أثر الايقاع الداخلي في شعر ابن الجنّان الأنصاري الأندلسي

م.م. إيمان سهيل سالم أ.د. سعود احمد يونس

جامعة الموصل / كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية

(قدم للنشر في ٢/١٠/٢٠١٨ ، قبل للنشر في ٣١/١٠/٢٠١٨)

ملخص البحث:

تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على شاعر أندلسي مشهور, عُرف في القرن السابع الهجري بشاعر المديح النبوي , وقد اخترنا دراسة الايقاع لديه كونه من البنيات المهمة التي يرتكز عليها النص الشعري فضلا عما ينطوي عليه من دلالة وأثر بيّنين, فهو على ضوء ذلك ذو قيمة فنية وجمالية تحمل أبعادا دلالية وإيحائية عالية .

وقد سلط الضوء على الايقاع الداخلي من خلال دراسة التكرار, والجناس , والتوازي ,والتصريع , والتصدير, ولزوم مالايلزم هذه الظواهر التي خلقت نوعا من التناسق الصوتي في النصوص ,وساهمت في إبراز الدلالة .

Abstract:

This study attempts to highlight the famous Andalusian poet, known in the seventh century AH as the poet of praise of the Prophet, we have chosen the study of rhythm as one of the important structures on which the text is based in poetry as well as the tangible implications and impact, Given these information , it has artistic and aesthetic value with high implicative and indicative value.

The internal rhythm dealt with in the study are repetition, genesis, parallelism, the framing, the export, and the need for these phenomena, which created a kind of vocal consistency in the texts, and contributed to highlight the significance.

الايقاع الداخلي

الايقاع الداخلي هو الركن الثاني من الإيقاع ونعني به ما يتوفر في النص الشعري من قواف داخلية, وضروب بديع, وتكرار, وحروف مد أو حلق أو همس, وما إلى ذلك ومدى التآلف بين هذه الظواهر من جهة , وتناغمها مع تجربة الشاعر أو نفسيته من جهة أخرى[١] . ويتميز الايقاع الداخلي عن الايقاع الخارجي في كونه تابعاً لدفقات المشاعر التي تصاحب القصيدة وتنتمي إلى تجربتها بعيداً عن القوانين الصارمة فهو خالٍ من المعيارية, ولا يعتمد إلا قوانين النفس الفردية في حين أن الوزن والقافية هما عنصران ثابتان في القصيدة حتى مع وجود بعض التغييرات من زحافات أو علل[٢] .

فالايقاع الداخلي جزءٌ لا يتجزأ من البناء الفني للقصيدة العربية وهو يسهم إلى جانب الايقاع الخارجي في تكوين وحدة النص الموسيقية والصوتية[٣], ويرسم لنا أجواء النص من خلال النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور وأيضاً بين وقع الكلام وتأثيره في المتلقي, والحالة النفسية للشاعر فهو مزاوجة تامة بين المعنى والشكل وبين الشاعر والمتلقي[٤] .

ونجد في شعر ابن الجنّان عدداً من الأساليب المكونة للايقاع الداخلي أبرزها:

التكرار:

يعد التكرار من العناصر المهمة في تشكيل الايقاع الداخلي للنص والتكرار يعني "الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني, فهو أساس الايقاع بجميع صوره"[٥] .

تكمن أهمية التكرار في أنه يمتلك وظيفتين في النص, وظيفة دلالية إذ إنه يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شبكة متماثلة, ووظيفة نفسية حيث يعمل التكرار كاشعاعات لا شعورية فيضع أيدينا على الفكرة المسيطرة على الشاعر أثناء كتابته للنص[٦] .

وبذلك يكون التكرار ظاهرة موسيقية عندما يكون نغماً أساسياً يعاد ليخلق جواً نغمياً ممتعاً, ويصبح ظاهرة معنوية عندما يوحي بأهمية ما تكتسبه الألفاظ المكررة من دلالات[٧] . فالإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص, يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر بمعنى آخر أن تكرار ألفاظ مخصوصة يحمل اضاءة للنص يستطيع القارئ من خلاله أن ينمّي تحليلاته للكشف عن الملامح الرئيسة للتجربة الشعرية في محاولة منه لفك رموزها ووضع الاصبع على بؤرٍ حساسةٍ يجلوها التعبير[٨] . لذلك يلجأ

الشاعر إلى التكرار ليوظفه فنياً في النص الشعري لدوافع نفسية وأخرى فنية, أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء, فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الالحاح في العبارة على معنى شعري يبرز من بين عناصر الموقف الشعوري أكثر من غيره, وربما يعود ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية ومن ثم يأتي التكرار ليميزه بالأداء[٩] .

وقد تعددت صور التكرار في شعر ابن الجنّان ما بين تكرار حرفي, وتكرار كلمة, وتكرار عبارة. ومن التكرار الحرفي ما جاء في قصيدته الرائية التي عارض فيها قصيدة علي بن الجهم, حيث بلغت هذه القصيدة ستة وأربعين بيتاً, كرر حرف الراء فيها ستة وسبعين مرة, ما عدا تكرارها في القافية, إذ يقول[١٠]:

عيونُ النُهى بين التدبر والفكر ... جلينَ الهوى من حيث أدري ولا أدري

ولاح سنا مهما تبدى لناظرٍ ... توارى سنا الشمس المنيرة والبدر

تنزه عن إدراك إدراك واصف ... فللعجز في الادراك يجري الذي يجري

فبشراي يا بشراي إن نلت قربه ... وقابلني وجه الرضا منه بالبشر

هنالك لا حور الجنّان شواغل ... جناني ولا الفردوس بالمنظر النضر

وما نظري إلا إليه فقدره ... يُصغِّر عندي كل مستشرف القدر

فاستطاع شاعرنا أن يثبت مقدرته الشعرية من خلال معارضته لابن الجهم واعتماده حرف الروي (الراء) الذي عزز من نغمته الموسيقية بتكراره له في أبيات القصيدة, وهذا بدوره قد خلق تناغماً موسيقياً منسجماً مع موضوع النص ولهجته الدالة على الرقة واللين في الحديث عن صفات الذات الالهية, وشدة تعلقه وهيامه بها, كما حقق تكرار حرف الراء إيقاعاً متناسباً مع إيقاع القافية المكسور الموحي بمزيد من الرقة والليونة والسلاسة فتماشى مع رهافة إحساس الشاعر وعاطفته الرقيقة, وأفادت دلالة حرف الراء على التكرار أن حب الذات الالهية مستمر ومستقر في ذات الشاعر.

كما كرر حرف الشين في إحدى قصائده فقال[١١]:

شـــغفت منـــها بمـــن حـــل الشـــغاف ومـــن	بـــين الحشـــى وســـواد القلـــب يفتـــرش
شـــربت كـــأس هواهـــا وهـــي شاربـــةٌ	لِبّـــي فمـــن ثمـــل الشربيـــن أرتعـــش
شـــفعت حـــبي فلـــم تقبـــل شفاعتـــه	فعـــاد وجـــه رجائـــي وهـــو منخـــدش
شـــكوت منهـــا إليهـــا وهـــي ظالمـــة	وهـــل بشكـــوى إلـــى مـــن شـــاك ينتقـــش
شـــارفت فيهـــا هلاكـــي وهـــي لاهيـــة	تســـر إن اجهشـــت عـــيني وتلتـــهش

وتتألف هذه القصيدة من عشرين بيتاً, ورد حرف الشين روياً لها فتكرر بذلك في خمس وخمسين كلمة, وجارى فيها شاعرنا كبار الشعراء حيث نظمها بعد أن أطلعه بعض الطلبة على نسخة من شعر كبار الشعراء ومنهم: أبو المنصور المكفوف المقدسي, وأبو الحسن المشغوف, وأبو القاسم الشامي, وأبو العدل, وأبو تمام الخرساني. وهي على قافية واحدة وتتكرر الشين فيها في أول بيت وآخره, وهذا ما دفع ابن الجنّان إلى النسج على منوالهم, فعمل على البديهة أبياتاً ليرى سهولة ما استصعب من ذلك المركب[١٢], فابتدأ كل بيت من أبيات قصيدته بحرف الشين وختمه به, مع تكراره له في حشو الأبيات فغدا ايقاع الشين كنقطة ارتكاز في النص ابتداءً وانتهاءً , فمنه ينطلق صوت الشاعر وإليه ينتهي مما شكل نغماً متوازناً ومتسقاً إيقاعياً ودلالياً. فضلاً عما لحرف الشين من صفات إذ يمتاز عن باقي الحروف بانتشار الهواء في الفم عند النطق به[١٣], فتلاءم ذلك مع امتلاء نفس الشاعر وقلبه بهذا الحب والغرام. وقد وفق ابن الجنّان في تكراره لحرف الشين واختياره في هذا الموضع كونه من الأصوات المهموسة التي تحتاج إلى هدوء في الصوت وخفوت[١٤], وهذا ما يتلاءم مع دلالة الكلمات الواردة في النص (شغفت, شفعت, شكوت, شارفت) وما توحي به من انخفاض في الصوت وتذلل واستكانة. هكذا تمكن شاعرنا من إظهار براعته ومقدرته على المجاراة والمعارضة.

وله قصيدة أخرى يكرر فيها حرف اللام مهنئاً الوزير أبا بكر الفصيلي بمولود ذكر, معارضاً فيها الفقيه أبا بكر بن محرز[١٥] .

