فاعلية الإيقاع الخارجي في التماسك النصي في ديوان الأعمى التُّطيلي (...–525هـ)

د. أمينة الشريف سالم

قسم اللغة العربية ،كلية الآداب ،جامعة سرت

مقدمة:

تتعدد مستويات التماسك النصي في الشعر وتتمحور في مستويات عدة منها :
المستويات النحوية، والمعجمية، والدلالية، والإيقاعية، وهي مستويات من شأنها أن تكشف عن مدى الترابط والتماسك بين أبيات النص وأجزائه، خاصة الشعر العربي القديم، الذي وصف بأنه شعر مفكك، يفتقد النص فيه صفة الترابط الفني. ومن ثمَّ فإن البحث الحالي يتوجه نحو رصد الآليات الإيقاعية في ديوان الأعمى التُّطيلي [1] التي تسهم في تقديم نص شعري متماسك، يعبر عن مبدعة.

ومن هذا المنطلق، فإن هذا البحث يقع في مجال العلاقة بين الإيقاع والتماسك النصي، انطلاقاً من بنية ديوان الأعمى التُّطيلي الإيقاعية، بقصد الوقوف على مدى فاعلية الإيقاع في تحقيق الترابط بين أبيات الديوان وأجزائه، اعتماداً على التفاعل البنَّاء بين النص والإيقاع [2] الذي لا تقف حدوده عند "دراسة العروض من وزن وقافية، وإنما تتجاوز ذلك إلى دراسة كافة المستويات والتنظيمات الصوتية في النص الشرعي أصواتاً ، أو مقاطع ، أو كلمات ، أو صوراً نحوية أو عبارات وتراكيب" [3] ، وذلك من خلال الاستفادة من أسس علم النص ومبادئه ، حيث نظر علماء اللغة النصيين إلى النص على أنه وحده متكاملة تشدها خاصية التماسك [4]. ونقصد بالتماسك هنا – مع تعدد مسمياته بين : الانسجام، والحبك، والالتئام، والسبك، الكشف عن العلاقات الإيقاعية التي تساعد على تحقيق التماسك في ديوان التُّطيلي وفك شفرة النصوص فيه، خاصة أن الشعر التُّطيلي منزلة خاصة لدى النقاد، حتى إن ابن بسام أثنى عليه بقوله: "له أدب بارع، ونظر في غامضة واسع، وفهم لا يجارى، وذهن لا يبارى، ونظم كالسحر الحلال . . . نظم أخبار الأمم في لبَّة الغريق وكان بالأندلس سرُّ الإحسان، وفرداً في الزمان. . ." [5]

كما قال عنه الضبي : "أديب شاعر ، محسن ما شاء بليغ" [6]

ومن ثمَّ فإن التُّطيلي – بناءً على ما قيل عن شعره – استطاع أن يقدم نصاً شعرياً ذا بنية فنية إيقاعية خاصة ، تستحق الوقوف على جوانبها ودراستها؛ للكشف عن دورها في تحقيق التماسك في ديوانه.

وتعد دراسة المستوى الهندسي الإيقاعي الخارجي من حيث كونه أداة فاعلة في تماسك بنية النص وتشكيلة ذات قيمة عالية، تقتضيه طبيعة الشعر العربي، فللشعر طبيعته الخاصة المميزة له عن سائر فنون الأدب بحكم الإيقاع الموسيقى المنظم، ومن ثمَّ كان لزاماً على الباحثة أن تقف عند خصائص التشكيل الإيقاعي الخارجي، والدور الفعَّال الذي يقوم به هذا التشكيل في تحقيق الانسجام والتماسك وعندئذ لا يصبح هذا التشكيل الخارجي " مجرد رموز لمدلولات أو مظاهر تحسينية، أو إنجازات لصياغات جاهزة، أو حتى تجسيد لحالات نفسية وعاطفية، بل يغدو . . . دالاً نصياً يسهم – مع غيره من الدوال كالتركيب النحوي والمجاز– في بناء النص الشعري وإنتاج الدلالة ". [7] .

والشعر العربي حين يعتمد على هذا المستوى الإيقاعي الخارجي في بناء التشكيل الفني للنص فإنه يصيب الهدف والغاية، ويصبح ذا فاعلية واضحة في تحقيق التلاحم بين أجزائه ممَّا يزيد من درجة انفعال الملتقى، بدرجة انفعال المبدع نفسه على حدٍّ سواء.

*** أسباب اختيار الموضوع:**

1- قلة الدراسات المعنية بدور الإيقاع في تحقيق التماسك داخل النصوص الشعرية.

2- استكشاف جوانب جديدة في شعر التُّطيلي والوقوف على مدى تحقيق الترابط النصي بين أجزائه.

3- قلة الدراسات الإيقاعية عن شعر التُّطيلي ، حيث اقتصرت الدراسات التي اهتمت بالشاعر على تناول الإيقاع عند دراسة الشعر بوصفه حلية موسيقية ، مع إغفال ما يحققه الإيقاع من فوائد انسجاميه داخل النص.

*** أهداف البحث:**

1- دحض الاتهامات التي توجه إلى الشعر العربي القديم بوصفه شعراً مفككاً، تفتقد نصوصه صفات الانسجام والالتئام.

2- الوصول إلى رؤية جديدة للقصيدة العربية القديمة، انطلاقاً من النص ذاته، واعتماداً على النظرة المتأملة داخل بنيته الإيقاعية.

*** مادة البحث:**

يعتمد البحث الحالي على ديوان التُّطيلي المجموع باسمه، وهو ما حققه الدكتور/إحسان عباس، الذي قدَّم الديوان بدراسة قيمة تناول فيها حياة التُّطيلي وشعره وموشحاته.

*** منهج البحث:-**

لم يتبنَ البحث الحالي منهجاً معيناً من مناهج دراسة التماسك النصي، بل أفاد من إنجازات المناهج المختلفة ، وذلك حتى لا يفرض على النص الشعري القديم نموذجاً منهجياً جاهزاً، قد تتنافي إجراءاته مع روح النص، ممَّا قد يؤدي إلى آراء متعسفة وتفسيرات خاطئة.

