الموسيقى الداخلية في شعر ابن حربون الشلبي الأندلسي
(دراسة تحليلية)

المدرس المساعد : زمن عبد العباس حسن

جامعة بغداد/ كلية الآداب/قسم اللغة العربية

zaman.Abdulabbas1202a@coart.uobaghdad.edu.iq

Assistant teacher: Zaman Abdel Abbas Hassan

University of Baghdad/ College of Arts/ Department of Arabic Languag

المقدمة:

تتمثّل الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي من ((الانسجام الصوتي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر))[١]، وتتألّف الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم الكلمات بعضها على بعض[٢]، والموسيقى الداخلية لا تتعلّق بالعروض، بل تتعلّق بالذوق والإحساس بالجمال، وعلاقته بعلم الأصوات[٣]، فليس الوزن والقافية كلّ الموسيقى التي ينتظم على أساسها الشعر، إذ إنّ هناك موسيقى داخلية تتشكّل داخل الإطار المتمثّل بالوزن والقافية، إذ يحتضن هذا الإطار الحشو، ومثله مثال النغمة الواحدة التي يمكن أن تتألّف منها ألحان متعددة[٤]، ومن عناصر التشكيل الموسيقي التكرار، والجناس، وما يدور في فلكها من الوسائل البيانية التي تعتمد على إعادة اللفظ أو مجانسته، وإظهار الدور الصوتي له في التركيب النغمي[٥]، وتنشأ الموسيقى الداخلية ((من اختيار الشاعر لكلماته ومبينها من توائم في الحروف والحركات))[٦]، وغالبًا ما يلجأ الشعر إلى الوسائل التي يمكن أن تسهم في تكوين موسيقى داخلية، ومنها التكرار والجناس، ورد العجز على الصدر وغيرها من الأساليب المؤثرة في تشكيل الإيقاع الموسيقي. أنّ الموسيقى الشعرية الداخلية من المقوّمات الداعمة لنجاح القصيدة، فموسيقى القصيدة الداخلية تمثّل النغم أو الإيقاع المساهم في خلق موسيقى خاصة للبيت، وذلك بمشاركتها مع الموسيقى الخارجية، ولا سيما أنّ علاقة بعض المحسنات البديعية تتصل بالقافية، وتنتظم مع الوزن انتظامًا نمطيًا، إذ يقوم كلّ محسن بديعي بأداء دور من الأدوار المسهمة في خلق الموسيقى الداخلية، وهذا ما يهدف اليه بحثنا وهو تسليط الضوء على الموسيقى الشعرية الداخلية لشاعر من شعراء الأندلس وهو ابن حربون الشلبي الأندلسي.الكلمات المفتاحية:(ابن حربون، الموسيقى الداخلية، التصريع، التكرار، الانسجام الصوتي)

introduction

The internal poetic music is one of the components that support the success of the poem. The internal music of the poem represents the melody or rhythm that contributes to creating special music for the verse, by sharing it with the external music, especially since the relationship of some of the ingenious modifiers is related to the rhyme, and is organized with the meter in a typical regularity, as each modifier Badie played one of the roles contributing to the creation of internal music, and this is what our research aims to achieve, which is to shed light on the internal poetic music of one of the Andalusian poets, Ibn Harboun Al-Shalabi Al-Andalusi.Keywords: (Ibn Harboun, internal music, slurring, repetition, vocal harmony)

أولاً. التكرار:

يعدُّ التكرار وسيلة مهمة دائمة الحضور في النص الأدبي سواء أكان شعراً أم نثراً، وقد عرف العرب أسلوب التكرار منذ القدم، قال ابن فارس: ((ومن سنن العرب التكرار والإعادة والإبلاغ بحسب العناية بالأمر)) [٧]، وأكد هذا الثعالبي بقوله :((هو من سنن العرب في إظهار العناية بالامر)) [٨] والتكرار هو: ((الإتيان بعناصر مماثلة في العمل الأدبي))[٩]، أو ((هو إعادتك للوحدة التي بدأت بها على نظام مخصوص))[١٠] وللتكرار أهمية في تكثيف المستوى الصوتي المؤدّي إلى تكثيف دلالة معينة ((إذ يدقّ اللفظ بعدد ما يتكرّر، ويدقّ أبواب القلب موحيًا بالاهتمام الخاص بمدلول، فيشعل شعور المخاطب إن كان خافتًا، ويوقظ عاطفته إن كانت غافية))[١١]، والتكرار من وجهة نظر أخرى ((إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر عناية أكثر من عنايته بسواها))[١٢]، أو هو ((تناوب أو إعادة لصيغ لغوية بعينها في سياق التعبير، يتقصدها الشاعر لإضفاء ألوان من التناسق النغمي الآسر لمسامع المتلقين))[١٣]، وقد يكون التكرار ضرورة إذ لا يكتمل المعنى إلّا به[١٤]، وقد يكون التكرار فاضحًا لضعف البيت، إذا ما كان عالة عليه، ولم يؤدِّ الدلالة المقصودة من وجوده، ويظلُّ التكرار ((أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها))[١٥] ويتنوّع التكرار عند كثير من الشعراء كما يتنوع عند ابن حربون على النحو الآتي:

١. **تكرار الحرف:**

يعمد الشاعر إلى تكرار الحرف، ويعتمد في ذلك على قدراته اللغوية في اختيار الكلمات وتنسيقها ((فتردّد بعض الحروف أو الكلمات يكسب الشطر لونًا من الموسيقى، تستريح إليه الآذان وتقبل عليه... ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردّد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن، فيزيدها هذا التردد جمالًا وحسنًا))[١٦]، ويقبح التكرار الذي لا يؤدّي غرضًا مقصودًا، ((فالتكرار لا يكون زيادة ما دام لحكمةٍ، كتقرير المعنى، كما أنّ تردّد الألفاظ ليس بعيب ما لم يجاوز مقدار الحاجة))[١٧] فالتكرار مقدار معين تحدّده الحاجة إليه، والخروج عن الحاجة يعدّ عيبًا. وقد عمل ابن حربون على تنغيم الأبيات الشعرية في بعض المواضع بالتكرار، ومن ذلك قوله: (من الكامل)

ما ذانِ إلَّا ناظـــرَانِ تَشُــوفَا نحوَ الجِهَــادِ تَشَــوفَ المُتوثِّبِ

أو مَسمَعَانِ تَحَسَّسَا مِن نَبأةٍ أوفَى لَهَا سَعدُ السُّعُودِ بِمَرقَبِ[١٨]