بالسعد طالعك المهل ... لطلوعه العليا تهلْ

فلكُ السنا من غرتي ... ومطالعي حللٌ وبل

ولي التسامي بالأسامي ... والجلالة والمحل

للهِ منه طالعٌ ... بجلى المعادح مشتمل

بسليله الأسنى اللبا ... بِ ابن اللبابِ المنتخل

وإليكَ نحلةُ مخلصٍ ... للشعرِ ليس بمنتحل

يقول[١٦]:

تتألف القصيدة من ثمانية وستين بيتاً, سجل فيها حرف اللام حضوراً بارزاً, فلم تخل سوى بعض الكلمات من هذا الحرف, الأمر الذي جعل تكراره يصل إلى تسع مرات في بيت واحد, مما شكل كثافة صوتية عملت على رفد الايقاع الداخلي بنغم إيقاعي سلس يصور مدى إعجاب الشاعر بفضائل الممدوح وتفاؤله بنسله الذي ورث الأصالة عن أبيه, فهو سليل المجد الرفيع والفضل والسجايا, فساهم ذلك في لفت انتباه المتلقي إلى تلك الصفات الحسية والمعنوية التي أسبغها الشاعر على ممدوحه مثل (الجمال, الضياء, العزة, المجد, السمو والرفعة, الرزانة), إذ إن "لتكرار الحرف أثر واضح وبيّن في ذهن المتلقي يجعله متهيئاً للدخول في أعماق النص الشعري "[١٧] .

واختار الشاعر صوت اللام ليوصل صوته إلى الممدوح بوضوح لما يتميز به من قوة الوضوح السمعي فعند نطق هذا الحرف يخرج الهواء حراً طليقاً, وهذا السلوك يعطي للصوت نوعاً من الوضوح السمعي أقوى من بقية الأصوات[١٨] .

ويلجأ شاعرنا أحيانا إلى تكرار كلمة قد تكون اسماً أو فعلاً, لما لهذا التكرار من ثقل إيقاعي ودلالي أعلى من التكرار الحرفي لأنه يشكل مساحة كتابية وإيقاعية أوسع[١٩] .

ويعد تكرار الألفاظ من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة وله ايحاءات نفسية لدى مخيلة المتلقي والمتكلم[٢٠]. من ذلك تكراره لكلمة (سلام) في مطالع أبيات القصيدة التي مدح بها الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) إذ يقول[٢١]:

سـلام علـى مَـنْ جـاء بـالحق والهـدى ... ومـن لم يـزل بـالمعجزات مؤيـدا
سـلام علـى مَـنْ سـلمت لجلالـه الـ ... أمـانةُ مـذ شـد الإزار ومـذ شـدا
سـلام علـى مَـنْ طهـر الله قلبـه ... فأصـدر شـرحُ الصـدر منـه وأوردا
سـلام علـى مَـنْ نـوه الله باسمـه ... فأثبتـه في العـرش سطـراً مقيـدا

هذه القصيدة الموسومة (بالقصيدة المباركة الشريفة) تتكون من مائة وأربعين بيتاً, كرر فيها الشاعر لفظة سلام عمودياً على طول القصيدة, فغدت كمفتاح صوتي لبنية النص بأكمله.

وقد جاءت كلمة (سلام) في أربعة وثمانين بيتاً متتابعاً على الأغلب, ومقترنة بحرف الجر (على) والاسم الموصول (مَنْ) الذي تبعه الفعل الماضي مثل (جاء, سلمت, طهر, نوه, ساق, خص, سار, رحب, . . .), كما وردت كلمة (سلام) بصيغة أخرى في ثمانية وعشرين بيتاً إذ ألحقها الشاعر بحرف الجر (على) يليه اسم من أسماء الرسول (صلى الله عليه وسلم) أو صفة من صفاته, هذه الصيغة التي تكررت على نحو متتابع أحياناً وبشكل متناوب أحياناً أخرى. كما في قوله[٢٢]:

سـلام علـى خيـر البريـة شيمـة ... وأكرمهـا نفسـاً وبيتـاً ومحتـدا
سـلام علـى المختـار مـن آل هاشـم ... إذا انتخبـوا للفخـر أحمـدَ أمجـد
سـلام علـى زيـن النـدى إذا انتـدى ... وأجمـل ذي حلـم تعمـم وارتـدى
سـلام علـى المحبـو مـن حـب ربـه ... حبـاءَ الـذي يُسـمى الحبيـب الممجـدا

ويكرر أيضاً مع صيغة (سلام على) اسم الاشارة (هذا) في ثلاثة أبيات متتالية, ثم يتبع كلمة (سلام) بشبه الجملة (عليه) فيكرر (سلام عليه) في خمسة عشر بيتاً متتابعاً, وفي البيتين الأخيرين من القصيدة يتبعها بشبه الجملة (عليهم) في قوله:

سلامٌ عليهم مثلُ طيبِ ثنائِهم هو المسكُ أو للمسكِ من عُرفه جدا

سلامٌ عليهم إن حبَّ جميعهم لتُلفيه في مرضاة أحمدَ أحمدا

فكأن جرس هذه اللفظة يثير اشتياق الشاعر, ويوحي بمدى حبه وهيامه بالمصطفى (عليه الصلاة والسلام), ففي داخله فيض من المشاعر يكنّها للرسول (صلى الله عليه وسلم) لم يستطع التعبير عنها إلا من خلال تكراره لكلمة (سلام) التي وجد فيها متنفساً لهذه المشاعر والأحاسيس فأصبح يلهج بها مرسلاً سلامه إليه معدداً أسماءه وصفاته التي هي محط إعجابه, فالتكرار لم يكن صنعة يتقصدها الشاعر وإنما كان ضرباً من ضروب النغم يترنم به ليقوي جرس الألفاظ وأثرها[٢٣] .

ويكرر ابن الجنّان الفعل (نبكي) تكراراً عمودياً ست مرات متتابعة في قصيدة له في رثاء امرأة, فيقول[٢٤]:

نبكي التي تركت فؤادي للأسى نهباً ودمعي في الثّرى يتبددُ

نبكي التي ذهبتْ وذكرُ مصابها باقٍ كما شاء المصابُ مخلّد

نبكي التي لو تُفتدى سمحت لها نفسٌ بها وبكل ما تحوي اليد

نبكي التي يبكي عليها صومُها وصلاتُها وخشوعُها والمسجد

نبكي الفقيدةَ إنّها مامثلها في البر والشّيم الرَّضية تُوجد

نبكي التي كانت إذا قرَّبْتَها حُبّاً لفرط وقارها تتعبد

هكذا ورد الفعل (نبكي) بصيغة الجماعة مقترناً بالاسم الموصول (التي) وهذا يؤكد بأن جميع الحاضرين كانوا في حالة حزن وبكاء على الفقيدة, وشاركهم الحزن والأسى كل من (صومها, وصلاتها, وخشوعها, والمسجد).

فأدار الشاعر في تكراره صفات الفقيدة وأفعالها التي كانت سبباً في إعجابه وإعجاب الجميع بها في سياق يكشف عن الحالة الانفعالية التي يمر بها الشاعر, وقد أسبغ تكرار الفعل (نبكي) على النص نغماً موسيقياً شجياً حقق الترابط بين الأبيات, وعمل على تقوية المعنى. فالتكرار هنا "بدأ بنقطة صغيرة ثم أخذ يكبر وينمو ليشكل إيقاعاً نفسياً يجعل السامع يشعر بهذا النمو ويرافق الشعور والانفعال الناتجين عن هذا التكرار ونموه, كما أن تكرار هذه الكلمة المركزية يبرز بكائية الذات الشاعرة لنفسها التي تحس أنها قريبة من عالم الفناء"[٢٥].

ولا يقف التكرار لدى شاعرنا عند حدود تكرار الحرف والكلمة بل يتعداه إلى تكرار العبارة, وهو أوسع من النوعين السابقين وذلك بفعل اتساع رقعتها الصوتية. من ذلك قوله في المديح النبوي[٢٦]:

صـــلّوا علـــى خـــير البريـــة خيمـــا ... وأجـــلِّ مَـــنْ حـــاز الفخـــار صـــميما

صـــلّوا علـــى مَـــنْ شـــرّفت بوجـــوده ... أرجـــاء مكـــة زمزمـــا وحطيمـــا

صـــلّوا علـــى أعلـــى قـــريشٍ منـــزلاً ... بـــذراه خيّمـــت العـــلا تخييمـــا

فالشاعر يكرر جملة (صلّوا على) سبع مرات متتالية " فما تكاد موسيقى البيت تنتهي وتستقر في الأسماع حتى تعود ألحانها المؤثرة تتردد في صدر البيت اللاحق. . . مما يجعل الأبيات سلسلة من الموجات الصوتية والنغمات الموسيقية المتصلة "[٢٧].

ونلحظ ابتداء الجملة المكررة بفعل الأمر (صلوا) لما للأفعال من دلالة على الحركة والتجدد والحدوث. إذ وظف الشاعر هذه الدلالة خدمة لغرضه فهو ينادي جميع مَنْ حوله طالباً منهم الصلاة على الرسول (صلى الله عليه وسلم) ليجددوا إيمانهم فيقوي عزيمتهم على الاستمرار في الالتزام بما جاء به النبي (صلى الله عليه وسلم), وكان لواو الجماعة المتصلة بالفعل دور في تحقيق جرس موسيقي بديع وممتد قادر على تحريك المشاعر, وإطراب الأسماع.

