الايقاع الداخلي في شعر منصور النّمري (ت ١٩٣هـ) أنموذجًا

الكلمات المفتاحية: إيقاع، منصور، النمري

بحث مستل من رسالة ماجستير

رقية عيسى جواد **أ.م. د. علاء حسين عليوي البدراني**

جامعة ديالى /كلية التربية للعلوم الانسانية **جامعة ديالى/كلية التربية للعلوم الانسانية**

113.ar.hum@uodiyala.edu.iq. d.alaaaldarani@gmail.com

تاريخ استلام البحث٢٠٢٢/٩/٢٧ **تاريخ قبول نشر البحث٢٠٢٢/١٠/١٩**

الملخص

إنّ دارسي أصول القصيدة العربية العمودية ابتدأوا بدراسة الأبنية الإيقاعيّة، وقاموا بفحص العلاقة بين الشعر والموسيقى، محاولة منهم الكشف عن الإيقاعاتٍ الداخلية للنصّ، فانصب اهتمامهم على إيقاع العبارة، وعلاقة الأصوات بالمعاني والصور، فضلا عن التجدد في الايقاع الموسيقي من خلال التنوع في الظواهر الشعرية، من هنا يأتي البحث الراهن ليتتبع مكونات النص التي أسهمت في التنوع الإيقاعي إلى جنب (الوزن والقافية)، ليتخذ البحث تقنية التكرار والجناس والتدوير والترصيع نموذجًا للتطبيق؛ ليكشف عن أحد جوانب الإيقاع الداخلي وفاعليته في النص.

المقدمة

يسير الكون ضمن إيقاع محكم، والإيقاع هو تتابع منتظم لمجموعة من العناصر مجتمعة مع بعضها البعض، ومن هنا يمكن دراسة الإيقاع في الشعر العربي، فالإيقاع الشعري هو مجموعة من التشكيلات المنتظمة ضمن منظومة معينة تعمل مع مستويات اللغة: الموسيقية والصوتية، والصرفية والنحوية والدلالية، وهو ناتج من تكاثف جميع المستويات وتمازجها، ولقد قامت العديد من الدراسات الحديثة حول مفهوم الإيقاع الشعري وظواهره في الشعر العربي، ولعل اهتمامها انصبّ بشكلٍ كبيرٍ على إيقاع القصيدة: الوزن والقافية، وذلك في محاولة فهم الأسس الإيقاعية، وإدراك بعض الخصائص للغة من خلال الإفادة من علم اللسانيات وعلم الإيقاع، وان موسيقى النص الشعري لا تقوم على الاطار الخارجي فحسب؛ بل لا بد من استقراء النصوص الشعرية التي يمكن ان تعكس حياة الشاعر، من خلال تراكمات صوتية؛ ولان الشعر بنية صوتية تتلاحم فيها الموسيقى (الداخلية والخارجية) لإحداث

توافقٍ إيقاعيٍّ صوتيٍّ متلاحمٍ بين أجزاء النظم، وإن الترصيع والتجنيس ورد العجز على الصدر يستند التنويع وانطوائه في سجل التكرار[١]، وقد تناول العديد من الدارسين عنصر الإيقاع الصوتي بالدراسة، وهو يعتمد على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام، ضمن آلية المقاطع، في محاولة فهم آلية نظام الإيقاع، والحركة الخارجية والداخلية الناشئة في النص.

التكرار:

التكرار: إعادة اللفظ لتقرير معناه[٢]، وقد بينت الدراسات أنّ التكرار والاعادة في الألفاظ أراد منه الابداع حسب عناية الشاعر.[٣]

وللتكرار قدرة موسيقية على سد الثغرات الإيقاعيّة في كثير من الأحيان، في محاولة من الشاعر للسيطرة على النغمة الايقاعية، فيستقطب النسيج تكرار أحد العناصر؛ ليستقيم في القصيدة، فهو من أبرز الظواهر الصوتية التي تحدث وقعا عند سماعها؛ بسبب كون المبدع يكرر ألفاظًا تثير اهتمامه ويرغب بإيصالها إلى ذهن المتلقي ونفس المخاطب؛ ولذلك عدّ التكرار وسيلة لغوية يمكنه من تأدية أثرٍ إيقاعيٍ بارزٍ في القصيدة.

وبما أنّ التكرار من ظواهر الخطاب الأدبي؛ فقد ظهرت له أنماط ينماز بها عن سائر الظواهر الداخلية للنص، فهناك تكرار: (الحرف، الكلمة، العبارة) نجدها حاضرة في شعر الشاعر، على الرغم من قلّة موروثه الشعري، إذ إن للتكرار مواضع قد يحسن فيها الشاعر أو يقبح، وأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني[٤].

- **تكرار الحرف:**

إنّ تكرار الصوت ناتج من تكرار الحرف في أكثر من كلمة داخل النص إذ بتكراره يحدث نغما موسيقيا، وهذا ما أشار إليه الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، من خلال حديثه عن العلاقات في الكلام، فالصوت عنده آلة للفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكن هناك حركات إن لم تكن الأصوات، ولا تكون الحروف كلاما إلّا من خلال التقطيع والتأليف فيما بينهما[٥].

ومن أمثلة تكرار الحروف عند منصور النمري قوله (من الطويل)[٦]:

خَلَا بين نَدْمانيّ موضعُ مجلسى ولم يبقَ عندي للوِصال نصيبُ

ورُدَّت على السّاقي تفيض وربَّما رَدَدْتُ عليه الكاس وهي سليبُ

وأيُّ امرئٍ لا يستَهِشُّ إذا جَرتْ عليه بنانٌ كفُّهنَّ خَضِيبُ

نلاحظ أنّ حرف (النون) هيمن في مقطوعته الشعريّة، في (سبعة مواضعٍ)، لِما تركه من صوتٍ منغّمٍ إيقاعيٍّ في النصّ، فضلًا عن تكرار حرف (الراء) في (خمسة مواضعٍ)؛ ليدل على معنى التكرار مرة بعد مرة لما له من روعة موسيقية، ووضوح سمعي، وربما كان سبب تكراره اسهام للتعبير عن حجم الفكرة التي يريد ايصالها للمتلقي من خلال تصويرها وكشف المغزى الدال عليه، كل ذلك نابع من تجربته الشعرية، كما نلحظ تكرار حرف (السين) الذي تكرر (خمس مرات) بعدد تكرار الراء؛ ليتناسب معه، حيث باجتماع تكرارهما خلقا جوا صاخبا يحاكي به نفسه ونديمه (صحبه)، الذي انقطع الوصال بينهم، فاستطاع النمري الربط بين نغمته الحزينة مع موسيقى النص الخارجي.

