البنية الإيقاعية في شعر أبي همام
ديوان مقام المنسرح نموذجاً

د. محمد عبد المنعم عبد الحي
أستـــــاذ مساعـــــد
قسم اللغة العربية
كلية الآداب
جامعة الطائف

المقدمة

يحتل الإيقاع موقع الصدارة بين الخصائص المميزة للقصيدة الشعرية ، إذ يمكن عده من أبرز عناصرها ، وهو عنصر مهم لزيادة الجمالية في النص، فلم يعد ينظر للإيقاع بمستوييه : العروضي واللغوي في القصيدة باعتباره منفصلاً قائماً بذاته ، وإنما أصبح ينظر إليه على أنه تجسيد حي لبنية القصيدة وحركتها ، ومظهرها المادي المحسوس بتعلقاته الدلالية المتعددة ولذا تناول هذا البحث البنية الإيقاعية في شعر أبي همام وأقصد بالبنية هنا "أنها كل مكون من ظواهر متماسكة ، وتتصف البنية بالشمولية حيث تتسق البنية داخليا وتنسجم بمعنى أن وحدات هذه البنية ليست مجرد وحدات مستقلة جمعت معا على نحو قسري، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية فإيقاع القصيدة لا يمكن أن يتكون من عنصر واحد فقط مثل الوزن أو القافية أو غيرهما، بل لابد أن تتضافر عناصر شتى وتتآزر من أجل إحداث ذلك النغم والرنين الموسيقي داخل القصيدة الشعرية. وقد ركزت في هذه الدراسة على ديوان الشاعر عبد اللطيف عبد الحليم مقام المنسرح لمحاولة اكتشاف الأسرار الكامنة وراء اختيار الشاعر لهذا البحر بذات دون غيره حتى يقيم عليه ديواناً كاملاً، وهذا ما أثار انتباهي وجذبني لهذه الدراسة وقد وقعت هذه الدراسة في مبحثين يسبقهما تمهيد تناولت فيه نبذة عن الشاعر ومدخل لدراسة الإيقاع في شعره.

والمبحث الأول تناولت فيه الإيقاع الخارجي، والعناصر المكونة له من وزن وقافية.

أما المبحث الثاني تناولت فيه الإيقاع الداخلي وأبرز العناصر المكونة له في شعر أبي همام مثل التكرار والجناس والتصريع والترديد والتضاد ثم أنهيت البحث بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصل إليها البحث ثم فهرس المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث والله الموفق إلى ما فيه الخير والرشاد.

التمهيد

أ- التعريف بالشاعر:

مولده ونسبه:

في سنة خمس وأربعين وتسع مائة وألف للميلاد بقرية طوخ دلكه مركز تلا محافظة المنوفية ولد شاعرنا الكبير عبد اللطيف عبد الحليم عبد الله الشورى، وقد اختار لابنه اسم همام ذلك الاسم الذي أطلقه العقاد علي بطله في روايته الوحيدة سارة ليصبح يكنى بأبي همام.

نشأته ودراسته:

نشأ في أسرة متوسطة تعمل بالزراعة، وقد ألحقه والده بالكتاب منذ سن مبكرة فحفظ القرآن الكريم، وحفظ فيه أيضا بعض المتون مثل الأجرومية، ثم التحق بالمعهد الأزهري بشبين الكوم برغبة منه ومن والده، وفي نهاية المرحلة الابتدائية (الإعدادية الآن) نزح إلى القاهرة ملتحقاً بالمعهد النموذجي للأزهر بالمرحلة الثانوية، وفي السنة الأولى منها قيض الله له رجلا هو الأستاذ محمد خليفة التونسي الذي درّس له النقد والبلاغة وفي تلك الأثناء تفجر ينبوع الشعر على لسانه فأعجب به أستاذه وقرّبه إليه ، وكان هذا الأستاذ على صلة بالعقاد ، فاصطحب شاعرنا إليه ، واستمع له العقاد في قصيدة عن ذكريات لاجئ فلسطيني وأثنى عليه وشجعه فتوطدت الصلة بينه وبين العقاد فحرص على حضور ندواته الأسبوعية ، وفي تلك المرحلة أنشد بعض شعره في الإذاعة ، وشارك في بعض الأمسيات الشعرية ، ثم التحق بكلية دار العلوم وفيها شارك بندوات الشعر التي كانت تعقد كل أسبوع ويعلق عليها الأساتذة وتخرّج فيها سنة ١٩٧٠م ، وفي العام نفسه عين معيدا بها ، ثم حصل على الماجستير عام ١٩٧٤م ، ثم بعثته الجامعة إلى أسبانيا ليكمل درجة الدكتوراه وهناك انكب على تحصيل العلم ودراسة اللغة الأسبانية وحصل على الدكتوراه في الأدب المقارن سنة ١٩٨٣م بتقدير ممتاز ، وبعدها عاد إلى مصر وإلى كليته دار العلوم وأخرج ما لديه ، فكانت له إسهامات علمية في التحقيق والتأليف والترجمة والإبداع الشعري هذه المعلومات مستقاة من الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر– ومواقع شبكة الاتصال.

نتاجه النقدي والإبداعي:

لأبي همام العديد من الدواوين الشعرية وهي:

١-الخوف من المطر عام ١٩٧٤.
٢-اللزوميات وقصائد أخرى ١٩٨٥.
٣-هدير الصمت ١٩٨٧.
٤-مقام المنسرح ,١٩٨٩
٥-أغاني العاشق الأندلسي ١٩٩٢.
٦-زهرة النار.
٧-صائد العنقاء.

وهذا ليس الديوان الأخير بل مازال هناك شعرله فقريحته الشعرية لم تنضب.

ومما يثير انتباهي بوصفي باحثاً هنا تلك الفترة الزمنية الطويلة ما بين صدور ديوانيه الأول (الخوف من المطر) والثاني (اللزوميات)، ولعل السبب في ذلك هو انشغاله بالبحث العلمي لأنه في تلك الفترة كان مبتعثا لإكمال درجة الدكتوراه.

وله العديد أيضا من المؤلفات الأدبية والنقدية أبرزها:

- المازني شاعرا، أدب ونقد، شعراء مابعد الديوان، في الشعر العماني المعاصر، دراسات نقدية.

كما له العديد من الترجمات أبرزها:

- خاتمان من أجل سيدة، خمس مسرحيات أندلسية، مقامات ورسائل أندلسية، تأثيرات عربية في حكايات إسبانية، فصول من الأندلس في الأدب والنقد والتاريخ، قلبان وظل، قصائد من أسبانيا وأمريكا اللاتينية.

الجوائز والأوسمة:

١ -جائزة الشعر الأولى بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، عام ١٩٧٠.

٢ -جائزة الدولة التشجيعية في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة، عام ١٩٨٧.

٣ -وسام الفنون والآداب، عام ١٩٨٧.

٤ – جائزة ترجمة الشعر من الإسبانية إلى العربية من مؤسسة بن تركي السعودية ,١٩٨٨

٥-جائزة مؤسسة يماني الثقافية عن ديوان (أغاني العاشق الأندلسي) عام ,١٩٩٥

٦-جائزة البابطين عن ديوان (زهرة النار) عام ٢٠٠٠.

أبو همام في ميزان النقد:

يقول عنه د. الطاهر أحمد مكي (أما الشاعر أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم فأحد الأصوات المتميزة في ساحة الشعر الحق، ينغم به مـذ كان تلميذا في مرحلة ما قبل الجامعة، ووراء شاعرية أبي همام موهبة أصيلة، تلك التي تجئ مع المرء إلى الحياة خلقا، لا تشترى ولا تستعار. وأشهد أن أبا همام نَخَل تراث العربية واستوعبه على نحو لا تجده إلا مع عظام الشعراء عندنا، القدامى والمحدثين. إن أبا همام الإنسان قليل النظير في أيامنا هذه، في وطننا هذا! شعر أبي همام متنوع اللذة والمذاق، تنوع الحياة نفسها، لا تستطيع أن تقول إنه شعر تقليدي خالص على الرغم من التزامه بأدق قواعد الفن الشعري، موسيقى ونغماً وبناءً، لغة وتصويرا وبناء جملة، ولكنه عصري في أفكاره وموضوعاته وفي تناوله لها) (١) ويقول عنه الدكتور محمد فايد هيكل (عبد اللطيف عبد الحليم شديد الحساسية سريع الاستجابة وقد فتن بالعقاد فتنة ملأت عليه أقطار نفسه، لا أعني بما أقول إن شخصية عبد اللطيف قد تلاشت في شخصية العقاد أو أنها سحقت فلعبد اللطيف فكره وشعره واجتهاده) (٢)

ب- مدخل إلى دراسة الإيقاع:

يعد الإيقاع عنصراً مهماً وأساساً جوهرياً في تكوين النص الشعري، وهو يتآزر مع بقية العناصر الأخرى، في إنجاح النص، ولقد أدرك النقاد قديما وحديثا أهمية الإيقاع، وذلك لما له من أهمية في الكشف عن جمالية النص الشعري، وتحفيز القارئ إلى التفاعل معه.

فها هو أرسطو في كتابه (الشعر) يرى (أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين:

أولاهما: غريزة المحاكاة أو التقليد.

والثانية: غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم) (٣)

فأرسطو قد تنبه منذ آلاف السنين إلى أهمية عنصر النغم والموسيقى واعتبره عنصرا أساسياً من عناصر التكوين الشعري فالشعر في نظره لا يسمى شعرا دون إيقاع وإنما يخرج من دائرة الشعر إلى دائرة النثر. والذي يمعن النظر في شعرنا العربي منذ أقدم النماذج الشعرية التي وصلت إلينا يجد عظم حرصه على عنصر الرنين الموسيقي والإيقاعي (فهو يكاد يكون موقوفا على إطراب الأذن أولا فتلاوته لا تجمل إلا صائتة، ولعل هذا الرنين الموسيقي هو الذي حتم التزام القصيدة بالعروض الواحدة والضرب الواحد والقافية الواحدة، وهذه الظاهرة جعلت اللغة العربية منذ القدم لغة موسيقية فأدبها أدب أذن لا أدب عين) (٤) وفي العصر الحديث برزت إشكالية الإيقاع فهناك من يرى أن الإيقاع ليس سوى نظم التفعيلات داخل البيت الواحد ويجعلونه مرادفا للوزن، والحق أنه لم يعد ينظر إلى الإيقاع في معظم الدراسات الحديثة على أنه مرادف للوزن ، بل أصبح الوزن جزءاً منه، فالإيقاع بمفهومه الحديث يعد (أكبر من العروض وأوسع) (٥). فالعروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب. فهو (لا يقتصر على الوزن والقافية فحسب بل يتعداهما إلى ماهو أشمل وأعمق وهو الإيقاع اللغوي، ومن ثم فإن الإيقاع يعتمد على قاعدتين أساسيتين في البناء الشعري لا تغني إحداهما عن الأخرى وهما:

- الإيقاع العروضي الخارجي.
- الإيقاع اللغوي الداخلي.

فالإيقاع العرضي الخارجي: هو الذي يلملم شتات القصيدة، ويحافظ على بنيتها من التبعثر من خلال الوزن والقافيـــة. أما الإيقـاع اللغوي الداخلي: فيشمل الخصائص والتنظيمات اللغوية والصوتية والتركيبية) (٦) ومن ثم فإن دراستي للإيقاع لا تقف عند حدود الوزن والقافية فحسب، بل تمتد لتشمل كافة الجوانب على مستوى الأصوات والصيغ والمفردات والعبارات والتراكيب وكل ما تطلبه اللغة الشاعرة التي يقول عنها أستاذنا العقاد (إنما نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق

الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء) (٧) وإنما أوردت قول العقاد هنا لأنني أمام شاعر اتخذ من العقاد قدوة ومنهاجا، وظهر ذلك جليا في دواوينه الشعرية سواء من حيث اللغة أو الإيقاع، وهو شاعر متمسك بعمود الشعر العربي على الرغم من الدعوات الكثيرة التي دعت إلى الخروج عليه حيث ادّعوا بأن من يتمسك به يعد شاعراً تقليدياً قديماً لا يستطيع مواكبة قضايا العصر، ومع ذلك ظل شاعرنا مؤمناً بعظمة الشعر العربي ، وقدرة أعاريضه وأوزانه ونظام قوافيه على استيعاب خواطر الشعراء وتجاربهم كما استطاعت أن تستوعب مشاعر الماضين وتجاربهم لما يتمتع به هذا النوع من الشعر من عذوبة الألحان وسحر الموسيقى .