ويصل ابن الجنّان بداية القصيدة بنهايتها من خلال تكراره وعشرين بيتاً, فيقول[٢٨]:

للفعل (صلّوا) في عجز البيت الأخير من القصيدة المكونة من اثنين

يـــا أيهـــا الراجـــون منـــه شـــفاعةً صـــلّوا عليـــه وســـلموا تســـليما

أما في مخمسته المكونة من تسعة وعشرين مقطعاً, فقد كرر عبارة (صلّوا عليه وسلموا تسليما) على

طول القصيدة فجعلها لازمة تتكرر في الشطر الخامس من كل مقطع. إذ يقول[٢٩]:

اللـه زاد محمـــداً تكريمـــا

وحباهُ فضلاً من لدنه عظيما

واختصه في المرسلين كريما

ذا رأفة بالمؤمنين رحيما صلّوا عليه وسلموا تسليما

جلّت معاني الهاشمي المرسل

وتجلّت الأنوار منه لمجتلـــي

وسما به قدرُ الفخار المعتلي

فأحتل في أفق السماء مقيما صلّوا عليه وسلموا تسليما

فكأن الشاعر يتغنى بفضائل النبي (صلى الله عليه وسلم) في مجلس بيت, فهو يحاول الاستعانة بالآخرين في هذا الأمر ليشجعهم على

للذكر, وقد اجتمع حوله المنشدون يرددون الشطر الأخير من كل دوام ذكر الرسول (صلى الله عليه وسلم) والصلاة عليه لأنه متيقن

بأنها وسيلة تحقق لهم أسمى غاية وهي نيل الشفاعة والفوز بمرضاة الله (عز وجل).

وقد وفق شاعرنا في انتقاء هذا الشكل الحافل بالإيقاع والمتلائم مع الانشاد, ففي أغلب الأحيان يُقسم المنشدون القصائد إلى قطع يمكن أن يستقل كل منها بمعناه, وقد تتكون القطعة من بيتين أو ثلاثة أبيات, أو أربعة في بعض الأحيان, ثم ينشد الشاعر أبيات القطعة فيما عدا الأخير منها بالنغمة الموسيقية نفسها, ودرجات الهبوط أو الصعود, ويختم كل بيت بصعود صوته ليشعر السامع أن للمعنى بقية, فإذا وصل إلى البيت الأخير من القطعة أشعرنا في خاتمته بانتهاء المعنى, واستقلال القطعة عما يليها, وذلك بأن يهبط صوته, ويتوقف عن الالقاء قليلاً حتى تستريح أذن السامع, وتجد النفس فرصة للاستمتاع بما مر من أبيات[٣٠].

إن تكرار هذه اللازمة (صلّوا عليه وسلموا تسليما) كان بمثابة إعلان انتهاء مقطع وابتداء مقطع جديد, فضلاً عن الوظيفة التي حققتها في الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها وحدة متماسكة ومتلاحمة. كما أن استخدام هذه اللازمة أسهم في تحقيق ترديد نغمي بديع لا يكاد يبرحه الشاعر حتى يعود إليه من جديد مما يشكل استقراراً دلالياً وإيقاعياً, يمنح القصيدة عنصر الارتكاز, ويضبطها بفواصل ايقاعية منتظمة[٣١]. "فكل لازمة تشكل دائرة تظل تتحرك في إطار البؤرة المركزية للقصيدة, فما تخلص دائرة حتى تبدأ دائرة وهكذا حتى إن المرء ليحس أن القصيدة ربما تمتد إلى دوائر لا نهائية لكنها تدور في مركزها, وهذا من شأنه أن يحفظ القصيدة من التشتت والانفلات لأنه يظل يعيد هذه الدوائر إلى نقطتها المركزية"[٣٢]. وكل ذلك يعكس لنا إحساس الشاعر وعاطفته الصادقة تجاه المصطفى (صلى الله عليه وسلم), وقد ساعده في إظهار هذه العاطفة ذلك النغم الموسيقي المثير الذي تطرب الأذن لسماعه, وتنشرح له النفوس.

ومن تكرار العبارة أيضاً قوله مادحاً الرسول (صلى الله عليه وسلم)[٣٣]:

محمـــــــــدٌ خـــــــيرُ هـــــــادٍ ... بجلمـــــــــــــهِ وأناتـــــــــــهْ
محمـــــــــدٌ خـــــــيرُ داعٍ ... بالصـــــــــدقِ مـــــــن كلماتـــــــه
محمـــــــــدٌ خـــــــيرُ مبـــــــدٍ ... لنـــــــا سنـــــــا معجزاتـــــــه

إذ كرر الشاعر عبارة (محمد خير) ثلاث مرات, فلم يكتف بتكرار اسم النبي (صلى الله عليه وسلم) بل أتبعه بعدد من صفاته مثل (الهادي, الحليم, الصادق) وهذا ينبئ عن مكانة الرسول (صلى الله عليه وسلم) في نفس الشاعر, ويكشف عن إعجابه بصفاته وفضائله, وتمسكه بما جاء به من مبادئ وقيم وأخلاق, فتكرار اسم الممدوح هنا "تنويه به وإشادة بذكره, وتفخيم له في القلوب والأسماع"[٣٤] .

فكان تكرار الشاعر لهذه العبارة استجابة عفوية لما في داخله من مشاعر وأحاسيس, فهو هائم بحب النبي (صلى الله عليه وسلم) لذلك نراه يردد اسمه على لسانه ويحلو له ذكره, هذا التكرار أكسب الأبيات إيقاعاً موسيقياً رقيقاً ومنساباً ساهم في جلب انتباه السامع وشده إلى ما سيسمعه لاحقاً .

ولشاعرنا لون آخر من ألوان التكرار وهو تكرار المعاني والأفكار المسيطرة على نفسيته, بحيث نجده يكررها في أكثر من قصيدة وأكثر من موقف, من ذلك تكراره الحديث عن الصبر وضرورة التحلي به[٣٥], وتكراره لمسألة توحيد الله, والاقرار بعبوديته, والتسليم بقضائه[٣٦], وتكراره الحديث عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) ومدحه وذكر صفاته ومعجزاته[٣٧] .

ومن هنا يمكننا القول بأن ظاهرة التكرار قد شكلت أسلوباً أساسياً في الخطاب الشعري لدى ابن الجنّان حيث استثمره ووظفه في أشعاره بشتى أنواعه وصوره من تكرار حروف, وأسماء, وأفعال, وعبارات, وقصد من خلاله التركيز على المعاني وتوكيدها مما جعل له دوراً بارزاً في إثراء الدلالة فضلاً عما يتضمنه من قيمة موسيقية كان لها الأثر الكبير في شد انتباه المتلقي وإمتاعه.

الجناس:

لون من ألوان البديع يقوم على "تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى, وهو إما تام إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئاتها) وترتيبها, وإما غير تام إن اختلف في واحد من هذه الأربعة"[٣٨] . فهو ضرب من ضروب التكرار المؤكد للنغم بوصفه قائماً على التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ,

فهذا التشابه في الجرس يدفع الذهن إلى البحث عن معنى تنصرف إليه اللفظتان[٣٩] .

إن وجود الجناس في النص يحقق أكبر قدر من التشابه الصوتي فيه , هذا إلى جانب الدور الذي يلعبه التجانس الصوتي على مستوى التلقي بخرقه لبنية التوقعات[٤٠] . لذا فهو يحدث درجة عالية من التوتر في النص من خلال الاعتماد على التشابه الحرفي الذي تتركب منه الكلمة المتجانسة مع شبيهتها في كل الحروف أو بعضها مما يؤدي إلى إعطاء مدلولات مختلفة, وهذا يستدعي تحقيق أكبر قدر ممكن من اللبس عند المتلقي[٤١] .

وللجناس صلة وثيقة بالايقاع فـ"الكلمتان المتجانستان تجانساً تاماً هما في الواقع إيقاعان موسيقيان ترددا في مساحة البيت

لـذلك مـا أبكـي كأنـي (متمم) أتـم مـا أبقـى الأسـى بعـد مالـك

وسـهّل عنـدي أن أرى الحـزن مـالكي مصـابي بالفيـاض (سـهل بـن مالـك)

إمـام هـدى كنـا نقلّـد رأيـه كتقليـد رأي (الشافعـي) (ومالـك)

جاء التجانس الصوتي في هذا النص في مستويين أفقي وعمودي إذ تمثل في المستوى الأفقي بين كلمتي (متمم – وأتمم) وهو من الجناس الاشتقاقي الذي عرفه البلاغيون بقولهم: "أن يجمع اللفظين اشتقاق"[٤٥] . وعلى الرغم من أن اللفظتين من جذر لغوي واحد (تمّ) إلا أنهما مختلفتان دلالياً, فقد قصد بكلمة (متمم) الشاعر المخضرم (متمم بن نويرة) أما كلمة (أتمم) فهي بمعنى أكمل, ويطالعنا في البيت الثاني جناس اشتقاقي في المستوى الأفقي أيضاً بين كلمتي (مالكي – ومالك) وجاءت الأولى بمعنى سيطرة الحزن الشعري أو الآية القرآنية أو الجملة النثرية, وكذا الكلمتان المتجانستان تجانساً ناقصاً, فالنقص في الجناس الناقص يلبي حاجة النفس إلى الايقاع المتباين كما يلبي الجناس التام حاجتها إلى الايقاع الواحد المتكرر"[٤٢] .