*** خطة البحث:**

اقتضت طبيعة البحث ومنهجيته تقسيمه إلى توطئة وأربعة مستويات تليهم خاتمة تتضمن أهم النتائج.

المستوى الأول: الوزن.

المستوى الثاني: القافية.

المستوي الثالث: التصريع.

المستوي الرابع: التضمين.

هذه المستويات تمثل في مجموعها الهندسية الإيقاعية الخارجية، وهي هندسة لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن الهندسة الإيقاعية الداخلية وغيرها من المستويات المحققة للتماسك النصي.

ممَّا لا شك فيه أن بنية الشعر ونظامه الإيقاعي الخارجي تتضافر فيه مؤثرات عدة لها دورها الفاعل في تنظيم المعاني والبنية التي يستقر عليها الشكل الشعري في نسيجه وهيئته.

وتأتي دراسة الهندسية الإيقاعية الخارجية ودورها في تماسك النص في ديوان التُّطيلي من خلال أربعة مستويات أساسية هي :

المستوى الأول: الوزن:

يعد الوزن ركناً أساسياً من أركان التماسك الإيقاعي الخارجي في ديوان الأعمى التُّطيلي؛ لأن الوزن يؤدي إلى إحداث نوعين من الائتلاف في النص الشعري "الأول بين الوزن وكلامه، والثاني بين رنة وزنه ورنة كلامة" (8) فبالوزن يتم التلاؤم بين أطراف الكلام، لأن وضع الألفاظ وصياغتها على وفق ترتيب معلوم تجسده بحور الشعر بأوزانها المعروفة حسب طبيعته التجربة، يجعل الكلام أقرب إلى النفس، وأسهل في الفهم والحفظ.

وقد عُنى التُّطيلي عناية شديدة بالأوزان الخفيفة السهلة التي تكاد تنحل من تلقاء نفسها إلى غناء خالص. ولأن الأوزان الشعرية هي إحدى وحدات الإيقاع الهندسي الخارجي، فإن التُّطيلي قد نظم في ديوانه على معظم بحور الشعر العربي، فلم يخرج عن الأوزان التقليدية فيه.

وقد احتوى ديوان التُّطيلي على (3064) بيتاً شعرياً ، تتوزع على أشكال الوحدات الشعرية المعروفة من قصائد، ومقطوعات ، وأبيات مفردة، موزعة على (58) قصيدة ، و (10) مقطوعة، و (13) بيتاً مفرداً ، أي إن شاعرنا كان يميل إلى نظم القصائد والمقطوعات، تبعاً للغرض الشعري الذي يتوخاه.

وباستعراض البحور الذي نظم عليها التُّطيلي أشعاره، نجد أنه نظم على اثني عشر بحراً هي: الطويل (947)، والبسيط (696)، والوافر (327) والرجز (319)، والمتقارب (201)، والخفيف (194)، والكامل (173) والسريع (140) والرمل (54)، ومجزوء الكامل [8] ومجزوء البسيط (3) والمنسرح (2). وكان بحر الطويل أكثر البحور استعمالاً عند التُّطيلي، وهذا يفسر لنا مدى إدراك الشاعر لخصوصية هذا البحر المركب أي مزدوج التفعيلة – يتكون من تفعيلتين مختلتين : فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين في كلِّ شطر – ومن ثمَّ فهو ينفرد عن غيره بكثرة مقاطعه، ممَّا يوفر للشاعر حاجته في التعبير عما ينظمه؛ لسعة هذا البحر في احتضان المعاني الرزينة، فتفاعلاته الطويلة تساعد الشاعر على التنوع والتدفق في النغم والوزن، وعلى تقسيم البيت كنغمة موسيقية يتغنى بها مَنْ يقرأ البيت، فضلاً عن اتساعه أكبر قدر ممكن من التفاصيل ، والتُّطيلي في ذلك يتبع التقاليد المتعارف عليها قديماً، فهذا الوزن من أكثر الأوزان شيوعاً في الشعر العربي فقد "جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن" [9] .

وهذا الوزن يعد من الأوزان الواضحة ؛ لوجود جوهر إيقاع الوتد المجموع في البداية فإيقاع هذا البحر "واضح وليس خافتاً، فهو يقع على الأذن وقعاً بطيئاً متأنياً، لأن كلّ شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة، وهو في المرتبة الوسطى من حيث السرعة" [10] ساعد على ذلك وجود الوتد المجموع الذي يسبب صعود الإيقاع.

وقد وظف التُّطيلي بحر الطويل – بتنوع تفعيليته– في التعبير عن مشاعره وأفكاره مرات عدة، ومن ذلك قصائده التي اتسمت بالتدبير والتفكر في الحياة نحو قوله [11]

خليلي من يجزع فإني جازع . . . خليلي من يذهل فإني ذاهل

وفي ذلك القبر المقدس تربه. . . عفاف وأقدام وحزم ونائل

إلى أن يقول :

وكان لهُ من صبره ما علمته. . . إذا لعبت بالصابرين النوازع

وما قصدت عن مجده بك رتبة. . . صيالك مرهوب وجودك شامل

وما مات من أبقاك خير بقية. . . تضارب عن عليائه وتناضل

جمالُك ما تجدي مكابدة الأسى ... وبالصبر في المكروه ساد الأوائل

أشار التُّطيلي في هذه الأبيات إلى أهمية الصبر في غير موضع، وقد بلغ به التفكير والتدبر فيه مبلغاً كبيراً، حتى إنه جعل الصبر من أسباب سيادة الأوائل.

