Al-Tasri' (End-Rhyming) in Al-Jawahiri's Poetry - An Analytical Study

Ramadan Mohammed Ibrahim*, Bewar Ramadan Maho
Department of Arabic Language, College of Basic Education, University of Zakho, Kurdistan Region, Iraq
* ramadhan.ibrahim@uoz.edu.krd

KEYWORDS: **End-rhyming , Significance, Intrinsic, Rhythm, Suffering.**

https://doi.org/10.51345/.v36i1.1048.g513

ABSTRACT:

Al-Tasri' (end-rhyming) has aesthetic value in poetic achievement, as it serves as an important tributary of rhythm on one hand and has a direct relationship with semantic formation on the other. The research found that the poet Al-Jawahiri employed Al-Tasri' in his poems for important humanitarian purposes in his life and the life of his people, which helped him overcome many of the difficulties and troubles that faced the course of his life and the life of his people. Al-Tasri' results from the matching or similarity between components of linguistic elements represented by sounds, vocabulary, or structures that are repeated within the space of a single hemistich, or at the level of a single line of the poem. Al-Tasri' formed a prominent feature within the framework of individual lines in Al-Jawahiri's poems, and it is an ancient technique that was previously discussed in the books of rhetoric scholars as well as in literature and prosody books.

التصريع في شعر الجواهري–دراسة تحليلية

م. رمضان محمد إبراهيم*، م. بيوار رمضان محو
قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة زاخو، إقليم كوردستان، العراق
* ramadhan.ibrahim@uoz.edu.krd

الكلمات المفتاحية | التصريع، دلالة، الإيقاع، الجواهري، المعاناة.
https://doi.org/10.51345/.v36i1.1048.g513

ملخص البحث:

للتصريع قيمه جمالية في المنجز الشعري، إذ يُعد رافداً مهما من روافد الإيقاع من جهة وعلاقته المباشرة بالتشكيل الدلالي من جهة أخرى. وقد توصل البحث إلى أن الشاعر الجواهري وظّف التصريع في قصائده لغايات إنسانية مهمة في حياته وحياة شعبه مما جعله يتخطى الكثير من المصاعب والمتاعب التي واجهت مسيرة حياته وحياة شعبه.

فالتصريع ناتج عن التطابق أو التماثل بين مكونات العناصر اللغوية المتمثلة بالأصوات أو المفردات أو التراكيب التي تُعاد ضمن فضاء الشطر الواحد، أو على مستوى البيت الواحد من القصيدة. فالتصريع شكّلَ سمة بارزة في إطار البيت الواحد من قصائد اشعار الجواهري، وهو قديم ورد في كُتب علماء البلاغة سابقاً وكتب الادب والعروض كذلك.

المقدمة:

تمتاز اللغة العربية بأساليب متنوعة ومتطورة ومتعددة شاركت من إعلاء شأن اللغة العربية على مر العصور، وكان لهذه الأساليب الدور الفعّال في إثراء اللغة من نواح متنوعة منها ما يخص اللفظ وجمالياته ومنها ما يخص المعنى وتداعياته حيث اشتغلَ العرب كثيراً في الضغط على اللفظ والمعنى والذي بدوره يكشف عن مدى قدرة والمعية أصحاب تلك اللغة. وقد جاءت هذه الدراسة في محاولة لبيان دور جمالية التصريع وتأثيره على المتلقي وقد أخترت نماذج متنوعة ومتعددة من القصائد، وقد صدّر البحث بملخص تبعته مقدمة، ثم تمهيد عرفنا فيه التصريع لغة واصطلاحاً، وأنواع التصريع في شعر الجواهري.

من ثم انتقلنا الى التصريع الداخلي في اشعاره، ثم التصريع وفاعليته الإيقاعية في شعره، والأخير تم عرض أهم ما توصلت إليه الدراسة، وأردفنا هوامش البحث وقائمة بأسماء المصادر والمراجع التي اعتمدتها الدراسة.

الدراسة التنظيرية:

التصريع لغة:

نجد للتصريع لغة (الصرع: علة معروفة والصريع: المجنون... والصّرعَة: الحليم عند الغضب، لأن حلمه يَصْرَعُ غضبه على ضد معنى قولهم الغضب غُول الحلم)[1]. ولا يخفى علينا السبب في ذلك تطوير اللغة

وتغييرها عبر الزمن، فهو من باب المعاني الثانوية للألفاظ. وإذا تأملناها نجدها تعود إلى أصلها الأول وهو السقوط.

