الإيقاع الداخلي في شعر أبي فراس بين أسلوبية الصوت والأثر الدلالي

ا.م.د.مكي محي عيدان ألكلابي
عميد كلية العلوم الإسلامية / جامعة كربلاء

ملخص البحث

يحاول هذا البحث الوقوف على دعامة مهمة من دعامات جماليات النص وهي التشكيل الصوتي للنص بوصفة اصغر الوحدات الدالة والمؤثرة جمالياً، بل ان البعد الصوتي والانشاد من مرتكزات الجمالية في النص.

ان للصوت مظاهر متعددة منها الخارجية ومنها الداخلية ولايقل اثر الداخلية عن الخارجية لذلك سنحاول هنا ان نتفحص هذا البعد الصوتي من خلال الايقاع الداخلي ممثلاً بفنين مهمين هما التكرار والترديد من اجل الوقوف على شيئين مهمين هما الاسلوبية الصوتية التي انتهجها ابن الرومي في اشعاره والاثر الدلالي لهذا الاجراء الصوتي وما حققه هذا التوظيف لهذين الفنيين من بعد جمالي للنص الشعري ومن اجل ذلك انقسم البحث على مبحثين خصص الاول للتكرار وسعى الثاني لدراسة الترديد مشفوعين بخاتمة للنتائج التي توصل اليها البحث.

Summary

This research tries to stand on an important pillar of the pillars of the aesthetics of a text configuration voice of the text as smaller units function and influential aesthetically , but that voice and Solomon dimension of aesthetic foundations in the text.
The sound manifestations multiple ones Foreign including internal and not less after internal State so we will try here to examine this dimension voice through rhythm internal representative Pfnin two important repetition and repetition in order to stand on two important things are the stylistic voice pursued by Rumi in poems and effect Semantic this procedure voice and success of this recruitment for these technicians after esthetic of the poetic text and search for that split the first two sections devoted to repeat and the second sought to study the trilling together with a conclusion of the results reached by the search.

توطئـــــة

سيحاول هذا البحث الوقوف على الإيقاع الداخلي في شعر ابي فراس الحمداني انطلاقا من قناعة مفادها أن العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على الوزن والقافية والروي فحسب، بل إن هناك عناصر أخرى تتعدى التفعيلات العروضية وما يعتريها من زحافات وعلل، إلى جوانب ذوقية يدركها من كان له تمرس بالإيقاعات المنسجمة والترنيمات المعبرة والأنغام الأصيلة.[1]وإن أية دراسة إيقاعية تكتفي بمقاربة ((جماليات الوزن والعروض الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ أنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة))[2]. فالوزن العروضي قالب عام بمقدور الشاعر المتمكن أن يضفي عليه الصيغة التي يريد بما يرصف فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص[3]. لذلك كانت مهمة استجلاء الحيوية الإيقاعية في الشعر لا يتوصل إليها إلا بتجاوز القواعد العامة[4]. ومهما يكن فإن تحليل الموسيقى الداخلية في الشعر لا يمكن ضبطه في نحو أو عروض فحسب، بل إن الموسيقى الداخلية يشخصها جانبان مهمان هما: اختيار الكلمات وترتيبها من جهة، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة[5].

اما الجانب الأول _وهو اختيار الكلمات وترتيبها_ فقد اعتنى به الشعراء العباسيون –ومنهم الحمداني – عناية فائقة لانه يمثل محور الفصاحة والبلاغة كما يرى الجاحظ؛ إذ يكثر من توجيه الأدباء الى تنقية أساليبهم واختيار ألفاظهم وما يزال يرشدهم إلى مواقع الكلمات واستعمالها وما يستهجن منها وما يحسن[6]. ونجد الجاحظ يمدح حذاق الشعراء لتخيرهم ألفاظهم وملاءمتهم بين كلماتهم حتى لكأنها سبكت سبكا واحدا[7]. فقد بلغ الشعراء والأدباء من تصفية ألفاظهم وإحكام تجبيرها مما جعل الناقد العباسي يحسن أن المعاني إذا سبكت سبكا جيدا تحولت عن مقادير صورها وربت على حقائق أقدارها[8].

والحمداني أحد أبرع فرسان الكلمة العربية قد عرف بمهارة واسعة فيه، فقد قال عنه الثعالبي: ((كان فرد دهره وشمس عصره أدبا وفضلا وكرما ونبلا ومجدا وبلاغة وبراعة وفروسية وشجاعة وشعره مشهور سائر بين الحسن والجودة والسهولة والجزالة والعذوبة والفخامة والحلاوة والمتانة ومعه رواء الطبع وسمة الحرف وعزة الملك))[9].وقد وصفه السيد محسن الأمين العاملي الحمداني بقوله: ((إذا تأملت شعره في جميع الفنون في جزالته ورصانته وعذوبته وسلاسته وانسجامه واخذهبمجامع القلوب وجمعه لأنواع المحاسن التي تطلب من الشعراء؛ علمت أنه ليس في شيء من المبالغة اقترانه إلى ملك الشعراء امرئ القيس... إن شعره في غاية الانسجام والبلاغة والرقة والمتانة...))[10].

أما الجانب الثاني _المشاكلة بين اللفظ والمعنى_ فقد كان الأدباء والنقاد كثيرا ما يتواصون به وكان الجاحظ على رأسهم.[11]
وقد كان الحمداني يستوفيه استيفاء غريبا فقد عرف شعره بمشاكلة لفظه معناه فهو يقوى في مواطن القوة ويرق في مواطن الرقة واللين؛ إذ أنه كان يشاكل بين ألفاظه ومعانيه مشاكلة دقيقة، فالحمداني كان بارعا في فن المشاكلة محققا الانسجام المرجو بين اللفظ

والمعنى، وبناء على أهمية هذا الجانب فقد أولى النقاد (المشاكلة) عناية فائقة وقد قال العسكري: ((إن خير الشعر ما كان سلسا في النظام جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر كأنه سبيكة مفرغة أو وشي منمنم أو عقد منظم من جوهر متشاكل))[12].
هذا وقد عني البلاغيون كثيرا بما يحقق المتعة الإيقاعية للإذن في سياق الشعر[13]، فجميع فنون البديع اللفظي داخلة فيما يوفر الحركة الإيقاعية للنص الشعري[14]، أما النقد الحديث فقد أصبح من مسلماته أن الملامح الصوتية التي تحدد الشعر قادرة على بناء صفة جمالية مستقلة[15]. وهذه الصفة الجمالية هي التي تحفز المتلقي لإدراك الأبعاد الدلالية التي تنضوي تحت حيوية الإيقاع وحركيته فمعنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعاني، وذلك التكثيف الذي نشعر به في أية قصيدة أصله أنما هو حصيلة لبناء الأصوات[16]. والإيقاع بهذا الفهم نظام إشاري يسعى إلى الكشف عن البنية التحتية للنص، إلا أنه أكثر النظم الإشارية في القصيدة تعقيدا[17]؛ وذلك راجع إلى مجال معالجة الكلمات كأصوات مجال ضيق[18]. فالشاعر والمتلقي محكومان بالمعاني المعجمية التي تقررها الكلمات نفسها، ومن ثم بالدلالة العامة للسياق المتولد عن تجاور هذه الكلمات وتلاقحها فيما بينها لإنتاج دلالة النص؛ لذلك يبدو تحقيق الربط بين النظام الإيقاعي بوصفه نظاما إيقاعيا صوتيا_والصوت كما هو معلوم مادة فيزيائية خارجية_وبين هذه الدلالات أو الحالات التي يحملها النص أمر في غاية الصعوبة، والآن لم تتقدم معرفتنا في هذا الطريق بخطى محكمة ولكن معرفة المقدمات إلى الأشياء نفسها ليست بهذه الصعوبة[19]، فالانتباه إلى الأداء الإيقاعي لنص ما قد يكون داخلا في إمكانيات الإذن المدربة على ذلك، غير أن الربط بين هذا الأداء والمضامين الدلالية والنفسية لا يتحقق في كل حال دون أن يقع محاولة في مهاوي التكلف[20].
أن للتكرار أهمية كبيرة في دراسة النص الشعري بوصفه أحد أبرز السمات التي تميز اللغة الشعرية[21]، وعلى وجه الخصوص الجانب الإيقاعي منها، وآية ذلك هذه الدراسات التي تناولته بالرصد والتحليل[22]، ولعل الجاحظ من أقدم من نبه على أسلوب التكرار وتنوع صوره كان إذ قال فيه: ((ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه))[23]. فضلا عن ذلكفقد وجدنا أن له صدى واسع في شعر الحمداني بوصفه أحد أهم التقنيات الإيقاعية التي تدعم الإيقاع الداخلي في النص الشعري، فضلا عن كونه من أبرز الأساليب الفنية التي استخدمها العرب قديما لما له من تأثير في نفس المتلقي والمنشد معا، فهو قد يأتي لتأكيد أمر وتقديره في النفس على جهة التشويقوالاستعذاب أو على جهة الوعيد والتهديد...[24]، فضلا عن ذلك فإن له أثرا إيقاعيا ذو دلالة إيحائية... فالتكرار يخلق جوا نغميا يوحي بأهمية الألفاظ المكررة وما تكسبه من دلالات قد تكون مفتاحا لفهم القصيدة، مما يؤثر بالتالي على الخطاب الشعري ومستوى تأثيره في المتلقي، ولما كان لإيقاع التكرار كل تلك المزايا والسمات كان له حضور ملفت للنظر في شعر الحمداني فقد ورد في شعره بنوعيه: التكرار الأفقي (الترديد) والتكرار العمودي، وقد بلغت نسبة ورود الترديد في شعر الحمداني (61.3%) أي أنه قد جاء (587) مرة في ديوان الحمداني، أما التكرار فقد ورد بنسبة (38.7%) أي أنه ورد (370) مرة، وهي كما موضحة في الجدول:

جدول (أ)

الإيقاع	العدد	النسبة المئوية
إيقاع الترديد	587	%61.3
إيقاع التكرار	370	%38.7
المجموع	957	%100

ومن ثم سنقوم بدراسة (الترديد) في المبحث الأول تاركين(التكرار)للمبحث الثاني.

المبحث الأول- الترديد:

الترديد في البلاغة ((هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يوردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو قسم منه))[25] وقد أسماه بعضهم التعطف[26]، وفي ذلك تجوز واتساع، وإنما شرط التعطف أن يورد اللفظة متعلقة بمعنى آخر في عجز البيت، بينما تكون الأولى في صدره. وقد ذهب صفي الدين الحلي إلى أن التعطف شبيه بالترديد في إعادة لفظة بعينها في البيت، ولكن العبرة بمكان وقوع اللفظ المرددة، وثبوت أن – التعطف – شرطه أن تكون إحدى كلمتيه في مصراع من البيت والثانية في الآخر، ليتجه مصراعا البيت في انعطاف أحدهما على الآخر بالعطف في كون احدهما يميل إلى الجانب الذي يميل إليه الآخر[27]. ومن شروطه أيضا أن لا تعاد اللفظة بصيغتها وإنما بما يتصرف منها[28]، وقد اكد د. حسني عبد الجليل هذا المعنى– التعطف – بقوله ((يشبه الترديد إلا أنه أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف ويكون في القوافي))[29]. إذن فقد حدده بأن جعله في القوافي لا كما في الترديد الذي يكون في البيت الواحد، وقد ودرت عدة مسميات للترديد منها (المجاورة) كما أسماه أبو هلال العسكري وهي عنده ((تردد لفظتين في البيت ووقوع واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها من غير أن تكون أحدهما لغوا لا يحتاج إليها))[30]. فالترديد إذن ظاهرة لغوية طبيعتها صوتية محضة ولكنها لا تهمل الجانب الدلالي الذي تؤديه من خلال علامتها التركيبية، بل إنهم احترزوا فيها من تناقض الفائدة لذلك اشترطوا تعلق اللفظة بمعنى آخر من البيت[31]. وهو الأمر ذاته الذي أقره أبو هلال العسكري بقوله: ((من غير أن تكون أحدهما لغوا لا يحتاج إليها))[32].
وإذ يبرز الترديد ظاهرة صوتية قوامها التكرار والإعادة فهو يشكل من زاوية النظر هذه مظهرا إيقاعيا يلعب فيه ذكر اللفظة ثانية دورا موسيقيا حرا لا يتقيد به الشاعر بمواضع من النظم معينة وإنما تتحدد المواضع بمقتضى التركيب والسياق الذين يتناسبان طردا مع إيقاع البحر المعتمد من قبل الشاعر ومع حرف الروي الذي بنى عليه قوافيه.
ولا ينبغي أن نجزم بأن الألفاظ المترددة في مواضع منتظمة أقوى من غيرها مما تحقق التناسب في الترديد[33]؛ وذلك لأن المستمع لا يتعلق بالإيقاع وحده وإنما يشده التركيب بوجه عام مع ما يحويه هذا التركيب من مفاجأة السامع وتقوية المعنى.
وقد كثر الترديد في الشعر العربي حتى عده بعض العلماء أحد مقومات التميز والإبداع في اللغة العربية ومزية من أهم مزايا الإبداع الشعري بخاصة فأفردوا له بابا من البديع[34]، وهو في نظر ابن رشيق شائع في أشعار المحدثين أكثر منه في أشعار القدماء

جدا[35]. ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن الترديد سنة من سنن العرب في أشعارها يفرضها السياق تجلية للمعنى وبلورته، إذ تبدو هذه الظاهرة علما على الجمال الذي يمثل غاية الشعروعماده، فإنها لا ريب تستقطب اهتمام الأدباء والشعراء للتحول بعدئذ إلى بدعة يشغف بها الناس على نحو شغفهم بمسائل كثيرة من ألوان البديع والبيان[36].

