقٌ بـــأجفانِهِ أم جالتِ البيضُ المصاليتُ**

وقوله[48]:

**لاتلمني على الدّموع الجواري فهي عوني على فراق الجِوارِ**
**كـــم لئيم يلـذ بالعيش صفوا وكـــريم يغـضّ بـالأكـــدارِ**

وقع التّصريع في الشّواهد السّابقة بين صورتي العروض ( لقائي، التنائي)، (ياقوت، ياقوت)، (الجواري، الجوار) وهذا التّشكيل يحقق ذروة الانسجام والتّناسق في النّغم، إذ إنّه يؤدي وظيفة التّنبيه في بداية القصيدة، ويعمل على تكثيف الموسيقا الداخليّة بوصفة ظاهرةً موسيقيّة تأتي في مطلع القصيدة، وربّما كان للحالة النّفسيّة ارتباط وثيق باستدعاء التّصريع وتوظيفه في مطلع النّصّ، ولعلّ الإيقاع الناشئ عن التّصريع يعكس تواصل النّص مع المتلقي، ولعل قيمة التصريع الصوتية تزداد بارتباطه مع حرف الرّوي ومناسبة الموضوع العام للقصيدة التي يكتبها الشاعر، ومثال ذلك أنّ الشاعر في الشاهد الأخير الذي وقع عليه الاختيار من ديوانه كتب قصيدته في مدح اسماعيل وخضر ابني عمر بن بختيار السّلار ويستعين في مدحه بالرّوي الرّاء وهو حرف تكراري، ولعلّه يتعالق مع الموضوع بتكرار صفاته الإيجابيّة وعطائه المستمر وكرمه وجوده، وعلى هذا يكون التصريع سمة أسلوبيّة وظاهرة موسيقيّة تزيد من الإيقاع ويبتعد عن الصّنعة والتكلّف.

## الخاتمة:

خلص البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن تكثيفها على النّحو الآتي:

اتكأ الشاعر عرقلة الكلبي على مدركات الحس في رسم صورٍ حسّيّةٍ لقدرتها على التأثير في المتلقّي بما تمتلكه من وعيٍ مسبقٍ بالمحسوسات وآمن بتلازم الموقف الوجداني مع الأصوات التي تحدثها شبكة العلاقات الصّوتيّة للتّراكيب اللغويّة داخل النّص الشّعري، فعمل على أن يكون لكلماته و تراكيبه جرسٌ صوتيٌّ ينسجم مع الانفعال الوجداني، ويكون له تأثيرٌ على سمع المتلقي بما يحدثه من طربٍ و نشوةٍ يشعر معها بلذّة اللحن والمعاني التي تصبح أقرب إليه لتمكّنها من الوصول إلى مشاعره، وبنى الشاعر شعره على وفق نظامٍ لغويّ يخضع لقواعد هيكليّة، و لغويّة، وصوتيّة عُرفَت بعمود الشّعر العربي، مستثمراً ما لهذه القواعد من إيقاعٍ ذي أثرٍ كبيرٍ في المتلقي الذي تطرب آذانه لعذوبة الصّوت الشّعري، ويستسيغ إحساسه النّغم العاطفي المنطلق من تواتر الكلمات و الجمل، وتآلفها، وانتظامها في وحداتٍ صوتيّة متتالية، كما يلحظ القارئ لشعره وجود ارتباط بين الإيقاع الدّاخليّ والحركة داخل النص من خلال الجناس، و التّكرار، والتصريع، والطباق، و ما تثير في المتلقّي من نشوة الإحساس بالمعنى الشّعري، وما لها من قدرة على توجيه الدّلالة، إذ تنساب هذه الحركة بين الألفاظ و التّراكيب بتآلفٍ و انسجامٍ ، وتنتظم في تشكيلٍ إيقاعيٍّ يخضع لإبداع الشّاعر وامتلاكه لناصية اللّغة.

[47] **ديوانه، ص15.**

[48] **ديوانه، ص 47.**

**المصادر والمراجع:**

1. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ابتسام أحمد حمدان ، دار القلم العربي، حلب ، ط1، 1418 هـ - 1997 م.
2. الإيقاع في الشعر العربي ، عبد الرحمن آلوجي ، دار الحصاد ، دمشق ، ط1 ، 1989 م .
3. التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية ، موسى ربابعه ، مجلة مؤتة للدراسات و النشر ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، 1990.
4. ديوان عرقلة الكلبي " حسان بن نمير"، تحقيق: أحمد الجندي، دار صادر، بيروت، 1421هـ، 1992م.
5. سر الفصاحة، الخفاجي ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان، تحقيق: علي فوده، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1932.
6. الشعر العربي المعاصر – قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، عز الدّين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، د.ت.
7. العروض وإيقاع الشعر العربي ، سيد البحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1993 .
8. علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، صلاح فضل، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998.
9. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدّين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1934.
10. عيار الشّعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد السّاتر، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
11. في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط1 ، 1974م .
12. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، مكتبة النّهضة ، بغداد ، ط 2 ، 1965م.
13. كتاب البديع ، عبد الله بن المعتز، اعتنى بنشره وتعليق المقدّمة عليه: أغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، 1967.
14. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، ط1، 1952.
15. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط4، 2004.
16. المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدّمه وعلّق عليه: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ، لا.ط، لا.ت.
17. المعجم المفصل في اللغة والأدب، إميل يعقوب وميشال عاصي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987.
18. مفتاح العلوم، السّكاكيّ، علّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ط2، 1987.
19. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب، تونس، 1966.
20. موسيقى الشّعر العربي – مشروع دراسة علميّة – شكري محمد عيّاد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2، 1978م.
21. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو المصريّة، ط2، 1952.
22. نظرية الأدب ، رينيه ويليك و أوستن وارن ، ت عادل سلامة ، دار المريخ، الرياض، د ط ، 1992م.

23. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط6، 2005.
24. نقد الشّعر، قدامة بن جعفر، تحقيق، د. محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب، العلميّة، بيروت – لبنان، د.ت.

## Sources and references:

1. The aesthetic foundations of rhetorical rhythm in the Abbasid era, Ibtisam Ahmed Hamdan, Dar Al-Qalam Al-Arabi, Aleppo, 1st edition, 1418 AH - 1997 AD.
2. Rhythm in Arabic Poetry, Abd al-Rahman al-Aluji, Dar al-Hasad, Damascus, 1st edition, 1989 AD.
3. Repetition in pre-Islamic poetry - a stylistic study, Musa Rababaa, Mu'tah Journal for Studies and Publishing, Volume Five, Issue One, 1990.
4. Diwan al-Uqila al-Kalbi, "Hassan bin Nameer", edited by: Ahmed al-Jundi, Dar Sader, Beirut, 1421 AH, 1992 AD.
5. The Secret of Eloquence, Al-Khafaji, Abu Muhammad Abdullah bin Muhammad bin Saeed bin Sinan, edited by: Ali Fouda, Al-Khanji Library, Egypt, 1st edition, 1932.
6. Contemporary Arabic Poetry - Its Issues and Artistic and Moral Phenomena, Ezz El-Din Ismail, Dar Al-Fikr Al-Arabi, 3rd edition, D.T.
7. Prosody and Rhythm of Arabic Poetry, Sayed Al-Bahrawy, Egyptian General Book Authority, D. I., 1993.
8. Stylistics: Its Principles and Procedures, Salah Fadl, Dar Al-Shorouk, Cairo, 1st edition, 1998.
9. Al-Umdah fi Mahasin al-Sha'ar, its Etiquette, and its Criticism, Ibn Rashiq al-Qayrawani, edited by: Muhammad Muhyi al-Din Abd al-Hamid, Hegazy Press, Cairo, 1st edition, 1934.
10. The Caliber of Poetry, Muhammad Ahmed bin Tabataba Al-Alawi, explained and edited by: Abbas Abdel Sater, reviewed by Naeem Zarzour, Muhammad Ali Baydoun Publications, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 2nd edition, 2005.
11. On the Rhythmic Structure of Arabic Poetry, Kamal Abu Deeb, Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, 1st edition, 1974 AD.
12. Issues of Contemporary Poetry, Nazik Al-Malaika, Al-Nahda Library, Baghdad, 2nd edition, 1965 AD.
13. The book Al-Badi', Abdullah bin Al-Mu'tazz. It was published and annotated by: Ignatius Kratchkovsky, Al-Muthanna Library, Baghdad, 1967.
14. The Book of the Two Industries, Writing and Poetry, Abu Hilal Al-Askari, edited by: Ali Muhammad Al-Bajjawi - Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Dar Ihya Al-Kutub Al-Arabiyya, Al-Babi Al-Halabi and Sons Press, 1st edition, 1952.
15. Lisan al-Arab, Ibn Manzur, Dar Sader, Beirut, 4th edition, 2004.
16. The common proverb in the literature of the writer and poet, Diya al-Din Ibn al-Atheer, was introduced and commented on by: Dr. Ahmed Al-Hofi, Dr. Badawi Tabana, Dar Nahdet Misr, Cairo, No. I, No. T.
17. The Detailed Dictionary of Language and Literature, Emile Yacoub and Michel Assi, Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, 1st edition, 1987.
18. The Key to Science, Al-Sakaki, commented on by: Naeem Zarzour, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut - Lebanon, 2nd edition, 1987.
19. Minhaj al-Balaghaa and Siraj al-Adabā', Hazem al-Qartajani, edited by Muhammad al-Habib ibn al-Khawja, Dar al-Kutub, Tunisia, 1966.

20. The Music of Arabic Poetry - A Scientific Study Project - Shukri Muhammad Ayyad, Dar Al-Ma'rifa, Cairo, 2nd edition, 1978 AD.
21. Poetry Music, Ibrahim Anis, Anglo-Egyptian Library, 2nd edition, 1952.
22. Literary Theory, René Welleke and Austin Warren, edited by Adel Salama, Dar Al-Marrekh, Riyadh, ed., 1992 AD.
23. Modern Literary Criticism, Muhammad Ghoneimi Hilal, Nahdet Misr Printing and Publishing, Cairo, 6th edition, 2005.
24. Criticism of Poetry, Qudamah bin Jaafar, edited by Dr. Muhammad Abdel Moneim Al-Khafaji, Dar Al-Kutub, Al-Ilmiyya, Beirut - Lebanon, D.T.