فقد تكرر حرف النون في البيت الأول أربع مرات، وهو حرف مجهور بين الشديد والرخو، وقد تداخل معه تكرر التاء ثلاث مرات، وهو حرف مهموس شديد، وقد توزعت هذه الحروف في كلمات البيت، فأخذ النون مواضعه في الشطر الأول في(ذانِ، وناظرانِ) ثم انطلق به في بداية الشطر الثاني في (نحو)، في حين أسهم التاء قي وجوده بالشطر الأول بوجوده في (تشوفا) ثم تكرر في الشطر الثاني في (تشوفَ المتوثبِ) وكأن هذا التكرار كان مقصودًا؛ لأنَّ حرف النون وحرف التاء من الحروف الواضحة التي من شأنِّها أن تضفي على الكلمة دلالة القوة التي تتناسب بطبيعتها مع الغرض المراد في وصف الرمح. وتكرر حرف السين في البيت الثاني سبع مرات، والسين صوت رخو مهموس مرقق[١٩]، إذ أورده ابن حربون في الشطر الأول مفردًا في (مسمعان) ثم أورده بصيغة مكثفة في لفظة (تَحسَّسَا) فقد جاء في هذه اللفظة مشددًا ومنفردًا فكوَّن في تركيبتها صوت صفير شديد متقطع، ثم أورده بصيغة معكوسة في لفظتي (سَعدُ السُّعود) في محاولة منه لمعادلة الشطر الثاني بنفس الصوت الوارد في الشطر الأول نفسه، وقد تمثل هذا التكرار مع تكرار الميم ثلاث مرات وتكرار الدال مرتين وتكرار الباء مرتين، نوع من أنواع الموسيقى التي كونها الشاعر باختياره لهذه الكلمات التي تحتوي على هذا الكم من الحروف المتكررة، إذ لا يمكن أن يكون تنظيمه لهذه الحروف وتوزيعه لها من دون قصد. وقال ابن حربون في موضع آخر: (من الكامل).

قَومٌ إذَا سَمَتِ النُّفُوسُ لِقِينَة لَمْ يَقتَنُوا إلَّا قَنًا وَسَنَوَّرَا[٢٠]

كرّر ابن حربون الأحرف (القاف والنون والسين)، وقد بدأ البيت الشعري بحرف القاف في (قوم) وانتهى بشطره الأول بكلمة فيها قاف (قينة)، ثم أورد القاف مرتين في الشطر الثاني من البيت (يقتنوا)، و(قنا)، في حين تكرر النون في كلمة (النفوس) وفي الكلمات الثلاث التي اختار لها أن تحتوي على حرفين متكرّرين، هما: القاف والنون (قينة، يقتنوا، قنا) مع تكرار السين الذي كاد أن يكون مناوبًا لحرف القاف وحرف النون، إذ تكرّر مرّتين في شطر البيت الأول (سمت، النفوس)، ثمّ ورد في الكلمة الأخيرة من البيت و(سنوّرا)، وقد جاء مصاحبًا للنون، وللتناوب بين الحروف أثر صوتي وموسيقي واضح، ويبدو أنّ ابن حربون كان يتذوّق الحروف ويحسن اختيار مجاورة بعضها لبعض، فضلًا عن اختياره لتوزيعها في البيت لخلق نمط موسيقي خاص في البيت نفسه. وجاء حرف الميم مكرّرًا في قول ابن حربون: (من الكامل).

والشَّملُ مُتَّصِلُ النِّظَامِ بِدَعوَةٍ مَيمُونَةٍ تَمَّمتُمُ أنوَارَهَا[٢١]

تكرّر حرف الميم ثماني مرّات في بيت واحد، والميم من الأصوات المحبّبة للنفس، وهو((صوت أنفي مجهور، ينطق بأن تنطبق الشفتان تمامًا، فيحبس خلفهما الهواء، ويخفض الطبق، ليتمكّن الهواء من الخروج عن طريق الأنف، مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية، وبقاء اللسان في وضع محايد))[٢٢]. وقد تدرّج تكراره، فقد ورد في الشطر الأول ثلاث مرّات، في حين كثّف ابن حربون ذكره في البيت الثاني وأورده خمس مرّات، منها حرف مشدّد؛ ليسهم حرف الميم في الإيقاع الموسيقي للبيت. وكرّر ابن حربون حرف الضاد وحرف الباء في قوله: (من الكامل).

وخَضَبتُمُ بالضَّربِ نَاضِلةَ الظُّبَ وضَربتُمُ بالسَّعدِ قبل المُنصَلِ[٢٣]

تكرّر الضاد أربع مرّات في هذا البيت، وقد تكثّف حضوره في الشطر الأول وامتدّ إلى الشطر الثاني، وتكرّر الباء سبع مرّات وكان امتداده موازيًا للضاد مع زيادة قليلة كأنّها عادلت زيادة العدد الذي تمثّل بين ذكرهما، فقد تعدّى ذكر الباء موضع الضاد من البيت بذكره ثلاث مرّات، وكأنّه نظام تعمّده ابن حربون لبيان قدرته اللغويّة، فضلًا عن ذائقته الموسيقيّة التي مكّنته من التحكّم في الحروف في أبياته وبوساطتها خلق موسيقاه الخاصّة.

تكرار الكلمة:

تؤدّي الكلمة دورًا موسيقيًّا في حال تكرارها في البيت، إذ يعدّ تكرارها مظهرًا من مظاهر التنغيم، فهو ((يخلقُ جوًّا موسيقيًّا خاصًّا يشيع دلالة معينة))[٢٤]، وللكلمة دور في النظام الموسيقي للبيت، فبتكرارها يتمّ تكرار عدد من الحروف، فضلًا عن تكرار النغم الموسيقي الخاصّ بها، ولا شكّ أنّ لتكرار الكلمة غايات، من أهمها تأكيد إرادة المعنى الذي تحمله الكلمة، وإضفاء حالة من التوازن ((ففي كلّ عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلّها، إنّ للعبارة الموزونة كيانًا ومركز ثقل وأطرافًا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها))[٢٥]. وممّا جاء في تكرار الكلمة قول ابن حربون (من الكامل).

أنَّى عَمَوا عَن سَبيلِ الرُّشدِ وَيحَهُمُ يَا ضُلَّ مَن ضَلَّ في مَهديَّةِ الدُّوَلِ؟

سَرَوا بِعَاقِبةِ الإنعَامِ عَاقِبَةً تَنُوسَهُم بَينَ سَهلِ الأرضِ والجَبَلِ[٢٦]

ورد تكرار كلمة (ضلٌ) في البيت مرتين، ليسهم في نهاية البيت في صناعة الموسيقى، وكان الغرض التعجب من تيههم الذي هم فيه، وقد وصفها بأنَّها عاقبة الإنعام، التي لا تعي شيئًا، وتضلُّ طريقها ولا تهتدي، وقد كرّر لفظة (عاقبة)؛ لتأكيد ما وصلوا إليه من خسران، ووصف الحال التي هم عليها فقد أخذتهم بين السهول والجبال بغير معرفة ولا هداية، فمن فائدة تكرار الكلمة التعجب وتفسير المعنى، وهو ما أراده الشاعر من تكرار هذه الألفاظ في هذين البيتين. وفي تكرار الكلمة قال ابن حربون: (من الوافر)

وَمَا حُبِّ المُلُوكِ بَعَثْتُ لَكِن بَعَثْتُ إليكُمُ حَبَّ القُلوبِ[٢٧]

قد يرد تكرار الكلمة لإثباتها، فقد أورد الشاعر لفظة (بعثتُ) في جملة منفية، وقد كرّرها بعد أن أراد لها الإثبات في جملة مثبتة، فقد نفى لبعثه نوعًا من أنواع الحب (حب الملوك) ليثبت غيره وهو (حب القلوب)، فجعل إحدى الكلمتين المتكرّرتين للنفي خاصة، وأخذ بالثانية للإثبات. وقال ابن حربون في موضع آخر ورد فيه التكرار: (من الطويل)

هُو المُصطَفَى مِن صَفوَةٍ بَعدَ صَفوَةٍ وَطِيبُ فُرُوعٍ أن تَطيبَ المَحَاتِدُ[٢٨]

ويرد التكرار لبيان التتابع، وقد أظهر الشاعر هذا المعنى في قوله: (من صفوةٍ بعد صفوةٍ) فكان الغرض من التكرار الدلالة على تماثل الموصوفين، وتتابعهم الواحد بعد الآخر ووصفهم بالصفة نفسها، وقد خلق بهذا التكرار نوعًا من أنواع الموسيقى الداخلية التي أسهمت في موسيقى البيت بشكل عام. وقد أورد الشاعر التكرار في حالة من التوازن الموسيقي في قوله: (من الطويل).