وبناء على ما تقدم ستكون دراستي لشعر أبي همام موزعة على مبحثين أحدهما:

- الإيقاع الخارجي.
- أما الثاني الإيقاع الداخلي.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

أولا الوزن:

يعد الوزن ركيزة الشعر وأهم أركانه، وهو ليس شيئا خارجيا بمعنى أنه زائد يمكن الاستغناء عنه، بل إنه يكسب الشعر ذاتية ورونقا، وحسنا وجمالا وهو بالإضافة إلى ذلك (يعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية الإبداع نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة) (٨) ونظرا لهذه الأهمية التي يصنعها الوزن في العمل الشعري، فرق النقاد منذ القدم بين الشعر والنثر على أساس الوزن يقول الفارابي (الجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر، متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في

أزمنة متساوية ، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشئ أم لا ، والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا) (٩) وإذا نظرنا إلى وزن المنسرح موضوع الدراسة فإننا سنجد أن هذا البحر يعد من البحور الصعبة العصيّة على معظم الشعراء نظرا لوجود (مفعولاتُ) صعبة المراس بين ثنايا تفعيلاته، (ولخلو وزنه من الإثارة الإيقاعية، فهو وزن رتيب أقرب إلى الاضطراب منه إلى الاتزان)(١٠) ولذا نجد أن دوران هذا البحر على ألسنة الشعراء قديما وحديثا قليل جداً فلم نجد منذ العصر الجاهلي حتى اليوم شاعرا أفرد لهذا البحر ديوانا كاملا كما فعل (أبو همام).ويأتي هذا البحر على وزن :

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

وقد سمي بهذا الاسم نظراً لسهولته على اللسان وانسراحه، ولكن هذه السهولة والانسراح بالنسبة للقارئ يقابلها صعوبة وعسر في تأليفه لدى الشاعر (وذكر الدمنهوري في تعليل تسمية (المنسرح) بهذا الاسم، أنه سمى بذلك لا نسرحه عما يأتي في أمثاله، أي مفارقته لها، لأن (مستفعل) ذات الوتد المجموع إذا وقعت ضربا، فلا مانع من أن تأتي سالمة، إلا في المنسرح فإنه امتنع أن تأتي فيه إلا مطوية) (١١). ويستعمل هذا البحر على صورتين تاماً ومنهوكاً

فالمنسرح التام يأتي على حالات أشهرها:

العروض صحيحة والضرب مطوي: (مستفعل) (مستعلن)

والعروض مطوية (مستعلن) ولها ضربان

- مطوي
- مقطوع (١٢) (مستفعلْ)

أما المنهوك: هو البيت الذي حذف ثلثاه وبقي ثلثه أي يتكون من تفعيلتين، وعروضه هي ضربه ووزنه مستفعل مفعولات. وله عروضان، وهما في الوقت نفسه ضربان:

إحداهما: العروض موقوفة:

مفعولات ـمفعولاتْ = مفعولان.

والثانية: عروض مكسوفة (١٣):

مفعولات ــ مفعولا = مفعولين.

وإذا تتبعنا بدقة هذا البحر في الديوان الذي بين أيدينا أمكننا الوصول إلى النتائج التالية:

أولاً: إذا تأملنا في اسم الديوان وجدناه يتكون من كلمتين (مقام المنسرح) و كلمة مقام تدل على علو القدر ورفعة المنزلة ، وهذا يؤكد تلك المنزلة الرفيعة التي احتلها هذا البحر في نفس أبي همام حيث أنه شاعر محب للشعر العربي حريص على أوزانه وقد شعر بذائقته النقدية هجران الشعراء لهذا البحر قديماً وحديثاً فأحب أن يحييه من جديد، وأن يثبت مقدرة هذا البحر على خوض الموضوعات الشعرية دون أن يحس القارئ بأي تصنع أو خلل وفي ذلك يقول أبو همام نفسه عندما سُئل لماذا المنسرح تحديداً فأجاب بقوله : (أنا أعهد من نفسي نوعا من الرغبة في المتواتر وغير الشائع ، والمنسرح يشبع عندي هذه الرغبة، وتعرب هذه النزعة عندي عن نفسها حين أطالع ديوانا من الشعر الموزون المقفى ، إذ أجدني متلبسا بالبحث عن قصائد المنسرح أولا ، وربما يكون هذا الإيثار مني ضربا من النفرة من بحور طالما أجهدها الشعراء بالركوب ، وخاصة في زمننا)(١٤) .

ثانياً: عدد قصائد هذا الديوان خمس عشرة قصيدة كلها من المنسرح عدا قصيدة واحدة وهي

(رحلة الحروف) فأنها من بحر المقتضب والتي يقول فيها:

تسألين / آسفة /: هل أراك / ترتحل؟

أه اه ا / اه ااه/: اه ا ا ه ا / اه ااه

والدموع أسئلة، لا تكاد تنهمل

اه اه ا / اه ااه /، اه ا ا ه ا /اه ااه (١٥)

ولعل السبب في ورود هذه القصيدة في هذا الديوان لقرب بحر المقتضب من المنسرح لذا نجد بعض الدارسين قالوا إنه سمي بالمقتضب لأن الاقتضاب في اللغة هو الاقتطاع، ولذا قالوا: إنه اقتضب من المنسرح بحذف التفعيلتين الأولى والأخيرة فهو يشترك مع المنسرح في دائرة عروضية واحدة، وتفاعيله هي نفسها تفاعيل المنسرح.

فوزنه في الدائرة:

مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن

ثالثاً: وإذا نظرنا إلى صورة بحر المنسرح في هذا الديوان وجدناه يأتي على صورة واحدة وهي صورة (التام) فلم يأتِ في الديوان منهوكاً قط وإذا نظرنا إلى صورة التام وجدنا أنه يأتي على الحالات الأتية:

أ – عروضه مطويه وضربه كذلك، وهذا النوع هو الغالب في هذا الديوان ومن ذلك قوله في قصيدته (والرأي مختلف) يقول:

سيدتي /، آسف /، فقد طمحت هواجري /، للظلال / تزدلف

اه ااه /، اه اه ا /، اه ا ا ه اه اه / اه اه ا / اه ااه

وشدها / للمياه / ظامئة نبعك / يصفو، وخافق كلف

اه اه / اه اه ا / اه ااه اه ااه / اه ا ا ه ا / اه ااه

وطيبة / في العيون / أعرفها ورقة / في الحديث / تأتلف

اه اه / اه اه ا / اه ااه اه اه / اه اه ا / اه ااه (١٦)

ب – عروضه مطوية وضربه مقطوع وهذا النوع قد ظهر في قصيدتين هما (لقاء)، (عينان من غرناطة) التي يقول فيها

تحملني من عينيك أشرعة تبحر بي دون ساحل يبدو

اه ا ا ه / اه اه اه ا / اه ا ا ه اه ااه / اه اه ا / اه اه اه

أطل في موجة مؤرقة تهمي عليها سحائب ربدُ

اه اه / اه اه ا / اه ا ا ه اه اه اه / اه اه ا / اه اه اه

إن تسترح / ماتت / الحياة بها وكيف تغفو وعيشها السهد؟

اه اه اه / اه ا ا ه ا / اه ااا ه اه اه ا / ا ه اه ا / اه اه اه (١٧)

وفي قصيدته (لقاء) نراه في البيت الأول فقط يجعل العروض مقطوعة، وضربها مقطوع وقد قطعت العروض هنا للتصريع أما بقية القصيدة فجاءت عروضها مطوية، وضربها مقطوعاً فيقول:

بعد سنين، هواتف تصبو وقد تهادي بمفرقي شيب

اه ااه / ا ا ه ا / اه اه اه اه اه / اه اه ا / اه اه اه (١٨)

جـ -ثمة ملحوظة آخري نلاحظها في هذا الديوان وتتصل بالعروض دون الضرب وهي (التدوير) ويعرف البيت المدور على أنه البيت الذي اشترك شطراه بكلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني فقد لجأ أبو همام إلى التدوير في كثير من قصائده لإحداث نوع من الترابط والتلاحم بين شطري البيت فإذا بنا نقرأه في تتابع وتلاحق وكأنه بنيان مرصوص يشد بعضه بعضا ومن أمثلته قوله في قصيدة (الرأي مختلف):

وحسن وجه، مازال يرفده العنبر يذكو، والمسك، والذلف

/ اه ا ا ا ه اه ااه / (١٩)

وقوله أيضا في قصيدته (صورة مصرية من زمن المماليك) يقول:

تكاد تثنيه عن مساربه الأهوال تطفي فكيف ينسرب

/ اه ااه اه اه ا ا ه / (٢٠)

وواضح أن الشاعر لجأ إلى التدوير في الأبيات السابقة بوصفه إمكانية فنية ووسيلة تعبيرية أسهمت في تشكيل النص الشعري فهو جزء من عملية الإبداع لديه، وليس واجهة شكلية خارجية. فالتدوير يمثل علاقة اتصال بين الشطرين، ولا يمكن الإفصاح عن نهاية الشطر الأول الذي يرتكز على التفعيلة الأخيرة المسماة بالعروض إلا إذا تحقق الاتصال النطقي مع الشطر الثاني، ومن ثم يكون التدوير عبارة عن انسياح الشطر الأول في الشطر الثاني إنشاداً، فيغدو البيت عبارة عن كتلة نطقية واحدة متوالية حفاظاً على وحدة الدلالة. (٢١)

د-وإذا نظرنا إلى حشو هذا البحر بصفة عامة وجدنا أن (مستفعل) قد تصير "تفعلن "وقد تصير "مستعلن "وكلاهما حسن جيد كثير الورود في هذا البحر، وإن كان أهل العروض يفضلون هنا مستعلن. (أما مفعولاتُ التي في حشو الأبيات فكثيراً ما تصير مفْعُلاتُ، بل إن الذوق الموسيقي ليشهد بأن مفعُلاتُ هنا أجود تستريح إليها الآذان وتطمئن إليها النفوس) (٢٢) ويرى أبو همام أن من أسرار جمال هذا البحر وتفرده الغريب (ربما تكمن علته في تفعيلته الثانية (مفعولات) والوقوف عليها بالحركة، ويأتي بعدها (مستعلن) مطوية في الأعم الأغلب كل هذا النغم من ديدنه أن يكسر ألفة البحور الشائعة الموقوف على تفعيلاتها بالسكون، إلى جانب توالي الحركات في

مستعلن فكأن فيها نوعا من الجزم والحسم الذي لا تهبه التفعيلة التامة) (٢٣). وإذا تأملنا تفعيلة (مفعولات) في ديوان مقام المنسرح وجدنا أنها قد تأتي تامة غير مزحفة في بعض قصائده وهذا ما كرهه بعض الدارسين ومن ذلك قوله في قصيدته (من المنصور بن أبي عامر) فيقول:

وطأت كل الأكناف مملكة — النصر فيها كالشعر، يرتجل

/ اه اه اه ا / — / اه اه اه ا / (٢٤)

والكثير الغالب في هذا الديوان مجيء (مفعولاتُ) مطوية فتصير (مفعلات) كما في قصيدته (من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف) التي يقول فيها:

جرحى دام، وما بنـا أمل — والروم من حولنا هم الأمل

/اه اه ا / — / اه اه ا / (٢٥)

وقد ندر مجيء مفعولات مخبولة، والخبل كما هو معلوم اجتماع الخبن والطي وهو قبيح جدا ونادر الوقوع في البحر بعامة وفي ديواننا بخاصة حيث تتحول (مفعولات) إلى (مَعْلاتُ) كما نرى في قصيدته (من المنصور بن أبي عامر إلى ولده سنجول)

غبت قليلا، فاستنوق الجمل ,,,,,,,,, — وأنت، لامرأة، ولأرجل / اااه ا / (٢٦)

وقوله في قصيدته (لقاء)

بعد سنين، هواتف تصبو — وقد تهادي بمفرقي شيب (٢٧) / اااه ا /

أما تفعيلة مستفعلن التي تقع في بداية الشطر الأول والثاني فكثيراً ما يدخلها الطي وكذلك الخبن وهذا واضح جلي في قصائد شتى من قصائد الديوان.