وثمة إيقاع في الأبيات ناجم حسن اختيار الشاعر لبحر الطويل، ممَّا شكل أساس الانفعال النفسي، فربط بين أجزاء الأبيات وعناصرها لتتلاقى مكونه الدلالات الإيحائية للأبيات، كما أن انتشار حركات الضم في عناصر الأبيات انسجاماً مع حركة الروى المضموم، ساعد على خلق الجو النفسي الذي يتغلغل في الأبيات، فجاءت في بنية إيقاعية متكاملة، نجح الشاعر من خلالها في مزج الوزن كإطار خارجي بالإيقاع.

ويأتي بحر البسيط- وتفعيلاته الأساسية : مستفعلن فاعلن × 4 وقد استعمله التُّطيلي تاماً بكثرة ومجزوءاً في عدد قليل – في المرتبة الثانية بعد الطويل، وورود البسيط في هذه المكانة يعد شيئاً طبيعياً؛ لأنه يحتل مع الكامل المرتبة الثانية في نسبة شيوعية ما بين بحور الشعر العربي (12)

وقد اشترك البسيط مع الطويل في تنوع تفعيلاته، إذ إن عدد مقاطعه يكسبه مساحة إيقاعية واسعة يغتنمها الشاعر في طرق موضوعات عدة ؛ فهو يعطى النفس حالة من السمو والفضاء والصفاء ؛ لما فيه من تموج وانسيابية، وجمعه بين مستفعلن وفاعلن جعل المجذوب يقول عنه: "روح البسيط تخلو من أحد النقيضين العنف أو اللين" (13)

ومن ذلك قول التُّطيلي مستخدماً وزن البسيط في مدح ابن زهر [14].

يفديك كل جبان في ثياب جرى. . . نازعته الورد واستأثرت بالصدر

لما رأي الخبر شيئاً ليس ينكره .... أحال بالدين والدنيا على الأثر

ولِّ السُهى ما تولى من تكذبه. . . إن المزية عند الناس للقمر

نلاحظ من تحليل الأبيات السابقة أمراً يخص ثبات الوزن ، حيث اعتمد التُّطيلي على وزن ثابت ، ممَّا ساهم في الترابط بين موسيقاً الأبيات ، حيث جاءت الأبيات في اتجاه إيقاعي واحد متوال، من خلال تكرار التوازي الوزني بين الشطرين : مستفعلن × 4 ، بحيث نحصل من خلال هذه الصورة على تكرارية

صوتية تسير في اتجاه واحد، ومع تواليها تترابط الأبيات، بحيث إذا احدث اختلال ما في الوزن كتدخل وزن آخر مع وزن البسيط، أمكن اكتشافه؛ لأن ذلك من شأنه أن يحدث نوعاً من الإيقاع الشاذ، وبالتالي لا يتحقق تماسك الأبيات.

وقد ساعد على ترابط الأبيات وتماسكها انتشار حركات الكسر في عناصرها، وانسجامها معها مع حركة الروي المكسور، ممَّا أدى إلى خلق جو نفسي مفعم بالإعجاب بابن زهر يتغلغل في الأبيات، نجح التُّطيلي من خلاله في مزج وزن البسيط كعنصر هندسي خارجي مع الإيقاع الذي يعد ضابطاً لهذا الوزن .

أضف إلى ذلك أن التُّطيلي استغل إمكانات حروف الجهر الصوتية – كالباء، والنون، والدال، والراء- من ظهور ووضوح ، والتي انسجمت في كتل صوتية مشكلة البناء الهيكلي المتماسك للأبيات، بل إن هذه الحروف ساعدت على تفجير الطاقات الايحائية لحروف المد – الياء والألف- لتنسجم مع الدلالات الإيحائية للأبيات، ممَّا ساهم في تحقيق الإيقاع النهائي لوزن البسيط.

والتُّطيلي في هذا الأسلوب التأليفي الذي يعتمد على ترتيب الأصوات والحروف في الكلمة المنتجة للوزن وتجاورها، يسلك في ذلك سنة العرب في نظم الشعر لأن "الشعر لعربي في أساسه ظاهرة صوتية . . . كان يؤلف ليلقى، فالسماع والإنشاد هما كيفية الأداء والتلقي" [15] فيجعل النفس على وتيرة واحدة من الانفعال والتجاوب العاطفي والانفعالي القائم على التوقع ؛ بسبب تتابع المقاطع الوزنية .

المستوى الثاني: القافية:

تمثل القافية ركناً مهماً من أركان التماسك الإيقاعي الخارجي، وذلك من خلال التكرار الصوتي الموجود في نهاية آخر الأبيات خاصة في القصيدة العمودية ؛ لأنها الرابط الأكثر وضوحاً بين أبياتها ، ولذا قيل في تعريفها إنها "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقي الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها" (16) وتكرار هذه القافية يؤدي إلى التماسك بين أبيات القصيدة ؛ فهي "تحقق رابطاً نغمياً بين أبياتها ، إذ يشد التوازي الصوتي الموجود في نهاية الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض" (17) محققاً بذلك نصاً يتميز بالوحدة والانسجام .

ولا تقوم بهذا الدور إلا من خلال الانسجام بينها وبين الوزن من ناحية بوصفها شريكته في إقامة الهندسة الإيقاعية الخارجية ، ومع الغرض الشعري من ناحية أخري ، بما يؤدي في النهاية إلى انسجام أبيات القصيدة وتلاحمها ، ومن ثمّ فإن القافية تعضد من تماسك الأبيات لأنها "تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت

الشعري ، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو في الظاهر ، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين" (18) من خلال التكرار الصوتي الموجود في نهاية كل بيت والذي يحدث عنه ترابط نغمي يشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض في وحدة وانسجام ، الأمر الذي يجعل من القافية موقعاً مركزياً للتماسك .