وينبغي أن يؤكد استقراؤنا أشعار أبي فراس الحمداني أنه كان مكثرا في اعتماده على الترديد إلى أبعد حد، حيث كان له القدح المعلى بالنسبة إلى باقي الفنون البديعية فقد ورد الترديد (587) مرة في شعر الحمداني أي بنسبة (61.3%) وهي نسبة كبيرة جدا فلا يكاد يخلو بيت من أبياته من ترديد أو تصدير أو تكرار أو ثلاثتهم معا.فقد كان لقافية الراء النصيب الأوفر، فقد كان لقافية الراء النصيب الأوفر إذ أنه قد ورد (139) مرة أي بنسبة (23.5%)، ثم الباء بنسبة (16.9%)، ثم اللام بنسبة (15.4%) وهكذا إلى باقي النسب، وهي ما ان يوضحه الجدول الآتي.

الجدول (ب)

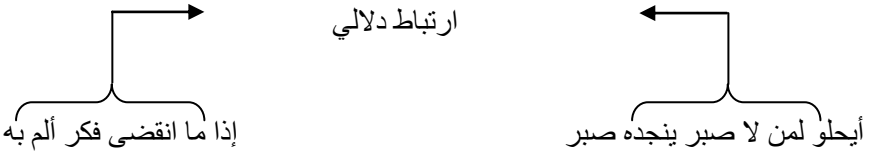
الأصوات	العدد	النسبة
راء	139	%23.5
باء	100	%16.9
لام	91	%15.4
دال	59	%10
نون	46	%7.7
ميم	36	%6.1
حاء	23	%3.9
عين	23	%3.9
قاف	16	%2.7
هاء	15	%2.5
فاء	10	%1.7
سين	9	%1.5
همزة	5	%0.9
ياء	4	%0.7
تاء	3	%0.5
ثاء	2	%0.3
ضاد	2	%0.3
كاف	2	%0.3
جيم	1	%0.1
ألف مقصورة	1	%0.1
المجموع	587	%100

نسبة ورود الترديد في شعر أبي فراس الحمداني حسب الأصوات

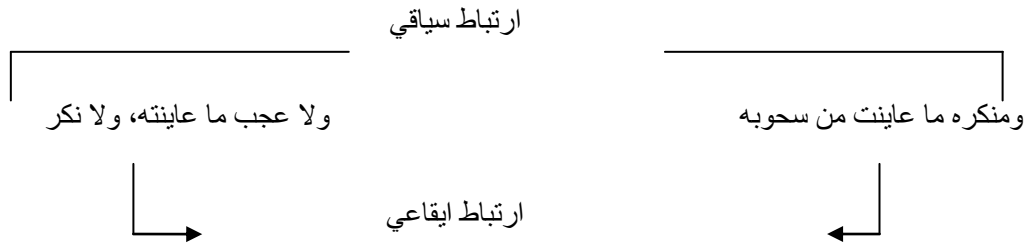
1- أوضح الجدول أن لصوت الراء القدح المعلى بين باقي الأصوات فقد ورد بنسبة (61.3%) كما أشرت آنفا، ومنه قوله مفتخرا: ((الطويل))

أيحلو لمن لا صبر ينجده، صبر
إذا ما انقضى فكر ألم به فكر
أمنعه في العذل، رفقا بقلبه
أيحمد ذا قلب ولو أنه صخر
عذيري من اللائي يلمن على الهوى
أما في الهوى لو ذقت طعم الهوى عذر
أطلن عليه اللوم حتى تركنه
وساعته شهر، وليلته دهر
ومذكرة ما عاينت من شحوبه
ولا عجب ما عاينته ولا نكر[37]

نجد أنه قد كرر لفظة (صبر) مرتين في صدر البيت إضافة إلى كلمة (فكر) التي تكررت مرتين هي الأخرى في عجز البيت ذاته، وهو ما يمكن تسميته بالترديد المتقاطع؛ لتناوب صورتين ترتبطان دلاليا.



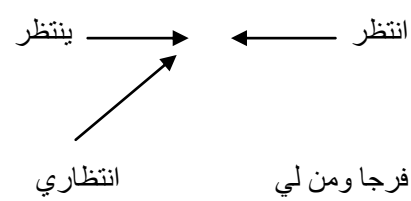
أما في البيت الثالث فنجد أن لفظة (الهوى) قد تكررت ثلاث مرات في بيت واحد فمرة في ضرب البيت وثانية وثالثة في حشو البيت ذاته ولكن في العجز.
أما في البيت الخامس فكان للترديد فيه نصيب وافر إذ أن لفظتي (منكرة، ونكر) كانتا تعكسان بالبيت من طرفيه وكلمتي (ما عاينت، ما عاينته) الركيزة الأساسية التي استند عليها بناؤه.



وهو نوع آخر من أنواع الترديد المتقاطع الذي تتناوب فيه صورتان ترديديتان وتقاطعهما، بحيث ترتبط اللفظة في الصورة الأولى بنظيرة لها في الصورة الثانية ارتباطا دلاليا ونحويا.

وقوله في مكان آخر مفتخرا بفروسيته: ((الوافر))

يقولون: انتظر فرجا ومن لي
وأن الموت ينتظر انتظاري



نجد بأنه قد اجتمع في هذا البيت (التصدير والترديد معا) وقد غدت الصورة الإيقاعية بسببها معقدة؛ لتوزع عناصرها توزعا منتظما حينا ومختلف حينا آخر، فنجد أن لفظة (انتظر) هي محور الترديد من جهة ومحور التصدير من جهة أخرى، فكانت هي المحور الذي اعتمد عليه البيت.
2- صوت الباء: وقد حل في المرتبة الثانية بعد الراء، إذ أن الترديد ورد فيه (100) مرة وكانت نسبته (16.9%) ومنه قوله: ((الطويل))

أقر له بالذنب والذنب ذنبه
ويزعم أني ظالم فأتوب

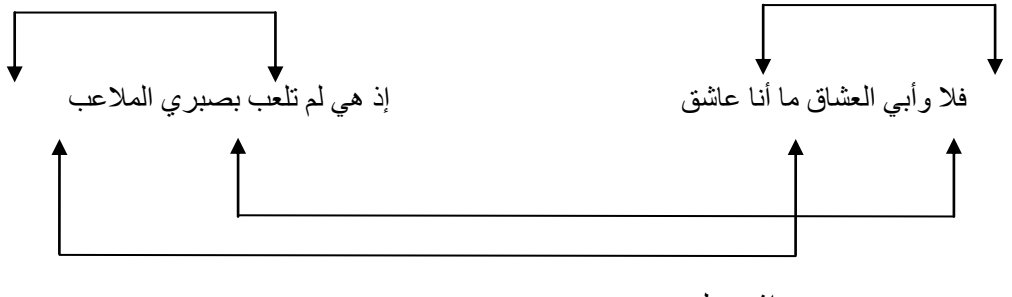
إذ أنه قد كرر لفظة (ذنب) ثلاث مرات بصيغ مختلفة وقوله: ((الطويل))

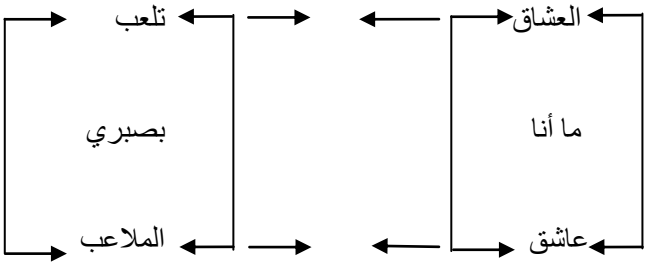
تردى رداء الذل لما لقيته
كما تتردى بالغبار العناكب

فلا وأبي العشاق ما أنا عاشق
إذ هي لم تلعب بصبري الملاعب

ومن مذهبي حب الديار لأهلها
وللناس فيما يعشقون مذاهب[38]

نجد أن لفظة (تردى) وما اشتق منها قد تكررت في البيت الأول ثلاث مرات، مرتان في صدر البيت وواحدة في عجزه.
أما في البيت الذي يليه نجد أن لفظة (العشق) قد تكررت مرتين في صدر البيت، وكلمة (لعب) مرتين هي الأخرى في عجزه، ومما يلاحظ أيضا أن لهماالمحلنفسه أي أن هناك انسجاما أو ارتباطا سياقيا بين اللفظتين المترددتين على النحو الآتي:





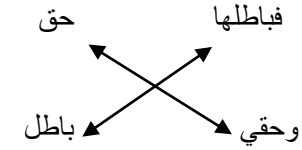
وفي البيت الثالث نجد أن كلمة (عشق) قد تكررت هي الأخرى، فضلا عن كلمة (مذهب) التي وردت في حشو صدر البيت وفي عروضه؛ لذلك كانت في موضع تصدير لا ترديد.
وقوله في موضع آخر:

أيعلم ما نلقى؟ نعم يعلمونه
على النأي أحباب لنا وحبائب
أأبقي أخي دمعا، أذاق كرى أخي؟
أآب أخي بعدي من الصبرآئب[39]

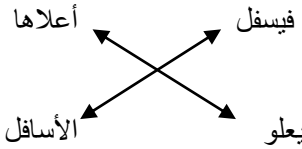
فقد كرر لفظة (علم) مرتين في صدر البيت، و (أحباب) أيضا مرتين ولكن في عجزه، أما في صدر البيت الثاني فقد كرر لفظة (أخ) مرتين، وفي العجز كرر (الإياب) مرتين، إذ أن الحمداني كان شغوفا بهذا الأسلوب فقلما يصادفنا بيت له يخلو من فن الترديد، وإن لم يكن فيه ترديد فهو تصدير؛ لأن الفنين يوجبان تكرار اللفظة مما يؤثر إيجابا على موسيقى البيت الشعري.
3- صوت اللام: وقد جاء في المرتبة الثالثة بعد الراء والباء على التوالي، وقد ورد الترديد فيه (91) مرة أي بنسبة (15.4%) ومنه قوله متغزلا مفتخرا: ((الطويل))

وحجتها العليا، على كل حالة
فباطلها حق وحقي باطل
ولو نلت الدنيا بفضل منحتها
فضائل تحويها وتبقى فضائل
ولكنها الأيام تجري بما جرت
فيسفل أعلاها ويعلو الأسافل[40]

نجد أنه كعادته يكثر من الترديد حتى ليصعب علينا انتقاء الأبيات؛ لأن الديوان يحفل بهذا الفن. نجد في البيت الأول أن الحمداني قد كرر (باطل) مرتين في عجز البيت فضلا عن كلمة (حق)، إذ أن كلمتي (باطل) كانتا تمسكان بعجز البيت من طرفيه لتكون كلمتي (حق) الركيزة الأساسية التي يستند عليها.
وهذا الأسلوب هو ذاته قد حصل في البيت الثالث، إذ أنه قد كرر (أسفل) و (أعلى) بالطريقة ذاتها، أي أنه جعل عجز البيت هكذا:



والبيت الآخر:



ولعل أهم ما يمكن التأكيد عليه في هذين البيتين هو إمكان احتواء عجز البيت الأول بجذرين لغويين هما: (ب، ط، ل/ ح، ق)، والثاني (س، ف، ل/ ع، ل، ى)، ولكن المرونة التي تتسم بها اللغة العربية هي التي وزعت هذه الجذور على (ثمانية) صيغ صرفية ضمنت تنوع الدلالة؛ لاحتوائها على المعنى المقصود الذي يرمي إليه الشاعر. وفي البيت الثاني أيضا حصل ترديد وكان في كلمة (فضل)، إذ تكررت ثلاث مرات في البيت، مرة في الصدر واثنتين في العجز.