وقد أكثر ابن الجنّان من استخدام الجناس في نصوص متعددة وبصور وأنواع مختلفة بشكل لافت للنظر, وذلك لاثراء الموسيقى الصوتية, والخروج على الرتابة الآلية للوزن, وتحقيق قيمة جمالية[٤٣] . من ذلك

قوله في رثاء شيخه سهل بن مالك[٤٤]:

الشديد على نفس الشاعر, وقصد بالثانية المرثي (سهل بن مالك) . فالتجانس الصوتي الأفقي استطاع أن يوصل للمتلقي فكرة عن الحزن المكبوت داخل نفس الشاعر نتيجة لوفاة شيخه, فضلاً عما للتجانس الاشتقاقي من ميزة "تتجسد في تحقيق إنسجام إيقاعي يمنح النص نغمة موسيقية يسهم في سبك الجملة الشعرية في وحدة مترابطة الأجزاء بما يعزز الروابط الدلالية بين وحداته"[٤٦] .

أما الجناس العمودي في النص فيتمثل بتكرار الشاعر لكلمة (مالك) ثلاث مرات, وهو من الجناس التام, إذ جاءت هذه الكلمة في كل بيت بمعنى مغاير للآخر, ففي البيت الأول قصد بها مالك بن نويرة أخو الشاعر متمم, وفي الثاني قصد بها المرثي, وفي الثالث كان المقصود الامام مالك بن أنس.

ومما يلاحظ على التجانس الصوتي العمودي في النص أنه قد حقق جرساً إيقاعياً للقافية, وهذا النوع من "التجانس في الأصوات والحركات يزيد من جمال الايقاع الموسيقي, ويجذب انتباه السامع, ويثير مشاعره, ويدغدغ عواطفه"[٤٧] .

ومن صور الجناس أيضاً قوله في رثاء والده[٤٨]:

أقـــام تســـع ليـــالٍ مـــا وجـــدت لـــه ... فيهـــا شـــفاء ولا صـــدرُ المشـــوق شـــفا

عالجتـــــه راجيـــــاً ابـــــراءَ علتـــــه ... وكيـــف يـــبرأ مشـــفٍ واقـــفٌ بشفـــا

فقد وردت لفظة (شفا) بمعنيين مختلفين, فالأولى تعني المعافاة من المرض, وأما الأخرى فقد جاءت بمعنى المكان العالي, وهو من نوع الجناس التام, فضلا عن الجناس الحاصل في عجز البيت الأول بين (شفاء – شفا), والجناس بين (مشف وشفا) في عجز البيت الثاني, وهما جناسان اشتقاقيان, ومشف بمعنى المداوي من الأمراض والعلل. فكان لتكرار هذه الكلمة بأكثر من معنى تأكيد على أثر الشفاء وما فيه من قيمة معنوية بالنسبة للشاعر الذي حاول جاهداً وبشتى السبل أن يداوي والده المريض ولكنه لم يستطع, فأحدث هذا التكرار إيقاعاً منسجماً مع الايقاع العام للنص, حيث اشتركت لفظتي (شفاء – ومشف) مع كلمة القافية في معظم الحروف مما زاد في التأكيد على المعنى.

ومن الجناس التام أيضاً قوله في الالهيات[٤٩]:

فهِمْـــــتُ بمحبـــــوب فهِمْـــــتُ كمالـــــه ... فلـــــم يلتفـــــتْ إلا لحضـــــرته ســـــرّي

إذ جانس الشاعر بين (فهِمْتُ) و(فهِمْتُ), والكلمة الأولى تعني الهيام أو شدة الشوق, و(فهمت) الثانية تعني الفهم والمعرفة. فاللفظتان متفقتان في عدد الحروف والحركات لكنها مختلفتان في المعنى, وقد حقق الجناس هنا تجمعاً وتوازناً صوتياً من خلال تكرار الكلمة برمتها, وهذا يعني تكرار جرس الأصوات المكونة لهذه الكلمة, مما ساعد في خلق الموسيقى الداخلية للنص, فضلا عما أضافه من معنى, وما أثاره من تفكير لدى المتلقي.

ومن الجناس غير التام في شعر ابن الجنان قوله يهنئ الوزير أبا بكر الفصيلي بمولود ذكر[٥٠]:

ومحامـــــــــــد ومحاتـــــــــــد كرمـــــــــت بآبـــــــــائي الأول

تتجلى براعة الشاعر في استخدام فن التجنيس, فقد جانس بين (محامد ومحاتد), والمحامد جمع محمدة وهي ما يحمد المرء به أو عليه, أما كلمة التجنيس الثانية (محاتد) فهي جمع مُحْتِد, وهو الأصل والمعدن. وهو من الجناس اللاحق[٥١], إذا استبدل حرف الميم في الكلمة الاولى وهو صوت مجهور, ومخرجه"إلى الهواء من الشفتين"[٥٢] بصوت التاء وهو صوت مهموس, ومخرجه "سقف غار الحنك الأعلى"[٥٣], ولا يخفى ما بين الكلمتين المتجانستين من دلالة معنوية وطيدة, إذ إن كلتيهما تشير إلى الأمور والأشياء التي تمدح بها الآباء وتحمد, فتكرر الايقاع في هذا الجناس بتكرار معظم حروف الكلمتين إذ لا فرق بين إيقاعهما سوى حرف الميم في الأولى, والتاء في الثانية مما أسهم في إثراء النغم الموسيقي وتقوية الجرس.

ومن صور التجانس الصوتي الأخرى في شعر ابن الجنّان قوله[٥٤]:

ســـــلامٌ علـــــى مَـــــنْ لم تكـــــن منـــــه نظـــــرةٌ إلى نضـــــرة الـــــدنيا قلـــــى وتزهـــــدا

وقع الجناس بين (نظرة – نضرة) وهو من نوع الجناس المضارع[٥٥], حيث جاء الاختلاف في حرفي (الظاء والضاد) المتقاربي المخرج, والمتفقين في صفة الجهر, والرخاوة, والاستعلاء, والاطباق, فأحدث هذا التماثل الصوتي انسجاماً صوتياً مكّن

الشاعر من تحريك ذهن المتلقي نحو البحث عن التشابه والاختلاف بين الدوال والمدلولات, كما عمل هذا التنوع في الأصوات على تصاعد المعنى وثرائه, فدلت كلمة نظرة على النظر, وجاءت كلمة نضرة للدلالة على الجمال والرونق, ليؤكد الشاعر من خلال ذلك على زهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وإعراضه عن زهرة الحياة الدنيا وبهرجها .

أيـــــن الألى رفعـــــوا أعـــــلام ملتنـــــا حتـــى ارتقـــت شُـــرفاً للمجـــد أو شَـــرفا

فالشاعر جانس بين لفظين متشابهين في عدد الحروف وترتيبها, ومختلفين فقط في الحركات على سبيل الجناس المحرف[٥٧], واللفظان هما (شُرفا – شَرفا), إذ أدى الاختلاف في الحركة إلى اختلاف في الدلالة, فشُرفا الأولى واحدها الشرفة وهي بناء خارج من البيت يُستشرف منه على ما حوله, وشرفا الثانية تعني العلو والمجد, ولا يكون إلا بالآباء. فأسهم هذا الجناس في خدمة المضمون, إذ إن المرء يشعر بأن الكلمة المكررة ذات معنى واحد, ولكن ما إن يتأمل ويفكر حتى يكتشف ما بين الكلمتين من اختلاف دلالي, فيحس عند ذلك بالمتعة والدهشة إضافة إلى أن استبدال حركة (الضمة) إلى حركة أخرى (الفتحة) يكسر رتابة الايقاع الناتج عن تماثل اللفظين في الحركات والسكنات.

ويتمثل نمط تجانسي آخر في قوله يرثي والده[٥٦]:

لعـــــل شـــــفيعي أن يكـــــون معـــــاجلا لـــــداءٍ ذنـــــوب بالشـــــفاء معالجـــــا

وعمد ابن الجنّان إلى نوع آخر من أنواع الجناس الناقص في قوله[٥٨]:

يرجو الشاعر الشفاعة من الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) فيوظف جناس القلب[٥٩] ليساعده على توصيل فكرته, فالتجانس حاصل بين (معاجلا – معالجا), وقد اتفقت اللفظتان في نوع الحروف وعددها من غير زيادة ولا نقص, ولكنهما اختلفتا في ترتيب بعض الحروف وهو ما يطلق عليه البلاغيون جناس قلب البعض, هذا الاختلاف في أماكن الحروف كان له دور في زيادة حدة التباين الدلالي, فقد دلت معاجلا على العجلة والسرعة, ودلت معالجا على العلاج والدواء, مما خلق جواً موسيقياً يعمل على ترابط الأداء النغمي, فالشاعر كرر الحروف نفسها في اللفظين على هيئة مخالفة ليلون في الأداء[٦٠] . ومما لا شك

فيه أن تلك التكرارات يمكن أن تكون بؤراً دلالية جزئية, ونقاط ارتكاز بنيت عليها دلالة القصيدة فضلاً عن أثرها الايقاعي الذي تولد فيها[٦١], إذ إن مجيء كلمتي التجنيس (معاجلا – معالجا) في نهاية كل شطر أعطى للبيت ركيزة نغمية وحيوية إيقاعية من خلال تكرير معظم حروف اللفظتين.

التصدير (رد العجز على الصدر):

وهو من الفنون البلاغية التي أفاد منها شاعرنا في تقوية وتعزيز الايقاع الداخلي لقصائده, وقد عُرف بأن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في آخر البيت, والثاني في صدر الشطر الأول أو حشوه أو آخره أو في صدر الشطر الثاني[٦٢].