رابعاً: وقد ظهر منذ القدم فكرة تربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي (أي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته، وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما عن موقفه) (٢٨)وكان من رواد هذه الفكرة منذ القدم ابن طباطبا وحازم القرطاجي الذي ينص في كتابه منهاج البلغاء على وجوب اتفاق الوزن مع الغرض الشعري فيقول : (ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخليها للنفوس ، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافياً وقصد تحقير شئ أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكانت شعراء اليونانية تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره) (٢٩)وقد وجدت هذه الفكرة صدى في العصر الحديث إذ تحمس لها بعض النقاد المحدثين من أمثال الدكتور / عبد الله الطيب المجذوب الذي راح يصنف البحور الشعرية تبعاً للموضوعات والتجارب الشعرية. والحق أننا

نرفض تقسيم البحور الشعرية إلى مصفوفات بعضها يصلح لهذا وبعضها لا يصلح لذاك. فأبو همام قد نظّم هذا الديوان على بحر المنسرح ومع ذلك وجدناه ينوع في موضوعاته وينظم عليه في أغراض شتى مثل الغزل ، التأمل ، والرثاء ، والحماسة والهجاء ، والشعر التاريخي فهو باختصار كان صالحا للتعبير عما اختلج في نفس شاعرنا، فمسألة الربط بين البحور والأوزان، مسألة ليست صحيحة تحتاج إلى إعادة نظر من قائلها .ومن خلال ذلك كله يتضح لنا أننا أمام شاعر استطاع أن يحافظ على الموسيقى العربية الأصيلة بكل مقوماتها فلم يخرج على الأوزان الخليلية حتى النادر منها مثل (المنسرح) على الرغم من الدعوات التي رأت أن الوزن الخليلي قيد ثقيل على الشعر يحول بينه وبين أن يكون طبيعيا متدفقا من النفس .وعلى الرغم من ذلك وجدناه مؤمنا بأن التجديد في الفن لا يكون بالهدم ، بل باستشراف الماضي وامتصاص رحيقه المختوم ، فهو يرى أن الأوزان إذا كانت قيودا كما يعتبرها البعض ، فإنها لا تذل إلا الضعيف الخائر ، أما الشاعر المتمكن من شاعريته فهو الذي يستطيع إذلال القيود .

ثانيا القافية:

تمثل القافية العنصر الثاني من عناصر الإيقاع الخارجي، فلا يصلح الشعر بدونها، (فتكرارها في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، وترددها في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يجعلها بمثابة فواصل موسيقية تهيئ للمستمع فرصة التأمل المصحوب بالإمتاع الموسيقي ، فهي تمام الموسيقية الشعرية، وواجب أن تكون أعذب ما في البيت) (٣٠) فالقافية ترنيمة إيقاعية خارجية ، تضيف إلى الشعر طاقة جديدة وتعطيه قوة وجرسا وثراءً نغمياً، وليست تلك وظيفة القافية فحسب بل إنها وسيلة من أقوي وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ماهو عميق داخل النفس ومنذ القدم نالت القافية في الشعر اهتماما بالغا بما لها من سلطان قوي ، وقوالب محكمة فهي تعد عندهم عنصراً أساسيا من عناصر بناء النص الشعري وأداة من أعمق أدواته فابن رشيق يرى أنها :(شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر،ولا يسمى شعراحتى يكون له وزن وقافية) (٣١) أما القرطاجني فقد وجه عنايته لدراستها من الجانب النفسي ، فالنفس تعني بما يقع في القافية فيقول (من جهة عناية النفس بما يقع فيها واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض ، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه ويشغل النفس عن الالتفات إليه ، وإذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع وأشده تلبسا بعناية النفس وبقيت النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولم يعقها عنه شاغل) (٣٢)ونظراً لهذه الأهمية للقافية، فقد تعددت الدراسات حولها قديماً وحديثا واختلف النقاد

والدارسون في تحديد ما هيتها فبعضهم يرى أنها آخر حرف من البيت واستدلوا على ذلك بتسمية النقاد للقصائد بالحرف الأخير فيها فيقولون : سينية البحتري ، نونية ابن زيدون ، وهمزية شوقي ، بائية أبي تمام ، وهناك من يعرفها بأنها : من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله . وهذا هو التعريف الشائع الذي عليه معظم النقاد والدارسين .وإذا نظرنا بعين ثاقبة إلى القافية في شعر أبي همام وجدنا أنها قد أدت وظيفة إيقاعية استطاعت أن تحقق ترابطاً موسيقياً محكماً بين أبيات القصيدة ، فكانت بمثابة فاصلة قوية واضحة تفصل بين البيت والبيت وتحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء ،ولها أيضا وظيفة بنائية تسهم بشكل بارز وفعال في البناء الشعري للنص ، وتشكيل دلالته ، فضلا عن جذب انتباه القارئ إلى هذه المماثلة الصوتية التي تحدثها نغمات القافية .وأول ما يسترعي انتباه الباحث في قافية أبي همام لزومه مالا يلزم حيث التزم بحرف أو حرفين قبل روي البيت في بعض قصائده وهو في رأي ابن الأثير من (أشق هذه الصناعة مذهباً، وأبعدها مسلكاً)(٣٣)ولا عجب في ذلك فأبو همام يحاول دائماً أن يترسم خطا الأسبقين من فحول الشعراء ويصب على قوالبهم ، فضلا عن إعجابه الشديد بأبي العلاء المعري صاحب اللزوميات الشهيرة في الشعر العربي ، ذلك الإعجاب الناتج من إعجاب أستاذه العقاد الذي صاغ قصيدة على نهج اللزوميات وشبه نفسه فيها بأبي العلاء . يقول أبو همام عن لزومياته (أنا أميل إلى لزوم مالا يلزم ، مؤمنا أنه يهب القافية – التي ظلمها الناس في لغتنا كل الظلم في العصر الحديث غنى موسيقيا ، لا يتم بدونها ، والمحك الذي يخطئ في ذلك هو : هب أننا حذفنا ذلك اللزوم هل يظل الكلام كما هو أم ينقص ؟ فإذا كانت الإجابة بالنقصان فاللزوم واجب مطلوب) (٣٤) وقد عمد أبو همام في هذا الديوان إلى اللزوميات في ستة قصائد (والرأي مختلف – من المعتمد ابن عباد إلى ملوك الطوائف – من المنصور بن أبي عامر إلى ولده شنجول – من شاعر فاطمي – مقعد حزين – ضوء القمر في المقابر) .

ففي قصيدته من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف:

جرحي دام، وما بنا أمـل ... والروم من حولنا هم الأمـلُ

نرعى خنازيرهم، وليس لنا ... من رعيها ناقـة، ولا جمـل

قصورنا تاجهـــا صقالبـة ... وشعبنا في عيوننـــا همـلُ (٣٥)

فواضح هنا التزام أبي همام بحرف الميم المفتوحة قبل حرف الروي وهذا أدى بدوره إلى ثراء الإيقاع الموسيقي للقافية وأضفى عليها حلة وبهاء. ونراه في ذات القصيدة لا يكتفي بحرف واحد قبل حرف الروي بل نراه في بعض الأبيات يلتزم بحرفين ليزيد القافية إيقاعاً تطرب له الآذان، ويبث عبر إيقاعاته الثرية همومه وأحزانه العميقة فيقول:

تبرأ منا ربوع أندلـــــــس جزيتها (للأدفونش) تحتمـــل
ونحن، ما نحن؟ غير سائمـــة عـنوانها بالخلاف مشتمـــل
(أغمات) هذى المأساة أحملها وفي غـــد، الملهـــاة تكتمل (٣٦)

فاختيار أبي همام هنا للقافية اللزومية تلك التي تصعب على كثير من الشعراء ، فضلا عن اختياره أيضا لبحر المنسرح ذلك البحر الذي هجره كثير من الشعراء لصعوبته ، كل ذلك قد أسهم في توضيح صعوبة الموقف وخطورة الأحداث التي مرت بها بلاد الأندلس ، وهو في الوقت ذاته يحذر من تكرار مثل تلك الأحداث في الحاضر لأن تخاذل العرب والمسلمين اليوم يشبه إلى حد كبير تخاذلهم بالأمس في بلاد الأندلس وذلك لما حل بالمجتمع العربي من أوضاع بالغة السوء والتعقيد ، ومن ثم وفق الشاعر في اختيار هذا الشكل الموروث بما استكن فيه من دلالات رمزية ، وظلال تراثية كثيفة ، للتعبير عن تجربته المعاصرة ، وهو ما أكسبها أصالة وعمقاً وثراء نغمياً وإيقاعياً ومما يلحظ على قصائد أبي همام اللزومية أنه في الكثير الغالب التزم حرفاً واحداً قبل حرف الروي وهذا بالطبع أقل عنتاً ومشقة من التزام أكثر من حرف ومما يلحظ أيضا على لزومياته قصر النفس حيث بلغت أطول قصيدة عنده خمسة عشر بيتاً وهذا أمر طبيعي في اللزوميات لأنها تحد من فكر الشاعر وتجعله رهين محبس القافية ، وقد دعته أيضاً لزومياته في بعض الأحيان إلى اختيار بعض الكلمات الغريبة نوعاً ما ، وربما يرجع السبب في ذلك إلى ماتفرضه اللزوميات من قيود على الشاعر تجعله يلجأ إلى الألفاظ الغريبة بعد أن يستنفذ معجمه اللغوي الذي يألفه المتلقي وربما يكون السبب في ذلك يرجع إلى رغبته الملحة في إحياء ألفاظ اللغة المهجورة ، وربط الحاضر بالماضي وكأن في ذلك رداً على أولئك الذين زعموا أن اللغة الفصيحة قاصرة جامدة لا تستطيع التعبير عن متطلبات العصر ومن تلك الألفاظ الغريبة التي نلمحها في قصائده اللزومية (الذلف – تدلف – الصلف – مؤتلك – تعتلك – ذرب) .

والمتأمل في شعره يجده دائماً يحرص على وحدة قوافيه على الرغم من طول قصائده في بعض الأحيان، كما نلمح في قصيدته البائية (صورة مصرية من زمن المماليك) حيث بلغت سبعة وتسعين بيتاً وهذا يؤكد تملك أبي همام لناصية الشعر بأوزانه وقوافيه ، و ثروته اللغوية الضخمة ، ولذا لم يلجأ إلى تنوع القوافي في هذا الديوان .وإذا نظرنا إلى حروف الروي التي نظم عليها أبو همام قصائده في هذا الديوان وجدناها جاءت على تسعة أحرف وهي (الباء- الدال – اللام – الراء – النون - الفاء – العين – الحاء – الكاف) وهو بهذا قد وافق الاستعمال العربي من حيث إنها ترد رويا بكثرة عند شعراء العرب حيث يرى دكتور إبراهيم أنيس أن أكثر الحروف التي تقع روياً في الشعر العربي هي (الراء – اللام – النون – الباء – الدال) .

وأن الحروف التي تقع بصورة متوسطة هي (الكاف – العين – الحاء – الفاء).

وحين ننظر إلى هذه الحروف التي وقعت رويا من حيث الجهر والهمس نجد تفوق الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة فمن الأصوات المجهورة (الراء-النون-الباء-الدال – اللام – العين) وهي جميعها تتميز بالوضوح السمعي ولذلك يعمد الشاعر إلى استخدامها لخصائصها الصوتية.