وكذلك قوله مفتخرا بفروسيته وشعره: ((الطويل))

إذا أصلت صولا لم أجد لي مصاولا
وإن قلت قلولا لم أجد من يقاول[41]

نجد أنه قد كرر لفظتي (صول، قول) ثلاث مرات لكل منهما، فضلا عن تكرار (لم أجد) مرتين: واحدة في الصدر، وأخرى في العجز لتوازنه أي:

إذا صلت ⟵ ⟶ وإن قلت

صولا ⟵ ⟶ قولا

لم أجد ⟵ ⟶ لم أجد

لي مصاولا ⟵ ⟶ من يقاول

فعلى الرغم من سير هذا البيت على منوال البيت الذي سبقه في شدة تكرار الترديد، إلا أن الصورة الإيقاعية الترديدية فيه مكثفة؛ لتواترها مرتين في (صلت صولا – قلت قولا) في كل شطر، وورودها بعد فاصل قد كرر هو الآخر (لم أجد) في كلا الشطرين.
إن تعاقب اللفظتين دون فاصل وتكرار الحروف على وفق نواميس نظمية معينة يضفي على الإيقاع نوعا من التميز المثير للسامع؛ لدأبه على استماع ترددات صوتية بعينها،فضلا عن التناظر الحاصل في التركيب بين الصورتين المرددتين وسيرهما على نمط متوازن في النحو والدلالة.[42]
فأما التوازن النحوي فنعني به هذا النمط من التركيب (صلت صولا، قلت قولا) وهو توازن يمكن أن يؤخذ على الازدواج للطابع الالتزامي الذي يتمتع به التركيب. أما التوازن الدلالي فنعني به المعنى المتمثل في الذهن هو الفعل وردة الفعل، إذ لم يجد له منافسا في الفروسية والشاعرية، وهو ما يتجسد رياضيا ومنطقيا بالعلامتين (+، -)، ولهذه النماذج الخطابية في شعر الحمداني شواهد كثيرة؛ لعل السبب يرجع إلى انسجامها مع نفسيته من جهة وتمكنه من لغته وسيطرته عليها من جهة أخرى.
وعلى تلك الشاكلة جاء قوله: ((المتقارب))

وقربى القرابة أرعى لها وفضل أخي الفضل لا أجهله[43]

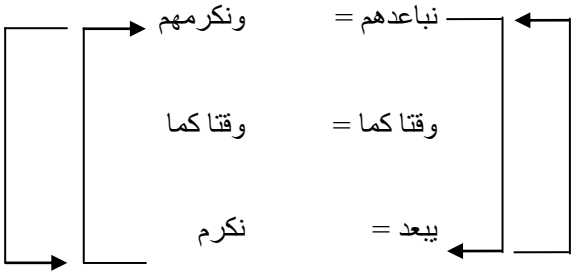
نجد أنه قد كرر لفظة (قربى) مرتين من دون فاصل بينهما في حين انه اعتمد الية الفصل مع(فضل)، وأيضا قوله:

يقول فيّ الحاسدون تكذبا
ويقال في المحسود ما لا يفعل
يتطلبون إساءتي لا ذمتي
إن الحسود بما يسوء موكل[44]

نجده قد كرر لفظة (الحسد) مرتين: في البيت الأول واحدة في صدره والأخرى في عجزه، وموقع الكلمتين كان في منتصف الشطرين، أما اللفظة الأخرى التي تكررت أيضا فهي (قول) وجاءت في الشطر الأول في الموضع نفسه الذي جاءت فيه في الشطر الثاني، إلا أن تصريفها قد اختلف؛ لما للغة العربية من مرونة وقدرة على التشكل والتلون، وخاصة بأيدي الشعراء والأدباء الحاذقين فتشكل بأيديهم كالعجينة في يد نحات ماهر، أي أنها تكون طوع أمره يفعل بها ما يشاء وهكذا كانت اللغة عند الحمداني.
4- الدال: وقد جاء هذا الصوت في المرتبة الرابعة، وقد ورد الترديد فيه (59) مرة أي بنسبة (10%).
والدال بوصفه أحد أوضح الصوامت[45]، فهي تشبه الحركات في خاصية سمعية مهمة تتمثل فيما يعرق بالوضوح السمعي[46]. أي أن لها خاصية إيقاعية والإكثار من اعتمادها في الدوي دليل على امتيازها بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد))[47]. كما وأنها من الأصوات التي لا تفارقها الغنة، وهي صفة تقوي من رنين الصوت وتكسبه عذوبة في النطق، يضاف إلى ذلك أنها من الصوامت التي تتصف بالجهر[48].
ومن مقررات علم الصوت أن الجهر ذو دور فاعل في وضوح الصوت[49]، وإن الصوت المجهور أوضح من الصوت المهموس كما كشفت الدراسات الصوتية المختبرية، إن الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة، التي تنتج بجهد ووقت أقل[50].
كانت تلك أبرز مزايا صوت الدال والأصوات المجهورة عموما، ومثال على ذلك قوله: ((الطويل))

نباعدهم وقتا كما يبعد الردى
ونكرمهم وقتا كما يكرم الوفد
وندنو دنوا لايولد جرأة
ونجفو جفاء لا يولده زهد[51]

نجد أن الحمداني قد آثر استخدام لفظتي (بعد، كرم) وكررهما في صدر البيت وعجزه على التوالي، وكان موقعهما متوازنا في كلا الشطرين ابتداءً بـ (نباعدهم – نكرمهم) على التوالي، ونلاحظ ان التوازن المتحكم في النص لم يقتصر على ورود اللفظتين بل بإن جعلهماعلى وزن صرفي واحد، وكذا الأمر كان بالنسبة لـ (يبعد، يكرم) فضلا عن تكرار لفظة (وقتا كما) في كلا الشطرين فكان البيت هكذا:



أما في البيت الثاني _الذي كان حافلا بهذا الفن_ فنجده قد أخذ بعدا آخر ومسارا أعمق لما يحدثه تواتر اللفظة مرتين دون فاصل في كل شطر من صورة إيقاعية ترديدية مكثفة، وما من شك أن تكرار الحروف مباشرة يضفي على الإيقاع نوع من التميز المثير للسامع؛ لدأبه على الاستماع لترددات صوتية بعينها كانت متمثلة بقوله: (ندنو دنوا، نجفو جفاءً) في صدر البيت وعجزه على التوالي، إضافة إلى ذلك نجد أن ثمة تناظر بين المفردتين من ناحية المعنى يضاف إلى ما بينهما من تناظر في الموضع والمحل، ولم يكتفِ بهذا القدرفقام بتكرار اللفظة(لا يولد) في كلا الشطرين مما جعل البيت متماسكا لاترى فاصلا بين صدره وعجزه، كأنه بنيان مرصوص بطابوقتين: أحدهما ذهب، والأخرى فضة، فهما مختلفتان في الشكل والمضمون لكن وصلهما بطريقة حرفية تجعلهما قمة في التوائم والانسجام كذلك كان بيت الحمداني، إذ أن الكلمتين هما على النقيض من ناحية المعنى إلا أنه قد جعلهما متوازنتين لما له من قدرة وتمكن على لغته وبراعة في النظم وإجادة في السبك.

وقوله أيضا: ((الخفيف))

ليس جوادا عطية بسؤال قد يهز السؤال غير الجوادا[52]

نجد أن لفظة (سؤال) قد تكررت في شطري البيت و (جواد) أيضا إلا أنها كانت تصديرا فضلا عن كونها ترديدا،فضلاعمااشتمل عليه هذا البيت من فن ثالث هو الطباق.

5- النون: وقد جاء هذا الصوت في المرتبة الخامسة، إذ أن الترديد قد ورد فيه (46) مرة أي بنسبة (7.7%).

ويتصف هذا الصوت بأنه لثوي، أسناني، مجهور، متوسط[53]، وهو حرف ذلقي يمتاز بالغنة والاستفالة والانفتاح[54]، وفيه قوله: ((الكامل))

فضلت لديّ مدامع فبكيت للباكي بها، وولهت للولهان.[55]

نجد أنه قد كرر (بكاء) مرتين فضلا عن ترديده لـ (وله) على أسلوب واحد، أي أنه يكرر اللفظتين دون فاصل بينهما فنجد أنهما قد ترددتا مع بعضهما دون فاصل بينهما مما أغنى موسيقى البيت الداخلية؛ لما يولده تواتر لفظتين من صورة إيقاعية ترددية مكثفة فضلا عن ذلك فإنه يجعل البيت الشعري متماسكا أكثر منشّدا إلى بعضه، إن هذه الخاصية هي ذاتها يتميز بها فن (التدوير) الذي يعني اشتراك صدر البيت وعجزه بكلمة واحدة، والذي كان له حضور هو الآخر في هذا البيت، وكأن شطر البيت الأول قد ضاق عن استيعاب المعاني المتدفقة التي تمور بها مشاعره من أسى وحزن؛ لذلك جاء بهذا الفن جنبا إلى جنب مع الترديد لما لهما من إمكانية تعبيرية تعمل على الربط بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي في انسجام تام[56].

6- الميم: وقد جاء هذا الصوت في المرتبة السادسة، إذ ورد الترديد فيها (36) مرة أي بنسبة (6.1%).

وتعدالميم من أوضح الصوامت مع (اللام، والراء، والنون)؛ لأنها تشبه الحركات في خاصية سمعية مهمة تتمثل فيما يعرف بالوضوح السمعي[57]. فهو أحد أهم الأصوات ذوات الدلالة والخصوصية الإيقاعية والإكثار من اعتمادها دليل امتيازها بقوة الاستماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد[58]، فضلا عن اشتراكه مع النون في أنهما صوتان لا تفارقهما الغنة بحال من الأحوال[59]، وهي صفة تقوي من رنين الصوت وتكسبه عذوبة في النطق[60]، كانت تلك أبرز مزايا صوت الميم، ومثال على ذلك قوله عاتبا على صديق: ((الطويل))

وإن كنت مشتاقا إليك فإنه ليشتاق صب ألفه، وهو ظالمه

أودك ودا، لا الزمان يبيده ولا النأي يفنيه ولا الهجر ثالمه

وأنت وفي لا يذم وفاؤه وأنت كريم ليس تحصى مكارمه[61]

نجد أن الترديد كان حاضرا بنسبة وافرة في هذا المقطع، إذ أنه يطالعنا على مدى ثلاث أبيات متوالية حتى أنهلا يكتفي بترديد عبارة واحدة بل أنه يردد أكثر من عبارة وأكثر من مرة. ففي البيت الأول قد اعتاد على مسامعنا لفظة (مشتاق) في كلا الشطرين وقد زاد ترديده هذا من الموسيقى الداخلية للبيت وأكسبه إيقاعا أخّاذا، أما في البيت الثاني فإنه قد كرر كلمة (ود) مرتين بصورة متتابعة... وعلى الرغم من سير هذا البيت على منوال سابقه إلا أنه قد ردد اللفظة مرتين على أسماعنا، إلا أن الصورة الإيقاعية الترديدية في هذا البيت مكثفة أكثر لتواترها مرتين؛ فإن لتعاقب اللفظتين المكرورتين دون فاصل بينهما – وما من شك أن تكرار الحرف مباشرة – يضفي على الإيقاع نوعا من التميز لما لهذا الأسلوب من تناغم موسيقي يشد السامع ويثير انتباهه؛ لدأبه على استماع ترددات صوتية بعينها... أما في البيت الثالث فإن الترديد كان فيه أروع؛ لأنه لم يكتفِ بالترديد بل أنه قد استخدم الترديد بين (وفي، وفاؤه)،

والتكرار في تكريره للفظة (أنت) مع أسلوب النفي في كلا الشطرين، فضلا عن رد العجز إلى الصدر الذي أطربه شطر البيت الثالث. إن استخدامه لكل تلك المقومات الإيقاعية في آن واحد ألقى بظلاله على البيت الشعري وجعله أكثر تماسكا وانسجاما.

المبحث الثاني : التكرار

هو أحد أهم الظواهر الأسلوبية ذات القيمة البالغة في العمل الإبداعي، فالمبدع إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده ويرغب في نقله إلى أذهان المخاطبين ونفوسهم

قد يكون وراء ذلك سبب جمالي يكمن في التنغيم وغيره، وقد يكون وراء ذلك سبب تعبيري، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولي سيطرة هذا العنصر المتكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، من ثَم فهو لا يفتأ ينبثق في أوفق رؤياه من لحظة لأخرى[62]. وقد يكون وراء ذلك سبب نفسي يلحالشاعر على الوصول إليه من وراء التكرار، وربما يكون تأكيدا أو إبرازا لأهمية تلك المكررات قياسا على ((أن التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارات ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة))[63]. وربما يكون إبرازا لمشاعر معينة من فرح أو حزن أو قلق أو غيرها من خلال ذلك التكرار ووضعها بارزة أمام المتلقي لنقرأ ما يعانيه الشاعر من أحاسيس مستحكمة تلح عليه في العود والظهور، فلا يلبث أن يدونها مرات ومرات استجابة لشعوره النفسي بحاجة الكلام لتكرارها وعدم كفاية ذكرها مرة واحدة[64].

وللتكرار أهمية كبيرة في دراسة النص الشعري وعلى وجه الخصوص الجانب الإيقاعي منه، وآية ذلك هذه الكثرة من الدراسات التي تناولته بالرصد والتحليل[65]، ولعل أقدم من نبّه علىأسلوب التكرار كان الجاحظ، الذي قال فيه: ((إنه ليس فيه حد ينتهي إليه ولا يؤتى على وصفه))[66].

إن ((لغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها، وتعلق الشاعر بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس وتقويته يثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي))[67].

وللتكرار وظيفة إيحائية هامة وله صور وأشكال عديدة، فمنها البسيط الذي لا يتجاوز تكراره لصوت أو أداة أو كلمة، ومنها الذي يتصف بالتعقيد (المركب) الذي يعنى بتكرار عبارات وصيغ تمتد لتشمل البيت برمته خلال عروضه وقافيته، وهي أن يمتزج التكرار المعنوي بالعناصر اللغويةفضلا عن دور التكرار في إثراء المعنى في شعر أبي فراس الحمداني، فقد كان للتكرار أيضا على المستوى الصوتي دور بالغ الأهمية، فهو يتضامن مع المعنى ويؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى، إذ أن التكرار في شعره يتميز بالتدويم وهو تكرار النماذج الجزئية والمركبة بشكل متتابع ومتراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا يتكشف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه وتصبح الصياغة في محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري[68].