هُو ابنُ أمَيرِ المُؤمِنِينَ وَشِبهُهُ وَحَسبُكَ مِن فَرعٍ وحَسبُكَ مِن بَحرِ[٢٩]

ورد تكرار كلمة (حسبك) في البيت؛ لتتصل الأولى بدلالة النسب، وتتصل الثانية بدلالة الكرم، ولاختلاف الدلالتين أراد الشاعر أن يجعل كلّ واحدة منها مستقلة عن الأخرى، ففي هذا التكرار دلالة على التعظيم، فاللفظ قد لا يؤدي معناه بالكثافة التي يؤديها إذا تكرّر، فضلًا عن أنّ دلالة حسبك اتصلت بمعانٍ من شأنها التعظيم، وأسهمت في خلق موسيقى داخلية في البيت. وورد التكرار في شطر البيت بقوله: (من الكامل).

شَرخُ الشَّبَابِ وَدَولَةٌ قَد أقبَلت يَا حُسْنَهُ مِن مُقبِلٍ فِي مُقبِلِ[٣٠]

فقد وظّف الشاعر تكرار كلمة (مُقبل) في نهاية الشطر الثاني؛ ليسهم في تنغيم البيت، وخلق موسيقى داخلية، وكانت دلالة هذا التكرار اجتماع شيئين مقبلين في الوقت نفسه. إذ لا بدّ للتكرار من معانٍ مستحسنة ليؤدي وظيفتيه الدلالية والموسيقية في البيت.

٢. **تكرار الأداة**:قد تتكرّر الأداة كما يتكرّر الحرف أو الكلمة لغرض ما، ومن تكرار الأداة في شعر ابن حربون قوله: (من الكامل).

ألقَت أزِمَّتَهَا إلى مَنْ هَمُّهُ فِي مُرهَفٍ أو مُصحَفٍ أو مَسجِدِ[٣١]

يمكن فهم دلالة تكرار الأداة من توظيفها داخل النص، وقد كرّر ابن حربون (أو) للدلالة على تحوّل اهتمام الممدوح في صور متعددة، فقد ذكر أنّ اهتمامه في (مرهف) وهو السيف، للدلالة على عنايته بالحرب وقيادة الجيوش، ثم وظّف (أو) ليأتي باهتماماته الأخرى وهي (مصحف) أو (مسجد)، و(أو) حرف عطف له فوائد منها، التسوية، ومطلق الجمع، فقد جمع الشاعر بوساطة تكرار الأداة الوظيفية (أو) اهتمامات الممدوح، وجعل منها تعظيمًا له. وفي تكرارها خلق الشاعر موسيقى خاصة، إذ عبر هذا الحرف عن وقفة موسيقية تقع بين الألفاظ، وقد مثلت (أو) بتكرارها مرتين فاصلين موسيقيين بين ثلاثة ألفاظ على وزن عروضي واحد. أما في تكرار (لولا) فقال ابن حربون: (من الكامل).

لَولَا مَقَامُكَ زُلزِلَتْ زِلزَالَها وتَضَعضَعَتْ شُمُّ الهِضَابِ الصُّخَّدِ

لَولَا الذي بَسَطَ الإلهَ بِفَضلِهِ فِي الأرضِ مِن سُلطَانِكُمْ لَم يُعبَدِ[٣٢]

تكرّرت (لولا) التي هي حرف امتناع لوجود، للدلالة على امتناع حدوث؛ ليصل بهذا الامتناع إلى تعظيم شأن الممدوح، فقد جعل من مقامه شرطًا، ولولاه لزلزلت (شمّ الهضاب الصُّخَّدِ)، ولولا ما كان من الله في بسط سلطانه الذي بسطه لأميره الممدوح لَمَا عُبِدَ الله، فقد وظّف الشاعر (لولا) لتعظيم شأن الممدوح، وقد استساغ هذه الطريقة ووجد في تكرارها وسيلة لسرد تفاصيل من شأنها تكوين صور شعرية، ففي البيت الأول جعل جواب الشرط مفصّلًا موصوفًا، وفي البيت الثاني جعل من الشرط مفصّلًا وجوابه موجزًا بـ(لم يعبدِ). ويمكن القول: إنَّ في تكرار الأداة (لولا) تكرارًا لأسلوب الشرط الذي مكّن الشاعر من خلق صور مفصّلة تمكّن الشاعر من ترجيح الشرط على جوابه، أو ترجيح جواب الشرط

على الشرط نفسه من حيث التفصيل وخلق الصور الشعرية. وكان في تكرار (لولا) مقدمة صوتية متساوية يمكنها أن تثير انتباه المتلقي بنغمها المتطابق، ليأتي بعدها سرد تفاصيل ما جاء بعد هذا الصوت الموسيقي المثير للاهتمام. ومن تكرار الأدوات قال ابن حربون: (من الطويل).

إذا ألجَمَت لَم يَعصِم العُصمَ مَعْقِلٌ ولَم يَحترِم فِي البِيد مِنهَا الأوابِدُ(٣٣)

فقد كرّر الشاعر في هذا البيت الأدوات وجاء بها مختلفة، وقد جعل منها وكأنَّها فواصل موسيقية، أعطت البيت نوعًا من النغم الموسيقي (إذا، لم، لم) فقد كرّر (لم) مرّتين وكان لها الدور في وقفة موسيقية قصيرة، لأنّ (لم) تمثّل وقفة موسيقية واضحة بـ (ميمها) الساكنة التي تحتاج إلى صمت قصير، وبعدها تتمّ معاودة النطق بما بعدها. ومن تكرار حرف الاستفهام(أين) قال ابن حربون: (من الخفيف)

فأينَ تلك الرُبَى والسَّاكِنُونَ بِهَا؟! وأينَ فِيهَا عَشِيَّاتِي وأسحَارِي؟!(٣٤)

يبدو أنّ الشاعر أراد بتكرار(أين) في هذا البيت الإشارة إلى الاهتمام والتأثّر على فقدان تلك الربى والعشيّات والأسحار، على حدٍّ سواء، وأراد في تكرار السؤال بأين بيان الحسرة، فقد ساوى الشاعر في تكراره هذا بين المكان وما فيه من شخصيات تبثّ فيه الروح في (الربى والساكنون بها) و(الزمان عشيّاتي وأسحاري)، في إشارة منه إلى ما فقد من متعة وراحة في تلك الأماكن والأزمنة.