ومن الحروف المهموسة (الحاء – الكاف – الفاء) أي أن المجهور يعدو ثلثي حروف الروي عند أبي همام، وهذا يتفق مع طبيعة الموضوعات والأغراض عنده. فحينما يكون ثائراً نراه يستخدم الأصوات المجهورة كما في قصيدته (صورة مصرية من زمن المماليك) يقول:

ونحن والنيل في شـــكايته ... يبثـــها لا عـجبا، وينـتـحب

تـــكاد تثنيه عن مســـاربـه ... الأهوال تطغى، فكيف ينسرب؟

وانتحرت في شطيه، أوردة ... الحياة تصحو، والأخضر الأشبه

واغـتاله من بنيـــه شرذمة ... ينكرهم منه صاحب، وأب (٣٧)

فالشاعر يتفجع ويأسى لما أصاب وطنه مصر من ذل وهوان على مدى قرون متتالية منذ عهد المماليك حتى اليوم ويتمنى أن لو انزاحت هذه الغمة وعادت مصر إلى عصورها الزاهية، ويرى أن ذلك لن يكون إلا بإخلاص أبنائها البواسل والقضاء على الخونة المغرضين وجاء حرف الباء هنا ذلك الحرف المجهور الانفجاري ليناسب تلك الحالة التي عليها الشاعر فتراكم الهموم والأحزان عليه جعلته يثور ويفجر عما يختلج في نفسه من تلك المشاعر. وقد ساعده في ذلك حركة حرف الروي المتحرك المضموم الذي سمح بخروج الهواء عند النطق بها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا على الإطلاق وهكذا اختار الشاعر الأبنية الموسيقية الموروثة سواء من حيث الوزن والقافية؛ لتحمل أبعاد تجربته التي يمتزج فيها الوجدان الذاتي بالهموم الوطنية. وحينما يكون منكسرا حزينا نراه يلجأ إلى الأصوات المهموسة ليبث من خلالها ألامه وأحزانه وأشجانه كما في قصيدته (مقعد حزين) يقول:

نبتعـث الأمس من مـــراقـــده ... والحاضر المـــر، نـــازف ترحـا

فمقعد يـابـس، ومضطـــرب ... للحب، وإن ســر أمسه جـــرحـا

لا أنـــا نـــاس، فأستـريـح، ولا ... شفيـت جفـنـاً، بـدمعـه قرحـا (٣٨)

فالقافية هنا قد أدت دورا إيقاعيا ودلالياً ، فحرف الحاء هو محور الارتكاز في هذه القصيدة ، يشد أجزاءها بعضها إلى بعض ، واختياره هنا رويا جاء مناسبا مع الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، فهو يجتر الماضي ويتذكر أيامه السعيدة مع محبوبته ويقارن بين هذا الماضي السعيد والحاضر الحزين وتلك الحالة من الضعف والانكسار ناسبها مجئ القافية مهموسة لأن صوته لا يكاد يخرج من شدة الحزن والألم على تلك الأيام الجميلة ، ومما ساهم أيضا في الثراء الموسيقي

لهذه الأبيات تلك الألف الناتجة من إشباع حرف الروي بالفتح ، والتي ساهمت في امتداد النغمة الموسيقية امتداداً يسهم بشكل واضح في إبراز حالة الحسرة والألم والتوجع .والمتأمل أيضا لقوافي أبي همام في هذا الديوان يجد أن جميعها قوافٍ مطلقة ، و لم ترد لديه قوافٍ مقيدة ، ويبدو أنه وجد في القافية المطلقة مجالا واسعاً للتصريح عما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس ، فهي بلا شك أوضح في السمع وأشد أسراً للأذن .

والجدول التالي يوضح نسبة تواتر هذه الحروف في الديوان، الذي بلغت أبياته ٣٨٤بيتاً:

م	الروي	القصائد	الأبيات	النسبة المئوية
١-	الباء	٣	١٣٥	%٣٥،٧٠
٢-	اللام	٣	٦٧	%١٧،٦٠
٣-	الدال	٢	٥٢	%١٣،٥٠
٤-	النون	١	٣٥	%٩،٥٠
٥-	الفاء	٢	٣٤	%٨،٥٠
٦-	الراء	١	٢٦	%٦،٥٠
٧-	العين	١	١٧	%٤،٥٠
٨-	الحاء	١	١١	%٢،٥٠
٩-	الكاف	١	٧	%١،٥٠

وإذا كان أبو همام قد أحكم بناء قوافيه، وأحسن اختيارها على نحو ما رأينا، إلا أننا بعد القراءة والنظر وجدنا أن هناك بعض العيوب القليلة ومنها:

١-الإيطاء: هو تكرار كلمة الروي بلفظها ومعناها في موضعين متقاربين دون أن يفصل بينهما بسبعة أبيات على الأقل. ففي قصيدته (والرأي مختلف) يكرر كلمة (كلف) مرتين في القصيدة ولم يفصل بينهما إلا بخمسة أبيات فقط فيقول:

وشدها للمياه ظامئة ... نبعك يصفو، وخاقق كلف

فيك من الظل بعض كدرته ... فيك من البدر شابه كلف (٣٩)

٢-السناد: هو عدم مراعاة الشاعر للتناسب قبل حرف الروي سواء في الحروف أو الحركات وهو على أنواع وأكثرها وقوعاً في شعره (سناد الإشباع): سناد الإشباع وهو تغير حركة الحرف الذي قبل الروي فيأتي أحيانا مفتوحاً وأحياناً مكسوراً كما في قصيدته (والرأي مختلف):

وفيك وهم الأوثان، يرتع في ... غرامها العابدون، قد سلَفوا

سيدتي غير آسف فلقد ... ألفت غير الشاكين، ما ألِفوا (٤٠)

وقوله في قصيدته (من المنصور بن أبي عامر)

غبت قليلا، فاستنوق الجمل ... وأنت لا مرأة ولا رجُلُ

وطأت كل الأكناف مملكة ... النصر فيها كالشعر يُرتَجَل (٤١)

كما وقع أبو همام في بعض الضرورات الشعرية ففي قصيدته (صورة شخصية) نراه يكسر لام المضارع المجزوم فيقول:

ينضي رحال الآمال، عاتية ... صخورها لم يلنْ، ولم يهنِ

ولا ترد السنون جمحته ... فكيف لم يرتدعْ، ولم يزنِ

تزيد من السنون وقدته ... لوا فحا، في الشباب لم تكنِ (٤٢)

وفي بعض الأحيان يشبع حركة حرف الروي فيتولد منها حرف مد كما في قصيدته (من شاعر فاطمي) فيقول:

الحكم للشعب، وهي مالكة ... وهل لهم بالعهود مؤتلك

الموت للشعب والقرامطة ... السمان، مصوا الدماء وامتلكوا(٤٣)

وعلى كلٍ فإن قوافي أبي همام كانت وستظل كالعقد الثمين الذي صنع بيد فنان حاذق وناقد ماهر أدت دوراً كبيراً في بناء النص عنده واستطاع من خلالها أن يكسب النص ترابطاً ورونقاً وجمالاً ونغماً إيقاعياً مميزاً.

المبحث الثاني:

الإيقاع الداخلي:

مدخل إلى دراسته:

لا يتوقف الإيقاع عند حدود الوزن والقافية فحسب، وإنما هنالك عدة عناصر أخرى تسهم في تشكيله، سماها الباحثون الإيقاع الداخلي، فكل منهما له دور تكاملي للوصول بالقصيدة الشعرية إلى أكبر قدر ممكن من الثراء النغمي، فالإيقاع الداخلي (انتظام موسيقي جميل، ووحدة صوتية تؤلف نسيماً مبتدعاً يهبه الشاعر المفن، ليبعث فينا تجاوباً متموجا، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته ، في صيغة فذة) (٤٤) ودور الشاعر في خلق هذا الإيقاع الداخلي هو دور الصانع الحاذق بمادة صياغته، العالم بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق ، فهو باعث سر النغم ينبش غوره ، ويصل أعماقه ويستكنه دُرره بما أوتي من مقدار على الغوص واستنباط أسرار النغم في الكلم. (٤٥) والشاعر المجيد هو الذي يركز أيضاً من خلال إيقاعاته على حالة المتلقي النفسية فهو يعبر عن حركة النفس الشعورية والانفعالات النفسية لذا وجب أن يكون هناك إيقاع خاص لكل تجربة ينسجم معها ويخضع لها (٤٦) ولذلك يتفوق الشعراء بعضهم على بعض ، حتى ولو نظموا قصائدهم على بحر واحد وقافية واحد وموضوع واحد .

وإشكالية تحديد مصطلح الإيقاع الداخلي من بين الإشكاليات التي خاض غمارها النقاد والدارسون فحاول كل منهم تحديد هذا المصطلح الذي رأى بعضهم أنه وافد إلينا من الغرب ورأى البعض الآخر أنه قديم في تراثنا العربي فطن إليه البلاغيون والنقاد فوصفوا أبياتاً بالحلاوة والطلاوة والرونق والجمال وهو ما يعبر عن إدراكهم للقيم الصوتية داخل النص الشعري. وحين نمعن النظر في إيقاعات أبي همام الداخلية نجد أننا أمام فيض غزير يشعرنا بأننا أمام لحن موسيقي متناسق النغم ينساب إلى النفس فيأخذ بمجامعها فالبنيات الصوتية واللغوية لها دور كبير في تشكيل النص الشعري عنده. وسأقف هنا عند أبرز هذه العناصر التي شكلت إيقاعاته مثل الظواهر البديعية كالجناس والطباق والتصريع والترصيع فضلا عن التكرار والتجمعات الصوتية ذات الأثر في إيقاعات البيت الشعري.

أولاً بنية التكرار:

يعد التكرار ظاهرة لغوية، من حيث اتكائها على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل ووسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية مختلفة، وخاصة إذا علت معدلات التكرار داخل النص (٤٧)، وهو بالإضافة إلى هذا وذاك له قيمة صوتية وإيقاعية (فكما أن عودة النقرة على الوتر تحدث التجاوب مع سابقتها، فتأنس الأذن بازدواجها وتآلفهما، فإن عودة المكرر تكسب الأذن هذا الأنس). (٤٨) ومن المعلوم أن الجانب الإيقاعي في الشعر قائم على التكرار، فبحور الشعر

العربي تتكون من مقاطع متساوية والسر في ذلك أن التفعيلات متكررة في الأبيات، فهذا التكرار المتماثل يخلق جواً موسيقياً متناسقاً، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما (وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر) (٤٩)إذن فبنية الشعر قائمة على التكرار سواء ما كان منها ظاهرا مثل تكرار الحروف والألفاظ والتراكيب أو خفيا مثل تكرار التفعيلات داخل البيت الشعري. وإلى جانب ما للتكرار من أثر في تقوية النغم داخل القصيدة الشعرية فإن له دوافع نفسية أيضاً فهو يؤدي وظيفة (مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوره يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره. وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية، ومن ثم يأتي التكرار لتميزه بالأداء) (٥٠) ومن جهة المتلقي فإنه يجذب انتباهه، ويجعله يشعر بقيمة هذا الشيء المكرر لدى الشاعر ومن ثم يستطيع أن يصل إلى ما يختلج في نفس الشاعر وأعماقه من مشاعر وأحاسيس خفية ، فكل تكرار جيد لا بد أن يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري ولو لم يكن له ذلك لكان التكرار مجرد ثرثرة لفظية ، لا تتقدم بالقصيدة بل ينوء كاهلها بعبء القول المعاد أو الأداء المكرر ، فتفقد بذلك توازنها الفني ، وتتسرب مكنوناتها في تشقيق تكراري باهت (٥١) أما التكرار عند أبي همام فهو صورة لافتة للنظر، تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقع في الحرف وفي الكلمة وفي الجملة وقد ظهر في شعره بشكل واضح وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية.