و نلحظ تكرار حرف (السين) الذي تكرر (خمس مرات) بعدد تكرار الراء؛ ليتناسب معه، حيث باجتماع تكرارهما خلقا جوا صاخبا يحاكي به نفسه ونديمه (صحبه)، الذي انقطع الوصال بينهم، فاستطاع النمري الربط بين نغمته الحزينة مع إيقاع النص الخارجي.

اتخذ الشاعر من تكرار الحرف محاولة التنفيس عمّا يختلج في أعماقه، وللتخلص من البؤس الذي بداخله، فمن خلال الصراع الذي بداخله، أراد غرس ألمه في ثنايا مقطوعته، كل ذلك عبر عنه الشاعر من خلال تكراره للحروف، مضافا إليه تكرار (الياء) المصحوبة بحرف الروي المطلق الذي يصح معه مد الحركة للتعبير عن حالته حسب نفسه الشعري.

وأيضًا في قصيدة أُخرى يمدح فيها الشاعر الخليفة هارون الرشيد، يكرر فيها حرف الميم، (من البسيط)[٧]:

إنَّ المكارمَ والمعروفَ أوديةٌ أحلّكَ اللهُ منها حيث تجتمعُ

إذا رفعت امرأً فاللهُ يرْفِعُهُ ومَنْ وضَعْتَ مِن الأقوامِ يَتَّضعُ

نفسي فداؤك والأبطالُ مُعلمَةٌ يومَ الوغى والمنايا بينهم قُرعُ

فقد وردت (الميم) أربعة عشر موضعًا، ويرتبط هذا التكرار بمعنى الأبيات، والميم صوتٌ أغن يخرج من الأنف عند النطق به، وله دور في إظهار إيقاعٍ موسيقي منبعث من الشعر، وتكرار الحرف يرتبط أيضًا ـ بشتى أنواعه ـ بجميع الدلالات التي تُسهم في إظهار المدلول الذي يرمي إليه الشاعر، فضلا عن ذلك نجد الشاعر استطاع توظيف التكرار في الكلمة ذاتها أو في كل شطرين متقابلين توظيفا معنويا لترسيخ الرأي، وتأكيد الموقف، ولفت انتباه المتلقي، من خلال تعبيره عن كوامنه من جهة، وأحدث إيقاعا موسيقيا عذبا تفاعل ونفس المتلقي ومشاعره مع موضوع قصيدته المدحية من جهة أخرى.

- **تكرار اللفظة:**

يعمدُ الشاعر إلى تكرار لفظة بنفسها، سواء أكانت في السطر الشعري الواحد أم الأبيات التي تتبعه؛ ليكون التكرار منسجمًا ومسايرًا للوزن المختار، وليزيد النغم ويقوي الجرس، ويثبت المعنى، ويجعل تأثيره في نفس الشاعر أقوى ليشبع الرغبة الفنية والنفسية[٨].

فتكرار الألفاظ يُعد أبسط الأنماط وأكثرها شيوعًا، كما ذكرت نازك الملائكة ((لعل أبسط ألوان التكرار تكرار الكلمة الواحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة))[٩]، وهذا ما ورد في شعر النمري بقوله (من الطويل)[١٠]:

وكُنتَ شِهابًا للخليفةِ ثاقبًا وكوكبةٌ ترمي العِدا والمناويَا

وكُنتَ سِنَانًا ناقدًا في يمينِه وَسَيْفًا له عَضْبًا يَقُدُّ الهواديَا

وكنت إذا نادى لأمْر عظيمةٍ ولم يك مَنْ يكفى أصابك كَافيَا

فهنا الشاعر كرر الفعل الماضي (كنت) المقترن بتاء الفاعل في مقدمة ثلاثة أبيات متتالية، كان ذلك التكرار منسجما ومترابطا لحزن الشاعر عند رثائه (يزيد بن مزيد الشيباني) في مقدمة القصيدة على جهة التوجع[١١]، فنجده يشبهه بالكوكب المنير وبالسيف القاطع للأعناق التي تعلو الأجساد وساندًا بكل أمر عظيم، فتعدد الأوصاف بتكرار الفعل والفاعل ذاته العائد للخليفة يعكس مكانته وعزته عند الشاعر، ويرمي من وراء ذلك التكرار تكثيف المعنى.

لم يتوقف التكرار على لفظة (فعل) لزمن معين، قد تتكرر اللفظة بفعلها (الماضي، المضارع، الامر)، كقوله (من الوافر)[١٢]:

وأنَّ لسانــه من ناب أفعى وما أرْجا أبــا حسن عليا

وأنَّ عجوزه مَصَعَتْ بكلبٍ و كان دماء ساقيها جريا

متى تُرْجَى أبا حسن عليًّا فقد أرجيــت يــا لكعٌ نبّيا

فقد كرر الشاعر الألفاظ (ارجا، ترجى، ارجيت) في غرض التشيع لـ (محارب بن دثار)؛ قاصدا التأكيد وإضفاء الجمالية لنصه، ومما يزيد جمالية هذه المقطوعة أنّ الشاعر أبدع باستعمال أنواع التكرار في مجملها، فقد كان لتكرار العبارة (أبا حسن عليا) ملمسٌ ايقاعيٌ في البيت الأخير، تقصدا منه تقوية للنغمة الخطابية في شعره، مما اتضح أنّ الشاعر له أفق عال وخيال واسع، استجمعهما في تلك المقطوعة القصيرة، من خلال شدّ ذهن المتلقي لترسيخ الصورة، وجذب انتباهه إليه، إذ لا يسأم منها، فـ ((التكرار أساس الايقاع)).[١٣]