ثانياً. الجناس: الجناس من المحسّنات البديعية التي وظّفها الشعراء لخلق نغم موسيقي، ويتكوّن الجناس بين لفظتين أو أكثر إذا ما تشابهت حروفها واختلف المعنى(٣٥) ويقسّم الجناس على قسمين هما: الجناس التام، والجناس الناقص، والجناس التام هو ((أن يتفق اللفظان اتفاقًا تامًا فيكون الاتفاق في الحروف وأعدادها وهيئتها وترتيبها مع اختلاف المعنى))(٣٦). أمّا الجناس الناقص فـ((يكون باختلاف اللفظين في أعداد الأحرف، وسمي ناقصًا؛ لنقصان أحرف أحد اللفظين عن الآخر))(٣٧). وقد وظّف ابن حربون هذه الأنواع في شعره، فمن الجناس التام قوله: (من الوافر)

تَضَمَّنَ رِزقَهَا فَتَرَى عُقَابًا مِنَ الرَّايَاتِ تَتْبَعُهَا عُقَابُ(٣٨)

فكان الجناس في (عُقابًا) و(عُقَابُ) جناسًا تامًا، ويمكن ملاحظة أنّ الجناس في هذا البيت أخذ مواضع محددة، فكان اللفظ الأول في موضع العروض من البيت، واللفظ الثاني في موضع الضرب منه، وكان المعنى مختلفًا في كلّ منهما، فمعنى اللفظ الأول: الرايات، واللفظ الثاني: الطائر، وقد وظّف هذا الجناس في عروض البيت وضربه وقد رد العجز على الصدر، وجاء بهما على اختلاف موقعهما الإعرابي ليسهم هذا الجناس في صناعة موسيقى داخلية مؤثّرة وأسهم في الوقت نفسه إسهامًا ملحوظًا في الموسيقى الخارجية. ومن الجناس التام قوله: (من الخفيف).

بِمَلِيكٍ عِندَ المَلِيكِ مَكينٍ قَد كَسَاهُ ثَوبُ التُّقَى والفَخَارِ(٣٩)

فالجناس حاصل بين لفظتي (مِلِيكٍ، ومَلِيكِ)، في تطابق الحروف تطابقًا تامًا، فدلّ بهما في على دلالتين، الأولى قصد بها الأمير لتعظيم شأنه في الإشارة إلى ملكه، والثانية قصد بها الله في ملكه العظيم، وربط بينهما في أنّ المليك مكين عند الله فكان توظيفهما من أجل تعظيم شأن الممدوح، فقد تدرّج في تعظيمه مبتدئًا بذكر ملكه الدنيوي الذي أراد تأييده بملك أعظم منه، فربط هذا الملك بتمكين المليك الأجلّ الأعظم ليضفي على ممدوحه شرعية الملك، وقد خلق بهذا الجناس موسيقى داخلية بوساطة ترداد اللفظ في النظم الموسيقي للبحر الخفيف، وقد أوقع المدّ الصوتي المتكوّن من الياء التي تكرّرت في الألفاظ المتجانسة مواقعها من تفعيلاته التي تستند في تكوينها على حروف المدّ التي تؤدّي صوتًا يتسم بمسافة صوتية أطول من غيره من الحروف. وقال ابن حربون في موضع آخر وظّف فيه الجناس الناقص: (من البسيط).

وإن عَلَتْ سَنَدًا أورَتْ بِهِ زَنَدًا تَلقَى القُلُوبَ بِمَا فِيهَا مِنَ الشُّعَلِ(٤٠)

فقد ورد الجناس الناقص باختلاف حرف بين اللفظين (سَندًا) و(زَندًا) وأسهم في موسيقى البيت، ولا سيما أنَّه جاء منتظمًا مع تفعيلاته، ممّا أسهم في تدعيم جانب الموسيقى الداخلية فيه بشكل يتوافق مع التنغيم الموسيقي. وقال ابن حربون: (من البسيط).

بَشَائِرٌ عَمَّتِ الآفَاقَ قَاطِبَةً يَدعُو لَهَا هُبَلٌ بِالوَيلِ وَالهَبَلِ(٤١)

الظاهر في البيت أنّ الشاعر كان يتعمّد إيجاد نوع من أنواع الموسيقى الداخلية، فيعمد إلى الجناس الناقص إن لم يجد جناسًا تامًا ملائمًا للنصّ، فقد وظَّف لفظة (هُبَل) وهي اسم صنم من الأصنام، مع لفظة (هَبَل) التي تدلّ على الخبل، ولم يكن بينهما اختلاف سوى حركة الحرف الأول وكان هذا التوظيف؛ لتدعيم الجانب الموسيقي الذي تكون بوجود هاتين اللفظتين في الشطر بمسافة موسيقية متقاربة، فضلًا عن ربط علاقة معنى (الخبل) بمن يدعو إلى عبادة الأصنام. وقال الشاعر في موضع آخر: (من البسيط).

كَأنَّ الصِّبى وَطَرِي إذ كُنتُ فِي وَطَنِي فَقَد فُجِعْتُ بأوطَانِي وأوطَارِي(٤٢)

وظّف الشاعر الجناس الناقص المتمثل بـ (وطري، ووطني) و(أوطاني وأوطاري)، إذ تطابقت الحروف ولم تختلف إلّا في حرفي (الراء) و(النون)، فكان لهذا النوع من الجناس دور واضح في رسم معالم الموسيقى الداخلية بوساطة تكرار الحروف مع تكرار الكلمات في تناسق مع الموسيقى الخارجية للبيت. وقال أيضًا (من الطويل).

يَدِينُ لَهُ مَنْ لَمْ يَدِنْ لِخَلِيفَةٍ وَيَقْضِى لِهُ بِالفَضْلِ غَاوٍ وَرَاشِدُ (٤٣)

ورد الجناس الناقص في هذا البيت بين لفظتي (يَدِينُ) و(يَدِنْ) لخلق موسيقى داخلية في شطر البيت لتسهم مع الموسيقى الخارجية في صناعة نغم موسيقي خاص يلفت الانتباه، وقد وظف هاتين اللفظتين بإثبات الأولى (يدين) ونفي الثانية (يدن) فجانس بين الإثبات والنفي في توظيفه للجناس الناقص.ومن أمثلة الجناس الناقص الاشتقاقي قول ابن حربون: (من الطويل).

فأنطَقتُمُ بالشُّكرِ مَن كَانَ مُفحَمًا وجَلَيتُمُ بالنُّورِ مَن كَانَ فَاحِمًا(٤٤)

ورد الجناس في (مُفحَمًا) و(فَاحمًا)، فقد تطابقت حروفه الأصول، واختلفت ما زيد عليها، بزيادة (الميم) قبل الفاء في (مُفْحَمًا)، وإضافة (الألف) بعد الفاء في (فَاحِمًا) في حين تطابقت أربعة حروف بين اللفظتين، وهذا الجناس لا يقلّ شأنًا عن الجناس التام، إذ يسهم في خلق موسيقى داخلية تتألّف بوساطة تكرار هذه الحروف باجتماعها أو تقاربها، وقد وفّق الشاعر في توظيفه للجناس، وقد نسب الفعل أنطقتم والفعل جليتم للأمير؛ ليجعل لأفعاله وصفاته أثرًا في استنطاقه الشعر، ويعترف بالنعمة التي غيّرت حاله. وقال في موضع آخر: (من الكامل).