ومن صور التكرار التي نلمحها بكثرة في شعر أبي همام:

أ- تكرار بعض الحروف والأدوات:

يشكل تكرار الحرف عنصراً أساسيا من عناصر الإيقاع الداخلي في شعر أبي همام، إذ يؤدي الحرف دوراً بارزا في عملية الثراء النغمي داخل القصيدة الشعرية، وقد فطن (أبو همام) بإحساسه المرهف، وفطرته اللغوية الشفيفة، إلى ما توافر من إمكانات إيحائية خاصة لبعض الأصوات، فحاول استغلال طاقاتها الكامنة في تشكيل خطابه الشعري وإنتاج دلالته. ومن الأصوات التي نجح في توظيفها (صوت الراء) ذلك الصوت الذي يتمتع بالعديد من الميزات الصوتية (فحدوث الضربات المتكررة نتيجة ذبذبة طرف اللسان على اللثة يحدث رنيناً صوتياً من شأنه إثراء موسيقى النص الشعري لتكراريتها). (٥٢) أضف إلى ذلك ما تتسم به الراء من وضوح صوتي (يجعلها من أوضح الأصوات الساكنة في السمع) (٥٣) ففي قصيدته (مقعد حزين) يقول:

وزهـرة في الربـيع عاطـرة والورق النـضر، هـامـسا، مرحـا
ورحـلـة للعـصـير، يـستـبق الجـذع إليها الحـيـاة، والـفـرحـا
نبتـعث الأمـس من مـراقـده والحـاضـر المر، نـازف تـرحـا
فمـقـعـد يابس، ومضـطرب للحـب، إن سـر أمـسـه جـرحـا(٥٤)

فواضح هنا سيطرة هذا الحرف على وعي شاعرنا ولا وعيه حتى إننا نراه يكرره ثماني وعشرين مرة في تلك القصيدة التي بلغت أبياتها أحد عشر بيتاً بل ويلتزمه التزاماً صارماً قبل حرف الروي طيلة هذه القصيدة وهذا بالطبع له دلالاته فالشاعر يجتر الذكريات ويتذكر أيامه السعيدة مع محبوبته، ويتمنى أن لو عادت هذه الأيام وتكررت تلك اللحظات السعيدة التي لم يعد يلقاها في حاضره الحزين فهذا الإلحاح من ا لشاعر على الماضي ناسبه تكرار حرف الراء ذي الخاصية التكرارية في تلك القصيدة .ومن الأصوات التي نلمحها أيضاً في شعره بكثرة تكرار حرف المد الألف ففي قصيدته (إلى البدر في الصحراء) حاول أبو همام إكساب صوت المد الألف قيمة إيحائية خاصة تقوي من دلالة السياق، وتتجاوب معه فيقول:

ما بك، يا رفيق، فـاسر، ولا يرعك أن الركبـان، قد وقفوا
الرمل يظمى، وللضياء ندى تهفو إليه الأحـجار، تنعطف
تحيا مع الطل من ضيـائـك والمـاء قصي وللصدى لهـف
تألف منك العـطاء، ليس بها إلى خـداع السـراب مؤتـلف
يا طالما تـعزف الريـاح بـها تنصب فيها الأوهام، تغترب (٥٥)

ففي الخمسة الأبيات السابقة يقرر الشاعر صوت المد بالألف أكثر من عشرين مرة ، وقد جسد ذلك التكرار التدفق الشعوري لدى الشاعر ، فهو يشعر بالوحدة والحزن والشجن لفقده محبوبته ويرى أن حاله هذا يشبه إلى حد كبير حال ذلك البدر الوحيد في الصحراء فكلٌ منهما يشعر بالوحدة ، فكلٌ منهما يحاول أن يضيء للآخرين طريقهم ، ولا يجد من يضئ طريقه ولا يجد من يؤنس وحشته ، وبذلك قد أسهم حرف المد (الألف) في تصوير المشهد الشعري المعبر عن عاطفة الشاعر الحزينة ، يضاف إلى ذلك ما حققه حرف المد من إيقاع نغمي من خلال انطلاق الصوت مسافة أطول وهو أوضح حروف المد في السمع .وكثيرا ما تتردد بعض الأدوات في شعر أبي همام ومن تلك الأدوات أداة النفي (لا) ففي قصيدته (من المنصور بن أبي عامر إلى ولده شنجول) يقول :

غبـت قليلا، فاستـنـوق الجـمـل وأنت، لا امرأة، ولا رجـل
وأنـت تأتي، لا أنـت سيـدها يـرتع فيها الـهوان، والـوجـل
يروم منها (الأدفونش) ذلتـها وأنـت لا همـة، ولا خـجـل

وناسها، لا رءوس شامخة لقد قتلناهم، فما نجلوا (٥٦)

فتكرار أداة النفي (لا) هنا قد أدت دورا دلالياً فهذا النفي ناتج من رفض وسخرية، رفض لما آل إليه حال الأندلس من ذل وهوان، وسخرية من أولئك الحكام الضعاف الذين ضيعوا الأمجاد وملك الآباء والأجداد مثل (سنجول) الذي جعله الشاعر رمزا للضعف والرخاوة أضف إلى ذلك ما منحه تكرار ذلك النفي من نسق جمالي وإيقاع نغمي موسيقي جذب انتباه السامع والمتلقي إلى أهمية هذا الحرف المكرر ومن الأدوات التي نجح أبو همام في توظيفها لخدمة أفكاره ونصه أدوات الاستفهام، والاستفهام عنده يخرج من معناه الحقيقي إلى معان أخرى مجازية كالتوبيخ والإنكار والتعجب وغيرها من المعاني والأغراض التي جاءت معبرة عن حالات فكرية وشعورية انتابت فكر شاعرنا وعقله ففي قصيدته (صورة مصرية من زمن المماليك) يكرر أداة استفهام (الهمزة) فيقول:

أذلك النيل، لست أعرفه أنحن أبناؤه فبي ريب؟

مستفعل، مفعولات، مستعلن أنحن عجم، أم أننا عرب؟

أغاض عزم الرجال، أم عقمت مصر، أم المصريون قد نضبوا؟

أغاية الدين، حف شاربكم ولحيةٌ، ما بدينها سبب؟ (٥٧)

فتكرار الاستفهام هنا قد أوضح عاطفة الشاعر القوية والجياشة تجاه وطنه مصر، فهو يستنكر ويتعجب مما آل إليه حال المصريين منذ زمن المماليك من ضعف وهوان حتى وقتنا الحاضر، وهو في الوقت ذاته يحاول من خلال تكرار أداة الاستفهام الهمزة أن يستثير هممهم ويقوي عزائمهم لكي تعود مصر إلى سابق أمجادها وبطولاتها. ناهيك عما منحه الاستفهام من إيقاع موسيقي متناغم متواز تآلف مع بقية عناصر الإيقاع الأخرى سواء الخارجي منها أو الداخلي في إحداث الأثر الفني الكلي للقصيدة.

وفي قصيدته (لقاء) يكرر أداة الاستفهام أين فيقول

وأين نمضي، وأين غايتنا وخيل آمالنا، بنا تكبو؟ (٥٨)

ب- تكرار الكلمة:

لقد لعبت الكلمة المكررة دوراً مهما وملحوظاً في عملية الإبداع الشعري لدى أبي همام، والمتأمل لهذا النوع التكراري عنده يجد أنها لم تكن مجرد حلية لفظية تؤدي وظيفة إيقاعية فحسب بل كان لها أثر في عملية إبداع الدلالة، فهي عنده بمثابة المركز الدلالي الذي ينطلق منه ويعود إليه، خالقاً في كل مرة علاقة لغوية جديدة.

ففي قصيدته (صورة مصرية من زمن المماليك) نراه يقول:

وكلهم باسم مصر يقتتلون وفي حماها، وحبهم خطب

وعشقهم مصر، ليس يعدله ... عشق، وفي ذل مصرهم تعبوا
وأهلها أهلهم، وهم قدموا ... يفدون مصرا، بغير ما يجب
وباسم مصر الأهلون يركبهم ... ملتزم بالرقاب، محتسب
وأهل مصر، والنيل قد ظمئت ... مياهه، وفي اغترابهم هربوا
وباسم مصر، الديون جائرة ... وباسم مصر، الديون ترتكب
في حب مصر، ودينهم صدقت ... منهم نفوس، وعز مطلب

(٥٩)

فواضح هنا أن الشاعر يتلذذ بذكر معشوقته مصر ولذا راح يكرر اسمها في القصيدة أربع عشرة مرة، وهذا التلذذ الداخلي الذي سيطر على وجدانه وعقله قابله حزن عميق على الأوضاع المتردية فيها منذ زمن المماليك حتى وقتنا الحاضر فاستباح حكامها لأنفسهم سلب خيراتها والنيل من عزتها حتى أضطر أبناؤها إلى الخروج منها والاغتراب عنها. فتكرار كلمة مصر توحي بما لا يدع مجالا للشك بسيطرة هذا المكرر وإلحاحه على وعي الشاعر ولا وعيه. أضف إلى ذلك ما حققه ذلك المكرر من انسجام صوتي عمل على توفير الإيقاع النغمي داخل القصيدة.

ولا يكتفي أبو همام في هذه القصيدة بتكرار اسم معشوقته مصر بل راح يكرر أيضا كلمة النيل ذلك النهر الخالد الذي وهب لمصر الحياة ولولاه لكانت مصر صحراء جرداء ونظراً لهذه الأهمية التي لا تقل في نظر أبي همام عن أهمية مصر كرره أيضاً أربع عشرة مرة، وهذا التعادل التكراري يؤكد أن مصر والنيل جسد واحد لا يمكن أن ينفصل أي عضو فيه عن الآخر فيقول:

ونحن والنيل في شكايته ... يبثها لا عجا، وينتحب
أذلك النيل، لست أعرفه ... أنحن أبناؤه، فبي ريب؟
صدقت يا نيل، بئس ما صدقت ... حقيقة منك، ليتها كذب
وباسم صد المغول، يغتصب ... النيل اعتسافا، والمال، والنشب
لنا من النيل بث شقوته ... وللولاة السيوف والذهب (٦٠)

فهذا النهر قد أفاض من معينه العذب على شاعرنا فاستعذبه على لسانه ولذا راح يكرره في القصيدة على مسافات متقاربة أحيانا ومتباعدة أحيانا أخرى مما منح القصيدة لونا من الإيقاع تطرب له الآذان والمتأمل لبنية هذه الكلمة المكررة والمكونة من ثلاثة أحرف يجد أنها أسهمت بشكل كبير في التعبير عن الحالة الشعورية والنفسية لدى الشاعر ، فصوت النون وما يحمله هذا الصوت من شجن قد ناسب تلك الحالة الحزينة التي عليها الشاعر، وصوت المد المقصور (الياء) ناسب حالة الانكسار التي عليها الشاعر لما آل إليه حال وطنه من ضعف وهوان أضف

إلى ذلك ما منحه ذلك الصوت من تطريب وتكثيف الإيقاع الموسيقي داخل النص ، ثم بعد هذا الضعف والانكسار تأتي القوة من خلال حرف اللام ذلك الحرف المجهور ليعطي قيمة إيحائية جديدة وكأن الشاعر ينادي بكل ما أوتي من قوة أنه لا مجال للضعف والانكسار ما دام يتدفق ذلك النهر الخالد بين أيدينا ، ويجري في أراضينا ، فكل هذه الأصوات تآزرت وتضافرت في إحداث عملية النغم الموسيقي داخل القصيدة.

وفي قصيدته عينان من غرناطة نراه يكرر كلمة (عينين) فيقول:

تحملني من عينيك أشرعـــة ... تبحر بي، دون ساحل يبـــدو
هـاتان عينان، فيهما عرفـت ... أضالع، كيـف يبعث الوجـد
عيناك معزوفتـان، راحلتـان ... بـي لمـا ليـس بـعده بـعد
(عائشة) في عينيك ماضيـة ... ودمـعـها في خـدودها خـد (٦١)

فحين نتأمل هذه الأبيات نجد أنها لم تأت متتالية متتابعة ، ولكنها جاءت على فترات متقاربة أو متباعدة ، وهذا بالطبع له دلالاته الخاصة فتلك العيون الجميلة لمعشوقته قد سيطرت على فكره وشعوره ، حتى إنها لا تكاد تختفي من ذهنه إلا تفتأ تنبثق في أفق رؤياه مرة أخرى ، وفي كل مرة يكرر فيها الشاعر تلك الكلمة يخلق منها صورة شعرية فنراه تارة يجعلهما أشرعة تبحر به دون ساحل يبدو وتارة يجعلهما معزوفتين يستمتع بهما فتأخذانه إلى عالم بعيد وتارة أخرى يجعلهما رمزا للطهر والنقاء فيرمز لهما بعائشة راضى الله عنها وهذا كله ينبئ بأن تلك المعشوقة لا يمكن أن تكون مخلوقة عادية وإنما قصد بها الشاعر معشوقة أخرى يعشقها كل عربي مسلم وهي (الأندلس) وبالأخص غرناطة آخر قلاع المسلمين في بلاد الأندلس ، أضف إلى ذلك ما أنتجه ذلك التكرار في القصيدة من إيقاع نغمي وموسيقى طربت له الآذان واستراحت له النفس وترنمت به ، وجعلت القلوب تذهب كل مذهب في تخيل تلك العينين الجميلتين كلما راح الشاعر يكررها.