ومثلما وظف التُّطيلي الوزن في تحقيق الانسجام والتماسك بين أجزاء النص الواحد في ديوانه ، فكذلك أجاد – أيضاً – في توظيف القافية في هذه الناحية ؛ حيث اعتني بقوافي شعره عناية كبيرة ، فكانت جزءاً من الحس الإيقاعي في شعره ، وأكثر قوافي في التُّطيلي جاءت مطلقة ، أي يكون رويها متحركاً (19) ، في حين جاءت قصيدتان وأرجوزة (20) واحدة مقيدة أي جاء رويها ساكناً (21) ، وبذلك ساير التُّطيلي الشعر العربي القديم الذي جاء أكثره مطلقاً والسبب في ذلك يرجع إلى أن الروي المطلق أكثر قدرة على إبراز إيقاع النهاية وجعله قوياً واضحاً ، في حين أن الروي المقيد يجعل إيقاع النهاية خافتاً غير واضح .

وأكثر حروف الروي شيوعاً في القوافي في ديوان التُّطيلي هي: اللام ، فالراء ، فالدال ، فالميم ، فالنون ، وهناك بعض الحروف لا تتضمنها قوافيه كالتاء ، والثاء ، والجيم ، والحاء والخاء ، والذي ، والظاء ، والغين.

وقد جاءت معظم قصائد الشاعر بالوصل المكسور في (39) قصيدة ممَّا يعكس حزنه وآلامه الناتجة عن عجزه وعاهته ، يليه الوصل المضموم تعبيراً عن تماسكه وقوته في (17) قصيدة ثم الوصل المفتوح انسجاماً مع الوضوح وكشف الحقائق التي يهدف إليها الشاعر في (3) قصائد وتأتي القوافي الساكنة في المرتبة الأخيرة ، ويرجع كثرة الروي المكسور في شعر التُّطيلي إلى أن "الكسرة تشعر بالرقة واللين ، ومن تأمل الشعر العربي وجد أن أرق قصائده مكسورة في الغالب.... ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر"(22).

كما جاءت القوافي المردوفة ، ونعني بها وجود حرف مد قبل الروي (23) ، في (30) قصيدة جاء الردف بالألف في مقدمتها في (15) قصيدة تلاه المزاوجة بالواو والياء في (11) قصيدة ثم الردف بالياء في قصيدتين ، وهناك نوع آخر من القوافي وهو القوافي المؤسسة ، والتأسيس هو " ألف بينه وبين الروي حرف يسمي هذا الحرف الدخيل " (24) وقد ورد في عدد قليل من القصائد بلغ (9) قصائد ، أما القوافي المجردة من التأسيس والردف فجاءت في نسبة كبيرة من قصائد الديوان في نحو (40) قصيدة .

وإذا تناولنا شعر التُّطيلي في ديوانه تناولاً متأنياً ، نجد أن القافية قد حققت جانبين مهمين في موسيقا الشعر ، الأول يتمثل في تأثير القافية ، حيث يشبع الإحساس بالنغم والاتساق الصوتي حاجات

النفس البشرية للتعبير عن ذاتها ، كما أنها تعتبر ضابطاً للإيقاع الشعري داخل القصيدة ، فيخلصها من الرتابة الناشئة عن الوزن ، والجانب الثاني الذي تحققه القافية هو الجانب الانسجامي داخل القصيدة .

وقد جاءت قوافي التُّطيلي غنية بعناصر الترابط ، نحو قوله مادحاً علي بن يوسف على جهاده بالأندلس (25) :

بعينيه سما للكفر يوماً ..... فغض به السهولة والحزون

نمي طلبيرة الدنيا حديثاً ..... له في كل يوم قاصية شجون

ألح على الردي فيها عزيم ..... قليلاً ما تعانيه الديون

ثم ينتقل الشاعر للحديث عمّا أصاب به الممدوح طليطلة فيقول (26) :

وكيف رأت طليطلة العوالي ..... بحيث تغيث باسمك أو تعين

نسفت جبالها بحبال موت ..... تدور بها رحي الطحون

سيشكر سيفك الإسلام عنها .... وأن أبت الغلاصم والشئون

ويقف التُّطيلي إزاء تحول علي بن يوسف عن فتح طليطلة اكتفاء بمحاصرتها متأسياً في فعله بالرسول (ص) حين حاصر الطائف ثم رجوعه عنها دون فتح ، فيقول (27) :

لأمر ما رددت الخيل عنهم ....وقد جعلت محاينهم تحين

وأسوتك الرسول وإن يشكوا ..... فعند جهينة الخبر اليقين

ثناها عن ثقيف والعوالي ..... بهم لجب ودونهم رنين

فوافاه بهم ظمأ وخوف ..... ومقدار أتي بهم وحين

وهادن أهل مكة عن حماها .... وقد تكفي عن الحرب الهدون

فما برحوا بها حتي أتوها ..... تثير النقع موعدها الحجون

فإن تحرز طليطلة الليالي ..... فسيفك يا علي بها ضمين

يبدو في الأبيات السابقة – التي زاوج فيها التُّطيلي الردف بين الواو والياء دون أن نحس بأي غرابة – الترابط والتماسك بينها من خلال المظاهر الآتية:

1- القافية الخارجية الموحدة ، وهي القافية الواردة في أواخر الأبيات وتنسب إليها ، حيث تنتهي القافية بعدد من الحروف المتحركة ، وتلك الحركات المتوالية دفعت التُّطيلي إلى اختيار كلمات القافية بدقة ، بحيث تتناسب صوتياً مع مضمون الأبيات (مدح وإشارة بعلى بن يوسف) إذ تنتهي بحرف النون الجهري ،

وهذا الحرف يتناسب مع غرض الأبيات بما يحمله تركيب القافية من دلالة الفرح على انتصارات المرابطين في الأندلس ، فقد ربط الشاعر بين الأبيات بما يخدمه في أداء المعني ، وما كان هذا التوزيع التصوري لإيقاع الأبيات إلا دليلاً على التماسك الصوتي بينها ، وهذا التماسك ليس شكلياً فحسب ، وإنما يعتمد على شيء من التنوع لجذب انتباه المتلقي من خلال مظهرين:

الأول : التوافق الجذري بين كلمات القافية ، إذ ترجع كلماتها إلى جذور ثلاثية ، ممَّا يدل على وحدة الأصل الاشتقاقي لها .