ويتضح أنّ شاعرنا كغيره من الشعراء استعان بالتكرار في قصائده لإيصال المعنى بطريقة مميزة تنم عن ابداعه ورهافة حسه الفني، إذ يقول قصيدته (من البسيط) [١٤]:

لمــا رأيــت ســوامَ الشَيب منتشرا فــي لُمَّتي وعُبــيد الله لـم يشـب

سللت سهمين من عينيك فانتصلا علــى سبيّـبة ذي الأذيال والطرب

كــذا الغواني مراميــهنَّ قاصــدةٌ إلى الفروع معــرّاة عن الخشب

لا أنــتِ أصبَحــتِ تعتدِّيـننا أَرِبًا ولا وعيشك ما أصبحت من أربــي

يعبر الشاعر في تلك الأبيات عن حالته الوجدانية له عند المشيب، ويقارن نفسه بعبيد الله الذي في ريعان الشباب، وينظر إليه فيشبه الشاعر نظرته بالسهام التي تنطلق فتخترق من أمامها، فيرى أنّ عمره قد تعدى الواحد والخمسين وعبيد مازال صغيرا، والدنيا أمامه، فلقد شبه المرأة بالدنيا التي تنظر إليهما نظرات اعجاب للصغير وفناء للكبير مما يدل على جمالية المحسنات البديعية لدى الشاعر مما تعطي جمالا لونيا لتلك الأبيات، فظهر التكرار في لفظتي (الشيب) و(يشب)، فالأولى بمعنى الكبر والثانية تأتي بمعنى الصغر، وكذلك قوله (أصبحت) في كلا شطري البيت الاخير، فضلا عن ذلك كرر في البيت ذاته بين اللفظتين (أربا، أربى)، إذ ورد التكرار بين الألفاظ والأفكار والمشاعر لإيصالها إلى المتلقي على شكل لوحة فنية تجعل المتلقي غائصا في بحر أحاسيس الشاعر، اضافة إلى ذلك كان له دوره في انسجام المعاني مع الأساليب، وفي موضع آخر من القصيدة فيقول (من البسيط)[١٥]:

لـو لم يكـنْ لبنـي شيبان من حسبٍ سـوى يزيدَ لفـاقوا النـاسَ بالحسبِ

لا تحسب الناسَ قد حابُوْا بنيَ مطرٍ إذ أسِلـمَ الجـودُ فيهـم عاقد الطُّنُبِ

يظهر التكرار في هذين البيتين في لفظة (حسب) في شطري البيت الاول.

- **تكرار العبارة:**

يتعدى تكراره ـ للحرف والكلمة ـ تكرار العبارة ، ومما لا شك فيه أن هذا الضرب من التكرار يسهم إلى حد بعيد في تغذية الإيقاع المتحرك للخطاب الشعري فتكرار العبارة يكسب النص طاقة إيقاعية عالية بفعل اتساع رقعتها الصوتية(١٦)، ولعل تكرار عبارة (أم الوليد) على سبيل المثال في الأبيات الآتية نموذج موضح (من الطويل)(١٧):

سلامٌ على أمّ الوليد وذكرها وعهدٍ لها لم يُنْسَ وهو قديـمُ

وإنّي على صبري لكل مُلمةٍ عن الصبر من أم الوليد لمعدمُ

فتكرار صيغة التركيب (أم الوليد) في هذه الأبيات يكشف فضلًا عن طاقته الايقاعية، حالة الشاعر الوجدانية المعبر عنها باللوم على نفسه ، فنجده كرر العبارة على تفعيلة الطويل السباعية (مفاعيلن) مع حرف الجر الذي قبله في أبيات متتالية وأشطر متقابلة لدفع الملل عند المتلقي وكسر الرتابة ، فضلا عن تكراره شبه الجملة (الجار والمجرور) بغض النظر عن حرف الجر بقوله (على صبري) و(عن الصبر) في المصراعين المتقابلين في الشطر الثاني.

ونجده في مواضع أخرى يكرر عباراته في صدر البيت وعجزه بغية استقصاء تفاصيل المعنى، ومن أمثلته قوله (من الكامل)(١٨):

وإذا عفوت عن الكريم ملكته وإذا عفوت عن اللئيم تجرّمَا

نجد الشاعر يكرر الجملة الشرطية (وإذا عفوت) على تفعيلة (متفاعلن) في بداية كل شطر؛ ليخلق توازنًا إيقاعيًّا في البيت الشعري، فيجعل المتلقي مترقبا لقوله ومتهيئا لسماعه التفعيلة ذاتها، فتمكن من بعث الإثارة وتأكيد المعنى لدى المتلقي، فضلا عن تكراره تلك التفعيلة الصحيحة في عموم البيت دون ان يصبها زحاف أو علة.

ومن أمثلته في رثاء أبي خالد قوله (من الطويل)(١٩):

متى يَبرُد الحزن الذي في فؤاديا أبا خـــالدٍ مـــن بعـد ألا تلاقيا

أبا خالدٍ ما كان أدهى مصيبـــةٌ أصابت مَعَدًا يوم أصبحتَ ثاويا

أبا خـــالدٍ لا بـــل عمَمَتْ بنكبةٍ فتبكـــي معـــدٌ والقبيلُ اليمانيا

إذ نجد الشاعر في مقدمة أبياته الشعرية يكرر عبارة (أبا خالد)، فضلا عن تكراره لصيغة التركيب هذه في الشطر الثاني من البيت الأول، وأتى الشاعر بهذا النوع من التكرار؛ لتأكيد المعنى ووضوحه، بأن المقصود في الخطاب (أبا خالد) لا غيره.