والذي يهم في هذا المقام هو ما يصاحب التكرار من انبعاث للإيقاع، إذ أن جميع أنماط التكرار ترتبط ارتباطا وثيقا ومطلقا بقيمة سمعية ترفد الإيقاع[69].

لذلك قال بعض الباحثين: التكرار بشتى أنواعه يحدث نوعا خاصا من الإيقاع، تستلزمه العبارة لأغراض فنية ونفسية واجتماعية ودينية[70].

والتكرار الذي هو من ملامح البناء في شتى الفنون[71]، وقانون من قوانينها[72]، فالإذن تنجذب إلى التكرارات الصوتية قبل أن يتدبر الإدراك أمر معانيها[73]، ولذلك يجذب التكرار الانتباه إلى المدلول عن طريق الإيقاع نفسه[74].

وقد كان لإيقاع التكرار في شعر الحمداني حضور ملفت، إذ أنه قد تردد (370) مرة أي بنسبة (38.7%) بالنسبة إلى إيقاع الترديد الذي كانت نسبته (61.3%)، وكان لصوت الراء القدح المعلى إذ أن التكرار قد ورد فيها (88) مرة أي بنسبة (23.7%)، ثم الميم وقد وردت (73) مرة أي بنسبة (19.7%)، ثم اللام وقد ورد (7) مرة وبنسبة (18.9%)، ثم الباء وحلت في المركز الرابع بنسبة (31.2%)؛ لأن التكرار قد ورد فيها (48) مرة. كانت هذه أبرز الأصوات التي حدث فيها التكرار وهي كما موضحة في الجدول (ج) أدناه:

الجدول (ج)- يوضح نسبة ورود التكرار في شعر الحمداني:

الأصوات	العدد	النسبة المئوية
راء	88	%23.7
ميم	73	%19.7
لام	70	%18.9
باء	48	%13.2
دال	33	%8.9
نون	19	%5.1
عين	12	%3.3
ياء	6	%1.6
همزة	5	%1.3
حاء	5	%1.3
سين	3	%0.9
هاء	3	%0.9
فاء	2	%0.5

كاف	2	%0.5
ثاء	1	%0.2
المجموع	370	%100

وبعد عرض النسب التي ورد بها التكرار في شعر الحمداني فلابد لنا من الإشارة إلى أن التكرار في شعر الحمداني جاء على عدة أشكال منها:

1- التكرار على مستوى الحروف:

أ- حروف المعاني:

لقد اعتاد الحمداني خلق الإيقاع الشعري في بعض أبياته على تكرار الأدوات والحروف سعيا منه لإسباغ الجمال على شعره وبيان المشاعر النفسية التي يعانيها، بما لا يعني بتصويره ذكر الحرف مرة واحدة بل يستحثه على التكرار... ففي قصيدته التي قالها حين وافى العيد وهو في الأسر: ((السريع))

يا عيد ما عدت بمحبوب — على معنى القلب مكروب
يا عيد قد عدت على ناظر — عن كل حسن فيك محجوب
يا وحشة الدار التي ربها — أصبح في أثواب مربوب
قد طلع العيد على أهله — بوجه لا حسن ولا طيب[75]
ما لي وللدهر وأحداثه — لقد رماني بالأعاجيب[76]

وفي هذا المقطع بالذات يلح الحمداني على تكرار (يا) النداء التي وردت في الأبيات الثلاث الأولى ثلاث مرات، مع تكراره لها مرتين مع لفظة (عيد) بعينها التي لحقتها في كلا البيتين (عدت) مما أثر إيجابا على موسيقى البيت الشعري؛ لما للتجانس والانسجام بين اللفظين(عيد، عدت)،فضلا عن (يا) النداء التي تكررت ثلاث مرات كما أشرت، وهي تحكي أحد ملامح الوحدة التي كان يشعر بها فينادي – العيد – ويخبره بأنه لا يملك من مقومات العيد سوى الاسم؛ لأن كل جميل فيه محجوب، ثم يعدل عن مخاطبته وكأنه بات مدركا أن العيد لا يمكنه سماعه ولا يشعر به لأن الحمداني لا يراه ولا يحس به، فكيف للعيد أن يحس بالحمداني وقد عهدوه خاليا من الحس والإدراك، ثم لا يلبث أن يتذكر داره وأهله فينادي الدار- والمعني ساكنها- باكيا تحسرا وتوجعا فيقول: ((يا وحشة الدار التي ربها)) قاصدا نفسه بقوله(ربها)مما يشعربحضور هادر للامارة في نفسه اذ مايزال محتفظا بأنفته وكبريائه المعهود، ثم ما يفتأ يحس بخشونة ما يلبس ويشعر بثقل ماقيد به فأرهقه وأثقل كاهله فيستدرك قائلا: ((أصبح في أثواب مربوب))، فانظر أي حال قد ألمت به نحن لم نره ولكنه قد برع في إيصال إحساسه إلينا من خلال انتقائه ألفاظا وأساليب تنم عن صدق العاطفة... صدقما يشعر به، لأن كلامه كان صادقا في تعبيره عن مشاعره الوجدانية من خلال الكلمات مبرزا حالته الانفعالية[77]، وكأني به يؤمن أن الصدق لا يعني ((النقل الحرفي للواقع العادي بل هو التعبير عن حقيقة الانفعال الذي ينفعل به الإنسان أمام هذا الواقع في تجربته الحيوية؛ لأن الفن هو الحقيقة الإنسانية مصورة خلال نفسية الفنان))[78].

كان يعبر عن تجربة حقيقية قد أخضع لها قصرا فعاشها مغتربا فكانت كلماته انعكاسا صادقا لمشاعره؛ فلم يكن مهتمابالتصنع والتنميق كما كان يميل معظم شعراء عصره، بل كان أسلوبه مرسلا خاليا من والتصنع الذي يؤثر سلبا على تجربة الشاعر ويجعل المتلقي محتارا فيما أراد الشاعرفي ادراك مقاصده لأنه لم يكن يعبّر عن شعور صادق.

وإزاء تلك الوحدة التي ألمت بالشاعر والتي نجدها في (ياء) المخاطبة في (مالي، زماني) في البيت الخامس، وهي الوحدة ذاتها التي جعلته يخاطب من لا يفهمه ولا يعقل ما يقول فألجأه ما كان يشعر به من غربة ووحشة الى أن يكلم (العيد) بل وحشتها، وتخيل أن ل(الدار)ذات إحساسه، ومن خلال هذا البيت يظهر لنا شعور آخر هو حزن طاغ وألم وتوجع لا يمكن كتمانه، ولاسيما في عجز البيت الذي أباح به انكساره وتغير أحواله، ففي البيتين (الأول والثاني) كان هناك شعور بالوحدة إلا أنه كان شامخا لم يكن منكسرا، ثم مايلبث أن ينكسرهذا الشعور في عجزالبيت الثالث فباح لنا بما يشعر به وهول المصائب والخطوب التي عصفت به... فبعد أن كان صاحب الملك أصبح عبدا مملوكا فصار يقول: ((السريع))

يا وحشة الدار التي ربها — أصبح في أثواب مربوب

إلا أنه لم يقل (مربوب) مباشرة فلم تطاوعه نفسه على قول ذلك فقال: (أثواب مربوب)، فالأثواب حين يخلعها يخلع معها ما أمسى فيه من ذل وهوان وكأني به يريد اشعارنا بانفصاله عن الذل والصغار

لم تكن مخاطبة الحمداني (للعيد ولوحشة الدار) للاستجابة أو الإقبال؛ لأن الفعل غير متحقق بدليل وجود النفي بـ (ما) بعد (يا) النداء أي أن حرف النداء هنا ربما جاء للتذكير أو للتنبيه أو للعتب... نعم العتب على العيد لأنه لم يأتِ له بمحبوب يؤنس وحشته ويزيل غربته،لتهدأ نفسه بعد ذلك ويقل شعوره بالانكسار فيعود إلى ما ابتدأ به قائلا:

قد طلع العيد على أهله — بوجه لا حسن ولا طيب

فنفى عن العيد أهم صفتين تلازمانه لأنه لم يعدعيدا بعيدا عن الأهل والأحبة.

نستخلص أن هناك سببين لهذا الحزن الذي جعل الدنيا كلها تشركه فيه: أولهما الشعور بالوحدة والغربة نتيجة الأسر، وثانيهما حلول العيد بعيدا عن الحبيب فلا عيد دون الحبيب كاشفا عن وجد وألم عميقين مؤطرين بصدق إحساسه بالغربة.

ب-تكرار الحروف (الأصوات):

يعد تكرار الحروف (الأصوات) المنطلق الأول في الإيقاع الداخلي الذي يتركب منه النص الشعري، فالشاعر حين يكرر صوتا بعينه أو أصواتا مجتمعة إنما يولد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر إيقاعا مشاعا لآذان المتلقين[79].

ويكون تكرار الحرف حين تشترك الألفاظ في حرف واحد سواء أكان في أول الكلمة أم في وسطها أم في نهايتها ممَا يثري المستوى الموسيقي أو الصوتي في النص الشعري ويجعله أكثر ارتباطا بالمعنى والدلالة.وهو ماأدركه الحمداني فحاول توظيفه وشواهد ذلك في شعره كثيرة ومنها تكراره صوت (الراء) في قوله مخاطبا سيف الدولة الحمداني:

((الطويل))

لو لم يكن فخري وفخرك واحد

لما سار عني بالمدائح سائر[80]

نجد أن صوت الراء قد تكرر (4 مرات) مرتين في كل شطر، فضلا عن صوتي الخاء والسين قد تكررا مرتين لكل صوت، نجد أن الحمداني لم يكتفِ بالتكرار وما به من إيقاع متناغم، بل إنه عمد على خلق (توازن) قائم على التساوي في عدد التكرارات لكل صوت في كل شطر، ومثل ذلك قوله مفتخرا: ((الطويل))

شرينا وبعنا بالسيوف نفوسهم

ونحن أناس بالسيوف نتاجر[81]

نجد أن صوت (النون) قد تكرر (6 مرات) ثلاث في كل شطر، وإن السين قد تكررت (4 مرات) مرتان في كل شطر، وكذا (الواو) فقد تكررت (4 مرات) هي الأخرى مرتان في كل شطر، أما (الراء) فإنها تكررت مرتين: مرة في كل شطر في أول البيت وفي آخره، فكأنها كانت تؤطر البيت الشعري. ؛ ومما لاشك فيه أن ((العنصر المكرر قد ألح على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره))[82]، أي أنه لم يعمل ذلك تصنعا بل إنه قد قال البيت على سجيته... بما يتواءم مع ذوقعه العالي وإحساسه المرهف فجاء رائعا دون كد أو تصنع.

لكن هذا الأمر لا ينفي وجود نوع آخر من التكرار (غير المتوازن) الذي يكون غير منتظم (تكرار حر)وهو أن الشاعر يورد الصوت في صدر البيت بعدد يخالف عدد تكراره في العجز، ومن ذلك تكراره الميم (7 مرات) كان حظ الصدر منها (4 مرات) والعجز (3) في قوله: ((الكامل))

ومكارمي عدد النجوم ومنزلي

مآوى الكرام ومنزل الأضياف[83]

فضلا عن تكراره صوتي (النون، الياء) ثلاث مرات: مرتين في الصدر، وواحدة في العجز لكل صوت. وقوله مفتخرا بنفسه مخاطبا الدمستق حين رام الغزو على الحمدانيين: ((الكامل))

ليسوا ينون فلا تنوا في أمركم

لا ينهض الواني لغير الواني

غضبا لدين الله أن لا تغضبوا

لم يشتهر في نصره سيفان[84]

نجد صوت النون قد تكرر(11 مرة)حصة البيت الأول منها(6 مرات) ثلاث في كل شطر، أما في البيت الثاني فـ (5 مرات) ثلاث منها في الصدر واثنتان في العجز، مع الإشارة إلى أن أحد تلك الأصوات لم يكن متأتيا من صوت النون بل من التنوين الذي كان له حضور فاعل في شعر الحمداني ومن قوله في القصيدة ذاتها في موضع آخر: ((الكامل))

أيضيعني من لم يزل لي حافظا

كرما، ويخفضني الذي أعلاني[85]

نجد أن صوت النون قد تكرر (6 مرات) ثلاث مرات في كل شطر، اثنان منهم كانا تنوينا، وموضعهما كان ملفتا للنظر إذ أنهما كانا في منتصف البيت... في نقطة التقاء صدر البيت بعجزه، فالأولى كانت في ضرب البيت والأخرى في أول العجز.

وكان الحمداني يميل إلى النوع الأول (التكرار المتوازن المنتظم)الذي يكون فيه الإيقاع أندى وأحلى.

ومما تجدر الإشارة إليه في مجال التكرار (تكرار الصوت) أن الحمداني كان يميل ميلا شديدا لتكرار عدد من الأصوات منها (النون، الميم، الراء، الباء، اللام، الدال)، اما النون فكان الحمداني شغوفا بتكرار هذا الصوت سواء كان حرفا في بنية الكلمة أم ناشئا من ظاهرة التنوين التي تلحق الكلمة؛ واخال ذلك راجعا إلى الطاقات النغمية العالية لهذا الصوت، اذ يقول علماء الأصوات: ((إنه صوت أغن لا تنفك عنه الغنة))[86].