الثاني : التوافق النوعي بين كلمات القافية ، حيث تواردت كلمات القافية كلها على صيغة الاسم ما عدا البيتين الرابع والسابع اللذين جاءا على صيغة الفعل (تعين – تحين) .

2- القافية الداخلية العرضية ، وهي توارد قافية واحدة في آخر الشطر الأول ، وقد استخدمها التُّطيلي مرتين الأولي في البيتين التاسع والثالث عشر (العوالي – الليالي) ، والثانية في البيتين الحادي والثاني عشر (حماها – أتوها) الأمر الذي زاد من التماسك على مستوي الأبيات وليس البيت الواحد .

3- القافية المحققة للإيقاع والتماسك النصي معاً ، حيث حققت القافية في الأبيات الجانبين معاً، أما عن الجانب الإيقاعي ، فيتمثل في استقلال الكلمة الأخيرة بتفعيلة عروضية (فعولن) ممَّا أكسبها مزيداً من الوضوح والبروز الإيقاعي لفت انتباه المتلقين على أساس أنها تمثل عنصراً أساسياً من عناصر التركيب في البيت يرتكز فيه المعني ، كما لا يخفي على المتلقي تأثير انتشار حرف النون الجهري – تمشياً وانسجاماً مع القافية – في الأبيات ، حيث اسهم في الإيحاء بحالة الشاعر الشعورية ، فكان عامل ربط إيقاعي بين عناصر الأبيات ربطت أجزاء معناها برباط واحد .

أما الجانب التماسكي والانسجامي في الأبيات ، فقد تجلى في أن القافية في الأبيات لم يقتصر دورها على التأثير الصوتي الإيقاعي فقط ، بل اشتركت مع غيرها من مستويات التماسك الأخرى اشتراكاً فعالاً في تحقيق التماسك بين الأبيات ؛ لأن القافية تركيب صوتي يرتبط بباقي عناصر القصيدة مكونة بناءً متألفاً ، تتلاءم فيه البنية الصوتية الناتجة عن الوزن – الوافر – والقافية والمعني .

كل هذه المظاهر أدت إلى تركيز إيقاع النهاية في كل بيت ، حيث شكلت قوافي النهاية في الأبيات أساساً لتلاحم أجزائها ، حيث ربطت القوافي بين الأبيات في نسيج محكم قوي ، كما حققت القافية فيها قيماً جمالية مع ما يجاورها من عناصر النسيج الشعري الأخرى .

المستوي الثالث: التصريع:

تمثل دراسة التصريع – كرابط صوتي – امتداداً لدور القافية التماسكي السابق ؛ لأن للقافية دوراً أساسياً في خلق جو من التماثل الموسيقي ، ولم يكن الشاعر القديم يكتفي بالقافية المكررة فقط ، وإنما كان يحدث إيقاعاً موسيقياً متماسكاً من خلال وسائل بلاغية مختلفة يأتي في مقدمتها التصريع ، الذي يعد مظهراً من مظاهر القافية التي تسهم في تماسك الأبيات وترابطها ، ولذا فإن مفهومه يدور حول التماثل والاتفاق بين عروض البيت وضربه، بحيث يتبع العروض الضرب ويستوى معه في الوزن والروي.[28]

وعندما يأتي التصريع – سواء أكان في المطالع أم مستأنفاً في أثناء النص الشعرى –فإنه يمنح النص– بالإضافة إلى العناصر التكرارية الأخرى – تكثيفاً موسيقياً يبث تأثيره في نفس المتلقي ، كما أنه يدل على مقدرة الشاعر وسعته في أفانين الكلام ، حيث يزيد التصريع جمال المطلع وإيقاع الموسيقا وزيادة الرنين ، فيصير كأن في البيت قافيتين :داخلية وخارجية.

ويعد توظيف التصريع في ديوان التُّطيلي من أهم مظاهر التماسك الخارجي اللافتة للنظر فيه، وذلك عندما يأتي بالعروض كالضرب في البيت الأول ، لإحداث نوع من التوازن والانسجام بين الموسيقا والمعنى ، فهو محاولة توازن إيقاعي بين الشطرين يزيد غنائية الموسيقا.

ويأتي التصريع في الديوان عادة في مطلع النص، وأهميته عندئذ تتمثل في تقوية الجانب الإيقاعي في المطلع ، حيث ((يلعب التصريع دوراً كبيراً في خلق التكرار الصوتي المؤثر في جو القصيدة بشكل عام ... كذلك يأخذ التصريع وظيفة معنوية ، إذ إنه ينبئ من بداية القصيدة بمستوى التجربة الحقيقي)).[29]

وقد لجأ التُّطيلي إلى التصريع في مطالع القصائد في مرات عدة وهو الغالب في ديوانه نحو قوله: [30]

أهلي بالبكاء وبالنحيب... فقد نزح المحب عن الحبيب

فقد أراد الشاعر أن يصور حالة الحزن التي سيطرت على أهله بعد فراق الحبيب ، فلجأ إلى الربط بين شطري البيت من خلال التصريع بين عروضه وضربه ، فربط بينهما بالتصريع (النحيب – الحبيب)إضافة إلى ما بينهما من جناس القلب ، الذي يعتمد على قلب الحروف وعدم ترتيبها[31]،ممَّا يؤدي إلى اختلاف المعنى ، الأمر الذي يجعل من الكلمتين أكثر بروزاً وإشعاعا من غيرهما في البيت.