وقوله أيضا (من الطويل)[٢٠]:

وقفتُ على حاليكما فإذا الندى عليك – أميرَ المؤمنين – أميرُ

خرجت أجرُّ الذيلَ حتى كأنني عليكَ أميرَ المؤمنـــين أميرُ

جاء التكرار في قصيدته الرائية بتكرار العبارة (عليك أمير المؤمنين أميرُ)، فهنا نجد الشاعر يلجأ إلى تكرار شطر الثاني بأكمله، وهذا اللون من التكرار قليل جدا عند النمري ويأتي به ليؤكد المعنى بأكمله، وليشوق المتلقي لسماعه، ويمكن القول ان ((الإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي))[٢١].

وقد نجد التكرار يهيمن على أبيات متتالية دون القصور على سطر شعري واحد، ومن أمثلته قوله (من الطويل)[٢٢]:

رمَاها أميرُ المؤمنين بجعفرٍ وفيه تلاقى صدعُها وانجبارُها

رَمَاها بميمونِ النقيبةِ ماجدٍ تراضَى به قحطانُهـــا ونزارُها

نلاحظ تكرار عبارة (رماها) في بيتين متتاليين، وهذا نوع من أنواع التكرار، الذي يأتي في مستهلّ الاسطر الشعريّة، وممّا لا شكّ فيه أنّ تردّد عبارة ما لأكثر من مرّة في النصّ الشعري، يدلّ على أهمّيتها، وتعلّق الشاعر بها، وهذا جليّ من اختتام اللفظة بالضمير الغائب (ها)، الذي ساعده على ارتفاع النغمة الموسيقيّة، وخلق ايقاعٍ حماسيّ داخل النصّ، مُبيّنا تمكّن النمريّ، إذ استطاع أن يوازي بين بيتين متتاليين.

وفي قولٍ آخر (من البسيط)[٢٣]:

أبٌ وعــمٌ وأخـــوالٌ مناصُبـــــهم فـــي منبت النَّبع لا في منبت الغَربِ

برز التكرار في هذين البيتين متمثلا بـ (في منبت) في عجز البيت الاول، فقد انتقى النمري ألفاظًا عذبة وأصواتًا سهلة المخرج، مع مهارة توزيع تلك الأصوات على الأبيات، متناسبة تماما مع ما رامه شاعرنا من معنى، كأن الفاظه جاءت أوعية منسجمة مع موضوعه الشعري[٢٤]، إذ نظمت القصيدة على مرحلتين منها للمدح ثم انصرفت للشكوى من الشيب، فترتبت ترتيبا تقليديًا، فتلك الأبيات تعبر عن حالة الشاعر بطريقة لينة وخفيفة على السمع.[٢٥]

الجناس:

وهو من أحد أهم أبواب علم البديع في البلاغة العربية قديما وحديثا، وهو عند ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) ((هو أن تجيء الكلمة تجانس لأخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها))[٢٦]، فالتجنيس ثاني فن من فنون البديع لديه، ويرى قدامة بن جعفران أنّ المجانس ((أنْ تشترك المعاني في الفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق))[٢٧]، وجعل المطابق ردفا للمجانس التام، ويعده ابن رشيق القيرواني ضربًا من (المماثلة) بقوله: ((أنْ تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى))[٢٨]، ويرى السكاكي أنّ ((التجنيس هو تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف في المعنى))[٢٩]، فإذا اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها وترتيبها سمّي جناسا تاما، وإن اختلف اللفظان في واحد من هذه الامور الاربعة عُدَّ جناسا غير تاما[٣٠]، مما تقدم يمكن القول أن فن الجناس لم يختلف فيه جمهور البلغاء والنقاد في اللغة والاصطلاح، بل في الاستشهاد والتبويب.

نال هذا المحسن اللفظي أهمية كبيرة عند النمري، إذ أكثر من استخدامه، فمن أمثلة الجناس التام قول مدح الخليفة الرشيد (من البسيط)[٣١]:

يَقري العدوَّ المَنايا والعُفاةَ نَدًى مَنْ كُلِّ ذاكَ النّدى أحواضُهُ تَرَعُ

جانس النّمري بين لفظتي (ندى، والندى)، إذ تشابهت اللفظتان في عدد الحروف، واختلفتا في المعنى، فالأولى تعني الكرم، وأمّا الثانية أتت بمعنى قطرات الماء التي تسقط في أول الصباح، فخلق النَّمري من خلاله إيقاعًا موسيقيًا عذبًا.

أمّا الجناس غير التام، فقد ورد بكثرة في شعر النّمري، ومن أمثلته قوله في مدح الخليفة الرشيد (من مخلع البسيط)[٣٢]:

بُوْرِكَ هَارونُ من إمامٍ بطاعة الله ذي اعتصامٍ

يشكل الجناس في هذا البيت (أمام، اعتصام) تموجا موسيقيًّا، خلقه التماثل الصوتي للفظتين مع اختلافهما في المعنى، فقد سمح تكرار بعض الحروف تكثيف جرس الاصوات وابراز التفاعل الذي لا يأتي بمعزل عن المعنى الذي يبتغيه الشاعر، ولا شك من أنّ النمري قد أحسَّ أن فن الجناس من أكثر ألوان البديع موسيقى، تلك الموسيقى النابعة من ترديد الاصوات المتماثلة لتقوية رنين اللفظ وجرس الموسيقى.