إن رد العجز على الصدر هو بناء البيت الشعري طرداً أو عكساً أي بناء أول البيت على القافية, أو القافية على أول البيت ويقوم على ارتباط الشطرين دلالياً في الدرجة الأولى واستقلالهما النسبي[٦٣]. من ذلك قوله[٦٤]:

لله ألجـــــا في الشـــــدائد كلهـــــا ... والله يعصـــــــــمُ لاجئـــــــــاً لله

لله آوي في المخـــــــــاوف إنّـــــــــه ... مـــــا ضـــــاع عبـــــدٌ قـــــد أوى لله

لله أبســـــط راحتـــــي تعرضـــــا ... لنـــــوا لـــــه وتضرُّعـــــاً لله

لله أســـــألُ مـــــن خـــــزائن فضـــــله ... مـــــا رُدَّ قبلـــــي سائـــــلٌ لله

لله أدعـــــو باضطـــــرارٍ إنّـــــه ... ليجيـــــب مضـــــطراً دعـــــا لله

ابتدأ ابن الجنّان كل بيت من أبيات قصيدته المكونة من واحد وعشرين بيتاً بلفظ الجلالة (لله) وختمها به, ليجعل منها أول ما يطرق السمع, وآخر ما يسمع كذلك, فيبقى دويها وتأثيرها مسيطراً على أذن المتلقي مكونة أثراً موسيقياً واضحاً, فشكلت اللفظة الأولى مفتاح البيت والثانية خاتمته, وبذلك فقد تكرر شبه الجملة (لله) أفقياً على مستوى البيت الواحد, وعمودياً على مستوى القصيدة بأكملها, وهذا ما عزز تيار التوقع لدى المتلقي الذي أصبح متهيئاً لاستقبال تتابعات كثيرة لهذا التكرار.

إن هذه البنية التصديرية تجعل السياق يدور في فضاء كلمتي التكرار وتغلق بنيته, إذ صور الشاعر من خلالها مدى خوفه

من الله سبحانه وتعالى, ولجوئه إليه في كل أمر, لأن نفس المؤمن متعلقة دائماً بذكر الله تعالى, وقلبه لا يطمئن إلا بذكره. فالعلاقة واضحة بين كلمتي التصدير فقد انتهى الشاعر بإحداهما من حيث ابتدأ بالأخرى, هذا إلى جانب ما أضفاه التكرار التجنيسي (الجأ, لاجئا) و(أوي, آوي) و(اسأل, سائل) و(باضطرار, مضطرا) من تناغم وتماثل صوتي ساهم في خدمة المضمون.

ســـلام علـــى مَـــنْ كـــان في الفضـــل أوحـــدا

فـــلا غـــرو أن يُلفـــى لـــدى الفضـــل أوحـــدا

إن وحدة التصدير الاولى هي لفظتي (الفضل أوحدا) وقد جاءت خاتمة للشطر الأول, وهي تماثل وحدة التصدير الثانية (الفضل أوحدا) التي وردت خاتمة للشطر الثاني, هذا التماثل الموقعي لعب دوراً كبيراً في تغذية النص إيقاعياً ودلالياً, إذ أثبت الشاعر تفرد الرسول (صلى الله عليه وسلم) في الفضل والمكانة العالية في الشطرين.

ومن التصدير قوله[٦٧]:

ســـلام عليـــه مـــا توقـــد كوكـــبٌ فخلنـــاه مـــن ذاك الســـراج توقـــدا

ســـلام عليـــه مـــا تشـــهد باسمـــه منـــاد بتوحيـــد الالـــه تشهـــدا

تكونت بنية التصدير في البيت الأول من تكرار كلمة (توقد) مرتين وردت الأولى في حشو صدر البيت الأول, والثانية جاءت في نهاية عجزه, كذلك الحال بالنسبة للبيت الثاني الذي تكررت فيه كلمة (تشهد) مرتين, إذ وردت في حشو البيت وكررها في التقفية, مما أدى إلى تكثيف الاحساس بالتماثل الصوتي واثارة انتباه المتلقي إلى الفكرة التي يطرحها الشاعر, فهو يقرن سلامه على الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) باستمرارية توقد الكواكب في السماء, وتشهد المنادي بتوحيد الاله, مما أكسب النص إيقاعاً

وكرر الشاعر حرف الهمزة في بداية كل متتالية (لله ألجا, لله آوي, لله أبسط, لله أسأل, لله أدعو), فتفاعل هذا الصوت القوي الجهوري مع لفظ الجلالة (لله) ف "الاظهار والجهر في التراكيب منبعه رغبة المرسل في إعطاء بنية تركيبية ذات وضوح سمعي عال معنى يتفق والدلالات التي يؤديها النص"[٦٥].

ومنه أيضاً قوله في المديح النبوي[٦٦]:

نغمياً موحداً ومتصلاً استطاع أن يربط بين شطري البيتين وأن يجعلهما كلا لاينفصل, هكذا أثرت بنية التصدير النص من الجانبين الصوتي والدلالي معاً .

التوازي:

يعد التوازي من التقانات الفنية التي يستند إليها الشعر فهو سمة إيقاعية قلما يخلو أي شعر جيد منها, لأنه مكون بنيوي أساسي فيه[٦٨], ويعرف التوازي بأنه "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر, ولا سيما المعروف بالنثر المقفى أو النثر الفني, ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر فينشأ بين مقطع شعري وآخر أو في بيت وآخر"[٦٩] .

فالتوازي إذن قائم على أساس التماثل وليس التطابق, فالتماثل يمحو بطريقة ما عدم التساوي بين طرفين, وهو وفقاً لهذه المسلمة بعكس التكرار القائم على التطابق التام بين وحداته, فالتماثل أرحب بكثير من التطابق, فإن كل تطابق تماثل ولكن ليس كل تماثل تطابقاً, وعليه لا يكون التكرار والتوازي شيئاً واحداً, فالتكرار هو أحد تجليات التوازي الكثيرة لأن التماثل هو قسيمها المشترك, ربما يمثل التكرار أقصى درجات التوازي[٧٠] . من هنا يمكن القول إن التوازي بوصفه تقانة أسلوبية لا يقتصر أثره على التناسق الصوتي فحسب, بل إن دراسته بوعي تعدّ بحثاً عن العلاقة بين التشكيل والدلالة من شأنه أن يكشف دور البعد الايقاعي في انجاز الأبعاد الدلالية للنص[٧١] . إذ يؤدي التوازي وظيفة تنسيق العلاقات التركيبية في النص الشعري, ويعدّ عنصراً ضابطاً للايقاع العام[٧٢] .

وبذلك فإن الموازنة بين البنية الايقاعية والدلالية مهم لأن أي خلل في الموازنة يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة ويؤدي بالضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها[٧٣] .

ومن أشكال التوازي في شعر ابن الجنّان:

١- التوازي التركيبي:

وهو التوازي الذي يسعى إلى إبراز الصور النحوية والصرفية عبر متواليات تنتظم في صيغ متوازية, تسمح بتفكيك المجموعة النصية إلى وحدات صغرى تقوم على إبراز النص من الداخل[٧٤] . فالبنى اللفظية ذات الصفات المتشابهة والتشاكل النحوي يحققان هدفين مهمين, إذ يخدمان البعد الايقاعي بتكرار التراكيب النحوية نفسها, ومن جانب آخر يدعمان البعد الدلالي القائم على تعميق المعنى وتوكيده, فهو الذي يحقق العلاقات الدلالية

والطاقة الايحائية التي تضفي على النص دلالة إيقاعية متواشجة مع تجربة الشاعر[٧٥].

ونجد هذا النوع من التوازي في قوله[٧٦]:

شمسُ الهداية, بدرُها الملتـاحُ

قطبُ الجلالة, نورها الوضاح

غيثُ السماحة, للندى يرتــاح

يروي بكوثره الظماء الهيما صلّوا عليه وسلموا تسليما

تــاج النبـــوة, خاتـــم الانبـــاء

صفو الصريح, خلاصة العلياء

نجـــل الذبيح, سلالـــة العلمـــاء

بشرى المسيح, دعاء ابراهيما صلّوا عليه وسلموا تسليما

ينهض التوازي في النص على مستويين تركيبيين رأسي وأفقي, يقوم كل واحد منهما على التطابق النحوي الحاصل عن طريق توالي تكرار تركيب (المضاف + المضاف إليه) في قوله (شمس الهداية, قطب الجلالة, غيث السماحة, تاج النبوة, صفو الصريح, نجل الذبيح, بشرى المسيح, خاتم الأنبياء, خلاصة العلياء, سلالة العلماء).

وتكررت صيغة نحوية أخرى مع فارق بسيط من خلال توالي تكرار تركيب (المضاف + المضاف إليه + صفة) في قوله (بدرها الملتاح, نورها الوضاح). هكذا أوجد الشاعر توازياً تركيبياً يقوم على تكرار هذا النوع من الاضافة الذي يفيد تعرف المضاف بالمضاف إليه وتخصصه به[٧٧], وذلك للتأكيد على تخصص الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) بهذه الصفات وتفرده بها, فحقق من خلال هذه التراكيب النحوية المتعادلة انتظاماً صوتياً متوازياً أدى إلى خلق انسجام إيقاعي وتماثل دلالي, فضلاً عن التوازي الصوري القائم على أساس التشبيه والذي عمل على تأكيد

هذه الصفات, وترسيخها في ذهن المتلقي, مثل (شمس الهداية, قطب الجلالة, غيث السماحة, تاج النبوة, صفو الصريح) .

واشتركت بنية التراكيب النحوية المكررة مع تفعيلات بحر الكامل المتكررة في إبراز دلالة النص وغرضه في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) .