و يصفونها ايضابالذلاقة التي هي الخفة والسلاسة على اللسان[87].فصوت النون((شبيه بالحركات في خاصية صوتية مهمة هي الوضوح السمعي))[88].

ولم يغفل النقاد عن القيمة النغمية لهذا الصوت، فقد قادتهم رهافة الحس الإيقاعي وحسن تذوقهم للصوت إلى الوقوف عنده والإشادة به، كما فعل المعري الذي نعت النون بأنها ((قينة الحروف))[89].

ووصفها آخربأنها ((فريدة النغم عجيبة الصوت))[90]. وأشار آخرون إلى طاقة التنغيم والغناءالكامنة فيها[91].واخال الحمداني مدركاماسلف فراح يؤطرصوره بجرسها موظفا طاقتها التنغيمية.فيقول: ((الكامل))

وكنى الرسول عن الجواب تضرفا

ولئن كنى فلقد علمنا ما عنى

قل يا رسول الله ولا تحاشى فإنه

لابد منه أساء بي أم أحسنا

الذنب لي فيما جناه لأنني

مكنته من مهجتي فتمكنا[92]

نجد صوت النون قد تكرر (16 مرة) وهوحضور كبير له دلالته النفسية والفنية والجمالية بما يرافقه من تنغيم وشجن ومنه قوله في موضع آخر: ((المتقارب))

أنافس فيك بعلق ثمين
ويغلبني فيك ظن الظنين
وكنت حلفت عن غضبة
فعدت وكفّرت عنها يميني[93]

فهذان البيتانقد احتضنى وحدهما (12 تكراراً) لصوت النون بالنظر إلى التشديد في (ظنّ) على أنه صوتان مدغمان فضلا عن التنوين الذي ورد مرتين.

وقد يوسع مدى تكراره لصوت النون في أكثر من بيت كما في قوله: ((الطويل))

وإني لأنوي هجره فيردني
هوى بين أثناء الضلوع دفين
فيغيض قلبي ساعة، ثم انثني
وأقسوا عليه تارة وألين
ولقد كان لي عن وده كل مذهب
ولكن مثلي بالإخاء ضنين[94]
ولا غرو أعنو له بعد عزة
فقدري في عز الحبيب يهون[95]

نجد الحمداني يكرر صوت النون (21 مرة) في (4 أبيات)،ممايظهراحتفاء بهذا الصوت، فضلا عن قيام التقطيع الحاصل في عجز البيت الثاني الذي يبرزه التنوين اللاحق في نهاية الكلمة – بفضل التنوين الذي تكرر مرارا في هذه المقطوعة وبفضل مزيته الإيقاعية –بدور فاعل في رفد الأبيات بإيقاع أغنى عن طريق خلق التوازن الإيقاعي بين الأبيات، فضلا عن تضعيفه الصوت الذي غدا موضع ارتكاز نغمي قصد به الشاعر إلى التنفيس عن انفعاله ومدى تأثره بصد الحبيب وتعنته،

ولم يقتصر التكرار على صوت النون فحسب بل إنه قد كرر (الراء) التي كان شعره حافلا بها، إذ أن نسبة ورودها في شعره كادت توازي نسب الأصوات مجتمعة، ومنها قوله: ((الكامل))

من أين للرشأ الغرير الأحور
في الخد مثل عذاره المنحدر
قمر كأن بعارضيه كليهما
مسكا تساقط فوق ورد أحمر[96]

نجد أن صوت الراء قد تكرر في هذين البيتين وحدهما (10 مرات)، كان حظ البيت الأول منه ستا، والثاني أربعا، والراء صوت معدود في الصوامت الأقوى من حيث الوضوح السمعي[97]، فضلا عن كونه صوتا يتصف بالرخاوة، وقد كان الشاعر موفقا في توظيفه هذا الصوت في هذه المقطوعة؛ لما تحتاج من الهدوء والتأمل ومالاشك فيه ان لوعي الشاعر الفطري وحالته النفسية وذوقه الخاص دورا في اختيار الروي الذي يتناغم مع خصوصية الصوت التي تلائم طبيعة الحدث الشعري[98].

وقد ورد صوت (الباء) بصورة ملفتة للنظر في شعر الحمداني فمنه قوله معاتبا سيف الدولة:

((المتقارب))

أسيف الهدى وقريع العرب	علام الجفاء وفيم الغضب
وما بال كتبك قد أصبحت	تنكبني مع هذا النكب
وأنت الكريم وأنت الحليم	وأنت العطوف وأنت الحدب
وما زلت تسبقني بالجميل	وتنزلني بالجناب الخصب
وتدفع عن حوزتي الخطوب	وتكشف عن ناظري الكرب
وإنك للجبل المشمخر لي	بل لقومك، بل للعرب[99]

بالتأمل الدقيق نلحظ أن الشاعر قد ركز على صوت (الباء) إذ نراه حاضرا في روي القافية وموزعا في قاع الأبيات وقرارها. ويتميز الباء بأنه صوت انفجاري، مجهور يتميز بإطباق الشفتين عند النطق به ثم انفجار الصوت[100]. فيحدث النطق به دويا انفجاريا،فأدرك أن توظيفه هذا الصوت في قصيدته العتابية يأتي منسجما مع حالته النفسية التي اتسمت بالغضب والتوتر، وقد جاء عتابه في هذه القصيدة صريحا ومباشرا ليعبر عن انفجار مشاعر الحمداني تجاه سيف الدولة؛ ولذلك يأتي استخدامه لصوت (الباء) متفقا مع هذا الموقف بما يحمله هذا الصوت من شدة ودوي بوصفه صوتا انفجاريا فأشاع في القصيدة لونا من الموسيقى الثائرة المتواترة انعكاسا لكثافته في القصيدة (العرب، بالجناب، الخصب، خطوب، كرب، جبل، بل، عرب).معضدا ذلك بتكرار (أنت) أربع مرات في البيت الثالث،

ومن أشعاره التي كان للأصوات فيها دورمؤثر في إثراء الموسيقى ودعم المعنى قصيدته التي قالها في الأسر: ((الطويل))

لمن جاهد الحساد أجر المجاهد
وأعجز ما حاولت إرضاء حاسد
ولم أرَ مثلي اليوم أسر حاسدا
كأن قلوب الناس لي قلب واحد
ألم يرَ هذا الدهر غيري فاضلا
ولم يظفر الحساد قبلي بماجد
أرى الغل من تحت النفاق واجتني
من العسل الماذي سم الأساود[101]
وأصبر ما لم يحسب الصبر ذلة
وأللبس للمذموم حلة حامد[102]

اذ يتجلى في قصيدته هذه حزنه ومرارته بسبب حسد من حوله وحقدهم عليه ومحاولة الكيد له وينعكس أسس هذا على الأحرف والكلمات، فيعزف من خلالها وعلى أوتارها أنشودة الحزن والمرارة ويبدو هذا التكرار واضحا في روي القافية من جهة وفي قاع البيت وقراره من جهة أخرى، وهنا يسهم تكرار الأصوات بما تحمله من صفات مجهورة ومهموسة وصفيريةفي إثراء معنى القصيدة وتوطيده، وأول ما يلفتنا هو روي القافية الذي اعتمده الحمداني في هذه القصدية (الدال)، فضلا عن تكراره بوصفه رويا جاء تكراره أيضا في قاع الأبيات باتباع منتظم ومتناسق ولما كان صوتا شديدا فانه كان يضفي على القصيدة موسيقى صاخبة عكست غضب الشاعر؛ بسبب موقف الحاسدين منه إذ تراه يردد ذلك كثيرا في أبياته (جاهد، حساد، مجاهد، حاسد، واحد، دهر، ماجد، أساود، حامد). ويتآزر صوت (الراء) مع (الدال) في الإيحاء بالجو ذاته من الغضب على موظفا كونه صوتا تكراريا يضفي جوا من القلق والتوتر بسبب طبيعته التكرارية (أجر، إرضاء، أرَ، أكثر، يرَ، دهر، غيري، يظفر، أرى، أصبر، الصبر). فالراء كما أشرت آنفا تتميز بأن لها وضوحا سمعيا[103]، فضلا عن كونها أحد أصوات الذلاقة[104]، التي لها أثر كبير في إثراء المعنى اللغوي من جهة وموسيقى البيت الشعري من جهة أخرى. ولصوت السين أيضا حضور ملموس في هذه القصيدة، إذ يوحي بطبيعته الصفيرية[105] بإحساس الشاعر بالتيقظ والحذر إزاء موقف الحاسد منه (حساد، حاسد، الناس، عسل، سم، الأساود، يحسب، اللبس). فالسين كما هو معروف صوت رخو مهموس[106]، وهما صفتان للصوت تجعل النطق به عسرا، لكن أبياته لم تخرج عن كونها منسقة الإيقاع منسجمة معه؛ وذلك لأن الشاعر قد خفف من هذا العسر النطقي بتكراره لمجموعة من الأصوات المجهورة التي يسهل النطق بها (كالميم،والنون، والياء، والألف)؛ مما خلق توازنا صرفيا بين الهمس والجهر أكسب إيقاع الأبيات كثيرا من الجمال المستند إلى عنصر التنويع فقد كرر (الحاء) عشر مرات وهي نسبة كثيرة أيضا كان لها دور في الحركة الإيقاعية، الا ان تكرار صوت (الحاء) بتلك الكثرة قد يؤدي إلى ثقل في النطق!! فهل ثمة خلل في التوازن الصوتي في قصيدة الحمداني؟

يرى المتخصصون في دراسةالاصوات أن العسر في نطق الحاء انما يكون إذا اجتمع مع صوت الحاء صوت يصعب النطق به (كالصاد، والطاء) فضلا عن (الكاف والقاف والهمزة والهاء) وكلها من حروف الحلق[107].

ولو عدنا إلى نص الحمداني لوجدناه لا يأتي بها مع أحد من هذه الحروف إلا في عجزي البيتين الثاني والثالث، وكلاهما كان مع وجود فاصل بين (الحاء والقاف)، فضلا عن أنها لم تتكرر متتابعة مما يؤثر على النطق،فقد جاءت مفصولة بفاصل في كل المواضع التي ترددت فيها. فلم يكن ثمة خلل في كثرة تكراره صوت الحاء ولم يحدث تكرارها ثقلا أوعسرا في النطق، بل جعل النص أكثر اتساقا من الناحية الإيقاعية.

لم يقتصر تكرار الصوت عند الحمداني على صوت واحد بل كان يعمد إلى تكرار صوتين معا أو أكثر، فيكررهما تحقيقا لغاية جمالية في الإيقاع الداخلي لشعره، وتبدو ظاهرة تكرار صوتين أغنى إيقاعيا من تكرار صوت واحد[108]، فقد ذهب بعض الدارسين إلى أن تكرار صوتين شرط أساسي ليصبح إيقاع الأصوات في الشعر فاعلا ومؤثرا[109]، ومن النصوص التي كرر فيها الحمداني صوتين بشكل مؤثر ايقاعيا قوله: ((الوافر))

دع العبرات تنهر أنهارا
ونار الوجد تستعر استعارا[110]

فنجد الراء تكررت (6 مرات) والألف (5 مرات)، إذ يبدو مليا في هذا البيت سيطرة صوتي (الألف والراء) على إيقاعه بفعل كثرة تكرارهما، وهما صوتان يحتفظان بقوة الوضوح السمعي، فالألف أوضح الأصوات اللغوية على الإطلاق، أما (الراء) فهو صوت معدود في الصوامت الأقوى من حيث الوضوح السمعي، فضلا عن ذلك فإن الألف تطول وتمتد حتى يصبح النطق بها في حاجة إلى زمن أطول من غيرها، ومن المقرر في الدراسات الصوتية أن لطول الصوت وزمنه أهمية في نطق العربية[111]، فجاءت تحاكي دلالة الشكوى والشوق وشدة وطأته على صاحبه فجاءت صفة التكرار في صوت الراء معضدة دلالة النص الرامية إلى تأكيد حزن الشاعر ووجده لعدم وجوده مع سيف الدولة الحمداني وهو يقارع الروم وينال منهم.

ونلاحظ أيضا أنه قد كرر (العين) أربع مرات و(السين والميم)مرتين لكل حرف منهماو(التاء) 5 مرات و(النون) 3 مرات،فشكل تكرارها محطات مهمة لإثارة الانتباه لدى المتلقي؛ لأن الخطاب الحرفي صيغة خطابية رامية إلى تلوين الرسالة الشعرية بمميزات صوتية مثيرة، هدفها اشراك الآخر ((المتلقي في عملية التواصل الفني ولذلك يعد التلازم الحرفي من أهم خصائص الخطاب الشعري في البنيات التشاكلية))[112].

وقد كان لورود التاء (5 مرات) في بدايات الكلمات وورود الراء (6 مرات) والألف (5 مرات) في نهاياتها اثر في تفعيل التحسس بالتكرار، فأصبح الإيقاع أدخل في حساسية المتلقي.