ومن أمثلته في وصف إبلٍ قوله (من الطويل)[٣٣]:

رَكِبْنَ الدُّجَى حتى نَزَحْنَ غَمِارَهُ ذَمِيلًا ولم تَنْزَحْ لَهُنَّ غُرُوبُ

في هذا البيت يصف الشاعر إبلا في سواد الليل حين يشربون المياه الكثيرة أثناء سيرهم حتى لم ينتهِ ذلك الدلو من المياه الكثيرة فقد صور كثرة وجود المياه بالخير الذي لا ينقطع ولا ينتهي، فهو تعبيرٌ مجازيٌ، ونجد الشاعر جانس بين لفظتين (نزحن، ينزح)، فربّما تكون اللفظتان متجانستين من حيث الشكل، ومختلفتين من حيث المعنى، إلّا أنّ الشاعر أراد التركيز على المعنى الدلالي المُشابه للكلمتين، لتكثيف الإيقاع الداخلي لنصّه الشعريّ، مما يظهر الجمال والتناغم في التوازن الصوتي، وعد هذا النوع من الجناس جناسا مصرفا (ناقصا).

وممّا ورد على الجناس الناقص أيضًا قوله في مدح الخليفة هارون الرشيد، قوله (من الطويل)[٣٤]:

لَنَا مِنْكَ أرحامٌ ونعتــدّ طــاعةً وبأسًا إذا اصطكّ القَنا والقنابل

ورد الجناس المتمثّل بـ (القنا، والقنابل)، فالأولى بمعنى الرماح، والثانية تعني وقع الرماح في جمع من الناس والخيل، فقد اشتركت اللفظتان في الدلالة المعنوية، وفي مدّ البيت الشعري بإيقاعٍ عالٍ، تولّد من صوت القاف المجهور، والمتردد في القافية أيضًا.

التوازي:

وهو تكرار البنى النحوية والتركيبية سواء كان في الشعر أم في النثر، كما اتضح من قوله ((هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة او المتعادلة او المتوازية))[٣٥].

عند الفحص عن الموروث النقدي والبلاغي، نجد أنّ لمفهوم التوازي مسميات متعددة لكن لا جديد في مضمونه، بدءً من الناقد قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) إلى القزويني، مرورا بأبي هلال العسكري (ت٣٩٥ هـ) الذي اصطلح عليه (بالتشطير) بقوله: ((وهو أن يوازي المصراعان أو الجزآن وتتعادل أقسامهما))[٣٦]، ومصطلح المقابلة عند السكاكي (ت٦٢٦ هـ) والتي تعني: ((أنْ تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما))[٣٧]، أما التوازي عند القزويني فيعنى به ((أن تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية الأجزاء))[٣٨]، حيث يمكن للمصطلحات أن تتفق فيها الآراء حول معنى التوازي ((بأنه التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية))[٣٩].

يهتم التوازي بالتنسيق الصوتي و الإيقاع المتناغم سواء كان ذلك عن طريق اللفظ المفرد أو الجملة المركبة، أو التناسق الدلالي[٤٠]، ومن أمثلة التوازي عند النمري قوله (من الكامل)[٤١]:

وإذا عفوت عن الكريم ملكته وإذا عفوت عن اللئيـم تجرّما

فالتوازي في هذا المثال تركَ أثرًا فاعلًا في التوقع الصوتي خلال صدر البيت وعجزه من خلال صيغة الشرط وجوابه في كل عجز، فكان هناك تساو في التراكيب والأبنية والموسيقى في كلا المصراعين، وان ذلك التكرار الموسيقي أحدثَ إيقاعًا متناغمًا، وكانت

لتفعيلة الكامل المتكونة من (متفاعلن) المكررة دور في جمالية النص، وتماثل الجمل واستوائها مما أدى إلى إثارة المتلقي ليكون أسيرا للنص، حيث ظهر التوازي في الشطر الأول (وإذا عفوت عن) وتكرارها في الشطر الثاني، وكذلك التماثل بين لفظتي (الكريم، اللئيم) (ملكته، تجرما)، فهذا التوازي المزدوج في النص زاد من جمالية المقطوعة، وهذا يدل على حسن اختيار الشاعر لمفرداته.

ويظهر التوازي ايضا في قوله (من الطويل)[٤٢]:

وما يحفظُ الأنسابَ مثلُك حافظٌ ولا يَصلُ الأرحامُ مثلُك واصلُ

إذ وازى الشاعر بين مصراعي البيت نحويا وصرفيا بين كل من الألفاظ (وما يحفظ ـ ولا يصل)، و(الأنساب ـ الأرحام)، و(مثلك ـ ومثلك)، وأخيرا وازّى بين اسم الفاعل (حافظ ـ واصل)، فالتوازي في البيت أتى على شكل تقابلات في الألفاظ والأوزان، كما يذكر الناقد ((أن توازي التقابل الدلالي قائم على وجود تقابل دلالي بين عنصرين في سلسلتي كل متوالية))[٤٣]، وهذا واضح من خلال تقابل السطر الشعري في الافعال والاسماء مما عملت على استثارة المتلقي أو القارئ وتحفزه لإيقاع الشطر الثاني، ومثاله أيضًا قوله (من مجزوء الكامل)[٤٤]:

أيامُهُـنَّ قصيـرةٌ وسرُوُرهـنَّ طويـلُ

وسُعُودُهنَّ طوالعٌ ونُحُوسُهـنَّ أفـُولُ

إذ وازى النمري بين شطري البيت بقوله: (أيامهن ـ سرورهن)، و(قصيرة ـ طويل)، (سعودهن ـ نحوسهن)، و(طوالع ـ أفول)، فخلق توازي الافعال والاسماء إيقاعا موسيقيا مكنه من شد ذهن المتلقي لسماع الشطر الثاني.

فالتوازي فن قائم على إيقاع التكرار ولا يمكن لظهوره في النص إلّا بتوفر طرفين أو أكثر.

التدوير:

البيت المدور فيه لفظة مشتركة بين شطريه، والتدوير رابط ايقاعي فهو تداخل التفعلية أو تداخل الكلمة أو التداخل التركيبي بين شطرين ليحدث نوعا من التلاحم والاستمرارية الإيقاعيّة واللغوية، أطلق عليه البعض بالبيت (المدمج) أو (المداخل)، ويرى صاحب العمدة أنّ التدوير أكثر وقعه في عروض الخفيف، ويعدّه دليل قوة ورصانة في حين أنه استثقل مجيئه في غير وزن الخفيف عند المطبوعين(٤٥):

إن التداخل في التفعيلة بين الشطرين يعمل على انسجام النغمة الموسيقية ضمن ايقاع القصيدة؛ لينتجا شطرًا موسيقيًا واحدًا، فكل شطر من الشطرين مكتفٍ معنًى، ولكنه ناقص موسيقيًا.