ورد في معجم مقاييس اللغة: (صرع) الصاد والراء والعين أصل واحد، يدل على سقوط شيء إلى الأرض عن مراس اثنين، ثم يُحمل على ذلك، ويُشتق منه، من ذلك صرعتُ الرجل صرْعاً، ورجل صريع، والصريع من الأغصان ما تهدّل، وسقط إلى الأرض، والجمع صُرعُ ويقول: صرع الباب: جعل له مصراعين، قال أبو إسحاق: المصراعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت، قال: واشتقاقهما من الصرعين، وهما نصفا النهار)[2].

ونرى أن الزبيدي (ت 1205) قد استقر عنده المدلول اللغوي والذي يصاحب المدلول الاصطلاحي: (وتصريع الشعر هو: تقفية المصراع الأول، مأخوذ من مصراع الباب، وقيل: تصريع البيت من الشعر: جعل عروضه كضربه) [3]. فهو في الشعر (بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الاول من القصيدة نعلم قافيتها وشُبه البيتُ المصرع بباب له مصراعان متشكلان، وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام)[4]. ونجد شاعرنا قد اتخذ هذه التقنية في كثير من أشعاره.

وقد تكلم القيرواني في حد التصريع قائلاً: (فأما التصريع، فهو ما كان العروض مقفى مثل الضرب) [5]. ويقسمه (ابن أبي الإصبع المصري) (ت 656هـ) على قسمين، يقول: (التصريع على ضربين: عروضي، وبديعي، فالعروض: عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن تكون العروض قد غيّرت عن أصلها لتلحق الضرب في زينته، والبديعي: استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية) [6].

وقد أختصر الامر الخطيب القزويني (ت739 هـ) ب (جعل العروض مقفاة تقفية الضرب)[7] وأما عن علاقة التصريع بالتقفية ربّما وظّف الشعراء هذا الفن لأسباب منها: دليله على إجادتهم. ومقدرتهم على التلاعب بقوالب اللغة، والتفنن في صياغتها.

ويعزو غالبية النقاد توظيف التصريع إلى إعلام المتلقي بالفن الأدبي (الشِعر)، وتمييزه قبل أن يقرأ هويته، وهو يصل إلى القافية.

وإذا كان التصريع علامة فرّق بها النقاد بين الشعر والنثر باعتبارها قافية داخلية وامكان معرفتها في هذا الفن فهو مما يساعد المتلقي في معرفة مجال الميزان الصرفي للبيت واتقانه، إذا ما وقع بين مصراعيه اختلاف. ومّما يتجلى في هذا الصدد أن التصريع يكشف بأن الذي يُقال شعراً وليس نثراً.

التصريع في الدراسات النقدية الحديثة:

لا يستطاع فهم الادب ووظيفته الاجتماعية وخصائصه الفنية دون معرفة اللغة نفسها، فاللغة عضوية في الإنسان، وهي كذلك أساس طبيعي للفضائل وللصلات الاجتماعية والسياسية، ووحدة اللغة والكلمات، وهي بمقاطعها نتيجة لحركة صوتية وهذا ما ينتجه التصريع من خلال تكرار الصوت نفسه في ضرب وعروض البيت الشعري.

فالتصريع أن يأتي الجزء الأخير من الشطر الأول الذي يسمى الصدر متفقا مع الجزء الأخير من الشطر الذي يسمى العجز في الوزن والقافية والإعراب.

وللقصيدة العربية عناصر إيقاعية تتحقق في الوزن والقافية بشكل واضح. ولكن هناك عناصر أخرى ممكن أن تسهم مع الوزن في إبراز الجانب الإيقاعي بصورة موسيقية تدل على أن الكلام الذي يقال شعراً وليس نثراً ومن ذلك التصريع. وقد يأتي بمفارقات عديدة. واقسام متنوعة منها ما يرتبط بالمصراعين بكل ما يحملان من معانٍ ، ومنهما ما يرتبط باللفظتين المصرّعتين فقط.