وإلَيكَهَا تَبغِي رِضَاكَ ذخَيرَةً سَنَدًا ألوذُ بِهِ طِوَالَ المُسنَدِ(٤٥)

وظف الشاعر الجناس بلفظتي (سَنَد) و(مُسنَد) فهما يتكوّنان من الحروف نفسها، ولا خلاف بينهما سوى بزيادة الميم في (مُسنَد) مع سكون السين التي كانت متحركة في (سَنَد) مع اختلاف الحركة الإعرابية بينهما، ويختلفان في الدلالة، فالسند هو المعتمد، والمُسند الدهر، ولهذا الجناس نوع من أنواع الموسيقى ترد في الشعر لخلق لون من ألوان النغم الموسيقي الداخلي بوساطة تكرار الحروف بين اللفظتين، ولاسيما أنّه أوردهما متقاربين في شطر واحد. وقال أيضاً: (من الوافر).

فَقُلنَا شَيّقِينَ إلى سَنَاكُم تَبَارَى في السُّمُومِ بِنَا السَّمَامُ(٤٦)

فقد اشتقّ ابن حربون من الجذر (سمم) اللفظين: (سُمُوم) و(سَمَام)، وهو بهذا الاشتقاق أوجد نوعًا من أنواع الموسيقى الداخلية بوساطة تكرار الحروف المتشابهة في الجناس الاشتقاقي، التي أسهمت مع غيرها من أمثال تكرار حرف السين والميم في (سَناكُم)، فضلًا عن تنسيقه مع تكرار حرف (النون) في البيت، فقد عمل الشاعر على تنسيق النغم؛ لإضفاء موسيقى داخلية خاصة على البيت. وفي جناس اشتقاقي آخر قال ابن حربون: (من البسيط).

فَقَد ظَفَرتُمْ بِفَيَّاضٍ مَوَاهِبُهُ تُحصَى الحَصَى قَبلَ أنْ يُحصَى لَهَا عَدَدُ(٤٧)

وقد اعتمد بناء البيت على اشتقاق الألفاظ (تُحصى، الحصى، يُحصى) من الجذر (حصي)، والحصى صِغارُ الْحِجَارَةِ، وتحصى أي تحسب بالعدّ، وهذا النوع من الجناس له دوره الفاعل في خلق النغم الموسيقي في البيت، فحقّق الشاعر عن طريق هذا التشابة الصوتي النغمي خروجاً عن الرتابة التي تعتري الوزن الشعري أحيانًا، وقد اعتمد في بناء هذا البيت في شطره الثاني اعتمادًا كليًّا على الجناس الاشتقاقي؛ لخلق نمط موسيقي خاص به. وقال ابن حربون: (من الكامل).

فَتَبَرَّأتْ تِلكَ المَعَاقِلُ مِنهُمُ والعَقلُ – لَو رُزِقُوهُ– أمنَعَ مَعقَلِ(٤٨)

وظَّف ابن حربون الجناس الناقص الاشتقاقي المتمثل بـ(المعاقل، والعقل، ومعقل) المشتقّ من الجذر الثلاثي (عقل) في البيت في دلالة على الأماكن التي تبرّأت في لفظة(معاقل، ومعقل) في الجمع والإفراد، ودلالة العقل الذي هو آلة التفكير عند الإنسان، وقد أسهم هذا الجناس بوساطة تكرار الحروف في إعداد الوحدات الصوتية في البيت، وإعطاء نغمة جميلة، وقد نثر الشاعر هذه الألفاظ في البيت، وأوجد فيه نغمًا خاصًّا تكون بوساطة أصواتها.

ثالثاً. التصدير: فنّ من الفنون البديعية ((وهو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة))[٤٩]. وقد قسّمه ابن المعتز على ثلاثة أقسام[٥٠]:

١. ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول، كما قال ابن حربون: (من مخلع البسيط)

رَاشَ إمَامُ الهُدَى جَنَاحي وَلَيسَ فِي الحَقِّ مِن جُنَاحِ[٥١]

فالتصدير في كلمة (جناحي) التي وافقت آخر كلمة من البيت(جُناحِ)، لخلق موسيقى داخلية تسهم في تنغيم البيت، فضلًا عن خلق نوع من التوازن الموسيقي الذي عزّزه بالجناس الناقص بين (جناحي، وجُناحِ). وقال ابن حربون: (من الطويل).

وَلَولَا خُطُوبٌ أَخَّرَتنِيَ لَمْ يَفِدْ عَلَى الحَضرةِ العَلياءِ قَبلِيَ وَافِدُ[٥٢]

أخذ التصدير مكانه من البيت، إذ اختار له الشاعر أن يكون في نهاية الشطر الأول ليتوافق مع اللفظ الأخير من البيت في بعض المواضع، وقد جمع في هذا البيت بين التصدير وبين الجناس الاشتقاقي، ومن شأن التصدير أن يأخذ ببعض أنواع الجناس فيعمل على توظيفها في مقام التصدير؛ ليسهم في خلق الموسيقى الشعرية المؤثّرة. وقال ابن حربون في موضع آخر وظّف فيه التصدير: (من الكامل).

أولى لَهُمْ مِنْ بَأسِ كُلِّ غَضَنفَرٍ أقصَى مُنَاهُ أن يَزُورَ غَضَنفَرا[٥٣]

فقد جاء التصدير في كلمة (غضنفر) التي توافقت مع اللفظ الأخير من البيت، مع اختلاف في الحركة الإعرابية، ومع هذا الاختلاف أوجد ابن حربون موسيقى داخلية بتوافق شطري البيت عن طريق التصدير.

٢. ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة من النصف الأول. قال ابن حربون: (من الكامل).

وَاسْتَعْجَلُوا أمْرَ الإلَهِ فَجَاءَهُم وَالوَيلُ كُلَّ الويلِ للمُستَعجِلِ[٥٤]

بدأ الشاعر البيت بلفظ (استعجلوا) وانتهى بـ(المستعجل)، فقد توافقت بداية البيت مع نهايته بوساطة التصدير بلفظتي(واستعجلوا، وللمستعجل) ولا شكّ أنّ الفاصل بين الكلمتين كبير، وهذا الفاصل يفرق في القيمة الموسيقية في التصدير بحسب موقعه من البيت. ووظّف ابن حربون التصدير مع تكرار الحرف في قوله: (من الوافر).

سَلَامٌ أيُّهَا المَلِكُ الهُمَامُ عَلَى نَاديكَ دَامَ لَهُ السَّلَامُ[٥٥]

بدأ البيت بـ(سلام) وانتهى بـ(السلام) ليحقّق غايته من خلق الموسيقى الداخلية، وقد جمع في هذا البيت بين التصدير وتكرار حرف الميم؛ ليتميّز بموسيقاه الداخلية عن غيره من الأبيات، وجعل الموسيقى تتفاعل بين التكرار والتصدير؛ للوصول إلى التأثير الأكثر فاعلية. وفي موضع آخر ورد فيه التصدير قال ابن حربون: (من الطويل).