وقد يبرز التصريع في مطلع القصيدة العلاقة السببية بين الكلمتين، فيؤدي إلى تنامى الصورة وتأكيد تماسك البيت ، ومن ذلك قول التُّطيلي: [32]

الدهر إيحاء وإيناس ... والناس – مالم بتلهم – ناس

فالمتأمل في الكلمتين الواقع بينهما التصريع (إيناس – ناس) يجد بينهما رابطا يعكس العلاقة السببية بينهما، فوجود الأنس يقتضى بالضرورة وجود ناس تشعرك به، وسرُّ جمال التصريع أن بنيته الإيقاعية ذات حضور فاعل أعطت رنيناً عذباً في الأذن ، وجعلت الكلام بين شطري البيت متقارباً قد استوت أجزاء نظمه ، كما أن للتصريع حضور قوى في تأكيد المعنى بين شطري البيت ، ومجيء الكلمتين (إيناس – ناس) على روى واحد أضاف عامل النمو في المعنى ، أي إن التكرار وتشابه الضرب والعروض في البنية الصرفية والعروضية واشتراكهما في حرف (السين) الذي يمثل حرف الروى كان عاملاً من عوامل التماسك بين الشطرين وتأكيد المعنى فيهما.

ولم يكتفي التُّطيلي بإبراز دور التصريع في مطلع القصائد في الربط بين شطري البيت ، بل جاء به مستأنفاً في أثناء القصيدة [33]، وإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدل على الملكة والطبع الذي تميز بهما التُّطيلي في ديوانه ، نحو قوله: [34]

أنا كنت أوضح حجة من لومى .... إذ عجت في أطلال دارك فاعلمي

بعد هذا المطلع المشتمل على التصريع بين (لومى/ فاعلمي) ، يأتي الشاعر بالتصريع في ثنايا القصيدة وحشوها في غير موضع نحو قوله:

فعفاته من طوله في مغنم .... وعداته من صوله في مغرم

وفي الأبيات الأخيرة من القصيدة يكرر التصريع في غير موضع نحو قوله: [35]

أهدت إليك الوشى غير منمنم ... وجلت عليك السحر غير محرم

شكَّل الحديث عن محمد بن عيسى الحضرمي العنصر الأساسي في الأبيات ، حيث عمد الشاعر إلى مدحه بذكر صفاته المعنوية والخارجية القائمة على حسن اختيار الكلمات ودقتها، مستغلاً الطاقات الإيقاعية الكبيرة التي يتمتع بها التصريع في تأكيد هذه الصفات حيث عمد التُّطيلي إلى تكرار التصريع في مطلع القصيدة (لومى / اعلمي) وفي ثناياها (مغنم / مغرم) (منمنم / محرم)، وتكرار التصريع يوحى بحرص الشاعر على تأكيد إيقاع الميم فيها، ممَّا يزيد من قوة الصوت ووضوحه.

وقد ساعد تكرار التصريع على تماسك الأبيات وربطها ونقل تأكيد صفات الحضرمي من بيت إلى آخر ، فجاءت تحمل دلالات التأكيد نفسها ؛ لينسحب عليها ما انسحب على بقية الأبيات.

وقد ساهم توزيع التصريع على الأبيات بطريقة فنية في عملية التماسك. ولعل توظيف التُّطيلي للتصريع بهذه الطريقة يوحى بمدى إمكانية عنصر التصريع في تحقيق الترابط المنشود ، إضافة إلى إيضاح المعنى بالشعور المسيطر على المشاعر.

المستوى الرابع : التضمين:

عدَّ القدماء التضمين عيباً من عيوب القوافي ؛ لأن البيت من الشعر يكون مسنداً إلى غيره ، فلا يقوم الأول بذاته ولا يتم معناه منفرداً ، لذا عرفه القدماء بأنه ((تعلق القافية أو لفظة ممَّا قبلها بما بعدها))[36] وذلك لأن القافية – حسب موقعها- تسعى إلى تحديد نهاية البيت صوتياً ودلاليًا ، والتضمين –بحسب معناه- يحول دون هذا السعي ، إلا أن التضمين –من وجهة نظر الباحثة – يعد من أهم العناصر الايقاعية الخارجية التي تكشف عن تماسك النص وعن أهم القيم الجمالية فيه ، وذلك من خلال كشفه عن قانون مهم من قوانين الشعر ، ألا وهو الصراع والتوتر من خلال الاختلاف في نغمة النهاية .

فمن التعريف السابق نجد أن الضمين يتعلق بالقافية بربطها بما يليها ، والقافية تشغل نهاية البيت ، ممَّا يعنى وجوب الوقوف عليها ، وهذا الوقف يعنى انتهاء الجملة موسيقياً ونحوياً ودلاليًا ، ويأتي التضمين ليربط بين القافية وما بعدها ، ممَّا يعنى عدم انتهاء البيت نحوياً ودلاليًا ف ((التضمين نحوياً ودلاليًا يصل بين البيتين محدثاً بذلك نغمة التعليق ... فالبيت ينغلق فعلاً كجملة موسيقية ، ولكن التضمين يقلل هذا الانغلاق ، ويقيم رابطة ولو ضعيفة بين الجملتين ، وذلك من خلال نغمة التعليق الذي ينتهي بها البيت الأول)) [37] وهذه من شأنه – فيما أعتقد- تماسك الأبيات و ترابطها.

ومن ثمَّ ، فإن التضمين – من هذه الناحية – يلعب دوراً بارزاً في تماسك النص في ديوان التُّطيلي من خلال امتداد الأبيات واستطالتها ، حيث استعان به الشاعر في بعض المواضع ؛ بسبب طول الجملة التي تحمل فكره ، ممَّا يضطره إلى عدم التقيد بجِّد القافية ، ومدِّ التراكيب إلى الأبيات التالية.

ومن القصائد التي استخدم فيها التُّطيلي التضمين قوله [38]:

أقول وقد نعاها ناعياها... وأشبلها بمنهل سكوب

ألم يرب الردى تضييع سر... تبلد فيه أوهام الغيوب

لجأ التُّطيلي إلى التضمين من خلال التركيب في جملة مقول القول ومتعلقاتها ، وذلك حين ربط بين بداية البيت الأول (أقول) وبداية البيت الثاني (جملة مقول القول) ممَّا أدى إلى توتر على مستوى البنية

الإيقاعية ، نتج عن عدم الوقوف عند الموضع المحدد للوقف وهو القافية واستمرار القراءة ؛ لإكمال المعنى حسب ما يقتضيه التركيب ، ممَّا أدى إلى ترابط البيتين وتماسكهما ؛ نتيجة لتعلق البيت الأول بالثاني ، لكنه تعلق لم يقع في القافية ، وإنما وقع في جملة القول في شطر البيت الأول.