ترى الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة: أن ظاهرة التدوير تكاد ان تكون غير مسوغة في عروض الكامل؛ وذلك لأن التدوير في وزن الكامل يجعل الإيقاع عسرا وثقيلا، وترى أنه يستساغ في مجزوئه ومجزوء الرجز(٤٦).

وقوله أيضا (من مجزوء الكامل)(٤٧):

والمالكية والشبـــــا ب وقينـــة وشمـول

من ملاحظة البيت اعلاه نجد شاعرنا عند استخدامه ظاهرة التدوير لم تقتصر على مقدمة القصيدة أو مستهلها، بل نجده في مواضع اخرى من قصائده قد استخدمه في ختام القصيدة بغض النظر كونها قصيدة أم مقطوعة، فنجد التدوير اقتصر على البيت اليتيم في الشاهد الاول، أما البيت الشاهد الثاني كان أخر نفسه الشعري ضمن مقطوعته المتكونة من أربعة ابيات، أي أنّ الشاعر اتسعت مداركه باتساع مخيلته الفنية وخرج عن المتوارد المعتاد.

ويأتي في منتصف محتواه الشعري ضمن الأوزان المستحبة لظاهرة التدوير (الخفيف)، كما وصفه القيرواني معللا استساغته في عروض الخفيف كونه تفعيلة شطره الاول تنتهي بسبب خفيف (فاعلاتن)(٤٨)، حيث يضفي موسيقى عذبة بوجوده، وخير مثال قوله(من الخفيف)(٤٩):

لا يَطيبُ الهوى ولاّ يَحسُنُ الحبُّ لخَلـقٍ إلّا بخمـسِ خصـــالِ

استعمل الشاعر بحر الخفيف ليكون مناسبا مع موسيقى المقطوعة، فهو بحر ذو طبيعة نثرية، وهذا النوع أو النمط استطاع من خلاله اضفاء حالة من الاستمرار في الإيقاع الذي يحيل استمرار حالة اللوم والعتاب من المحبوب، أما من الناحية الفنية فقد تمكن التدوير شد النص ايقاعيا أضاف له الجمالية الموسيقية التي تسترسل إلى النفوس حين سماعها، مما يكسب البيت نوعا من الغنائية والليونة بمد نغماته(٥٠)، لحوقا بالمصراع الثاني.

ومن أمثلة التدور قول النَّمري (من المنسرح)(٥١):

دِينُكُم جَفْوَةُ النّبيِّ ومَا الجا في لآل النّبـــيِّ كــالواصـــــــلِ

نلحظ أنّ النمريّ قد استخدم التدوير ليصف مشاعره الوجدانية المحبّة لآل رسول الله (ﷺ) ومعاداته من يُبدي الجفاء لهم، فاختار لفظة (الجفاء) في صدر البيت لتكون ملائمة لإحساسه المسيطر، ليس على البيت وحده، بل في عموم القصيدة، فقد أضفى التدوير رنينًا صوتيًا قويا إلى جنب القافية المقيّدة المُختارة، فضلًا عن قوّة صوت الجيم المجهور، الذي حقق معه نغمًا إيقاعيًا.

ويمكن القول أنّ استعمال التفعيلات المشتركة بين شطري البيت تمهد لظهور الموشح الاندلسي، حيث جاء التدوير في (ثمانية نصوص) بأوزان متباينة نذكرها حسب استخدام الشاعر لها: (مجزوء الكامل، المنسرح، الهزج، الخفيف، البسيط).

ت	البيت	البحر	الصفحة
١.	يا ابن الأئمة من بعد النبي و يا ابـ ن الأوصياء أقرّ الناسُ أم دفعوا	البسيط	١٦٤
٢.	والمالكية والشبا ب وقينـــة وشمـــول	مجزوء الكامل	١٨٢
٣.	لا يَطيبُ الهوى ولاّ يَحسُنُ الحبُّ لخَلـقٍ إلّا بخمـسِ خصـــــالِ	الخفيف	١٨٨
٤.	دِينُكُم جَفْوَةُ النّبيِّ ومَا الجـــــــا في لآل النّبـــيِّ كــالواصـــــــلِ	المنسرح	١٩٥
٥.	رأيت الملك مذ آزر ت قد قامت محانيه	الهزج	٢١١
٦.	تُقتلُ ذرّيّةُ النّبيِّ وير جونَ جِنانَ الخلود للقاتلِ	المنسرح	١٩٥
٧.	حصن بنته يمين الله يسكنه الـ إسلام صعب المراقي ليس يطّلع	البسيط	١٦٣

التدوير عند النمري

الترصيع:

الترصيع في الاصطلاح: يعد الناقد قدامة بن جعفر(ت٣٣٧هـ) من أقدم النقاد الذين أفردوا وميّزوا فن الترصيع من فنون البديع بقوله: ((أن يتوخى فيه تصير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبه به أو من جنس واحد في التصنيف))[٥٢]، وأما التبريزي(ت٥٠٢ هـ) يرى أنه: ((توخي تسجيع مقاطع الاجزاء وتصييرها متقاسمة النظم متعادلة الوزن))[٥٣]، أما معناه عند السّكاكي (ت٦٢٦هـ) ((هو أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الإعجاز أو متقاربتها)).[٥٤]

يعد الترصيع احد أدوات الشاعر التعبيرية التي يمكن ان تسهم في تشكيل ايقاعية النص هذا من جهة، و إلى لفت انتباه المتلقي من جهة اخرى نتيجة التوازي الحاصل في عدد السواكن والمتحركات مضافا إلى ذلك القافية[٥٥]، ومن أمثلته (من مجزوء الكامل)[٥٦] :