ومـــــن ذا يزيـــــل اللـــــبسَ في متشـــــابهٍ ... ومَـــنْ ذا يـــزيحُ الشـــك عـــن متشـــابك؟

لا تختلف مكونات الشطر الثاني عن مكونات الشطر الأول, فلكل كلمة في الشطر الأول ما يوازيها في الشطر الثاني, وكل منهما يشتمل على: أداة استفهام + اسم موصول + فعل مضارع + مفعول به + حرف جر + اسم مجرور. والغاية من تكرار الصيغة النحوية نفسها تبرز من خلال قوله (مَنْ ذا) المكررة مرتين, فالشاعر يتساءل عمَنْ سيقوم مقام شيخه العالم الفقيه المحدث الذي اجتمعت فيه كل تلك الصفات فالتطابق النحوي خلق تماثلاً دلاليا, وتوازياً إيقاعياً عبر الشاعر من خلاله عن مشاعره وأحاسيسه تجاه شيخه.

ولا تواضـــــعُ ذي التقـــــوى يمانعـــــهُ ... ولا تكـــــبر ذي الطغـــــوى إذا خجفـــــا[٨٢]

ومن صور التوازي التركيبي أيضاً قوله في رثاء شيخه سهل بن مالك الأزدي[٧٨]:

٢- التوازي الدلالي التقابلي :

يقوم هذا النوع من التوازي على وجود "تقابل دلالي بين عنصرين أو بين موقعين في سلسلتي كل متوالية على حدة"[٧٩] . مما يجعل منه تقابلاً مؤثراً بين دلالات مختلفة قد يشكل أحدها نقيض الآخر[٨٠] .

ومن أمثلته قول ابن الجنّان في رثاء والده[٨١]:

يتكئ الشاعر في هذا البيت على بنية التقابل بين (تواضع, تكبر) و(ذي التقوى, وذي الطغوى) ليعبر من خلالها عن إرادة القضاء المحتومة والتي لا تراعي أحداً أو تمهله, فَمنْ تنزل بساحته المنايا لا يستطيع أحدٌ أن يرد المصيبة عنه. فجاءت هذه الثنائيات المتناقضة لتوضيح الفكرة المطروحة, وللتأكيد على شمول الموت لجميع أصناف البشر بغض النظر عن صفاتهم وأخلاقهم, فكانت هذه المتناقضات بمثابة دعوة صريحة وواضحة للإنسان الواعي للتفكير بحقيقة الموت وضرورة الاستعداد له.

ويقول في القصيدة نفسها واصفاً الدنيا بالختارة الغدارة[٨٣]:

ختـــــارةٌ ســـــلمها حـــــرب ومأمنـــــها ... هـــو المخـــاف فمَـــنْ يـــأمن بـــه ثقفـــا

يوظف الشاعر بنية التقابل الدلالي بين (سلمها, حرب) و(مأمنها, المخاف) ليعبر عن موقفه من هذه الدنيا الغدارة الخداعة التي تغدر بكل مَنْ يتأمل بها ويتمسك, فتكمن من إثارة المتلقي ودفعه إلى كراهية الدنيا ونبذها, ودعوته إلى التعلق باليوم الآخر والاهتمام به, وذلك لأن "التضاد بصيغه المتعددة يمثل أسلوباً يكسر رتابة النص وجموده بإثارة حساسية القارئ ومفاجأته بما هو غير متوقع من ألفاظ وعبارات متضادة فيما بينها"[٨٤]. ويقول أيضاً[٨٥]:

يالمرســـــية الغـــــراء مـــــن بلـــــدٍ ... أضـــحى مـــنيراً وأمســـى نـــوره خُســـفا

ورد التقابل هنا بين (أضحى منيراً, وأمسى نوره خسفا) ليوضح استمرارية المأساة التي حلت بالأندلس, وسرعة حصولها, إذ كانت هذه المدينة (مرسية) مشرقة في النهار وبجلول المساء ذهب عنها نورها واختفى, وتشكل "بنية التضاد خلخلة في بنية اللغة التي تصبح قائمة على المخالفة والمصادمة, ولكن هذه الخلخلة كفيلة بإيقاظ القارئ واستنفاره" [٨٦].

فالشاعر أراد من هذا التضاد إظهار التباين بين حالين متناقضين (الماضي – الحاضر), وكيف تغيرت الحال فأصبح المسلمون ضعفاء, وغدا النصارى أقوياء.

التصريع:

وهو أن تتفق عروض البيت الشعري مع الضرب وزناً وتقفية[٨٧]. وهو يشبه السجع في الكلام المنثور, وفائدته في الشعر أنه قبل تمام البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها[٨٨].

فالتصريع يجعل المتلقي عارفاً بالقافية قبل أن يذكرها الشاعر لاهتدائه إليها من صدر البيت[٨٩]. فضلا عن "أن وروده في المطلع أو الاستهلال يخلع عليه وظيفة أخرى بنائية إذ يغدو عنصراً من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها" [٩٠]. والتصريع دليل على "اقتدار الشاعر وسعة بحره"[٩١], وقد حرص الشعراء منذ القدم على تصريع مطالع قصائدهم لإثبات مقدرتهم, ولتحقيق قدر من الايقاع من خلال اتفاق التركيب المقطعي الصوتي لعروض البيت وضربه[٩٢].

أمشـــــــرفي بصـــــــفاته وحـــــــلاه خَلعـــــاً علـــــي تفيضـــــهن عـــــلاهُ

فقد جاءت تفعيلة العروض والضرب على وزن الكامل المقطوع, إذ وردت تفعيلة العروض مصرعة بالنقص (وحلاهو = متفاعل) لتوافق تفعيلة الضرب (ن علاهو = متفاعل) وزناً وقافية في حين جاءت بقية أعاريض القصيدة تامة (متفاعلن), وهذا التوافق الايقاعي بين العروض والضرب خلق نوعاً من النغم تمكن الشاعر عن طريقه من التعبير عن امتنانه لصديقه ومدى إعجابه بصفاته, فأتاحت له هذه التقنية الايقاعية نقل تجربته إلى المتلقي لا سيما وأنها قد وردت في مطلع القصيدة.

ومنه أيضاً قوله في قصيدته الرائية التي نظمها على بحر الطويل[٩٤]:

وللتصريع نوعان:

الأول: التصريع بالزيادة, وهو أن تزاد أحرف تفعيلة العروض لتساوي تفعيلة الضرب وزناً وقافية.

الثاني: التصريع بالنقص, وهو أن تنقص أحرف تفعيلة العروض لتتفق مع تفعيلة الضرب وزناً وقافية.

وقد كان شاعرنا حريصاً على أن تكون مطالع قصائده مصرعة وذلك لعلمه بأهمية التصريع, وبالدور الكبير الذي يلعبه في جذب انتباه المتلقي إلى القصيدة. ومن أمثلته قوله في المراجعات[٩٣]:

عيـــون التُهـــى بـــينَ التـــدبر والفكـــر جلـــبَ الهـــوى مـــن حيـــث أدري ولا أدري

وهنا جاءت عروض البيت مصرعة بالزيادة (رو لفكري) على وزن (مفاعيلن) لتوافق تفعيلة الضرب (ولا أدري) وزناً وقافية, فأضفى ذلك توازناً موسيقياً واضحاً بين الشطرين, وعمل على التأسيس لقافية القصيدة في ذهن السامع أو المتلقي وحسه الموسيقي[٩٥] .

اسمـــع حـــديثي فـــإن الصـــدق مقبـــولُ وانظـــر دليـــل اشـــتياقي يبـــدُ مـــدلولُ

أصابت علة القطع تفعيلة العروض (بولو = فاعل) لتتوافق مع تفعيلة الضرب (لولو = فاعل) في سبيل إحداث التصريع, وجاءت بقية أعاريض القصيدة مخبونة (فعِلن), وقد أوجد ذلك تطابقاً إيقاعياً بين شطري البيت مما أدى بدوره إلى إحداث توافق دلالي بينهما, ففي كلا الشطرين يبث الشاعر شجونه, ويعبر عن حنينه وشوقه إلى وطنه وأحبابه.

لزوم ما لا يلزم:

كما أن مجيء تفعيلة العروض بهذا الشكل (مفاعيلن) يخالف القاعدة التي تقول بأن عروض الطويل يجب أن تأتي مقبوضة (مفاعلن) بحذف الخامس الساكن, ويبدو أن السبب في وضع هذه القاعدة هو لكسر رتابة الايقاع المتولد من تكرار التفعيلة نفسها, ولإيجاد تناغم موسيقي بين الوتدين المجموعين في (مفاعلن)[٩٦] .

وقوله أيضاً في قصيدة نظمها على بحر البسيط[٩٧]:

وهو "أن يأخذ الشاعر نفسه بالتزام حروف وحركات في القافية لا تتطلبها قواعد علم القافية, وإنما يفعل ذلك زيادة في الايقاع الموسيقي للقافية"[٩٨] .

فالمفروض أن يلتزم الشاعر بحرف واحد ليكون روياً لقصيدته, وعند ذلك يقال هذه قصيدة رائية أو دالية أو سينية إذا كان رويها راءً أو دالاً أو سيناً, إلا أن من الشعراء مَنْ يلتزم بأكثر من حرف, فيعد هذا الالتزام إضافياً, ودالاً على مقدرة الشاعر في النظم, وسعة مخزونه اللغوي.