ولا (ريب أن يحاول العرب بين الفينة والأخرى التعديل والتجديد في الشعر إذ شهد تاريخه منذ صدر الإسلام تغيرات كثيرة ومتوالية، وركزت هذه التغيرات على الصور الموسيقية للقصيدة الشعرية العربية). (8)

الدراسة التطبيقية:

تمتاز القصائد العربية بعناصر متعددة منها (الوزن والقافية) ولكن هناك عناصر أخرى ممكن أن تسهم مع الوزن والقافية في إبراز الجانب الإيقاعي والدلالي بصورة مميزة كالموسيقى والموضوعية والنسق الشعري فتجتمع معظم هذه التقنيات وغيرها لتدل على أن الكلام الذي يقال شعراً وليس نثراً ومن ذلك (التصريع). فهو في الشعر (بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الاول من القصيدة نعلم قافيتها، وشُبه البيتُ المصرع بباب له مصراعان متشكلان، وقد فعل ذلك القدماء والمحدثون وفيه دلالة على سعة القدرة)(9). وقد لوحظ التصريع عند الجواهري في قصائد متنوعة وشكلت هذه الظاهرة ملمحاً بارزاً في قصائده وجاءت متنوعة. فمنها في البيت الأول فقط ومنها ما جاء في أكثر من بيت واحد كأن يكون في بداية القصيدة ومنتصفها، ومنها ما جاء في بداية القصيدة وفي النهاية ولكل ذاك تداعيات ودلالات متنوعة.

نجد توظيف الشاعر لتقنية التصريع في قصائد عديدة منها قصيدة (ناجيت قبرك) التي يقول فيها:

في ذمة الله ما ألقى وما أجد أهذه صخرة أم هذه كبد(10)

فعروض البيت الحقت بضربه في الوزن والقافية (أجد، كبد) فالوزن منها واحد والقافية واحدة ومن تتبع القصيدة يلحظ أن الشاعر ومن خلال التصريع قد كشف عن قافية القصيدة منذ المصراع الاول وقد ألتزمها حتى النهاية، وأضاف التصريع في مطلع القصيدة نوعاً من التناسق الموسيقي ونغمة مكررة في نهاية عروض البيت، فزاد من جريان وتدفق القصيدة بشكل سلس وجميل، وربما يأتي التصريع في بداية القصيدة ومطلعها كي يعطي استقلالية واضحة لكل مصراع من البيت، بحيث يصبح كل مصراع مفهوم المعنى بنفسه كما كشف التصريع عن معاناة الشاعر وحالته النفسية التي يمر بها من خلال الذات الشعرية التي عبرت عن الاسى والحزن الذي يلازم الشاعر كنغمة موسيقية تعلو بداية القصيدة. وأن فراق زوجته له ليس بالأمر السهل، فقد كانت أم أولاده وشمعة البيت التي تحترق لينهل منها الكل، وبقدر ما كان في البيت الشعري السابق ترابطية مصراعية فهناك ذاتية. ففي كلا الحالتين الذات في أسى وحزن لا يتلاشى بسرعة، وخبر وفاة زوجته ما زال يقرع الاذن ولطالما أرهقه هذا القرع المستمر.

فقد كان للتصريع في شطري البيت دور فعّال لتنامي تداعياتها المتنوعة. وتجدر الإشارة هنا إلى مدى حسن توظيف الشاعر لأسلوب (الاستفهام المجازي) التي بدورها زادت من الحيرة لدى الشاعر لتضيف لبداية القصيدة نوعا من التكثيف التركيبي الذي بدوره ساهم في إعلاء النغمة الموسيقية، وأفضى لبداية القصيدة إيقاعاً موحداً من خلال تكرار حرف (الدال) الذي صرع به الشاعر واعتمد عليه في تصريع البداية التي لطالما أجادها المجيدون في الشعر.

ثم نجد الشاعر يلجأ إلى التصريع في منتصف القصيدة حين قال:

مُدي إليَّ يداً تُمْدَدْ إليكِ يد لا بُدَّ في العيشِ أو في الموتِ نتحد[11]

فالتصريع الذي بدأ به الشاعر في بداية القصيدة نجده قد لجأ اليه في منتصف القصيدة وإن دل هذا الشيء إنما يدل على الفكرة نفسها القابعة في وجدان الشاعر من خلال التحسر والألم الذي أنتابه والغصة التي تلقاها بسبب الحزن على زوجته. فزاد هذا النسق التعبيري بواسطة التصريع في تنامي القصيدة لتكون الفكرة نفسها القابعة في مخيلة ووجدان الشاعر، فيتوازى الحزن والضياع بتوازي الأفق الضائع لديه. فالتماثل الحاصل في الضرب والعروض من خلال تكرار نفس الحرف ألا هو حرف (الدال) فقد اشتد عليه الزمن وزادت الصعوبة عليه والشدة الشديدة من مكاره الدهر التي توالت على الشاعر.