أيامهنَّ قصيــرةٌ وسرورهنَّ طويلُ

وسعودهنَّ طوالعٌ ونحوسهنَّ أفولُ

فالألفاظ (أيامهن، سرورهنّ) اتسقت لفظا ونغما في الشطر الأول، فضلا عن لفظتي (وسعودهنّ، ونحوسهنّ)، في الشطر الثاني، وكذلك الحركات توازنت في تقابل (قصيرة، وطويل)، (طوالع، أفول)، وقوله أيضا (من الكامل)[٥٧]:

ومُعاتباتٍ كنَّ لـي ومداعباتٍ للدُّمـى

ورد التصريع بقوله (معاتبات، مداعبات)، فكل منها على تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) المتصدرة شطري البيت مما أحدث إيقاعا ونغما موسيقيا في ذهن المتلقي، وقوله أيضا (من السريع)[٥٨]:

النـاس جسمٌ وإمـامُ الهدى رأسٌ وأنت العين في الرأس

لو نظرنا إلى هذا البيت لوجدنا ان تقسيم العبارات يخلق ايقاعا صوتيا موسيقيا في (الناس جسم)، وقوله (وإمام الهدى رأسٌ) ومن ثم يميز الممدوح على وجه الخصوص بقوله (وأنت العين في الرأس)، فجاءت العبارات مسجوعة في حشو العجز ذي تناغم مكملٍ لنغم صدر البيت، فتلك براعة برع بها الشاعر لجذب اذهان المتلقي اليه.

ومن أمثلة الترصيع أيضًا قوله (من مخلّع البسيط)[٥٩]:

يا خيرَ ماضٍ وخيرَ باقٍ بعــدَ النبيّينَ في الأنامِ

جيء الترصيع هنا في حشو الشطر الاول بقوله (خير ماض) (خير باق)، فلفظة (ماض، باق)، متقاربة صوتيا ودلاليا، فضلًا عن وزنهما الموسيقي المردوف بحرف المد(الالف) الذي تستسيغه الأذن الموسيقية عند النطق بها او سماعها، فضلًا عن تكرار لفظة خير ضمن الصيغة المرصعة، من ذلك عدّ الترصيع وسيلة تعبيرية يمكنه أن يستقطب المتلقي من خلال تصويره للعبارات وخلق اجواء موسيقية ذات نغم وبعد ايقاعي بارز.

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة الماتعة في رحاب الإيقاع الداخلي يمكننا الوقوف على أبرز النتائج:

١. لم يكن الإيقاع الداخلي بمعزل عن الإيقاع الخارجي؛ بل كان لاجتماعها معا دورٌ في خلقِ إيقاعٍ على مستوى القصيدة أو البيت.

٢. جاء الإيقاع الداخلي متمثلا بالتكرار والتدوير والجناس والترصيع، دالا على تأكيد المعنى وترسيخه لدى المتلقي وجذبه الى سماع ما يتلوه من الأبيات.

٣. ان التكرار مظهر من مظاهر الإيقاع ويحدث بأثر منه.

٤. أظهرت بعض القصائد استخدام النمري لتقنية الوان التكرار جميعها (حرف – كلمة – عبارة) في القصيدة ذاتها، مما يدلل على براعة الشاعر وتمكنه من أدواته وغزارة تجربته.

٥. يعد التدوير من مظاهر الإيقاع الداخلي وقد تمكن النمري من توظيفه في الابتداء وفي غيره ، وهو دليل على قوة وطبع الشاعر.

The Inner Rhythm in the Poetry of Mansour Al-Nimri (d. 193 A.H.) as a Model

An Extracted Research Paper from M.A Thesis Submitted by
Ruqayya Issa Jawad
University of Diyala /College of Education for Humanities
Asst. Prof. Alaa Hussein Aliwi Al-Badrany (Ph.D.)
University of Diyala /College of Education for Humanities

Keywords: Rhythm, Mansour, Al-Nimri

Abstract

The vertical poem in the Abbasid era was characterized by development and renewal, whether it was at the level of renewal in metrics, including measure and rhyme, or at the level of multiple poetic purposes or renewal in meanings and ideas, as well as renewal in musical rhythm through diversity in poetic phenomena. From here, the current research comes to trace the components of the text that contributed to the rhythmic diversity along with (metrics and rhyme), so that the research takes the technique of repetition, alliteration, rotation and inlay as a model for the application; to reveal an aspect of the internal rhythm and its effectiveness in the text.

الهوامش:

(١) ينظر: المرشد إلى فهم اشعار العرب: ٤٩٠.

(٢) المصباح في المعاني والبيان والبديع، بدر الدين بن مالك، تحقيق: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، (د. ط)، (د. ت): ٢٢٣.

(٣) ينظر: الصاحبي، ابن فارس، علق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م: ١٥٨.

(٤) ينظر: العمدة: ٢٠/٢.

(٥) ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد بن هارون، ط٣، ١٩٦٨م: ٧٧/٣.

(٦) الديوان: ١٣٥.

(٧) الديوان: ١٦٤.

(٨) ينظر: المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها: ٥٠٠/٢ – ٥٠٢.

(٩) قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٤.

(١٠) الديوان: ٢٠٧.

(١١) العمدة: ٢٠/٢.

(١٢) الديوان: ٢١٢.

(١٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، ط٢، ١٩٨٤م: ١٧٧.

(١٤) الديوان: ١٣٨.

(١٥) المصدر نفسه: ١٣٨.

(١٦) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر قاسم ، دار دجلة ، عمان _ شارع الملك حسين، ط ١، ٢٠١٠م: ١٩٠.

(١٧) الديوان :١٩٨.

(١٨) الديوان: ١٩٩.

(١٩) المصدر نفسه: ٢٠٧.

(٢٠) الديوان: ١٤٧.