وقد جاءت قصيدة واحدة مكونة من ثلاثة عشر بيتاً على هذا الفن البديعي, إذ يقول[٩٩]:

إذا ما علا يأسي يغالب لي الرجا ... ويحجبُ من ريا الرضا ما تأرجا
سللت على اليأس الرجيم عزيمتي ... حساماً, فألقته قتيلاً مضرجا
وقلت لنفسي: لا تراعي لأزمةٍ ... فكم نفّس الرحمن كرباً وفرّجا
وميلي إلى الصبر الجميل, فإنه ... لينصرُ مَنْ للصبر, مال وعرجا

فقد التزم حرف الراء قبل حرف الروي في قوله (تأرجا, مضرجا, فرّجا, عرجا, مخرجا, مدرجا) وهكذا إلى نهاية أبيات القصيدة. ومن ذلك أيضاً قوله[١٠٠]:

أيذهب يوم لم أكفر ذنوبه ... بذكر شفيع في الذنوب مشفع
ولم أقضِ في حق الصلاة فريضة ... على ذي مقام في الحساب مرفع
أرجي لديه النفع في صدق حبه ... ومن يرتج المختار لا شك ينفع
وأهدى الى مثواه مني تحية ... إذا قصدتْ باب الرضى لم تدفع

حيث التزم قبل حرف الروي حرف الفاء(مشفع , مرفع , ينفع , تدفع) .

وأحياناً يلتزم ابن الجنّان بحرفين قبل حرف الروي. فيقول[١٠١]:

وصدق قبل قولهم ... وزكً بعد فعلهم

ألم تـــــــر كيـــــــف بـــــــوأهم ذراه كرامـــــــــــــــةً لهـــــــــــم
وأبـــــــــرك فيـــــــــل أبرهـــــــــة غـــــــــــــداة أراد فلهـــــــــــم

فالتزم بحرفي اللام والهاء قبل حرف الروي في ثمانية أبيات وذلك في قوله (فعلهم, لهم, فلهم, أضلهم, ظلهم, قفلهم, قبلهم, سبلهم) .

وقوله ملغزاً في بطيخة[١٠٢]:

وحبلـــى بأبنـــاءٍ لهـــا قـــد تمخضـــوا بأحشـــائها مـــن بعـــد مـــا ولدوهـــا
كســـوها غـــداة الطلـــقِ بـــرداً معصفـــراً علـــى يقـــقٍ أزارهـــا عقدوهـــا
ولمـــا رأوهـــا قـــد تكامـــل حسنُهـــا وأبـــدرَ منـــها طالـــعٌ حسدوهـــا
فقـــدّوا قمـــيصَ البـــدرِ بـــالبرقِ واجتلـــوا أهلتـــها مـــن بعـــد مـــا فقدوهـــا
ولـــو أنصـــفوا مـــا أنصـــفوا بـــدر تمّهـــا ولا أعـــدموا الحســـناءَ إذ وجـــدوها

فالشاعر التزم في هذه الأبيات بحرف الهاء والواو التي قبله وهي حرف الردف, وهذا ما يتطلبه نظام القافية, ولكنه لم يكتف بذلك بل التزم حرفاً آخر قبل الردف هو الدال, وهو غير مجبر على التزامه وانما هو على سبيل لزوم ما لا يلزم, فساهم هذا الالتزام في تقوية الايقاع العام للنص, وأضفى عليه جمالاً موسيقياً, وترابطاً عضوياً, مكّن الشاعر من التأثير في المتلقي عن طريق هذه الترددات الصوتية المتتابعة التي عملت على تعزيز المعاني, وزيادة وتيرة الإيقاع .

هوامش البحث

(١) الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة –بنية التكرار عند البياتي نموذجا –,هدى صحناوي :٩٥, مجلة جامعة دمشق ,مج٣٠,ع (١–٢),٢٠١٤.

(٢) ينظر: الايقاع الداخلي في قصيدة الحرب, د. عبد الرضا علي: ٣, بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر.

(٣) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين – دراسة موضوعية فنية, د. محمد عويد الطربولي, مكتبة الثقافة الدينية ,القاهرة ,ط١, ٢٠٠٥: ٢١٨.

(٤) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر, عبد الحميد جيدة , مؤسسة نوفل , بيروت ,١٩٨٠: ٣٥٤.

(٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مجدي وهبة , وكامل المهندس , مكتبة لبنان , بيروت, ط٢, ١٩٨٤ , ١١٧.

(٦) ينظر: اللغة الشعرية –دراسة في شعر حميد سعيد –, محمد كنوني , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد, ط١ ,١٩٩٧ ١٢٣.

(٧) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة – دراسة نقدية, صالح خليل أبو أصبع, دار البركة للنشر والتوزيع , عمان ,٢٠٠٩, ٤١٠.

(٨) ينظر: تكرار التراكم وتكرار التلاشي في نماذج من الشعر العراقي الحديث , د. عبد الكريم راضي جعفر , مجلة آفاق عربية , بغداد ع٩, ١٩٩٢, ١ .

(٩) ينظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث, مصطفى السعدني, دار المعارف , الاسكندرية , ط١ , ١٩٩٤ , ١٧٢.

١٠) ديوان ابن الجنّان الانصاري الاندلسي , جمع وتحقيق ودراسة : د.منجد مصطفى بهجت , مطابع التعليم العالي , جامعة الموصل , ١٩٩٠, ١٠٨ –١١١ق١٦.

(١١) ديوان ابن الجنّان: ١١٢ ق ١٨.

(١٢) ينظر: هامش الديوان: ١١٢.

(١٣) ينظر: المصطلح الصوتي عند علماء العربية القدماء في ضوء علم اللغة المعاصر, د. عبد القادر مرعي العلي الخليل, جامعة مؤتة , ط١ , ١٩٩٣, ١٢٤.

(١٤) ينظر: علم الأصوات , د.كمال بشر , دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع , القاهرة, ٢٠٠٠, ١٧٧.

(١٥) هو أبو بكر محمد بن أحمد الزهري, يعرف بابن محرز, من أهل بلنسية, ولد سنة ٥٦٩ه, جمع بين الرواية وعلو المنصب وبعد الهمة, ارتحل إلى بجاية, وكان معظّماً عند أهلها, توفي ٦٥٥ه. ينظر: الذيل والتكملة , لابي عبد الله المراكشي , تحقيق :محمد بن شريفة , دار الثقافة , بيروت , ٣٦٥/١.

(١٦) ديوان ابن الجنّان: ١٣٧ – ١٤١ ق ٣١.

(١٧) ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي – دراسة أسلوبية, د. زهير المنصور: ١١, من النت.

(١٨) ينظر: علم اللغة العام – الأصوات, د. كمال محمد بشير, دار المعارف , مصر ,١٩٧١, ١٦٨.

(١٩) ينظر: شعر غربي الحاج أحمد جمع ودراسة في البنية الايقاعية , د. سعود أحمد يونس , دار ابن الاثير للطباعة والنشر , جامعة الموصل ,٢٠١٣, ١٠٩.

(٢٠) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية, د.مجيد عبد الحميد ناجي ,المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت,١٩٨٤, ٤١.

(٢١) ديوان ابن الجنّان: ٨٠ – ٨١ ق ٩.

([٢٢]) م.ن : ٨٠ – ٨١ ق ٩.

([٢٣]) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب, د. ماهر مهدي هلال, دار الحرية للطباعة , بغداد , ١٩٨٠, ٢٥٩.

([٢٤]) ديوان ابن الجنّان: ٩٧ ق ١٠.

([٢٥]) التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية, د. موسى ربابعة: ١٧٠ – ١٧١, مجلة مؤتة للبحوث والدراسات, مج ٥,ع ١, ١٩٩٠.

([٢٦]) ديوان ابن الجنّان: ١٤٨ ق ٣٧.

([٢٧]) القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد, د. فرحان علي القضاة: ١٤٠, مجلة مجمع اللغة العربية الأردني,ع ٥٨, ٢٠٠٠.

([٢٨]) ديوان ابن الجنّان: ١٤٩ ق ٣٧.

([٢٩]) ديوان ابن الجنّان : ١٤٩ – ١٥٠ ق ٣٨.

([٣٠]) ينظر: موسيقى الشعر, د.ابراهيم أنيس , دار القلم للطباعة والنشر , بيروت , لبنان, ط٤ , ١٨٨.

([٣١]) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية , د.محمد صابر عبيد, منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق ,٢٠٠١, ٢٠٧.

([٣٢]) التكرار في الشعر الجاهلي: ١٩٠ – ١٩١.

([٣٣]) ديوان ابن الجنّان: ٧٤ ق ٥.

([٣٤]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ,ابن رشيق القيرواني, تحقيق :محيي الدين عبد الحميد , دار الجيل , بيروت ,ط٥, ١٩٨١, ٧٠٠/١.

([٣٥]) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ٧٨, ٧٩, ٨٠, ٩٧ – ٩٨, ١١٩, ١٥٩, ١٦٠.

([٣٦]) ينظر: ديوان ابن الجنّان : ٧٤, ٧٩, ١٢٢–١٢٣, ١٧٠.

([٣٧]) ينظر: م.ن: ٧١, ٧٤, ٧٨, ٨٠ – ٩٦, ١١٦, ١٢٩, ١٤٨ – ١٥٦, ١٧١.

([٣٨]) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٣٨, وينظر: البلاغة فنونها وأفنانها, د. فضل حسن عباس, دار الفرقان , عمان , الاردن , ط٢ ,١٩٨٩, ٢٩٧.

([٣٩]) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٨٤.

([٤٠]) ينظر: اللغة الشعرية: ١٤٢.

([٤١]) ينظر: م.ن: ١٠٢.

([٤٢]) البديع تأصيل وتجديد, د. منير سلطان, منشأة المعارف بالاسكندرية ,١٩٨٦, ٨٢.