2- التكرار على مستوى الكلمة:

وإذا كان التكرار في الأدوات والأصوات يهب النص قيمة جمالية يما يضفيه من إيقاع صوتي وقيمة نفسية بما يختزله من مشاعر فياضة فإن تكرار الكلمات لايقل اثرا ايقاعيا عنه، ((فتكرار الكلمات يولد انسجاما صوتيا طالما وفق الشاعر في اختيارها، ويبرز هذا اللون حسن التكرار الموسيقي في تكرار أسماء الديار والأحبة واستعذاب الترنم بها وتكرارها، وقد تكون ناتجة عن التوتر النفسي الذي يستشعره الشاعر))[113].

لقد كان الديوان يزخر بالكثير من المفردات التي تكررت وبصورة ملفتة للنظر مما يدل على إلحاحها على فكر الشاعر ومخيلته لما لها من صدى نفسي واسع في نفسه، ومنها قوله مخاطبا الدمستق الرومي حين اتهمه بالجهل بفنون الحرب: ((الطويل))

أتزعم يا ضخم اللغاديد أننا ... ونحن أسود الحرب لا نعرف الحربا

فويلك من للحرب إن لم نكن لها ... ومن ذا الذي يمسي ويضحي لها تربا

ومن ذا يلف الجيش من جنباته ... ومن ذا يقود الشم أو يصدم القلبا

وويلك من أدرى أخاك بمرعش ... وجلل وجه والدك العضبا

وويلك من خلى ابن أختك موثقا ... وخلاك باللقات تبتدر الشعبا[114]

نجد الحمداني في هذا المقطع المتكون من خمسة أبيات يكرر لفظة (ويلك) التي تنذر بالوعيد والتهديد موترا النص ومقربا المسافات بين طرفي الحوار فتكرار الحمداني لهذه اللفظة لحالة شعورية انتابته أوجبت فيها الدفاع عن نفسه وسمعته بوصفه إنسانا عربي فارسا، فكانت القوة والجزالة في الكلمات معادلا موضوعيا لقوة مشاعره التي عمت هذه القصيدة حتى كأنه ليس القائل: ((الطويل))

أقول وقد ناحت بقربي حمامة ... أيا جارتا هل تشعرين بحالي[115]

فشتان بين الأسلوبين إذ أن قصيدته تلك – التي خاطب فيها الدمستق– تزخر بالعديد من الألفاظ الجزلة التي جاءت كسيل عارم ولو أنعمنا النظر فى حرف الروي الذي اعتمده الحمداني نجده قد انتقى (الباء) لما له من قوة انفجارية تواءمت مع حالته الشعورية التي اتسمت بالغضب والتوتر، فكان موفقا في استخدامه هذا الصوت كي يعبر عن حالته تلك، وكان بارعا جدا بردف صوت الباء بالألف التي تفيد الإطلاق، فتساعد على انفتاح المقاطع الصوتية وانشراحها وامتداد الصوت بها مما ألقى بظلاله على الجانب الإيقاعي في القصيدة وليس ببعيد منه في القصيدة نفسها مانجده من تكرار لفظة (سل) التي وردت (9 مرات) في خمسة أبيات متتالية:

سل بردا عن أخيك وصهره ... وسل آل بره ليس أعظمكم خطبا[116]

وسل قرقوانياوالشميشق صهره ... وسل سبطه البطريق أثبتكم قلبا

وسل جدكم آل الملايين أننا ... نهبنا ببيض الهند عزهم نهبا[117]

وسل آر جهرا وآل بلنطس ... وسل آل منوال الجحاجحة الغلب[118]

وسل بالبرطسيس العساكر كلها ... وسل بالمنسطرياطس الروم والعرب[119]

والتكرار الذي وظفه الحمداني في هذا المقطع في صورة تكرار تدويم متراكب معتمدا في خمسة أبيات متتالية على استخدام لفظة (سل) ذاتها (9 مرات) في خمسة أبيات، غير غافل عما للتكرار من دور في ترسيخ المعنى وتأكيده ورفع مستوى الشعور للقصيدة، فقد لعب دورا هاما في نسج خيوط موسيقى القصيدة إذ أشاع فيها لونا من الاستعلاء والشجاعة المقرونة بالمواجهة والتحدي، فأراد بهذا الكم من التساؤلات أن يرسخ في ذهن الدمستق أمرا مهما (شجاعته) خاصة ومن خلالها (شجاعةقومه)، فوظف لذلك مجموعة من الإمكانات والمقومات كان من بينها إتكاؤه على ما يحدثه صوت السين من دوي مؤثر، ويتأكد لنا صدق ماندعي من خلال مجيئه بعدد من الكلمات التي تزخر بالسين (بردسا، برد السين، قرقوابا، سبطه، بلنطس، بالمنطرياطس، العساكر) فضلا عن (سل) التي تعج بها المقطوعة، فكان رصف كل تلك الكلمات التي تضج بالسين التي تتميز بأنها صوت مهموسحاد دليل على تحديه لهم، فالسين يتميز بالنعومة والحدة فهو كالسيف كلما زادت حدته زادت نعومته فوفق في تكرار هذا الصوت، إلا أن ما يعاب على هذا التكرار هو مجيء السين مرافقة ل(الطاء) مما جعل ولد عسرا في النطق لبعض المفردات عندما جاء ب(الطاء) قبل (السين) مثل كلمة (باليرطسيس) هو أعسر في النطق مما لو كانت (السين) قبل (الطاء) نحو (بالمنسطرياطس) فإنها في اللفظ أصعب، وربما كان السبب في ذلك عائدا إلى موضع (السين والطاء) في النطق، فالطاء موضعها أبعد ويشترك في نطقها مؤخرة اللسان مع طرفه ومقدمته، فهي ثلاثية الحركة، أما السين فيشترك في نطقها طرف اللسان مع الثنايا السفلى[120]، لذلك لو نطقنا بالطاء التي تأتي من

العمق ثم السين كان أسهل ما لو نطقنا بالسين من طرف اللسان ثم بالطاء التي تلفظ من طرف اللسان إلى العمق ثم العودة إلى مقدمة اللسان، لأنه يحدث عيا في النطق ويسبب مجيء النون قبلها ايضا العسر، فقوله: (بلنطس) ففي هذه اللفظة شيءمن الصعوبة على الرغم من تقدم الطاء على السين لمجيء النون الذي أسهم في حدوث هذا العسر؛ والسبب في ذلك يرجع إلى التقارب في موضع نطق هذه الحروف فضلا عن أنها غير مرتبة حسب مواضع النطق.

فالسين أحد الأصوات الصفيرية التي تحدث صفيرا عاليا عند النطق وإلى ذلك أشار د. إبراهيم أنيس، فضلا عن كونها أكثر الأصوات الرخوة رخاوة[121]، وموضعها بين الثنايا السفلى وطرف اللسان[122].

أما النون فموضعها الفم والخيشوم أو الخيشوم فقط (النون الخفيفة) لأنك لو أمسكت أنفك لم يجدِ الصوت بهمس[123]، وموضع نطقها اللسان ضد اللثة.

أما الطاء فموضعها طرف اللسان ومقدمته ومؤخرته فحركة اللسان فيها ثلاثية[124]، فموضع نطق النون في وسط الفم والخيشوم وما يصاحبها من غنة، تأتي بعدها مباشرة (الطاء) التي يشترك في نطقها طرف اللسان ومقدمته ومؤخرته، أي أن اللسان ينطلق من الوسط إلى المقدمة ثم يعود قافلا إلى المؤخرة مما يحدث إرباكا وعسرا في النطق؛ لأنه لا يلبث أن يعود إلى مقدمة اللسان لينطق السين التي تشترك في نطقها مقدمة اللسان مع الأسنان السفلى في عملية مجهدة للسان تسبب عسرا في النطق، فضلا عن كون معظمها كلمات غير عربية استحضرتها حماسة الحمداني – التي ألهبها استهجان الدمستق له – في غمزة شاعرة منه لاصل المذموم غير العربي[125].

ومن الشواهد الأخرى على تكرار الكلمات قوله: ((السريع))

إرث نصب فيك قد زدته
على بلايا أسره أسرا
قد عدم الدنيا ولذاتها
لكنه ما عدم الصبرا
فهو أسير الجسم في بلده
وهو أسير القلب في أخرى[126]

إذ كرر لفظة (الأسر) في هذه المقطوعة (4 مرات) توزعت على البيتين الأول والثالث باثنتين في كل بيت فعكست شيئا مما في نفسه، إذ تعبر هذه المقطوعة من شعره التي قالها في الأسر وهي عن حاله ومدى تأثره بتلك التجربة التي قاساها، فكان لهذه اللفظة حضور مؤثر انفعاليا على الجو العام لقصائده وكان لها صدى واسع في شعره فقلما نجد له قصيدة تخلو من هذه اللفظة أو أحد اشتقاقاتها ومنها قوله في موضع آخر: ((الخفيف))

إن لي مذ نأيت جسم مريض
ويد تأكل وذل أسير[127]

فقد ارخى الذل والهوان سدولهما عليه في واحد من الأبيات القلائل التي تبين انكساره وهوانه، وتوضح ما ألم به من مصائب وآلام، وقوله في قصيدة أخرى: ((الخفيف))

مغرم، مؤلم، جريح، أسير
إن قلبا يطيق ذا الصبور
قل لمن حل في الشام طليق
بأبي قلبك الطليق الأسير[128]

كان فعلا كما وصفه د. زكي مبارك بقوله: ((أبو فراس الوتر الحنان الذي أبكى كل عين وأحزن كل قلب وشغل كل بال، أبو فراس الأسد الذي استعذب الدمع بعد الزئير، وعلمته الليالي كيف تعصف الخطوب بأحلام الرجال))[129].

لقد كان أسيرا ضعضعه اليأس إلا أنه كان يتكلم كما لو كان طليقا لا أسيرا فيعتب على هذا وذاك عتب من يملك الضر والنفع والعقاب والثواب، حقا لقد كان صبورة على النوائب مخافة أن يفرح شامت أو يساء حبيب وقد برهن على ذلك بشعره، ألم ترَ كيف ابتدأ جل قصائده التي قالها في الأسر بالنسيب؟ ألم ترَ كيف دعا إلى مواصلة الحرب؟

لقد كان شعر الحمداني حديث النفس إلى النفس، فلم يكن متكلفا في شعره، بل مثّل ما مر به من صور وأطياف، والنفس الإنسانية فيها قوة وضعف وفيها جبروت واستحذاء، والشاعر الحق هو الذي لا يكذب على الطبع فيبتهج ويبتئس ويقسو ويلين تماشيا مع بسمات الزمان او نكده[130]. فقد كان إحساس الحمداني صادقا في كل القصائد التي قالها؛ لأنه كلما اشتد عنف الإحساس وازداد توثب النفس لبلوغ غايتها أكثر الشاعر من استخدام الموسيقى الداخلية للألفاظ؛ للتعبير عما يضمر من مشاعر وما يخالجه من أحاسيس.

3- تكرار الصيغ (العبارات):

لم تقف مشاعر الحمداني المتأججة عند حد إلهاب عواطفه بأداة أو كلمة يرددها، بل غدت تملي عليه – في بعض قصائده – تكرار صيغ كاملة يتواشج فيها المؤثران النفسي والجمالي، وتتراوح تلك الصيغ بين عبارة واحدة تتكرر في القصيدة من دون تغيير وهو ما يسمى (التكرار البسيط)، أو بين عبارة تتكرر لكن النفس تغير فيها وتتصرف أو تمزجها بالوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى (التكرار المركب)[131].

ولقد كانت تجربة الأسر التي قاساها الحمداني أحد أهم العوامل التي أثرت في مسيرة شعره، ونجاحه في القصائد التي كان يبث فيها شكواه وحزنه، فحين يخاطب والدته كان يعود طفلا يرتمي في عالم مترع بالصدق والرحمة ولعله يوازن حينها بين عالمين متناقضين فينهار ((لأنه يمر بحالة لا يستطيع السيطرة عليها إراديا فيتصرف كما لو كان طفلا))[132].