(٢١) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي نموذجا ، الدكتورة هدى الصحناوي ، مجلة جامعة دمشق – المجلد ٣٠ – العدد ١ +٢ ، ٢٠١٤ : ٩١.

(٢٢) الديوان: ١٤٩.

(٢٣) الديوان: ١٤٠.

(٢٤) ينظر: المصدر نفسه: ٩٠.

(٢٥) تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث للهجرة، نجيب البهبتي، مؤسسة الخانجي، (د. ط)، ١٣٨١هـ – ١٩٦١م: ٢٦٥.

(٢٦) فن البديع، عبد الله بن المعتز، تحقيق: د. سمير شمس، دار صادر ـ بيروت، ط١، ٢٠١٣م: ٥٨.

(٢٧) نقد الشعر: ١٦٢.

(٢٨) العمدة، ابن رشيق القيرواني: ٢٤٤.

(٢٩) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، مؤسسة الكتب الثقافية ـ بيروت، ط١، ٢٠٠٦م: ١٧.

(٣٠) معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة، كامل المهندس: ١٣٨.

(٣١) الديوان: ١٦٣.

(٣٢) الديوان: ٢٠٠.

(٣٣) المصدر نفسه: ١٣٧.

(٣٤) الديوان: ١٨١.

(٣٥) البديع والتوازي، د. عبد الواحد عبد الحسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، ط١، ١٤١٩هـ – ١٩٩٩م: ٧.

(٣٦) كتاب الصناعتين: ١٢٤.

(٣٧) مفتاح العلوم: ٧٧.

(٣٨) الوافي في العروض والقوافي، فخر الدين قباوة، تحقيق: عمر يحيى: ٢٦٥.

(٣٩) التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، د. محمد فتاح، الدار البيضاء ـ بيروت، ط١، ١٩٩٦م: ٩٧.

(٤٠) ينظر: البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، ط١، ١٤١٩ – ١٩٩٩م: ٣٠.

(٤١) الديوان: ١٩٩.

(٤٢) المصدر نفسه: ١٨١.

(٤٣) ينظر: الاسلوبية الدلالية: ٢٠٥.

(٤٤) الديوان: ١٨٢.

(٤٥) ينظر: العمدة: ١/١٧٧ _ ١٧٨.

(٤٦) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ١١٥ –١١٦.

(٤٧) المصدر نفسه: ١٨٢.

(٤٨) ينظر: العمدة: ١/١٧٧.

(٤٩) الديوان: ١٨٨.

(٥٠) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١١٢.

(٥١) الديوان: ١٩٥.

(٥٢) نقد الشعر: ٣٠، وينظر: معجم المصطلحات البلاغية: ٣٠٦.

(٥٣) الوافي في العروض والقوافي: ٢٧٦.

(٥٤) مفتاح العلوم: ٤٣١.

(٥٥) ينظر: الإيقاع في الشعر النسوي، محمد يونس صالح، جامعة الموصل، ط١، ١٤٣٦هـ ـ ٢٠١٥م: ١٣٩–١٤٠.

(٥٦) الديوان: ١٨٢.

(٥٧) المصدر نفسه: ١٣٥.

(٥٨) المصدر نفسه: ١٦١.

(٥٩) المصدر نفسه: ٢٠٠.

المصادر والمراجع:

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، مؤسسة الكتب الثقافية ــ بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
- الأسلوبية الدلالية في الأدب العربي: د. محمد رضوان الداية، ود. فايز الداية، التكوين للطباعة والنشر، (د. ط)، ٢٠١٥م.

- الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي نموذجا، د. هدى الصحناوي، مجلة جامعة دمشق – المجلد ٣٠ – العدد ١ +٢، ٢٠١٤.
- الايقاع في الشعر النسوي، محمد يونس صالح، جامعة الموصل، ط١، ١٤٣٦هـ ـ ٢٠١٥م.
- البديع والتوازي، د. عبد الواحد عبد الحسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، ط١، ١٤١٩هـ – ١٩٩٩م.
- البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط١، ١٤١٩ – ١٩٩٩م.
- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر قاسم، دار دجلة، عمان _ شارع الملك حسين، ط ١، ٢٠١٠.
- البيان والتبيين، الجاحظ، أبي عثمان، عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد بن هارون، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٦٨م.
- تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث للهجرة، نجيب البهبتي، مؤسسة الخانجي، (د. ط)، ١٣٨١هـ – ١٩٦١م.
- التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، د. محمد فتاح، الدار البيضاء ـ بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، (د. ط)، (د. ت).
- شعر منصور النمري، جمع وتحقيق: د. عبدالحفيظ مصطفى عبدالهادي، مكتبة الآداب، ط١، ١٤٢٤هـ– ٢٠٠٣م.
- الصاحبي، ابن فارس، علق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد علي الجيلاني، المكتبة التوفيقية، ط١، ٢٠١٣م.
- فاعلية الايقاع في التصوير الشعري، د. علاء حسين البدراني، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع ط١، ٢٠١٥ م.

- فن البديع، عبد الله بن المعتز، تحقيق: د. سمير شمس، دار صادر ـ بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٧٨م.
- كتاب الصاعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد ابو الفضل ابراهيم، دار الفكر العربي، (د. ط)، (د. ت).
- مفتاح العلوم، السكاكي، أبي بكر، محمد بن علي (ت٦٢٦هـ)، طبعه وكتب هوامشه، وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط)، (د.، ت).
- المصباح في المعاني والبيان والبديع، بدر الدين بن مالك، تحقيق: د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، (د. ط)، (د. ت).
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، ط٢، ١٩٨٤م.
- معجم المصطلحات البلاغية: أحمد مطلوب، الدار العربية للموسوعات، ط١، ١٤٢٧هـ ـ ٢٠٠٦م
- نقد الشعر قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى مكتبة الخانجي القاهرة ط٣، (د. ت).
- الوافي في العروض والقوافي، فخر الدين قباوة، تحقيق: عمر يحيى، (د. ط)، (د. ت).