([٤٣]) ينظر: الانزياح الشعري عند المتنبي, د. أحمد مبارك الخطيب, دار الحوار للنشر والتوزيع , سوريا, ط١, ٢٠٠٩, ١٥١.

([٤٤]) ديوان ابن الجنّان: ١٣١ ق ٣٠.

([٤٥]) الايضاح في علوم البلاغة ,للخطيب القزويني ,شرح وتحقيق :د.عبد المنعم خفاجي , الشركة العالمية للكتاب ,بيروت ,١٩٨٩, ٣٢٧.

([٤٦]) أثر الاسلام في الشعر الأندلسي من عصر الموحدين حتى سقوط مملكة غرناطة, نادية فتحي الحيالي ,أطروحة دكتوراه ,كلية الاداب ,جامعة الموصل, ٢٠٠٦, : ٤٣٨.

([٤٧]) الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري–دراسة تطبيقية–, خالد محمد الهزايمة ,مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ,مج١٢,ع٢, ١٩٩٧, ٢٧.

([٤٨]) ديوان ابن الجنّان: ١٢١ ق ٢٧.

([٤٩]) م.ن : ١٠٩ ق ١٦.

([٥٠]) م.ن : ١٣٨ ق ٣١.

([٥١]) وهو ماكان الحرفان المختلفان فيه متباعدي المخرج. ينظر: علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع, د. بسيوني عبد الفتاح فيود, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع , ط٤, ٢٠١٥, ٢٧٧.

([٥٢]) دراسات في فقه اللغة, د. صبحي الصالح, دار العلم للملايين, بيروت , ط١, ١٩٦٠, ٢٨٠.

([٥٣]) م.ن: ٢٧٩.

([٥٤]) ديوان ابن الجنّان: ٩٢ ق ٩.

([٥٥]) وهو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج سواء كانا في أول اللفظ أو في الوسط أو في الآخر. ينظر: علم البديع: ٢٧٧.

([٥٦]) ديوان ابن الجنّان: ١٢٠ ق ٢٧.

([٥٧]) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها, د. أحمد مطلوب , مكتبة لبنان , بيروت , ٢٠٠٧, ٢/٨٠.

([٥٨]) ديوان ابن الجنّان: ٧٧ ق ٦.

([٥٩]) وهو أن تختلف الكلمتان في ترتيب الحروف ويكون على ضربين, قلب كلي وقلب البعض. ينظر: الايضاح في علوم البلاغة: ٥٤١.

([٦٠]) ينظر: شعر الأعشى (ميمون بن قيس) دراسة أسلوبية, ميلاد جمال عادل, رسالة ماجستير, كلية التربية, جامعة الموصل, ٢٠٠٦, ١٣٢.

([٦١]) ينظر: شعر زهير بن أبي سلمى – دراسة أسلوبية, أحمد محمد علي محمد, أطروحة دكتوراه, كلية الآداب, جامعة الموصل, ٢٠٠٥, ١٩٢.

([٦٢]) ينظر: الايضاح في علوم البلاغة:٣٢٩, وينظر:جواهر البلاغة, أحمد الهاشمي ,علق عليه :سليمان الصالح , دار المعرفة , بيروت , لبنان , ط٢, ٢٠٠٧, ٣٦٧.

([٦٣]) ينظر: في البنية الايقاعية للشعر العربي, د. كمال أبو ديب, دار العلم للملايين , بيروت , ط٢, ١٩٨١, ١٢.

([٦٤]) ديوان ابن الجنّان: ١٧١ ق ٥٢, وتنظر أمثلة على ذلك في الديوان: ٧١, ٩٩, ١٠١, ١٠٢, ١٠٣, ١٠٨, ١١٤, ١١٦, ١٢٨.

([٦٥]) خطب الخلفاء الراشدين – دراسة أسلوبية, إيمان خليفة حامد, أطروحة دكتوراه, كلية التربية, جامعة الموصل, ٢٠٠٢, ١٨٢.

([٦٦]) ديوان ابن الجنّان: ٩٣ ق ٩, وتنظر أمثلة على ذلك في الديوان: ٧١, ٧٩, ٨٤, ١٠١, ١١١, ١٢٠, ١٢٨, ١٤٣.

([٦٧]) م.ن : ٩٥ ق ٩, وتنظر أمثلة على ذلك في الديوان: ٧١, ٩٩, ١٠٢, ١١٤, ١٦٩.

([٦٨]) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الايقاع والدلالة, سامح الرواشدة , مجلة أبحاث اليرموك, الأردن, مج ١٦,ع ٢, ١٩٩٨, ٩–١٠.

([٦٩]) البديع والتوازي, د. عبد الواحد حسن الشيخ, مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية , ط١, ١٩٩٩, ٧ – ٨.

([٧٠]) ينظر: الأسلوبية الشعرية(قراءة في شعر محمود حسن اسماعيل), د. عشتار داؤد, دار مجدلاوي , عمان , ط١, ٢٠٠٧, ٥٩.

([٧١]) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الايقاع والدلالة: ١١.

([٧٢]) ينظر: اللغة الشعرية: ١١٦.

(٧٣) ينظر: شعرية القصيدة العربية الحديثة (نماذج في التطبيق), د. محمد صابر عبيد, غيوم للنشر ,بغداد ,٢٠٠٠, ١٥٣.

(٧٤) ينظر: التكرارات الصوتية في لغة الشعر , محمد عبد الله القاسمي, عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع , إربد , الاردن, ط٢, ٢٠١٠, ٤٩.

(٧٥) ينظر: مدارات نقدية – إشكالية النقد والحداثة والابداع, د. فاضل ثامر, دار الشؤون الثقافية العامة ,بغداد, ط١, ١٩٨٧, ٢٣٦, والتوازي وأثره الايقاعي والدلالي – دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير أوانها) لحميد سعيد, د. محمد جواد حبيب, مجلة آداب الرافدين,ع ٥٣, ٢٠٠٩, ١٠٣ .

(٧٦) ديوان ابن الجنّان: ١٥٠ ق ٣٨.

(٧٧) ينظر: أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك, ابن هشام الانصاري, تحقيق : محيي الدين عبد الحميد , المكتبة العصرية ,بيروت, ٢٠٠١, ٨٦/٣.

(٧٨) ديوان ابن الجنّان: ١٣٣ ق ٣٠.

(٧٩) اللغة الشعرية: ١٢١.

(٨٠) ينظر: التوازي وأثره الايقاعي والدلالي: ١٠٦.

(٨١) ديوان ابن الجنّان: ١٢٥ ق ٢٧.

(٨٢) الخجف: الخفة والطيش والتكبر. ينظر: لسان العرب,لابن منظور,طبعة مصورة عن طبعة بولاق , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر, الدار المصرية للتأليف والترجمة, مادة (خجف).

(٨٣) ديوان ابن الجنّان: ١٢٤ ق ٢٧, الختارة :صيغة مبالغة من ختر فلاناً إذا غدر به أقبح الغدر ، وثقفه : ظفر به .

(٨٤) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة, فيصل صالح القصيري , دار مجدلاوي للنشر والتوزيع , عمان , ط١, ٢٠٠٦, ١٤٦.

(٨٥) ديوان ابن الجنّان: ١٢١ ق ٢٧.

(٨٦) جماليات الأسلوب والتلقي – دراسة تطبيقية, د. موسى سامح ربابعة, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع , ط١, ٢٠٠٠, ١٥٠.

(٨٧) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية,د. صفاء خلوصي ,منشورات مكتبة المثنى ببغداد , ط٥, ١٩٧٧, ٥٠.

(٨٨) ينظر: المثل السائر, لابن الاثير, تحقيق: د.أحمد الحوفي ,د.بدوي طبانة ,منشورات دار الرفاعي بالرياض , ط٢, ١٩٨٣, ٢٥٩/١.

(٨٩) ينظر: البنى الفنية دراسة في شعر مجد الدين النشابي, د.فارس ياسين الحمداني, دار غيداء للنشر والتوزيع ,عمان, ط١, ٢٠١٤, ١٥٠.

(٩٠) البنية الايقاعية في شعر الجواهري, مقداد محمد شكر قاسم, دار دجلة ناشرون وموزعون, ٢١٨.

(٩١) نقد الشعر, أبو الفرج قدامة بن جعفر, مطبعة الجوائب , قسطنطينية , ط١, ١٣٠٢, ٨٦.

(٩٢) ينظر: الأسلوبية والصوفية– دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج – ,أماني سليمان داؤد , مجدلاوي للنشر والتوزيع ,عمان ,الاردن ,ط١, ٢٠٠٢, ٥٤.

(٩٣) ديوان ابن الجنّان: ١٦٦ ق ٥١, وتنظر أمثلته في الديوان: ١٣٧, ١٠٥, ١٥٥.

(٩٤) ديوان ابن الجنّان : ١٠٨ ق ١٦, وتنظر أمثلته في الديوان: ٩٩, ١٤١, ١٤٦.

(٩٥) ينظر الأسلوبية والصوفية: ٥٤.

(٩٦) ينظر: شعر غربي الحاج أحمد: ١٠٤.

(٩٧) ديوان ابن الجنّان: ١٤٢ ق ٣٣.

(٩٨) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٦١.

(٩٩) ديوان ابن الجنّان: ٧٨ – ٧٩ ق ٧.

(١٠٠) م.ن : ١١٧ ق ٢٤.

(١٠١) ديوان ابن الجنّان : ١٥٥ ق ٣٩.

(١٠٢) م.ن : ١٦٥ ق ٤٨.