ومن القصائد الأخرى التي استخدم فيها التُّطيلي التضمين قوله: (39)

بين سمر القنا وبيض النصال ... طرق المهتدين والضلال

فإلى الأمن والأمانة أو في... غمرات الأوجال والآجال

ومع السعد والسعادة أو بي ... ن حنايا السيوف والأغلال

أصبح الملك في ضمان على ... آمن السرب ضافي السربال

يغلب على الأبيات السابقة عناصر إيقاعية عدة منها التصريع (النصال / الضلال) والتدوير (بين أشطر الأبيات الثاني والثالث والرابع) إضافة إلى التضمين الذي يشمل الأبيات من الثاني إلى الرابع ، ويأتي فيها التضمين من خلال تعلق البيتين الثاني والثالث ببداية البيت الرابع ؛ بسبب عدم اكتمال المعنى في هذين البيتين ، ولذا يواصل الشاعر القراءة لإكمال المعنى في البيت الرابع ، ممَّا يعني عدم انتهاء البيتين الثاني والثالث نحوياً ودلاليًا ممَّا يدفع الشاعر إلى مواصلة القراءة حتى البيت الرابع.

الخاتمة:

عُنى هذا البحث بدراسة دور الإيقاع الخارجي في تحقيق التماسك النصي في ديوان الأعمى التُّطيلي في مستوياته الأربع : الوزن ، والقافية ، والتصريع ، والتضمين ، من خلال التطبيق العملي على بعض القصائد ؛ للكشف عن مدى جدوى الإيقاع الخارجي ف تحقيق التماسك النصي في الديوان ، ومن خلال هذا التطبيق توصلت الباحثة إلى نتائج عدة منها:

1- حققت مستويات الإيقاع الأربع (الوزن / القافية / التصريع / التضمين) في القصائد التي وردت فيها دوراً فعالاً في جعلها تدور في فلك إيقاعي واحد ساهم في تماسك الأبيات وترابطها.

2- إن دور الإيقاع الخارجي في تحقيق التماسك النصي لا يمكن فصله عن المكونات الإيقاعية الداخلية أو المكونات اللغوية و الفنية والنحوية الأخرى المحققة لتماسك النص وانسجام بنائه وتلاحمه.

3- إن التُّطيلي سار في أوزانه – المحققة للتماسك النصي- على درب الشعراء القدامى خاصة المشرقيين منهم ، غير مقتصر على وزن بعينه للتعبير عن مشاعره وتجاربه في شتى فنون الشعر خاصة المديح ، والرثاء ، والحكمة.

4- ظهر اهتمام التُّطيلي بموسيقا قوافيه في اختياره لكلماتها سواء أكانت مكسورة – وهو الغالب – أم مضمومة أم مفتوحة في تحقيق التلاؤم بين الأبيات.

5- غلبة التصريع على افتتاحية قصائد الديوان ، ولم تخل بعضها من التصريع في ثناياها ، بحيث صار التصريع عاملاً قوياً من عوامل التماسك سواء على مستوى البيت الواحد أم على مستوى الأبيات.

6- لم يعد التضمين عيباً من عيوب القوافي ، وإنما أصبح أحد العناصر المهمة في بنية القصيدة وتماسكها، من خلال تعلق كلّ بيت بما يليه.

7- توصي الباحثة – بناءً على النتائج السابقة – بإجراء مزيد من الدراسات حول دور الإيقاع في تحقيق التماسك النصي على مستوى الشعر العربي القديم والحديث، وعدم النظر إليه على أنه مجرد حلية موسيقية يزين بها الشاعر قصائده.

الهوامش:

1- هو أحمد بن عبد الله بن هريرة أو ابن أبي هريرة ، ينسب من حيث القبيلة إلى قيس ، وإلى موطن رأسه التُّطيلي الإشبيلي ؛ لأن تطيلة موطن أهله وإشبيلة دار هجرتهم ، وكنيته : أبو جعفر ، وأبو العباس ، وأيضاً أبو بكر، أما لقبه فهو الأعمى ؛ لأنه كان ضريراً ، ولذا كان يستعين في تنقلاته بأبي القاسم بن أبي طالب الحضرمي المنيشى ، الملقب بعصا الأعمى.

وهناك تطيلي آخر هو أبو إسحاق إبراهيم بن محمد التُّطيلي الضرير ، ويعرف بالتُّطيلي الأصغر ، بينما شاعرنا يعرف بالتُّطيلي الأكبر ، الذي عاش في أواخر القرن الخامس الهجري وأوائل القرن السادس ، وصفه ابن سعيد بأنه معرى الأندلس ، لا تعرف سنة مولده على وجه الدقة ، في حين تعرف سنة وفاته بأنها كانت سنة 525 هـ.

وقد لمع صيت التُّطيلي الأكبر كشاعر ووشاح كبير ، كما عُرف عنه اهتمامه بالنثر الذي دار أكثره في الإخوانيات لا سيما العتاب والشكوى.

➢ **انظر في ترجمة التُّطيلي :**

- أبو الحسن على بن بسام الشنتريني ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق : سالم البدرى ، ودار الكتب العلمية ، بيروت 1998، ص429-430
- صلاح الدين الصفدي ، نكت الهميان في نكت العميان ، تحقيق : أحمد زكى باشا ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، 2006 ص101
- الصفدي ، الوافي بالوفيات ، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ،1982، 226/2
- أحمد بن يحي الضبى ، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس ، تحقيق !إبراهيم الإبيارى ، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني ، القاهرة – بيروت ، 1989 ص234
- ابن الآبار، المقتضب من كتاب تحفة القادم ، وتحقيق : إبراهيم الإبيارى، دار الكتاب المصري واللبناني، القاهرة- بيروت) 1986، ص80
- ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب ، تحقيق : شوقي ضيف، دار المعارف ، 1978، 3/ 289
- ابن سعيد ، رايات المبرزين وغايات المميزين ، تحقيق : نعمان عبد المتعال القاضي ، مطابع الأهرام التجارية ، 1973 ص124

2- تعددت تعريفات الإيقاع وتنوعت ، وعلى الرغم من ذلك فإنها اتفقت على أن الإيقاع- بمفهومه العام –يدور حول تنظيم أصوات اللغة ، بحيث تتوالى في نمط زمنى محدد ، يعتمد عليه الشاعر في تعزيز نغمة النص ومعناه ، من خلال صفات ثلاث هي:

المدى الزمنى ، والنبر ، والتنغيم .