ومما لوحظ هذا المقام هو حسن توظيف الشاعر لتقنية التصريع في منتصف القصيدة وكشفت عن الصدمة التي تلقاها وكأنها في منتصف القلب كما أنها قطعت القصيدة إلى مقطوعات كان للتصريع الدور الفعّال في ذلك. ففي كل من (يد، نتحد) دلالات وظفها الشاعر لخدمة النص الذي عبر فيه عن مدى حبه وتعلقه بمحبوبته وهي في هذه القصيدة زوجته فهو يعبر عن شدة تعلقه بها في هذه الحياة وفي الممات. إن توالي

النغمة في فترات محددة من خلال تكرار حرف الدال زادَ من النسق الصوتي المكرر الذي يتوقع المتلقي تلقيه يعد فترة محددة ومتساوية فتعمل على حُسن الإصغاء ومشاركة المتلقي الأحاسيس والعيش في أجواء ما يُقال.

ولكن نجد المفارقة من خلال ترك الشاعر لظاهرة التصريع في نهاية القصيدة وكأنه قد رفع الراية البيضاء من خلال الحزن الذي تملكه في بداية القصيدة ومنتصفها لتكشف لنا عن بقاء الحال كما هو عليه فالصخرة التي تلقاها والكبد والعناء الذي مرّ به وعليه في بداية القصيدة ظلّ ملازماً له ولا ينفك عنه.

بينما نجد الشاعر في قصيدة (كوردستان يا موطن الابطال) قد وظّف التصريع في بداية القصيدة وفي ثنايا القصيدة حيث ابتدأ به في مطلعها ثم المنتصف ومن ثم خاتمة القصيدة تحديداً في آخر بيت منها. فقد قال الجواهري في بداية قصيدته:

قلبي لكردستان يهدى والفم ولقد يجود بأصغريه المعدم(12)

لقد جمعت قصيدة (كوردستان يا موطن الابطال) في مضامينها أغراض شعرية كثيرة لتكون جوهرة نادرة بين كنوز الشعر العربي. ولقد احتوت على المدح والوصف والاعتزاز والفخر والهجاء وحتى الحكمة. وكان أسلوب السرد والمخاطبة بصيغة الإلقاء، حيث غلبت عليها الذاتية من خلال ضمير المتكلم، مخاطبا الحجر والبشر والسماء ساردا آلامه في صورة المشتكي إلى خليله. وقد وظّف الجواهري التصريع في هذه القصيدة بشكل واضح لا غبار عليه من خلال الحاق الضرب بالعروض في كل من (الفم، المعدم) حيث يكشف لنا هذا التصريع عن مدى الحب والعشق الكبيرين اللذين يكنهما لكوردستان فيهدي لها الاصغرين حيث بدأ بإهداء القلب لها ومن ثمَ الحقها بالفم الذي يحوي اللسان والذي بدوره هو أهم من الحياة عند الشاعر.

نلحظ بأن التصريع الذي وظفه الشاعر في خدمة النص قد انتقل به بين الإيقاع الموسيقي وتبني فلسفة التضحية من خلال الإهداء من العدم الى العدم. فتكرار حرف (الميم) في تقنية التصريع في كل من (الفم والمعدم) فحرف الميم من الأصوات المجهورة التي التزمها الشاعر لتضيف لنا دلالة الجهر بالكشف عن مدى المحبة التي تنتاب الشاعر عند سماع اسم كوردستان التي يتغنى لها وبها من خلال الجهر.

وظّف الشاعر التصريع في مستهل قصيدته من خلال (الفم، المعدمِ) بإلحاق الضرب بالعروض بتكرار الإيقاع نفسه المتولد من بنية الكلمة، باتفاق الحرف الذي بنى عليه الشاعر قصيدته وهو حرف الميم، الذي قفى به قصيدته، وهذا شأن الضالعين بأفانين اللغة، ودلالة على غزارة الملكة الشعرية ولينبه السامع بقافيته لتساعد المتلقي على حسن الإصغاء والتواصل السمعي والبصري كذلك، من خلال تقنية التصريع التي وظّفها الشاعر بأسلوب انيق، وهذا شان الشعراء المجيدين، ناهيك عن التوازي الافقي المتولد من

خلال ترديد النغمة والضغط على الحرف ليتولد إيقاع متناسب يشد الانتباه وتأنس له الاذن التي لها دراية بتقنيات الشعر والشعراء. والمفارقة التي نلحظها في توظيف التصريع في بداية القصيدة هي مدى إيفاء الشاعر لوطنه من خلال حبه بما يملك وهو المعدم فهو لا يضحي في سبيلها فحسب ولكن يهديها دون مقابل صرع بهما (الفم والمعدم).