ولعل هذا مايفسر سر تكراره عبارات كثيرة يرددها تجسد – إلى جانب أثرها الفني – مشاعره النفسية الدفينة وحزنه اللاشعوري وتفجر لديه العديد من المشاعر المفعمة بالوجد والأسى وتجسمها أمامه ومنها كلمة (أم) وما يرافقها من أساليب النداء كقوله: (المنسرح)

يا أمتا هذه منازلنا

نتركها تارة وننزلها

يا أمتا هذه مواردنا

نعلها تارة وننهلها[133]

وقوله في أخرى(الطويل)

فيا أمتا لا تعرفي الصبر أنه

إلى الخير والنجع القريب رسول

فيا أمتا لا تخطئ الأجر أنه

على قدر الصبر الجميل جزيل[134]

وقوله في ثالثة: ((مجزوء الكامل))

يا أمتا لا تحزني

وشقي بفضل الله فيه

يا أمتا لا تيأسي

في الله ألطاف خفيه[135]

وفي رابعة: ((الوافر))

أيا أماه كم هم طويل

مضى بك لم يكن منه نصير

أيا أماه كم من سر مصون

بقلبك مات ليس له ظهور

أيا أماه كم بشرى بقربي

أتتك ودونها الأجل القصير[136]

نجد الحمداني لا يكتفي بتكرار لفظة (أم) فحسب بل إنه قد كرر الصيغة برمتها على مدى أربع قصائد، ومن الملاحظ على شعر الحمداني أنه كان شغوفا بتكرار لفظة (الأم) في شعره، فإننا حين نطالع الديوان نجده حافلا بهذه المفردة، إن تكراره لهذه اللفظة بهذا الكم لم يأتِ اعتباطا فقد كررها لما لها من أثر عميق في نفسه ووجدانه. كما أننا لو عدنا وتصفحنا ديوانه فإننا لا نعثر على هذه اللفظة مفردة دون تكرار، إذ أنه يستعذب تكرارها ويستشعر أن لها طعما وحلاوة، ويرى ابن رشيق أنه ((لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة من التشويق والاستعذاب))[137]، فتكرار الحمداني لهذه اللفظة كان بدافع نفسي؛ لتشوقه وحنينه إليها، فقد كثر ورودها في شعره حين أسر (روملياته) فأنشد لها قصائد تغنت بحبها، وحثتها على الصبر والتصبر برغم مرارة الأسر فلم يكن حضورها هامشيا بل كانت تعج بالحركةالتي ظهرت على شكل لوحات تكراريةمتناسقة.

ولو لاحظنا القصائد التي تذكر فيها لفظة (الأم) عرضا أي القصائد التي تجمع بين عدة أغراض نجد أن أسلوب الحمداني يتغير فيرق ويلين إذا كان جزلا قويا ويصبح أشجى وأحلى إذا كان عذبا نديا... وكأنها أمامه تسمعه، فحين ينتقل إلى الحديث عنها يغير كل شيء حتى أسلوبه، كما كان يفعل حين تحضر، فلو كان جالسا يقف احتراما لها أو يعدل من جلسته اعترافا بفضلها وحبا لها، فصدق من قال فيه((لعمري ما دارت الأم على لسان شاعر عربي قديم بأجلى ولا أسمى مما درات به على لسان أبي فراس، وأخلجت في كيانه وشعت في كلماته كآخر شعاع من طفولته وشبابه...))[138].

كان يتعامل معها كجزء رئيس من حياته يرى في وجه أمه وجه الله وحضنها في الحياة كلها. كانت الأم عالمه الأليف الحبيب حتى العبادة، كانت الأم عنده كل شيء هي الرمز وهي المثال، وحين تهاوت وخبا نورها وأفل نجمها تهاوت عنده كل الرموز بدءاً بسيف الدولة وانتهاءً بالإمارة والحياة...[139] .

ومن صيغ التكرار البسيط لديه أيضا تكراره للفظة (بني عمنا) ثلاث مرات في ثلاثة أبيات متتالية في قوله: ((الطويل))

بني عمنا ما يصنع السيف في الوغى

إذا فل منه مضرب وذباب

بني عمنا لا تنكروا الحق أننا

شداد على غير الهوان صلاب

بني عمنا نحن السواعد والضبى

يوشك يوما أن يكون ضراب[140]

قد كرر الحمداني هذه العبارة لأكثر من مرة لأنه أراد الإبلاغ، أراد إيصال رسالة إلى سيف الدولة، أراد أن يذكّره بالقرابة التي بينهما، أراد استنهاض ارومته من خلال ابناءعمومته وأخال أنه كان يعني سيف الدولة لا غير بهذا الكلام، فهو لم يكن على وفاق مع أبناء عمومته خلا سيف الدولة. كان الغرض من التكرار هو التأثير في سيف الدولة واستنهاض همته بعد أن تباطأ في افتدائه من أسره الذي طال.

وليس ببعيد من هذا قصيدته التي كان قد ضمنها عبارة (أيا أماه كم...) إذ كانت حافلة بالعديد من التكرارات، بل تكاد تكون مجموعة تكرارات، ابتدأها بقوله: (أيا أم الأسير) التي يكررها أربع مرات في أربعة أبيات متتالية إذ يقول: ((الوافر))

أيا أم الأسير سقاك غيث
بكره منك ما لقي الأسير
أيا أم الأسير سقاك غيث
تحير لا يقيم ولا يسير
أيا أم الأسير سقاك غيث
إلى من بالغدا يأتي السير
أيا أم الأسير لمن تربى
وقدمت الذوائب والشعور[141]

فضلا عن (سقاك غيث)التي كررها ثلاث مرات فتكرار كل تلك الصيغ كان منبعثا من اللاشعور ومن توتر نفسي ومن صراع درامي بينه وبين نفسه، بينه وبين عقله الواعي. كان الحمداني يكتب باللاوعي عن طريق إدراكه للوعي في اقتناص الحروف والمفردات التي تؤثر تأثيرا مباشرا على موسيقى النص وتمتلك طاقات دلالية متجددة، فقد وصف الحمداني تكرار هذه العبارات لبيان حزنه العميق فقد كان تكراره لها في جميع الأبيات مسبوقاً بأحد حروف النداء، ولكن أي حروف؟ تلك التي تتميز باتصال ألف الإطلاق بها (الألف) أحد حروف المد وأحد أوضح الأصوات، ومثل هكذا حروف ونتيجة لاتصال الألف بها فإنها حينئذ تكون مناسبة للبعيد لا للقريب؛ لذا فإن الحمداني كان واعيا بانتقاء هذه الحروف دون غيرها لتزيد من دلالته في الحزن والوحدة والبعد عن الأهل والأحبة. إذن ((فالتكرار هنا يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بهذا أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضعها بحيث نطلع عليها أو لنقُل: إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما...))[142].

الخاتمة:

وبعد تجوال القلم في هذه الرحلة الممتعة المتوجهة صوب (الإيقاع الداخلي في شعر الحمداني) لابد لنا من لملمة ما أثرناه من تداعيات وتوجهات نظرية وتطبيقية مذوبة في بودقة من رؤانا المنبثقة من الفضاءين الزماني والمكاني لذلكالخطاب الشعري متشكلة في نتائج غير مدع كامل ابتداعها محاولا تبويبها ومنها:

1- لم يقتصر اهتمام الحمداني على الإيقاع الخارجي فقد أولى الإيقاع الداخلي عناية فائقة فكانت له أساليب إيقاعية جعلت من نصوصه الشعرية نسيجا متفرداوممتعا بمذاق خاص وسهل وبارز موظفا فنين من فنون الإيقاع الداخلي وهما إيقاعا الترديد والتكرار.
2- لقد كان لإيقاع الترديد صدى واسع في شعر الحمداني فقد بلغت نسبة وروده في شعره (61.3%) وهي نسبة كبيرة جدا تظهر شغف الحمداني بهذا الفن لما له من قيمة إيقاعية عالية تسهم في تكثيف الموسيقى الداخلية للبيت الشعري.
3- تنوعت استعمالات الحمداني لإيقاع الترديد فاستوفى صوره، فنراه تارة يردد ألفاظه بطريقة تتناوب فيها صورتان دلاليا مما يجعل من الترديد متقاطعا، وأخرى يرتبطان فيها ارتباطا سياقيا ودلاليا لتناوب صورتين ترديتين في بيت واحد وتقاطعهما.
4- كان الحمداني حريصا على أن يجعل الألفاظ المترددة متواترة، أي يجعل اللفظتين تتعاقبان دون فاصل بينهما، لان تكرار الحروف مباشرة على وفق نواميس نظمية معينة يضفي على الإيقاع نوعا من التحفيز للسامع؛ لدأبه على سماع ترددات صوتية بعينها.
5- اظهرت الدراسة شغف الحمدانيباستخدام فن إيقاعي آخر هو التكرار الذي كان له حضور بارز في شعر الحمداني هو الآخر، إذ بلغت نسبة شيوعه في الديوان (38.7%)، وهي نسبة تدل على شغف الحمداني بهذا الفن الإيقاعي؛ لما يتمتع به من قيمة إيقاعية وما يكمن فيه من تنغيم يشد أذهان السامعين.
6- أظهرت الدراسة تمظهر التكرار في شعر الحمدانيباشكال شتى فقد تفنن فيه تفننا بالغا بدءا بتكرار الحروف ومرورا بتكرار الكلمات وانتهاء بتكرار العبارات أو الأبيات الشعرية.

وزبدة القول أن الحمداني استطاع أن يوفر لشعره القيمة الجمالية والقيمة التعبيرية من خلال بنيته الإيقاعية، بتوظيفه اجراءينايقاعيين حققا له بعدا نغميا اثرى الدلالة واضفى على النص بعدا جماليا

هوامش البحث

(1) ينظر: أوزان الألحان بلغة العروض: 14.
(2) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: 14، 46.
(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث: 442.
(4) ينظر: في النقد اللساني: 93، وينظر: الفضائل الموسيقية: 21.
(5) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 80.
(6) ينظر: البيان والتبيين: 1/ 20.
(7) ينظر: المصدر ذاته: 1/ 67.
(8) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 81.
(9) يتيمة الدهر: 1/ 35.

(10) أبو فراس الحمداني: 62.
(11) ينظر: البيان والتبيين: 1/ 83، 88، 92، 114، 135 وما بعدها.
(12) كتاب الصناعتين: 382.
(13) ينظر: في سيمياء الشعر القديم – دراسة نظرية وتطبيقية - : 31.
(14) ينظر: تمهيد في النقد الحديث: 188.
(15) ينظر: اللغة العليا:112.
(16) ينظر: الشعر والتجربة: 23.
(17) ينظر: الإيقاع في شعر السياب: 34، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: 25.
(18) ينظر: الشعر والتجربة: 27.
(19) ينظر: حول وزن الشعر: 77.
(20) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: 151.
(21) ينظر: التكرارات الصوتية: 1.
(22) ومن هذه الدراسات: (التكرار)لحسين نصار، (التكرير بين المثير والتأثير) لعز الدين علي السيد، و(التكرارات الصوتية في لغة الشعر) لزياد فلاح الزعبي، ومحمد عبد الله القاسمي، وغيرها من الدراسات.
(23) البيان والتبيين: 1/ 105.
(24) ينظر: العمدة: 2/ 74 - 75.
(25) العمدة: 1/ 566.
(26) ينظر: الوافي: 254.
(27) ينظر: شرح الكافية البديعية: 285.
(28) ينظر: المصدر ذاته: 285.
(29) موسيقى الشعر العربي – دراسة فنية وعروضية - : 181.
(30) كتاب الصناعتين: 466.
(31) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: 225.
(32) كتاب الصناعتين: 466.
(33) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 254.
(34) ينظر: العمدة لابن رشيق القيرواني والمنزع البديع للجلماسي، وقانون البلاغة للبغدادي، والوافي للتبريزي وآخرون.
(35) ينظر: العمدة: 1/ 568، ينظر: المنزع البديع: 413.
(36) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: 226.
(37) الديوان: 88.
(38) المصدر نفسه: 18.
(39) المصدر نفسه: 20.
(40) المصدر نفسه: 137.
(41) المصدر نفسه
(42) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: 225، 226، 232 وما بعدها.
(43) الديوان: 159.
(44) المصدر نفسه: 143.
(45) ينظر: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري: 47.
(46) ينظر: علم الأصوات: 358، 366.
(47) علم الأصوات: 359.
(48) ينظر: علم الأصوات العام – أصوات اللغة العربية: 79.
(49) ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية: 102، منهج النقد الصوتي لتحليل الخطاب الشعري: 89.
(50) ينظر: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري: 49.
(51) الديوان: 52.
(52) المصدر نفسه: 63.
(53) متوسط بين الشدة والرخاوة.
(54) تجليات الحداثة الشعرية: 218.
(55) الديوان: 19.
(56) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: 55.
(57) ينظر: علم الأصوات: 358، 366.
(58) ينظر: المصدر ذاته: 359.
(59) ينظر: المدخل إلى علم الأصوات: 129.

(60) ينظر: علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية): 79.
(61) الديوان: 185.
(62) عن بناء القصيدة العربية: 58.
(63) قضايا الشعر المعاصر: 276.
(64) ينظر: شعرية القلق عند بدر شاكر السياب: 674.
(65) ينظر :التكرارات الصوتية في لغة الشعر: د. محمد عبد القاسمي وغيرها.
(66) البيان والتبيين: 1/ 105.
(67) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 239.
(68) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي: 211.
(69) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها: 239.
(70) ينظر: البناء الصوتي في البيان القرآني: 88.
(71) ينظر: حروف القرآن: دراسة دلالية في علم الأصوات والنغمات: 106.
(72) ينظر: التكرير بين المثير والتأثير: 276 و 291.
(73) ينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: 69.
(74) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 64.
(75) الديوان: 29.
(76) المصدر نفسه: 29.
(77) ينظر: قصيدة عشق الحسين للشاعر عبود جودي الحلي - دراسة فنية - : 11..
(78) النقد الأدبي الحديث: 16.
(79) ينظر: البنية الاجتماعية في شعر الجواهري: 153.
(80) الديوان: 81.
(81) المصدر نفسه: 84.
(82) عن بناء القصيدة العربية: 58.
(83) الديوان: 127.
(84) المصدرنفسه: 191.
(85) المصدرنفسه: 191.
(86) المدخل إلى علم الأصوات العربية: 129، الأصوات اللغوية: 280.
(87) ينظر: الأصوات اللغوية: 278، علم الأصوات: 361.
(88) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري: 47.
(89) رسائل أبي العلاء المعري: 2/ 395.
(90) مقامات السيوطي – دراسة - : 155.
(91) ينظر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور: 32.
(92) الديوان: 193.
(93) المصدر نفسه: 192.
(94) ضنين: بخيل.
(95) الديوان: 187.
(96) المصدر نفسه: 98.
(97) ينظر: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري: 47.
(98) ينظر: الغديريات في الشعر العربي: 253.
(99) الديوان: 11 - 12.
(100) ينظر: علم الأصوات: 366.
(101) الغل: الحقد والكراهية، الماذي: الأبيض الرقيق، الأساود: الأفاعي.
(102) الديوان: 61.
(103) ينظر: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري: 48.
(104) ينظر: الأصوات اللغوية: 278.
(105) ينظر: تجليات الحداثة الشعرية: 218.
(106) ينظر: المصدر ذاته: 218.
(107) ينظر: موسيقى الشعر: 35، من جماليات إيقاع الشعر العربي: 294.
(108) ينظر: البناء الصوتي في البيان القرآني: 91.
(109) ينظر: المكنونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر: 179.
(110) الديوان: 102.