انظر في تعريف الإيقاع :

- سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993ص112
- سيد البحراوي ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1996ص57
- سيد البحراوي ، العرض وإيقاع الشعر العربي ، سابق ص112

3- شكري الطوانسى ، مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1993ص18

4- أولى علماء النص مصطلح التماسك عناية كبيرة ، ولذا تعددت تعريفاته تبعاً لأوجه الفهم المختلفة له ، إلا أن ثمة اتفاقاً على أن مفهوم التماسك النصي يدور حول الوسائل المتعددة التي تؤدى إلى تماسك النص ، سواء أكانت نحوية أم معجمية أم دلالية ، والتي بتضافرها يتحقق التماسك.

انظر في تعريف التماسك:

- صبحى إبراهيم الفقى ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، دار قباء ، القاهرة ، 2000 ، 1/96 -98.

- محمد خطابي ، لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام النص ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1991ص12-15
- يورى لوتمان ، تحليل النص الشعرى ، ترجمة : محمد فتوح ، دار المعارف 1995،ص27
- صلاح فضل ، بلاغة وعلم النص ، لونجمان ، القاهرة 1996 ص263-264

5- ابن بسام ، الذخيرة ، سابق ص429-430
6- الضبي ، بغية الملتمس ، سابق ص234
7- شكري الطوانسى ، مستويات البناء الشعرى ، سابق ص18
8- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الأندلس ، بيروت ، 1981 ، 58/2.
9- إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر ، الأنجلو المصرية ، 1988ص59
10- سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر ، سابق ص46
11- الأعمى التُّطيلي ، ديوانه ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، 1989، ص145
12- انظر، إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر، سابق ص63
13- عبد الله المجذوب، المرشد ، سابق ،414/1-415
14- الديوان ص48
15- صابر عبد الدايم ، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث ، دراسات وقضايا ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، 1990ص48
16- إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر، سابق ص246
17- شكري الطوانسى ، مستويات البناء الشعرى ، سابق ص87
18- محمد الهادي الطرابلسى ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،1996ص46
19- إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر، سابق 260
20- انظر الديوان ص 38، 130، 181
21- إبراهيم أنيس ، موسيقا الشعر ، سابق ص260
22- السابق ، 273
23- سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر ، سابق 86
24- السابق، الصفحة نفسها.
25- الديوان ص202
26- الديوان ص203
27- الديوان ص204
28- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفي ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، د.ت ص51
29- سيد البحراوي ، موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986ص55
30- الديوان ص19
31- إنعام فوال عكاوي ، المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني) مراجعة أحمد شمس الدين ، دار الكتب العملية ، بيروت 1996ص487
32- الديوان ص76
33- سيد إبراهيم محمد ، التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية ، دار النهضة المصرية ، 1989ص5
34- الديوان ص168
35- الديوان 171
36- أبو الحسين على بن رشيق القيروانى ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع القاهرة ،2006 ، 171/1
37- سيد البحراوي ، التضمين في العروض والشعر العربي ، مجلة فصول ، مج7، ع3-4 ، 1987 ، ص94
38- الديوان ص19
39- الديوان ص100

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- الأعمى التُّطيلي ، ديوانه ، تحقيق :إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ،1989

ثانيا : المراجع :

1. إبراهيم أنيس ،موسيقا الشعر، الأنجلو المصرية1988
2. ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، 1978
3. أبو الحسن على بن بسام الشنترينى، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق : سالم البدوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1998
4. أبو الحسين على بن رشيق القيروانى ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق !محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2006
5. أحمد بن يحي الضبى ، بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس ، تحقيق ، إبراهيم الإبيارى ،دار الكتاب المصري – اللبناني ، 1989
6. إنعام عكاوي ، المعجم المفصل في علوم البلاغة ، مراجعة : أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1996
7. سيد إبراهيم محمد ، التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية ، دار النهضة المصرية ، 1989
8. سيد البحراوي ، التضمين في العروض والشعر العربي ، فصول ، مج7، ع3-4 ،1987
9. العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1993
10. في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1996
11. موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو ، الهيئة المصرية للكتاب ،1986
12. شكري الطوانسى، مستويات البناء الشعرى عند محمد إبراهيم أبو سنة ، الهيئة المصرية للكتاب ،1993
13. صابر عبد الدايم ، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث ، دراسات وقضايا، مكتبة الخانجى ، القاهرة1990
14. صبحى إبر اهيم الفقى ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، دار قباء ، القاهرة ، 2000
15. صلاح الدين الصفدي ، الوافي بالوفيات ، تحقيق إحسان عباس، تحقيق ، دار صادر ، بيروت ،1982
16. صلاح الدين الصفدي ، نكت الهيمان في نكت العميان، تحقيق : أحمد زكى باشا ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ،2006
17. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، لو نجمان، القاهرة، 1996
18. عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ودار الأندلس، بيروت، 1981
19. قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق : كمال مصطفي ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ،د.ت
20. محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوفيات ،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،1996
21. محمد خطابي لسانيات النص ، مدخل إلى انسجام الص ، المركز الثقافي العربي، بيروت ،1991
22. يورى لوتمان ، تحليل النص الشعر ، ترجمة : محمد فتوح ، دار المعارف،1995