ثم نجد التفاتة جميلة من الشاعر يُعبر بها عن انتمائه من خلال دلالات أماطَ اللثام عنها التصريع حين قال:

ووهمت أني في الصبابة منهم ولقد يعين على اليقين توهم[13]

نجد الشاعر في البيت الشعري أعلاه قد عاد إلى التصريع في منتصف القصيدة، بانتقالة جميلة عمادها هذا الفن، فصرع الشاعر هنا لأنه خرج من قصة إلى قصة أخرى في كل من (منهم، توهم)، أو وصف شيء الى وصف شيء آخر فاستعان بهذا الفن، إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه، وما شاكل ذلك من تفسير، وهذه تقنية تُحسب للشاعر وتعبر عن مدى مقدرته بالتلاعب بالقوالب الشعرية وتوظيفها أيما توظيف.

ومن تتبعنا للديوان نلاحظ بأن الشاعر قلما صرع في وسط القصيدة التي لا تبدأ بالتصريع، فقد ساعد هذا الأمر على بروز ظاهرة الانشاد التي بدأ بها الشاعر من خلال التصريع في بداية القصيدة، ووسط القصيدة كأداة للتنبيه كذلك أضف لذلك أثرها في معنى النص ودلالته، وهي عميقة الجذور في البنية الموسيقية المرتبطة باللفظ ومعناه، فنجد الشاعر عقد صلة بينه وبين بيئته في صباه التي يعتز بها أي اعتزاز.

بينما انتقل شاعرنا في موضع آخر من قصيدة كوردستان يا موطن الابطال يتكئ على التصريع حين قال:

وتفرج المتفيهقون فلا دم يغلي ولا قلم يذود ولا فم [14]

وظّف الشاعر التصريع في البيت أعلاه من خلال التوحد الحاصل في كل من (دم وفم) من خلال نقرات موسيقية تُعاد ضمن فضاء البيت الشعري بنسق متتال، وهذا ما يبتغيه معظم الشعراء وهو التناسق الموسيقي ومن المعروف أن موسيقى الشعر من الركائز المهمة في الشعر. ناهيك عن الدلالة التي تبرزها تقنية التصريع من خلال الالفاظ المصرعة في شطري البيت الشعري.

من المعروف أن الجواهري من أهم الشخصيات التي كانت داعمة للشعب الكوردي في مطالبة الحقوق ورفع الحيف عنه. فهو ينتقد المجتمعات التي لا حِراك لها تجاه الظلم فلا دم يغلي ولا قلم يكتب ولا فم يذود.

ونجد النداء الضمني في البيت أعلاه يعود لينادي كردستان. قائلاً له بأن ذنبي هو مثل ذنبك في أنك لم تتهاون أو ترضى الذل والخضوع أمام الطغاة، وهي تممتي كما هي تممتك. بالتالي شكّل التصريع في لفظتي الدم والفم دلالة متنوعة منها التضامن الإنساني بين البشر في كل البقاع فالترف واحد سواء كان دماً أو كلمة حق.

ينتقل الجواهري الى نهاية القصيدة التي أفرغ فيها ما يمتلئ به صدره من اعجاب وحب ليخاطب الشعب الكوردي عموماً قائلاً:

شعب دعائمه الجماجم والدم تتحطم الدنيا ولا يتحطم (15)

نلحظ أن ظاهرة التصريع التي وظّفها الشاعر في بداية القصيدة ومنتصفها قد عاد أليها في نهاية القصيدة في كل من (الدم ويتحطم) ليثبت لنا بأن الفكرة نفسها قابعة في وجدانه منذ البداية وإلى النهاية ألا وهي مناصرة الشعوب المضطهدة لا سيما الشعب الكردي. من خلال التضحية التي قدمها بالدم والجماجم التي لا تتحطم وإن تحطمت الدنيا.

فقد أضاف التصريع في شطري البيت تلاحماً معنوياً وترابطاً موسيقياً من خلال تكرار نفس الحرف في نهاية الشطرين بحرف موحد وهو (الميم) الذي استند الشاعر عليه منذ بداية القصيدة وكانت قافيته التي زادت من التلاحم بين الابيات الشعرية بنغمة تُعاد ضمن فضاء القصيدة. التي كان التصريع جزء مهم فيها.