جـ -تكرار التراكيب:

يشكل هذا النوع من التكرار مرتكزاً اتكأ عليه أبو همام في بعض قصائده فنراه في بعض الأحيان يكرر البيت الشعري أو بعضه في بداية القصيدة ونهايتها وهذا النوع هو ما أطلق عليه بعض الباحثين مصطلح الارتجاع الفني ، وهذا النمط من التكرار يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر ، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على البيت الشعري الذي يتكرر في نهاية القصيدة ، والتفسير النفسي لجمال هذا التعبير أن القارئ وقد مر به هذا البيت (يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعاً غير واع أن يجده كما مر به تماماً ، لذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق

قد اختلف ، وأن الشاعر يقوم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً) (٦٢)ويعمل هذا النوع من التكرار أيضا على ترابط القصيدة وتماسك بنائها، وإحداث نوع من الإيقاع النغمي بين بداية القصيدة ونهايتها ومن القصائد التي اعتمدت على هذا التشكيل الإيقاعي واللغوي في بنائها ، وأضفى على جوها ونتاجها الدلالي عمقا وثراء كبيرا قصيدتاه (المنصور بن أبي عامر إلى ولده شنجول – إلى البدر في الصحراء) ففي قصيدته (إلى البدر في الصحراء) يبدأ القصيدة بقوله :

ما بك بي، يارفيق، فاسر، ولا يرعك أن الركبان، قد وقفوا

ثم يختمها بقوله:

ما بك بي، يا رفيق، فاسر على ضوئك أسرى إذا هم وقفوا (٦٣)

فواضح هنا أن الشاعر قد أحدث تغيرا في الشطر الثاني وهو تغير يتجاوب مع رؤيته الشعرية التي وصل إليها في نهاية القصيدة ، فإذا كان في البيت الأول يطلب من البدر أن يسير في طريقه ولا يلتفت إلى أولئك الذين قد وقفوا في مكانهم لا يتحركون فإنه في البيت الأخير يضيف رؤية جديدة حيث يطلب من البدر أيضا أن يسير لأنه هو الذي يضيء له طريقه في هذه الحياة فالتكرار هنا هو المدخل الوجداني والنفسي للقصيدة، وبناء النص ينهض على مبدأ التنامي ويسير في حركة دائرية لينتهي إلى نقطة البدء، فالإعلان عن تلك الحالة المتشابهة والمتداخلة مع البدر تبدأ مع المطلع الاستهلالي وتنتهي بنهاية القصيدة. وتكمن أهمية هذا التكرار أيضا في تلوين العبارة والتخفيف من أثر الإحساس بالرتابة الذي يحدثه تكرار البيت بأثره. ولا يتوقف تكرار التراكيب في شعر أبي همام عند بداية القصيدة ونهايتها بل نراه يكررها في بداية القصيدة وثناياه، كما في قصيدته والرأي مختلف:

سيدتي، آسف، فقد طمحت هواجري، للظلال تزدلف

سيدتي، آسف، فليس سوى الصمت شفيع، اليه نختلف

سيدتي، غير آسف، فلقد ألفت غير الشاكين، ما ألفوا (٦٤)

فواضح هنا تكرار عبارة (سيدتي آسف) في بداية البيت الشعري، وإلحاح أبي همام على هذا النمط الأسلوبي بشكل رأسي ينبئ عن اعتقاده بأن هذا الأسلوب هو – الأقدر على إثراء تجربته ومنحها أبعاداً تستطيع أن تخلق جواً من التفاعل بين المبدع والمتلقي، ومما زاد من هذا التفاعل عبارة (سيدتي غير آسف)، حيث جاءت على نمط تكراري آخر مغاير لما سبق، مما أثار انتباه المتلقي لأنه أتى على خلاف ما كان يتوقعه، وكل ذلك قد أحدث نغما موسيقياً وإيقاعياً. د. تكرار الأزمنة: يلعب الفعل بدلالاته الزمنية (الماضي والمضارع والأمر) دورا بارزا في تشكيل البنية

الإيقاعية في شعر أبي همام فتكرار الفعل بصيغة يفعل أو فَعَلَ أو افعل يحدث نوعاً من النغم الموسيقي داخل النص ويسهم كذلك في تشكيل خطابه الشعري وإنتاج دلالته.

ففي قصيدته (عينان من غرناطة) نراه يكرر زمن المضارع فيقول:

تحملني من عينيك أشرعة ... تبحر بي، دون ساحل يبدو
أطل في موجة مؤرقة ... تهمي عليها سحائب ربد
ان تسترح ماتت الحياة بها ... وكيف تغفو، وعيشها السهد؟
تردني، لا تنفك، تقذف بي ... الى ضياع، يصول، يحتد
تمد مني اليدان، أوردة ... تنزو، ضلوع سرى بها وقد
ترفقي، موجة يطل بها ... الماضي ويأسي لفقدها الفقد (٦٥)

فالمتأمل لهذه القصيدة يجد طغيان زمن المضارع عليها حيث بلغ تكراره فيها أربعا وثلاثين مرة وهذا بدوره يؤكد استمرار الأحزان وتجددها في نفس أبي همام على أمجاد المسلمين الضائعة في بلاد الأندلس، كما يشير أيضا إلى أن واقع العرب والمسلمين اليوم لا يختلف كثيراً عن واقعهم في الأندلس، أضف إلى ذلك ما أنتجه تكرار الأفعال المضارعة بصورة مكثفة من إيقاع أكسب القصيدة نغماً موسيقيا رائعاً. ولا يقتصر أبو همام في هذا الديوان على توظيف زمن المضارع فحسب بل راح يوظف زمن الأمر ويستخرج منه الطاقات الكامنة فيه. كما في قصيدته (طائر الجبل) التي يقول فيها:

يسالك البيد، قدك، مرتحلا ... وحط في القلب، حط متئدا
وانشر بكهف النفوس غافيها ... وضم فيها شتيتها، بددا
وأملأ ظلامي بالضوء، ترسله ... شدوا، إذا طاف بالفؤاد، شدا
وحط في شرفتي، يصافحني ... منك رفيق، وفرحة، وندى (٦٦)

فرؤية الشاعر لهذا الطير الذي حطّ على شرفته قد منحه حالة من الهدوء والسكينة فانعكست على شعره ، فجاءت الأفعال ساكنة مطمئنة مناسبة لتلك الحالة النفسية لشاعرنا ، أضف إلى ذلك ما أنتجه تكثيف هذا الفعل وسكونه من إيقاعات نغمية هادئة تستريح إليها النفس وتتمتع بالوقوف عليها .وهكذا نرى كيف استطاع أبو همام بدقته ومهارته توظيف التكرار لخدمة أفكاره ومعتقداته وفلسفته، كما جاء انعكاسا لحالته النفسية وتجسيداً لمعاناته والكشف عن جوانب خفية في نصه الشعري ، فضلا عما أنتجه هذا التكرار من إيقاعات موسيقية متنوعة أسهمت في قوة التأثير والفاعلية على المتلقي .

ثانيا: بنية الجناس:

تعد بنية الجناس من المحسنات البديعية التي تضفي على العمل الشعري رونقاً وجمالاً ، وتزيده موسيقى تطرب لها الآذان ، وتستمتع بها الأذهان ، وقد أدرك النقاد القدامى أهميته في العمل الأدبي فهاهو صلاح الدين الصفدي يؤلف كتاباً كاملاً في الجناس سماه (جنان الجناس) ذكر فيه محاسنه وفضائله فرأى أن له (في كل خلوة جلوة ، وفي كل خطوة حظوة ، إن دخل في خطبة توجها ، أو قصيدة دبجها ، أو شبهة روجها ، أو وضع في الطروس نمقها ، أو نسخ كلمة جاء بخير منها وحققها ، فهو في البديع فص خاتمه ، وجود حاتمه ، فهو نوع فيه الحسن عون ، يكسب اللفظ رونقاً وطلاوة ، وبه لا تزال حور المعاني ، في حلي وحلة وحلاوة) (٦٧) وإذا كان هذا الكلام يحمل شيئاً من المبالغة إلا أنه ينبئ عن إيمان الصفدي العميق بأهميته داخل النص الأدبي ، وهذه حقيقة لا يستطيع أحد إغفالها ، فالجناس (ليس مجرد تكرار للأحرف والكلمات فحسب ، وإنما يجتمع فيه من قوى التأثير المختلفة على الوزن من طريق الجرس وعلى الجرس من طريق تشابه الحروف ، وعلى الخط من طريق رسم الكلمات ، وعلى العقل من طريق الإبهام ، والتورية التي تنبع من تشابه الكلمات والحروف) (٦٨) والمتأمل لبنية الجناس عند أبي همام يجد أنها جاءت بطريقة عفوية لا تكلف فيها ولا تصنع ولا إسراف مما أكسب النص عنده نغما موسيقيا ساهم في إزالة التوتر وإعمال الفكر. والمتأمل أيضا في ديوانه يجد ندرة الجناس التام في قصائده وشيوع الجناس الناقص في منطقتي الحشو والقافية فمن الجناس التام قوله في قصيدته (إلى البدر في الصحراء)

ما بك بي، بيد أن بي أسفا على هوى، هل يرده أسف (٦٩)

فبنية الجناس في هذا النموذج قد أسهمت في بناء النص وإنتاج إيقاعات ثرية أكسبته نغماً وثراء موسيقيا لا سيما وأن الشاعر قد اختار لها منطقتي العروض والقافية، وهي أكثر مناطق البيت تركيزاً وتكثيفاً للغة الشعر، وهذا الاتفاق في اللفظ قابله اختلاف في المعنى فأسفا الأولى بمعنى الحزن والألم، وأسف الثانية بمعنى الاعتذار والندم.

وفي قصيدته (مقعد حزين) يقول:

تقول للقلب: ذاك منسرح الحب، فلبوا النداء منسرحا (٧٠)

فهذا التكرار اللفظي الظاهري بين (منسرح – ومنسرحا) قابله خفاء في المعنى فالمتلقي يظن لأول وهلة بأنهما بمعنى واحد، ولكن بمزيد من التأمل والتدبر يجد أن بينهما اختلافا، فمنسرح الأولى تحمل معنى الرحب والسعة ومنسرح الثانية تعني بحر المنسرح الذي يظن من ينظم عليه لأول وهلة بصعوبة والعسر والضيق ولكن ما يلبث أن يشعر عكس ذلك فإذا به ينساب على لسانه بخفة وسهولة ويسر وهذه الدلالات لم يكن للمتلقي سبيل للوصول إليها لولا الجناس.

وقد تآزر هذا الجناس مع بقية عناصر الإيقاع الأخرى من وزن وقافية وتصريع وتكرار في إحداث المزيد من النغم الموسيقي داخل النص. أما الجناس الناقص فإنه أكثر شيوعاً وانتشارا في ديوانه والمتأمل لهذا النوع من الجناس يجد أنه يكثر شيوعه في منطقة القافية، أما ظهوره داخل البيت فقليل بالقياس إلى ظهوره بين كلمات القافية فمن أمثلة ظهوره في منطقة القافية قوله في قصيدته (من المعتمد ابن عباد إلى ملوك الطوائف).