(111) ينظر: حروف القرآن: 103.
(112) من جماليات إيقاع الشعر العربي: 290.
(113) شعرية القلق عند بدر شاكر السياب: 677.
(114) الديوان: 36.
(115) المصدرنفسه: 150.
(116) المصدر نفسه: 37.
(117) الصيد: السادة النجباء، من صيد الأسود وكبرها.
(118) الجحاجحة: جمع جحجاح، وهو السيد العظيم. الغلب: الأقوياء، وهي صفة للأسود.
(119) الديوان: 37.
(120) ينظر: التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الأصوات الحديث: 198.
(121) ينظر: الأصوات اللغوية: 25.
(122) ينظر: التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الأصوات الحديث: 198.
(123) ينظر: المصدر ذاته: 145.
(124) ينظر: المصدر ذاته: 151.
(125) الأعجمية: غير العربية.
(126) الديوان: 106.
(127)المصدر نفسه: 93.
(128) المصدرنفسه: 73.
(129) تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي: 255.
(130) ينظر: الموازنة بين الشعراء: 278.
(131) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 59.
(132) ينظر: الشخصية السليمة - دراسة من وجهة نظر علم النفس الإنساني - : 239.
(133) الديوان: 161.
(134) المصدرنفسه: 140.
(135) المصدر نفسه: 203.
(136) المصدرنفسه: 91.
(137) موسيقى الشعر العربي: 1/ 162.
(138) أبو فراس الحمداني: 54.
(139) ينظر: المصدر ذاته: 54 - 55.
(140) الديوان: 22.
(141) المصدر نفسه: 90.
(142) قضايا الشعر المعاصر: 242 - 243.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- الكتب المطبوعة:

1- أبو فراس الحمداني: خليل شرف الدين، الموسوعة العلمية الأدبية الميسرة ، منشورات دار الهلال، بيروت- لبنان، 2004 م.
2- أبو فراس الحمداني: للسيد محسن العاملي، مطبعة ابن زيدون، دمشق- سورية، 1941 م.
3- أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير: محمد رضا مروة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د. ت.
4- الأسس الجمالية في النقد الأدبي –عرض وتفسير ومقارنة - : د.عز الدين إسماعيل،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، 1986 م.
5- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: د. ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب- سورية، ط 1، 1997 م.
6- الأسلوبية والصوفية – دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج - : أماني سليمان داوود، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط 1، 2002 م.
7- أصوات اللغة: د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة دار التأليف، مصر، ط 1، 1963.
8- الأصوات اللغوية: د. عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء للتوزيع والنشر، عمان- الأردن، ط 1، 1418 هـ - 1998 م.
9- الأصوات اللغوية – رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية - : د. سمير يوسف استيتية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط 1، 1998 م.
10- أوزان الألحان بلغة العروض: د. أحمد رجائي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق- سورية، ط الاولى، 1999 م.
11- الإيقاع في شعر السياب: د. سيد البحراوي، مطابع الوادي الجديد، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط 1، 1996 م.
12- البناء الصوتي في البيان القرآني: د. محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط 1، 1988 م.
13- البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي: د. محمود البستاني، دار الفقه للطباعة والنشر، ط 1، 1424 هـ.
14- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: د. عبد السلام المياوي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994 م.
15- بنية الإيقاع في الخطاب الشعري – قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجري: د. يوسف إسماعيل منشورات الثقافة، دمشق- سورية، ط 1، 2004.
16- البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: د. رشيد شعلال، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط 1، 2011.
17- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري: مقداد محمد شكر قاسم، دار دجلة للطباعة والنشر، المملكة الأردنية الهاشمية، ط 1، 2010.
18- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: حسن الغريفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1989 م.
19- بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 1986 م.
20- البنية الموسيقية في شعر المتنبي: د, محمد حسين الطريحي، أكاديمية الكوفة، ط 1، 2008.
21- البيان والتبيين: أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 5.
22- تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي: سامية راجح ساعد، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط 1، 2010.
23- تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ابن أبي الأصبع أعصري (ت 651 هـ)، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، 1383 هـ.
24- التكرارات الصوتية في لغة الشعر: د. محمد عبد القاسمي، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، 2010.
25- التكرار: د. حسين نصار، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة- مصر، ط 1، 1423 هـ - 2003 م.
26- التكرير بين التأثير والمثير: د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1407 هـ - 1986 م.
27- تطور الشعر العربي الحديث في العراق: د. علي عباس علوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، د. ت.
28- التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث – قراءة في كتاب سيبويه – : د. عادل نذير الحسناوي، بغداد، ديوان الوقف السني، ط 1، 2009.
29- تمهيد في النقد الحديث: روز غريب، دار المكنون، بيروت- لبنان، ط 1، 1971 م.
30- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد- الجمهورية العراقية، 1980 م.
31- الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه – دراسة - : مكي دراء، دمشق- سورية، ط 1 ، 2007.
32- حروف القرآن – دراسة دلالية في علمي الأصوات والنغمات - : د. نعيم اليافي، 1985.
33- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: آدم متز، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1947 م.
34- حول وزن الشعر:د. برويز نائل فانلوي، ترجمة ودراسة: محمد محمد يوسف،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، ط 1، 2003 م.
35- خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، الجمهورية التونسية، 1981 م.
36- دلائل الإعجاز في علم المعاني: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، 1984 م.

37- رسائل أبي العلاء: شرح وتحقيق: د. عبد الكريم خليفة، منشورات اللجنة الأردنية الترجمة، عمان، 1399 هـ - 1979 م.

38- الزحاف والعلة – رواية في التجريد والأصوات والإيقاع - : د. أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

39- سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ)، شرح وتحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، 1969 م.

40- الشخصية السليمة – دراسة من وجهة نظر علم النفس الإنساني - : م. جوراردتيدلاندزمن، ترجمة: أحمد دلي الكربولي و د. موفق الحمداني، مطبعة التعليم العالي، بغداد، 1988 م.

41- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، 1968.

42- شرح ديوان الحمداني (أبو فراس): شرح وتعليق: عباس إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1، 1994 م.

43- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب: جمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري، تحقيق: أركان يوسف هبود، مراجعة: يوسف الشيخ محمد البقاعي، ط 1، 2003 م.

44- الشعراء وإنشاد الشعر: علي الجندي، دار المعارف، مصر، 1969.

45- الشعر العربي الحديث – بنياته وابدالاتها - : محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 1989 – 1991.

46- الشعر والتجربة: ارشيبالدمكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

47- الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي: د. أحمد جاسم الحسين، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1421 هـ - 2000 م.

48- شعرية القلق عند بدر شاكر السياب: علي علي محمد آل موسى، دار الأولياء، بيروت- لبنان، ط 1، 2008 م.

49- علم الأصوات: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000 م.

50- علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية): د. بسام بركة، مركز الإنماء القومي، بيروت- لبنان، 1994 م.

51- علم العروض والقافية: عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2004 م.

52- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، حققه وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت- لبنان، ط 4، 1972.

53- عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر: كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1، 1998 م.

54- الفضائل الموسيقية: فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سورية، 2002 م.

55- العروض (فن التقطيع الشعري والقافية): د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط 6، 1987 م.

56- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر- القاهرة، ط 10، د. ت.

57- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 3، 1987.

58- في سيمياء الشعر القديم – دراسة نظرية وتطبيقية - : محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، ط 1، 1403 هـ - 1982 م.

59- في الميزان الجديد: د. محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

60- في النقد اللساني – دراسات ومناقشات من مسائل الخلاف: د. سعد عبد العزيز مصلوح، مطابع الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، ط 1، 2004.

61- القصائد الخالدات – في أهل البيت (ع) - : محمد عباس الدراجي، بغداد، المكتبة الوطنية، ط 2، 1989.

62- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، 1978.

63- كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر - : أبو هلال الحسن بن علد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، 1986 م.

64- كتاب العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، مطابع الرسالة، الكويت، 1400 هـ - 1980 م.

65- كتاب القوافي: سعيد بن مسعدة الأخفش، تحقيق: د. عزه حسن، وزارة الثقافة، دمشق، 1970 م.

66- لسان العرب:ابن منظور،تحقيق:عبد الله علي الكبيرومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي،دار المعارف،القاهرة،د.ت.

67- اللغة العليا – النظرية الشعرية - : جان كوهين، ترجمة وتقديم: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.

68- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين ابن الأثير، قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي و د. بدري طبانه، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ط 1، 1984.

69- المدارس العروضية في الشعر العربي: عبد الرؤوف بابكر السيد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية الليبية، ط 1، 1985.

70- المدخل إلى علم الأصوات العربية: د. غانم قدوري الحمد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2002 م.

71- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها:د.عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط 1، 1955 م.

72- مصطلحات الفارابي الموسيقية: إعداد حسين علي محفوظ، كتاب الموسيقى الكبير للفارابي.

73- معجم العروض والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، المكتبة الوطنية، ط 1، 1986 م.

74- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1986.

75- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: إيميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط 1، 1991.

76- المفردات في غريب القرآن: الراغب الإصفهاني/ مصر، د. ت.

77- مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي - : د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982 م.

78- مقامات السيوطي – دراسة - : د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشقن ط 1، 1996 م.

79- المنزع البديع في تجنب أساليب البديع: السجلماسي، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، د. ط. ، 1966 م.

80- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، د. ط. ، 1966 م.

81- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري – الآفاق النظرية وواقعية التطبيق - : د. قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، ط 1، 2000 م.

82- من جماليات إيقاع الشعر العربي: د. عبد الرحيم كنوان، دارالنور للطباعة والنشر، الرباط، ط 1، 2002 م.

83- الموازنة بين الشعراء: د. زكي مبارك، دار الجيل، بيروت- لبنان، ط 1، 1939 – 1413 هـ.

84- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور: د. صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993 م.

85- موسيقى الشعر العربي – دراسة فنية عروضية - : د. حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، 1989 م.

86- موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1988 م.

87- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية): شكري عيلا، دار المعرفة، القاهرة، ط 2، 1978.

88- الموسيقى النظرية: محمود الحنفي، رابطة الإصلاح الاجتماعي، القاهرة، 1972.

89- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: د. علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط. ، 1993 م.

90- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 3، 1987.

91- نظرية النقد العربي في ثلاثة محاور منظورة: د. محمد حسين علي الصغير، من كتب الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

92- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار الثقافة والعروبة للنشر، بيروت، 1973.

93- نقد الشعر: قدامة بن جعفر (ت 337 هـ)، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.

94- الوزن والقافية والشعر الحر: ج. س. فريزر، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد- الجمهورية العراقية، 1980 م.

95- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: عبد الملك بن إسماعيل الثعالبي، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، 1973 م.

- البحوث والدوريات:

96- الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي: د. عادل نذير بيري، جامعة القادسية، كلية الآداب، 2001.

97- خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي: د. أحمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر، مج 32، ع 2، أكتوبر ديسمبر، 2003 م.

98- شعرية الإيقاع: د. خيوة حمر العين، مجلة المعرفة، العدد 439، السنة 39، نيسان، 2000 م.

99- شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام (دراسة إيقاعية): محمد يونس صالح الجربي، جامعة الموصل، كلية التربية الأساسية، 2011 م.

100- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، الكويت، ع 2880، آذار 1990.

101- ظواهر أسلوبية في شعر شوقي: صلاح فضل، مجلة فصول، ع (3- 4)، 1981 م.

102- الغديريات في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري دراسة تحليلية: د. حربي نعيم الشبلي، جامعة الكوفة، كلية الآداب، 2010 م.

103- في مفهوم الإيقاع:محمد اعبادي الطرابلسي، مجلة حوليات، الجامعة التونسية، كلية الآداب- جامعة تونس، ع 32، 1991 م.

104- المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر: حامد مزعل حميد الراوي، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، 1996 م.