ومن القصائد الأخرى التي وظّف فيها الشاعر التصريع قصيدة (طيف تحدّر)

طيف تحدر من وراء حجاب غضر الترائب مثقل الأهداب(16)

ألقى القصيدة شاعرنا الجواهري بمناسبة الحكم الذاتي للشعب الكوردي، فهي تُعبر عن الفرح الذي تملكَ الجواهري بهذه المناسبة، فهو من أصدقاء الشعب الكوردي على مرور الزمن، ونلحظ كيف وظّفَ التصريع في مستهل قصيدته في كل من (حجاب والاهداب) من تمكين نفس الصوت المكرر في حرف الباء الذي يُعاد في شطري البيت الشعري ليُضيف على بداية القصيدة رونقاً جذاباً وصدى صوت تقدح به فرحة الشاعر لذلك فهو من المناصرين أينما حل وارتحل. فنجد التناسق الذي احدثه التصريع في عروض البيت وضربه كعملية اختزال للأبنية الدلالية الصغرى والخاصة بكل جزء من أجزاء البيت الشعري أعلاه، فهي بمثابة وحدات موسيقية وفكرية على مستوى حدد فيه التلاحم الدلالي والإيقاعي.

نتائج البحث:

وقد توصل البحث إلى نتائج منها:

1- ورد التصريع في اشعار الجواهري ضمن نسقه الأفقي في مواضع متعددة من القصائد وبرز بشكل ملفت للانتباه، وشكل التصريع من العلامات البارزة فيه.

2- أضاف التصريع بُعداً جمالياً ودلالياً للأبيات الشعرية بما كشفه عن احاسيس الشاعر الداخلية.

3- صيغة التكرار بواسطة التصريع تنبئ عن جوانب مظلمة ومشرقة لدى الشاعر ضمن السياق الذي جاء فيه.

4- ساهم التصريع من إعلاء إيقاع القصيدة داخلياً وموسيقاها الداخلي ضمن فضاء القصائد التي تجلت فيها الظاهرة.

المصادر والمراجع:

1. الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبدالرحمن بن عمر بن احمد بن محمد، المتوفي 5739، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2003 م.
2. إبراهيم إبراهيم، الجواهري والقضية الكوردية، اصدارات اتحاد مثقفي روج، هيئة الثقافة في الادارة، 2021.
3. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: جماعة من المختصين، الإرشاد، الكويت، 2001. اصدارات هارك.
4. د. حسني عبدالجليل يوسف، علم القافية عند القدماء والمحدثين " دراسة نظرية وتطبيقية "، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005م.
5. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المحقق: محمد محي الدين بن عبدالحميد، الناشر: دار الجيل، الطبعة الخامسة، 1981م.
6. عبدالعظيم بن الواحد بن ظافر ابن أبي الاصبع العدواني، كتاب تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تحقيق: د. حفني محمد شرف، الناشر لجنة احياء التراث الإسلامي.
7. ابن منظور الإمام العلامة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، طبعة جديدة منقحة، الجزء 16،17.
8. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه د. احمد الحوفي. د. بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة- مصر القسم الأول.
9. احمد بن فارس بن زكريا أبو الحسن، معجم مقايس اللغة، تحقيق عبدالسلام محمد بن هارون دار الفكر، 1979.
10. عباس محمود العقاد، ديوان عابر سبيل، الناشر مؤسسة هنداوي ، 2014.

الهوامش:

(1) لسان العرب، ابن منظور: 15/ 207.
(2) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس: 6/ 107.
(3) تاج العروس، الزبيدي: 11/ 271.
(4) المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ابن الاثير: 259.
(5) كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني: 1/ 174.
(6) كتاب تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ابن ابي الأصبع: 305.
(7) الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني: 365.
(8) عابر سبيل، خمسة دواوين للعقاد بالقاهرة: 398.
(9) المثل السائر، ابن الاثير: 260.
(10) الجواهري والقضية الكوردية، إبراهيم إبراهيم: 52.
(11) المصدر نفسه: 53.
(12) المصدر نفسه: 112.
(13) المصدر نفسه: 113.
(14) المصدر نفسه: 115.
(15) المصدر نفسه: 116.
(16) المصدر نفسه: 119.