كِرَامٌ لَهُمْ فِي الجودِ أرفَعُ هِمَّةٍ فَمَا يَهَبُونَ المَالَ إلَّا كَرائمَا[٥٦]

فقد يأتي التصدير لغرض التكرار والتأكيد، فضلًا عن وظيفته الموسيقية التي يؤدّيها في البيت، وقد أورد الشاعر هذا النوع من التصدير في (كرام) التي أراد لها أن تكون بداية للبيت، وختم بما يلائمها من لفظ مشتق من جذرها (كرائما)؛ ليثير اهتمام المتلقي بموسيقى البيت.

٣. ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه، ومن أمثلة ما جاء به ابن حربون قوله: (من الوافر).

وأحكِمَتِ الأمورُ بِمَا تَوَاصَتْ بِهِ الألبَابُ والحسَبُ اللبَابُ[٥٧]

اختار الشاعر من التصدير نوعه الثالث ليشتمل شعره على جميع أنواع التصدير، فقد اختار للتصدير أن يتمركز في الشطر الثاني من البيت، فجمع (الألبابُ، واللبَابُ) في شطر واحد؛ لتكون المسافة الموسيقية بينهما قصيرة، فأوجد موسيقى داخلية تكرّر النغم فيها في شطر واحد. وجاء التصدير في الشطر الثاني من البيت في قول ابن حربون: (من المتقارب).

فَلَا زِلتَ يَرجُوكَ مَن يَرتَجِي وَيَرهَبُ بأسَكَ مَن يَرهَبُ[٥٨]

ورد التصدير في الشطر الثاني من البيت (يَرهبُ، يَرهبُ) الذي أسهم في خلق الموسيقى الداخلية التي تشترك مع الموسيقى الخارجية للبيت؛ ليكون للبيت الأثر الواضح والمؤثّر في المتلقي. وقال ابن حربون في موضع آخر: (من الكامل)

الحَقُّ حَقُّكَ مَا لَهُ مِن دَافِعٍ واستَشهِد البيضَ الصَّوارِمَ تَشهَدِ[٥٩]

فقد تكرّرت كلمة (تشهد) في شطر البيت الثاني مع زيادة أضيفت لحروفها؛ لتؤدّي دورها في الموسيقى الداخلية، وقد اختار لهذين اللفظين أن يتقاربا من بعضهما مع وجود فاصل بسيط، ليكون له الأثر في أداء الدور الموسيقي.

رابعاً. التصريع:

يعدّ التصريع من الفنون البديعية، وعادة ما يكون في مطالع القصائد الشعرية، قال ابن سنان الخفاجي: ((وأما التصريع فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلّا أنَّه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخر النصف الثاني منه وإنما شبه مع القافية بمصراعي الباب وقد استعمله المتقدمون والمحدثون في أول القصيدة وربما استعملوه في أثنائها))[٦٠].وممّا جاء في فائدة التصريع وتسميته، قال ابن الأثير: ((وفائدته في الشعر أنَّه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها، وشُبِّه البيت المصرَّع بباب له مصراعان متشاكلان، وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام ومن استعمله ممن تقدم أو تأخر فإنَّه دال على سعته في فصاحته، واقتدار منه في بلاغته، وهو إنَّما يحسن إذا كان قليلًا في القصيدة بحيث يكون جاريًا مجرى الطراز للثوب، والغرة في وجه الفرس، فأمَّا إذا كان كثيرًا فإنَّه لا يكاد يرضى لما يظهر فيه من أثر الكلفة فيكسب لفظه برودة ومعناه ركة))[٦١]، وتتضح أهمية التصريع من حيث الموسيقى والإيقاع في جعل الألفاظ مترابطة ومتواصلة مع بعضها بعضًا في البيت[٦٢]. ومن أمثلة التصريع قول ابن حربون: (من المتقارب).

بِيُمنِكُمْ أُنجِحَ المُطلَبُ وأعطَى مَقَادَتَهُ المَصَعَبُ[٦٣]

فجاء التصريع في قوله (المطلب، والمصعب)، وعادة ما يكون في البيت الأول من القصيدة، والتصريع في المطلع يعلن عن نظام القصيدة وقافيتها، إذ اعتاد الشعراء بتوظيفه في مطالع قصائدهم، وإعداد النمط الموسيقي الذي ستسير عليه القصيدة حتى نهايتها، وهي ظاهرة موسيقية معتمدة في الشعر. وفي قصيدة أخرى جاء قول الشاعر معتمدًا التصريع في مطلعها: (من الكامل).

جَاءتكَ تِسحَبُ ذَيلَهَا للمَوعِدِ زَهرَاءَ طَالِعَةً بِسَعدِ الأسعَدِ[٦٤]

فقد صرّع بين (للموعد، والأسعد)؛ لينبّه القارئ على قافية القصيدة بأكملها، وليضاعف من موسيقى النص الداخلية، وفي قصيدة أخرى جاء قول ابن حربون معتمدًا التصريع في (المنزل والمرسل): (من الكامل).

بَلَجَتْ بِكُنْ حُجَجُ الكِتَابِ المُنزَلِ ونَصَرتُمُ نَصرَ النَّبِيِّ المُرسَلِ

صرع الشاعر البيت الأول من قصيدته اللامية، فجعل عروض البيت (المنزلِ) مشابها لضربه (المرسل) في التقفية وفي الوزن الصرفي؛ ليعلن عن قافيته التي اختارها في انطلاقته الأولى ليقتفي أثر هذه التقفية في نهايات أبياته إلتزامًا منه بنظام القصيدة العمودية، وإسهامًا منه في تنظيم موسيقى البيت وقافيته على حد سواء، وهو بذلك يمثل مكون من مكونات الموسيقى الداخلية ويسهم في تدعيم الموسيقى الخارجية في الوقت نفسه. ومن أمثلة التصريع قول ابن حربون: (من الطويل)

بِسَعدِكَ أضحى الدِّينُ جذلَانَ باسِمَا وباسمِكَ أمسى الشِّركُ للشِّركِ هَادِمَا[٦٥]

اقتضى وجود التصريع انتظام عروض البيت وضربه، فقد صرّع الشاعر هذا البيت بحرف الروي وألف الإطلاق، في (باسما، وهادما) ويبدو أنّ عناية الشاعر لم تقتصر على التصريع، إذ كان حريصًا على أن يأتي باللفظتين على وزن واحد هو (فَاعِل) عناية منه بالموسيقى الداخلية.

خامساً. لزوم مالا يلزم:

قد يعمد الشاعر إلى إلزام نفسه باتباع نظام معين في قوافي الشعر ((وهو أن يأخذ الشاعر نفسه بالتزام حروف وحركات في القافية لا تتطلبها قواعد علم القافية، وإنَّما يفعل ذلك زيادة في الاتباع الموسيقي للقافية))[٦٦]، وقد ألزم ابن حربون نفسه في ما لا يلزم في قصيدة واحدة فقط قال فيها: (من الكامل)

واستَوصِلُوا إعمَالَهَا وَكَلَالَهَا فالنَّفعُ فِي أن تَشتَكِي أضرَارَها
حتَّى تَزوروا كَعبَةَ الفَضلِ التي قَد أحسَنَت بَرَكَاتُـهَا زوَّارَهَ
فـإذا استَلَمتُم بالسَّلَامَةِ رُكنَهَا فارمُوا بأخفَـافِ المَطِيِّ جِمَارَهَا
بَلَـغتْ رِبَاطَ الفَتـحِ عُوجًا ظُلَّعًا قَد كان يَستَوي السُّرَى أمَارَهَا[٦٧]