جـــرحـي دام، ومـا بـنـا أمـل والروم من حـولـنـا هـم الأمـل
نـرعـي خنـازيـرهم، وليس لنا من رعيـهـا نـــاقـة، ولأجـمـل
قـصـورنـا تـاجـهـا صـقـالـبـة وشـعبنـا فـي عيـــونـنـا هـمـل
وكـــلـنـا "قادر"، و "مـعتمـد " أســـودنـا لا يـهابـهـا الـحـمـل
الـى " اعتمـاد " تكون قـبلـتـنـا يثمل فيها "الخفيف "، و"الرمل " (٧١)

فقد وفر الشاعر في هذا المقطع من القصيدة درجة عالية من الموسيقى باعتماده على الجناس في منطقة القافية، والشاعر عندما أحدث نوعا من التوازي في كلمات القافية كما هو الحال في (الأمل – جمل – همل – الحمل – الرمل) عمل على زيادة الإيقاع حيث اتفقت كلمات القافية في الوزن الصرفي مع الالتزام الصارم بحرف الروي والحرف الذي قبله مما أحدث تناغماً موسيقياً طربت له الآذن فإذا به يهز أوتار القلوب. ومن ظهور الجناس داخل البيت الشعري قوله في قصيدته (صورة مصرية من زمن المماليكـــ)

يقول:

عسـف المماليك فـوقـنـا، عـصـفـت ريـاحـه، والـجـلاد ينـتـخـب (٧٢)

فتجاور الكلمتين المتجانستين في شطر واحد وإحداث عملية الاستبدال الصوتي بين السين والصاد كل ذلك قد أسهم بشكل بارز في عملية الثراء الموسيقي داخل البيت، أضف إلى ذلك ما أنتجه هذا الجناس الناقص من تغير في المعنى. وفي قصيدته (صورة شخصية) نراه يحدث تجانساً بين كلمتي (القفر – والقصر) خالقا من رحم هذا التجانس محسنا بديعيا أخر وهو التضاد فالقفر هو المكان الوحشي الخالي من كل مظاهر الحياة، والقصر هو المكان المليء بكل ملذات الحياة وتداخل هذين المحسنين البديعيين وتآزرهما وتجاورهما قد أحدث نغما موسيقيا أنست به النفوس واطمأن له الذوق السليم نظراً لتآلف الكلمتين وانسجامهما داخل البيت فيقول:

القفر، والقصـر، بعـض مسكنه ومـالـه في الـحيـــاة، من سـكـن ٠(٧٣)

ومن كل ذلك يتضح مدى الدور الذي لعبه الجناس في عملية الإبداع الشعري عند أبي همام فلم يكن الجناس عنده مجرد حلية لفظية بل أدى دوراً إيقاعيا ودلالياً ساهم بشكل كبير في بناء النص عنده.

ثالثاً: بنية الترديد:

يدخل الترديد ضمن ألوان البديع اللفظي التي لها أثر موسيقي على البيت الشعري، وربما كان لتسمية الترديد دلالة صوتية (لأن اللفظة التي ذكرت في الشطر الأول ما يكاد تردد صداها ينداح حتى يتردد مرة أخرى في الشطر الثاني، ومن شأن هذا الترديد أن يهب النص جمالاً موسيقياً، وهو أشبه بوثاق رقيق أو نغمة موحدة تربط بين شطري البيت، بحيث يصبح عجزه وصدره كلا لا ينفصل، ونغماً واحداً متصلاً) (٧٤) وهذا الترديد من شأنه أن يولد انسجاما صوتيا طالما وفق الشاعر في اختياره، وجاء في مكانه .والناظر في ديوان أبي همام (مقام المنسرح) يجد أنه قد استطاع أن يوظفه في خدمة إيقاعاته الداخلية ليزيدها حلاوة وطلاوة ، ويكسبها نغما وثراء موسيقياً ، وهو في الوقت ذاته يحاول من خلال هذا اللون البديعي أن يجذب انتباه السامع إلى أهمية هذه اللفظة المكررة .

ومن نماذجه في ديوانه قوله في قصيدته (بين شاعرين):

لكنها – والأسيف ساهرة — همومه – تهتدي لمن سهرا
وفي وداد الصديق، ان صفرت — عيبه ود الصديق ... ما صفرا
سلمت شعرا، صفت مودته — خير وداد الصديق، ما شعرا (٧٥)

فواضح هنا الدور الذي لعبه الترديد في عملية الثراء النغمي داخل الأبيات، فترديد الكلمة مرة ثانية داخل البيت أحدث ما يشبه صدى الصوت مما أشعر المتلقي بمدى أهمية هذه الكلمة المكررة وأثرها الإيقاعي ويبدو أن أبا همام مغرم بهذا الفن البديعي ولذا نراه يردده في العديد من قصائده محاولا من خلاله ومن خلال تقنيات عناصر الإيقاع الداخلي الأخرى أن يكسر حدة الرتابة والصعوبة الناجمتين من التزامه ببحر المنسرح بتفعيلاته الصعبة.

ففي قصيدته (صورة شخصية) يقول:

القفر، والقصر، بعض مسكنه — وماله في الحياة، من سكن
لكنه سائر إلى وطن — وهل لدى الشاعرين، من وطن
ويعشق الحسن، والخيال، وما — يضنيه غير الخيال، والحسن
أن رده عن قضائه زمن — لم يرضيه أن يرد للزمن (٧٦)

فترديد في الأبيات السابقة بهذه الهندسة الموسيقية اللافتة، جعلتها سيمفونية منتظمة النغمات حيث يبرز فيها مهارة النظم للكلمات، وبراعة ترتيبها، بحيث أدت وظيفتها في التأثير على المتلقي، وجعلته يعيش في حالة مشابهة لتلك الحالة المتناقضة التي يعيشها الشاعر فهو لا يستقر على حال ولا يهنأ له بال كحال الكثير من الشعراء المهمومين بقضايا وطنهم وأمتهم.

وفي قصيدته (طائر الجبل) يقول:

ينشد في البيد ظل أغصنها ... يا ليته للظلال، ما نشدا
لا يرد الماء غير حسوته ... وهو لغير السراب، ما وردا
واملأ ظلامي بالضوء، ترسله ... شدوا، إذا طاف بالفؤاد، شدا
ولتسكب الهاتف البعيد، صدى ... في شرفتي، واستمع بعيد صدى (٧٧)

ومن ذلك كله يتضح كيف استطاع أبو همام بمهارته الفذة استغلال الطاقات الكامنة في الترديد حيث نجح من خلاله في توليد دلالات جديدة وإيقاعات ثرية أكسبت النص رونقاً وجمالاً وأضفت عليه طلاوة وبهاء.

رابعاً التصريع:

يعد التصريع من أهم عناصر الإيقاع الداخلي فهو يسهم بشكل كبير في إثراء الحركة الموسيقية داخل البيت ، ويحسن التصريع إذا كان في أول القصيدة لأنه أول ما يقرع السمع فتطرب لموسيقاه الآذان ، وترتاح إليه النفس وتطمئن بالوقوف عليه وقد تنبه علماؤنا القدامى إلى أهمية هذا اللون البديعي وأثره الموسيقي فها هو قدامه بن جعفر يجعله من سمة الشعراء المطبوعين المجيدين ويجعله أيضاً علامة بارزة للتفريق بين الشعر والنثر فيقول (وإنما يذهب الشعراء المطبوعين والمجيدين إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر وهو تأكيد على الدور الموسيقي للتصريع في تمييز بين بنية الشعر عن بنية النثر) . (٧٨) أما حازم القرطاجي فقد توصل إلى الأثر الإيقاعي والنفسي الذي يحدثه التصريع داخل البيت الشعري، حيث يرى أنه يكسبه (طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها). (٧٩) والناظر في ديوان أبي همام (مقام المنسرح) يجد أنه لجأ إلى التصريع في مطالع القصائد في خمس قصائد فقط من عدد خمس عشرة قصيدة أي بمقدار ثلث الديوان.

ومن القصائد التي وقع في أولها التصريع (من المعتمد بن عباد إلى ملوك الطوائف)

جرحي دام، وما بنا أمل ... والروم من حولنا هم الأمل (٨٠)

ففي هذا البيت تآزر كل من الترديد والتصريع في إثراء النغم الموسيقي في البيت، وهو في الوقت ذاته يعكس إلحاح الشاعر على فكرة الأمل وانقطاع خيطه في عودة الأندلس إلى سابق عصرها، فالتصريع هنا لم يهيئ القارئ لمعرفة القافية وتقبلها فقط وإنما هيأه أيضا لأول وهلة للوصول إلى حقيقة مؤداها أن الأمل في عودة الأندلس هو أمر بالغ الصعوبة والعسر.

وفي قصيدته (صورة مصرية من زمن المماليك)

الليل طاغ، وأفقنا سحب ... ومالنا في سمائنا شهب (٨١)

التصريع هنا قد أدى وظيفة دلالية حيث أتاح للمتلقي الوقوف على كل شطر من شطري البيت والتأمل والتدبر فيما حل بالمصريين من ظلمات متراكمة منذ عصر المماليك حتى يومنا الحالي ومما يؤكد ذلك تلك المفردات التي استخدمها الشاعر مثل (الليل – سحب) وغيرها من المفردات والتراكيب التي تومئ إلى تلك الحالة المظلمة التي مرت وتمر بها مصر ، أضف إلى ذلك ما أنتجه هذا التصريع من نغمات إيقاعية ناتج من تكرار حرف الباء مرتين في مركزي البيت (العروض والضرب) ذلك الحرف الانفجاري ليؤكد أن حال مصر يحتاج إلى انفجار وثورة .

وفي قصيدته (هروب):

لن تستطيعي الهروب، فاندفعي نحوي، وردي السدود، واقتلعي (٨٢)

فتكرار صوت العين هنا في مصراعي البيت قد ولدّ نغمة موسيقية نقلت القارئ إلى جو النص وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشاعر، فقد عمّق من إحساس المتلقي بهول هذا الهروب ووقعه الأليم على الشاعر، خاصة أن هذا الحرف له ميزات صوتيه فهو صوت احتكاكي مجهور وقد ساهم هذا الصوت مع بقية العناصر الإيقاعية الأخرى مثل تكرار فعل الأمر في تأكيد محاولاته القوية والمستمرة في عودة محبوبته التي لم تغب عنه لحظة، وهذا ما يؤكده قوله في نهاية القصيدة.

ولا ترودي الزحام ثانية أنت معي، مهما كنت، أنت معي

وبروز حرف المد الياء الناتج من إشباع الكسر أتاح مجالاً للشاعر للبوح والتنفيس وكأنها زفرات ممتدة يتخفف بواسطتها مما يثقله من حزن وضيق وهو في الوقت نفسه يعكس حالة الانكسار والضعف التي انتابت الشاعر نتيجة فقده محبوبته وهكذا نرى كيف أدى التصريع وظيفة إيقاعية أكسب البيت نغماً موسيقيا عن طريق تكرار حرف الروي في نهاية الشطر الأول، فضلا عن دوره المهم في إبراز الدلالة.

خامساً التضاد:

يشكل التضاد عند أبي همام محورا أساسيا في كثير من نصوصه الشعرية حيث نجح الشاعر في توظيفه ليعبر به عن موقفه من هذا الوجود المليء بالمتناقضات والمتنافرات من حوله، فضلاً عن القيمة الإيقاعية التي يحدثها التضاد، والمتأمل لبنية التضاد في شعر أبي همام يجد أن كثيراً من الثنائيات المتضادة في شعره توفر ضروبا من الإيقاع تمس الشكل الخارجي وذلك لاتحادها في الصيغة الصرفية وهو ما يسمى بالتناظر الإيقاعي الذي ينشأ منه موسيقى تدركها الأسماع وتطرب لها الآذان.

وهذا ما نلمحه بوضوح في بعض قصائد (أبي همام)

ففي قصيدته (لقاء) يقول:

يختصم الحاضر الشقي، وللماضي بها نحو حاضري جذب (٨٣)

وفي قصيدته (هروب) يقول:

وأنت لي في السنين مدبرة مقبلة، مهما رمت من خدع (٨٤)

ففي قصيدته (صورة شخصية) يقول:

القفر، والقصر، بعض مسكنه ومآله في الحياة، من سكن (٨٥)

ففي الأبيات السابقة أحدث التناظر الصرفي بين كل من: (الحاضر – الماضي)، (مدبرة – مقبلة)، (القفر – القصر) نوعاً من الإيقاع مس الشكل الخارجي نظراً لإتحادها في الصيغة الصرفية، فالتضاد كما نرى يؤثر على المستوى الصوتي كما يؤثر على المستوى الدلالي.