ألزم ابن حربون نفسه بما لا يلزم في هذه القصيدة بتكرار (ها) في نهاية كل شطر، وهذا الإلزام أضفى على القصيدة موسيقى داخلية خاصة بها، فكانت هذه (الهاء) وكأنّها تقفية لجميع أبيات القصيدة، مع أنّ حرف الروي فيها هو الراء، وقبلها حرف الألف تأسيسًا لها، فكان من الواجب على الشاعر أن يلتزم بالحرف الروي وما يتصل به من تأسيس أو غيره، ولا يجب عليه أن يلتزم بالهاء التي جعلها بعد حرف الروي،

لولا أنَّه أراد أن يضفي على قصيدته نمطًا موسيقيًا مختلفًا، وأن يضفي على قصيدته شيئًا من التعظيم، وجعل من موسيقى القصيدة أكثر تأثيرًا، وأبلغ في الوصول إلى القلوب. فضلًا عن بيان قدرته في اختيار الألفاظ التي التزم بها، وشاعريته التي تمكن بوساطتها من نسج هذه القصيدة مع وجود هذا الإلزام.

سادسًا. التدوير:

التدوير ظاهرة من الظواهر التي تسهم في خلق الإيقاع الشعري، والتدوير((هو أن يستدعي وزن البيت أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشطر الأول داخلة في وزن الشطر الثاني))[٦٨]، ومن دلالاته امتداد موسيقى البيت واتصال شطريه[٦٩]، فيشترك الشطر الأول مع الشطر الثاني بكلمة يكون بعضها في الأول وبعضها في الثاني، فتؤدي هذه الكلمة دورها في إيصال الشطر بالشطر، ومن أمثلة التدوير قول ابن حربون (من المتقارب).

لَقَد رَكِبُوا مَركَبَ الجَاهِلِيـ نَ وَالجَّهلُ مِن شرِّ مَا يُركَبُ[٧٠]

فقد دوّر ابن حربون البيت، إذ وقعت النون من (الجاهلين) في بداية تفعيلة الشطر الثاني من البيت، فجعل منها سببًا لتوصيل الشطر الأول بالثاني، ويظهر ذلك جليًا في قراءة البيت، وبهذه الطريقة يختلف البيت المدوّر عن غيره من أبيات القصيدة، فيعطي نمطًا جديدًا في الإلقاء، في تغيير طفيف لا يؤثّر في موسيقى القصيدة، بل يضفي عليها نوعًا من التغيير المقبول. وقد ورد التدوير في قوله: (من الخفيف).

فَكأنَّ الآفَاقَ فِي لُمَمٍ شِقـ ـرٍ لَهَا مِن شَبَا الرِّمَاحِ مَدَارى[٧١]

وفي هذا التدوير أسهمت لفظة (شقر) في إيصال الصدر بالعجز، وبسبب هذا الاتصال، اختلفت الموسيقى الداخلية في البيت عن طبيعتها، فالتدوير يغير من طبيعة البيت، ويعترض على القانون المعتمد فيه المتمثل بتكوينه من شطرين، فيصل الشطر بالشطر، لتكون موسيقاه مختلفة عن غيره من الأبيات التي لا يكون فيها تدوير، ومع ذلك لا يؤثّر في القالب العام للبيت المتمثّل بالوزن الشعري. ومن أمثلة التدوير – أيضًا– قول ابن حربون: (من الخفيف).

فَسَلَامٌ يَغَارُ مِن طِيبِ رَيَّا هُ إذا هَبَّ كُلُّ رَندٍ وغَارِ[٧٢]

جاءت كلمة(ريَّاه) في موضعها في نهاية الشطر الأول من البيت وقد اشترك جزء منها في الشطر الثاني؛ لتؤدّي دورها في تدوير البيت، ولخلق موسيقى شعرية خاصة يؤدّيها التدوير؛ لتضفي على البيت نوعًا من أنواع الموسيقى الداخلية.

الخاتمة

وخلاصة القول: إنّ ابن حربون كان على دراية بما قدّم من محسنات بديعية، قاصدًا بذلك إيجاد النغم الموسيقي الداخلي في أغلب قصائده التي توجّه بها إلى الممدوح، واستطاع أن يقف بين صفوف الشعراء المبرّزين في الأندلس، وقد رصدت هذه الدراسة بعض النتائج التي يمكن إجمالها على النحو الآتي:

– يمكن أن نستنتج أنَّ ابن حربون كان من الشعراء الذين يعملون في صناعة الشعر بدقة عالية، وليس من الشعراء الذين يكتبون الشعر بعفوية من دون تدقيق وتمحيص.

– كان للموسيقى الداخلية أثر ظاهر، أسهم مع الموسيقى الخارجية في إثراء الجانب الإيقاعي في شعره، إذ شكّل التكرار ظاهرة أسلوبيّة مميّزة عند ابن حربون، فهو يكرّر الحرف والكلمة والأداة، ويستثمر ذلك لصالح نصّه الشعريّ.

– عني الشاعر بشكل ملحوظ بالتصريع، فجاءت أكثر مطالع نصوصه الشعريّة مصرّعة، وهذا يشير إلى الاهتمام البالغ من لدن الشاعر بموسيقى النص.

– ما يمكن رصده في موسيقى الشاعر الداخليّة شبه غياب الجناس التام عن شعره، ليشغل الجناس الناقص الحضور البارز والبديل عنه.

كانت هذه أهمّ النتائج التي توصلّت إليها في هذه الدراسة، التي آمل أن أكون عن طريقها قد أوضحت حياة الشاعر وبيئته وشعره، والحمد لله أولاً وآخرا وصلّى الله تعالى على نبينا محمد وآله الطيبين الطاهرين.

المصادر والمراجع

(١)قضايا الشعر في النقد: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب، ط:١، القاهرة، ١٩٧٧م.

(٢)حركات التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، س . مورية، ترجمة وتعليق: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م.

(٣)تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، إبراهيم علي أبو الخشب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:١، القاهرة، ١٩٩٢م.

(٤)خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ط:١، تونس، ١٩٨١م.
(٥)الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط:٢، دمشق، ١٩٨٥م.
(٦)لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف، د. بشرى محمد طه البشير، (أطروحة دكتوراه)، بإشراف د.ماهر مهدي هلال، كلية الآداب جامعة بغداد، ١٩٩٠م.
(٧)الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها: أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزويني (٣٩٥هـ)، الناشر: محمد علي بيضون، ط:١، ١٩٩٧م.
(٨)فقه اللغة وسر العربية: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي(٤٢٩هـ) تحقيق: عبد الرزاق المهدي، الناشر: إحياء التراث العربي، ط:١، ٢٠٠٢م.
(٩)معجم مصطلحات الأدب: فاروق شوشة، تحقيق: سميرة صادق شعلان، مجمع اللغة العربية، ط:١، القاهرة، ٢٠٠٧م.
(١٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله بن الطيب بن عبد الله بن الطيب بن محمد المجذوب (١٤٢٦هـ)، دار الآثار الإسلامية– وزارة الإعلام، ط:٢، الكويت، ١٩٨٩م.
(١١) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط:٢، بيروت ،١٩٨٦م.
(١٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ، دار الملايين، ط:٥، بغداد، ١٩٦٥م.
(١٣) سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (٤٦٦هـ)، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٢م.
(١٤) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلواالمصرية، ط:٢، القاهرة، ١٩٥٢م.
(١٥) البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني المعروف بالجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق: علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.
(١٦) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي، د.علي الغريب محمد الشناوي، دار الكتب، ط:١، القاهرة، ٢٠٠٤.
(١٧) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٩٩٧م.
(١٨) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف بالاسكندرية، ط:١، مصر، ١٩٨٧م.
(١٩) الإيضاح في علوم البلاغة، أبو المعالي جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني (٧٣٩هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ٢٠٠٢م.
(٢٠) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد المعروف بابن الأثير الكاتب(٦٣٧هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة، بيروت، ١٤٢٠هـ.
(٢١) تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، للخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن (٧٣٩هـ)، قرأه وكتب حواشيه وقدم له: الدكتور ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٨م.
(٢٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، .١٩٨١م .
(٢٣) البديع في البديع، ابن المعتز، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن الرشيد العباسي (٢٩٦هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط١، بيروت، ١٩٩٠م.
(٢٤) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، الحسيني العلويّ الطالبي الملقب بالمؤيد بالله (٧٤٥هـ)، المكتبة العصرية، ط١، بيروت، ٢٠٠٣م.
(٢٥) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، ط:٣، مزيدة ومنقحة، بيروت، ١٩٦٦م.
(٢٦) الشعر والنغم، رجاء عيد، دار الثقافة، القاهرة، د. ط، ١٩٧٥م.
(٢٧) معجم مصطلحات العروض والقافية، د. رشيد العبيدي، ط١، بغداد، ١٩٨٦م.
(٢٨) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم المعروف بابن منظور(٧١١هـ)، دار صادر، ط:٣، بيروت،١٤١٤هـ .
(٢٩) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري (١٧٠هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د. ط، العراق، د. ت.

(١) قضايا الشعر في النقد: ٣٦.
(٢) حركات التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، ١٦.
(٣) يُنظرُ: تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، ١٦٥،١٦٦.

(٤) يُنظرُ: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ١٩.

(٥) يُنظرُ: الشعر بين الرؤيا والتشكيل. ٢٣٢.

(٦) لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف، ١١.

(٧) الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ١٥٨ .

(٨) فقه اللغة وسر العربية، ٢٦٥.

(٩) معجم مصطلحات الأدب،٤٧٣.

(١٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٤٩٠/٢.

(١١) التكرير بين المثير والتأثير، ١٩٨.

(١٢) قضايا الشعر المعاصر، ٢٧٦.

(١٣) لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية في عصر الطوائف: (أطروحة دكتوراه): ٨٠.

(١٤) يُنظرُ: سرّ الفصاحة: ١٠٣.

(١٥) قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٧.

(١٦) موسيقى الشعر: ٤١.

(١٧) البيان والتبيين: ٣١٤.

(١٨) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ٧٤.

(١٩) يُنظرُ: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ٩٧.

(٢٠) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي، ١٢٥.

(٢١)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي ، ١٣٢.

(٢٢) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ٤٣.

(٢٣) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي، ١٣٣.

(٢٤) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ٣٨.

(٢٥) قضايا الشعر المعاصر، ٢٧٧، ٢٧٨.

(٢٦) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ١٤٧. تنوسهم: تذبذبهم وتحركهم، وأصله من ناس الشيء، أي: تحرك وتذبذب، ينظر: العين: ٣٠٣/٧.

(٢٧)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي ، ٨٦.

(٢٨) المصدر نفسه، ١٠٠.

(٢٩)المصدر نفسه ، ١١٥.

(٣٠)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي ، ١٣٩.

(٣١) المصدر نفسه، ٩٠.

(٣٢)المصدر نفسه ، ٩٥.

(٣٣) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي، ١٠٣.

(٣٤)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي ، ١١٦.

(٣٥) الإيضاح في علوم البلاغة، ٣٢٣/١.

(٣٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١/ ٢٤١.

(٣٧) تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ١٩٩.

(٣٨) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ٧٢.

(٣٩)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ١١٧.

(٤٠)المصدر نفسه: ١٤٤. فلانٌ سَنَدٌ أَي معتَمَدٌ. يُنظرُ: لسان العرب: (فصل السين المهملة)، ٢٢١/٣. إِنَّه لَوَارِي الزَّنْدِ ووَرِيُّه: يَكُونُ ذَلِكَ فِي الكرَم وَغَيْرِهِ مِنَ الْخِصَالِ الْمَحْمُودَةِ. يُنظرُ: لسان العرب: (فصل الزاي)، ١٩٦/٣.

(٤١)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ١٤٦.

(٤٢) المصدر نفسه: ١٢٠.

(٤٣)المصدر نفسه: ١٠٠.

(٤٤)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ١٥٥.الفاحِمُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ: الأَسود بَيِّن الفُحومة، والمُفْحَم: العَيِيُّ. والمفْحَم: الَّذِي لَا يَقُولُ الشِّعْرَ. وأَفْحَمه الهمُّ أَوْ غَيْرُهُ: مَنَعَهُ مِنْ قَوْلِ الشِّعْرِ. وَهَاجَاهُ فأَفْحَمه. يُنظرُ: لسان العرب: (فصل الفاء)، ٤٤٩/١٢.

(٤٥)المصدر نفسه: ٩٦. فلانٌ سَنَدٌ أَي معتَمَدٌ. والمُسْنَدُ: الدَّهْرُ. يُنظرُ: لسان العرب: (فصل السين المهملة)، ٢٢١/٣.

(٤٦)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ١٥٤.

(٤٧) المصدر نفسه ١٠٨. وأحصى بمعنى عدَّ. يُنظرُ: لسان العرب: (فصل العين المهملة)، ٢٨١/٣

(٤٨)المصدر نفسه: ١٣٦.

(٤٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٣/٢.

(٥٠) البديع في البديع، ابن المعتز، ١٤٠.

(٥١) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ٨٩.

(٥٢)المصدر نفسه: ٩٨.

(٥٣): ١ شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي ٢٥.

(٥٤) المصدر نفسه: ١٣٦.

(٥٥)المصدر نفسه: ١٤٩.

(٥٦)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي ١٥٩.

(٥٧) المصدر نفسه: ٧١.

(٥٨)المصدر نفسه: ٨٢.

(٥٩)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ٩١.

(٦٠) سر الفصاحة: ١٨٨.

(٦١) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ٣/ ١٩.

(٦٢) يُنظرُ: سر الفصاحة ١٨١، المثل السائر ١/ ٣٣٨، والطراز، ٤١٣ ، ٤١٥.

(٦٣) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ٧٧.

(٦٤) المصدر نفسه: ٩٠.

(٦٥) المصدر نفسه: ١٥٥.

(٦٦) فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٤/٢.

(٦٧) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ١٢٩.

(٦٨) الشعر والنغم، ١٨٤.

(٦٩) يُنظرُ: معجم مصطلحات العروض والقافية، ٩١.

(٧٠) شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ٧٨.

(٧١)المصدر نفسه: ١١٧.

(٧٢)شعر أبي عمر ابن حربون الشلبي: ١١٩.