وقد ينتج التضاد إيقاعات خفية لا تدركها إلا الآذن الموسيقية، هذه الإيقاعات ناشئة من توقع الآذن للكلمة المضادة، هذا التوقع الذي يشبه إلى حد كبير نبضات القلب فما إن ينبض القلب نبضة إلا ويتبعها نبضة أخرى يتوقعها السامع وهكذا الحال في التضاد ومن ذلك النوع قوله في قصيدته (بين شاعرين) :

فمقبل الغيب رؤية عبرت لمسته ظاهرا، ومستترا

ما ضوؤه غير نسج ظلمته يخبط فيها العميان والبصراء

حسبي أني قطعتها رجلا لم أبكها مصعداً، ومنحدرا

وما انحنت للخطوب جبهة من يعاف وجه الأمان، والحذرات (٨٦)

فواضح هنا أن الشاعر قد ركز التضاد في منطقة القافية، ليحدث من خلاله إيقاعات خفية تكسب البيت بل النص كله ثراءً ونغماً موسيقياً، وتوظيف هذه الثنائية الضدية أحدثت أيضاً إيقاعاً متميزاً مبنياً على التوتر فهو يعكس الحالة النفسية المضطربة للشاعر فكلما زاد التضاد كبر التوتر في البناء العام للقصيدة. وهكذا اتخذ أبو همام من البنيات الإيقاعية التراثية وسيلة تعبيرية أسهمت في تشكيل الإيقاع الداخلي إسهاماً فاعلا على المستويين: الصوتي والدلالي، ولا عجب في ذلك فهو شاعر عاشق للتراث بكل ما فيه.

الخاتمة:

وبعد هذه الرحلة المثيرة والممتعة في شعر أبي همام، أحاول هنا أن أقدم عرضاً لأهم النتائج التي توصل إليها البحث:

١ -وإذا نظرنا إلى وزن المنسرح موضوع الدراسة فإننا سنجد أن هذا البحر يعد من البحور الصعبة العصيّة على معظم الشعراء نظرا لوجود (مَفْعَلاتُ) صعبة المراس بين ثنايا تفعيلاته، ولذا نجد أن دوران هذا البحر على ألسنة الشعراء قديما وحديثا قليلة جدا.

٢-عدد قصائد هذا الديوان خمس عشرة قصيدة كلها من المنسرح عدا قصيدة واحدة وهي (رحلة الحروف) فإنها من بحر المقتضب.

٣-وإذا نظرنا إلى صورة بحر المنسرح في هذا الديوان وجدناه يأتي على صورة واحدة وهي صورة (التام) فلم يأتِ في الديوان منهوكاً قط .

٤- وأول ما يسترعي انتباه الباحث في قافية أبي همام لزومه مالا يلزم حيث التزم بحرف أو حرفين قبل روي البيت في بعض قصائده.

٥- ولا عجب في ذلك فأبو همام يحاول دائماً أن يترسم خطا الأسبقين من فحول الشعراء.

٦- وإذا نظرنا إلى حروف الروي التي نظم عليها أبو همام قصائده في هذا الديوان وجدناها جاءت على تسعة أحرف وهي (الباء-الدال – اللام – الراء – النون -الفاء – العين – الحاء – الكاف) وهو بهذا قد وافق الاستعمال العربي.

٧- حين ننظر إلى الحروف التي وقعت رويا من حيث الجهر والهمس نجد تفوق الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة.

٨- إذا نظرنا إلى التكرار عند أبي همام وجدناه صورة لافتة للنظر، تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقع في الحرف وفي الكلمة وفي الجملة وقد ظهر في شعره بشكل واضح وشكل منه إيقاعات موسيقية متنوعة.

٩- المتأمل في ديوانه يجد ندرة الجناس التام في قصائده وشيوع الجناس الناقص في منطقتي الحشو والقافية.

١٠-وناظر في ديوان أبي همام (مقام المنسرح) يجد أنه لجأ إلى التصريع في مطالع القصائد في خمس قصائد فقط من عدد خمس عشرة قصيدة أي بمقدار ثلث الديوان.

١١-يشكل التضاد عند أبي همام محورا أساسيا في كثير من نصوصه الشعرية حيث نجح الشاعر في توظيفه ليعبر به عن موقفه من هذا الوجود المليء بالمتناقضات والمتنافرات من حوله، فضلاً عن القيمة الإيقاعية التي أحدثها.

الهوامش

١- أحمد سيد شرقاوي – أبو همام شاعراً – مكتبة النصر بجامعة القاهرة-(د- ت) صـ د، هـ , و

٢- د. عبد اللطيف عبد الحليم وآخرون - شعراء ما بعد الديوان ,جـ٤ , مكتبة النهضة المصرية طـ٤, ١٩٩٤م صـ ٢٨٨- ,٢٩٠

٣- د. إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – طـ٢ – مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٥٢م - صـ,٦٢

٤- د. عبد الفتاح صالح نافع – عضوية الموسيقى في النص الشعري – مكتبة المنار – طـ١ – ١٩٨٥م صـ١٤ .

٥- سيد بحراوي – العروض وإيقاع الشعر العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣م- صـ٦

٦- عزة جدوع – عن محاولات التجديد في إيقاع الشعر الحديث ، مكتبة المتنبي – بيروت- طـ٢, ٢٠٠٩م, صـ,١٠

٧- عباس العقاد – اللغة الشاعرة – دار غريب – القاهرة د-ت صـ,٩

٨- د. محمد حسن عبد الله – الصورة والبناء الشعري – دار المعارف - مصر – ١٩٨١م – صـ١٠، ,١١

٩- الفارابي جوامع الشعر ضمن كتاب ابن رشد - تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر تحقيق محمد سليم سالم - لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة – ١٩٧١م صـ٢٧.

١٠- د. عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه – دار الشروق للنشر والتوزيع – طـ١- ١٩٩٧م – صـ,١٦١

١١- الدمنهوري – الحاشية الكبرى على متن الكافي – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – د- ت – صـ,٥٩

١٢- مقطوع : أي حذف آخر الوتد المجموع ، وتسكين ما قبله في (مستفعلن) فتتحول إلى (مستفعل) وتنقل تخفيفا إلى (مفعولن).

١٣- مكسوفة : أي حذف الحرف السابع المتحرك (التاء) من (مفعولات) فتصير (مفعولا) وتنقل إلى (مفعولن) .

١٤- أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم – ديوان مقام المنسرح – مكتبة النهضة المصرية – طـ١ – ١٩٨٩م – صـ١٢٧.

١٥- المرجع سابق صـــ١٢١.

١٦- المرجع السابق صـــ٨.

١٧- المرجع السابق صـــ,١١٤

١٨ – المرجع السابق – صـــ٩٠.

١٩ – مرجع سابق صـــ,٩

٢٠- مرجع السابق صـــ,٦٤

٢١- د. عزة جدوع – الشعر العربي المعاصر والتراث – مكتبة المتنبي – طـــــ١ – ٢٠٠٩م – صـــ,١٣١

٢٢- د. إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر – صـــ,٩٤

٢٣ – ديوان مقام المنسرح – صـــ١٢٨ .

٢٤- مرجع سابق صـــ,١٨

٢٥- مرجع السابق صـــ,١٤

٢٦- مرجع سابق صـــ,١٨

٢٧- مرجع سابق صـــ,٩٠

٢٨- د. محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – دار النهضة – مصر – ١٩٩٧م- صـــ,٤٤١

٢٩- حازم القرطاجي – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب – دار الغرب الإسلامي - طـــ٣ - ١٩٨٦م – صـــ,٢٦٦

٣٠- د.عبد الفتاح صالح – عضوية الموسيقى في النص الشعري – مكتبة المنار – الأردن – طـــ١- ١٩٨٥م – صـــ,٧٧

٣١- العمدة – تحقيق – محمد محي الدين عبد الحميد – دار الجيل – بيروت – طـــ٥ - ١٩٨١م – صـــ,١٥١

٣٢ – حازم القرطاجي – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – صـــ٢٧٥- ,٢٧٦

٣٣- ابن الأثير - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر– تحقيق أحمد الحوفي – وبدوي طبانة نهضة مصر – القاهرة – طـــ١ – (د ٠ ت) – جـــ١ - صـــ١٠٦.

٣٤- ديوان مقام المنسرح صـــ١٣٨- ,١٣٩

٣٥- مرجع سابق صـــ,١٤

٣٦- مرجع سابق صـــ١٥- ,١٦

٣٧- مرجع سابق صـــ٦٤

٣٨- مرجع سابق صـ,٢٦

٣٩- مرجع سابق صـ,٨

٤٠- مرجع سابق صـ١٠-,١١

٤١ – مرجع سابق صـ,١٨

٤٢- مرجع سابق صـ١٠٥- ١١٠- ,١١١

٤٣- مرجع سابق صـ,٢٣

٤٤- عبد الرحمن الوجي – الإيقاع في الشعر العربي – دار الحصان للنشر والتوزيع – طـ١ – ١٩٨٩م – صـ٧٩.

٤٥- مرجع سابق - صـ٨٠.

٤٦- هدى مصطفى – الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي – مجلة كلية التربية – جامعة الموصل – المجلد ١٠ – عدد٤ – صـ١٥٠ .

٤٧- محمد العبد – سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور – مجلة فصول – مـ٧- عدد١ - ١٩٨٦م .

٤٨- د. عز الدين على السيد – تكرير بين المثير والتأثير – دار الطباعة المحمدية بالأزهر – القاهرة – ١٩٧٨م – صـ,١١

٤٩- إبراهيم أنيس موسيقى الشعر صـ٦،٧ .

٥٠- د. مصطفى السعدني – البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث – منشأة المعارف الإسكندرية – ١٩٨٧م – صـ١٧٢.

٥١- د. رجاء عيد – لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث – منشأة المعارف – الإسكندرية – ١٩٨٥م – صـ,٧٧

٥٢- بسام بركة – علم الأصوات العام – مركز الإنماء القومي – بيروت – لبنان – ١٩٧٨م – صـ١٢٨.

٥٣- إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – الأنجلو الطبعة الخامسة – ١٩٧٥م – صـ٦٥.

٥٤- ديوان مقام المنسرح صـ٢٥.

٥٥- السابق صـ٣٦.

٥٦- السابق صـ١٨.

٥٧- السابق صـ٦٧.

٥٨- السابق صـ,٩٤

٥٩ – السابق صـ٧٢وما بعدها.

٦٠- السابق صـــ٦٤ وما بعدها.

٦١- السابق صـــ١١٤وما بعدها.

٦٢- البنيات الأسلوبية – صـــ,١٦٤

٦٣ – ديوان مقام المنسرح صـــ٣٦، ,٤١

٦٤- السابق صـــ٨ وما بعدها.

٦٥- السابق صـــ١١٤- ,١١٥

٦٦- السابق صـــ,٦٠

٦٧- صلاح الدين الصفدي – جنان الجناس – مطبعة الجو ائب – الطبعة الأولى – ١٢٩٩هـ صـــ٨ وما بعدها .

٦٨- عبد الرحيم العباسي - معاهد التنصيص – مطبعة السعادة – الجزء الأول – صـــ٢٤١.

٦٩- ديوان مقام المنسرح صـــ,٤٠

٧٠- المرجع السابق صـــ,٢٧

٧١- المرجع السابق صـــ١٤- ,١٥

٧٢- المرجع سابق صـــ,٦٨

٧٣- مرجع سابق صـــ,١٠٦

٧٤- د. النعمان القاضي – أبو فراس الحمداني – دار الثقافة – القاهرة – ١٩٨٢- صـــ,٥١٠

٧٥- ديوان مقام المنسرح صـــ٥٢- ٥٣.

٧٦- المرجع السابق صـــ١٠٦ وما بعدها.

٧٧- المرجع السابق صـــ٥٨ وما بعدها .

٧٨- نقد الشعر تحقيق وتعليق د/ محمد عبد المنعم خفاجي – مكتبة الكليات الأزهرية – الطبعة الأولى – ١٩٧٩م – صـــ٩٠ .

٧٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء صـــ,٢٨٣

٨٠- ديوان مقام المنسرح صـــ,١٤

٨١- المرجع السابق صـــ,٦٤

٨٢- المرجع السابق صـــ,٩٨

٨٣- ديوان مقام المسرح صـــ٩٢.

٨٤- مرجع سابق صـــ,١٠٠

٨٥- مرجع سابق صـــ,١٠٦

٨٦- مرجع سابق صـــ٤٧ وما بعدها.