



التصريح الداخلي في ديوان ابن الأبار البننسي (دراسة إيقاعية دلالية)

د. محمد أحمد الرقيبات

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة جرش، الأردن

البريد الإلكتروني: mrqibat@gmail.com

الملخص

يتناول هذا البحث ظاهرة التصريح الداخلي في ديوان ابن الأبار البننسي، من خلال رصد مواضعه وتحليل وظائفه الإيقاعية والدلالية، والكشف عن علاقته بالتمائل بين شطري البيت، واعتمد البحث على نماذج مستخرجة من الديوان، بلغ مجموعها سبعة وثلاثين نموذجًا، اتخذ منها مادة للتحليل الوصفي والإحصائي والتحليلي، مع التركيز على العلاقة بين الإيقاع الصوتي والبنية الصرفية والتركيب والدلالة، ويسعى البحث إلى تحديد الخصائص التي يتخذها التصريح حين يرد في غير مطلع القصيدة، وبيان مدى إسهامه في إحكام بنية البيت وتوجيه دلالاته.

وكشف البحث أن التماثل بين الشطرين يمثل ملمحًا بارزًا في عدد من النماذج، ويتحقق بدرجات متفاوتة على المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، كما يبين أن التصريح الداخلي لا يرتبط بموضع واحد من القصيدة، وإنما يرد في مواقع متقدمة ومتوسطة ومتأخرة، ويظهر في بعض النماذج في البيت الأخير، وتكشف هذه النتائج عن تعدد وظائف الظاهرة بحسب السياق، إذ تسهم في تعزيز التماسك الإيقاعي للبيت، وتوكيد بعض العلاقات الدلالية، وإبراز المقابلة أو التوازي، وقد تؤدي في بعض المواضع وظيفة ختامية.

الكلمات المفتاحية: ابن الأبار، التصريح الداخلي، الإيقاع، التماثل، التوازي، القافية، الدلالة، الشعر الأندلسي.



Internal Rhyme in the Diwan of Ibn al-Abbar al-Balensi (A Rhythmic and Semantic Study)

Dr. Mohammad A. Alruqibat

Arabic language Department, Jerash University, Jordan

Email: mrqibat@gmail.com

ABSTRACT

This research addresses the phenomenon of internal rhyme ('Tasri') in the Diwan of Ibn al-Abbar al-Balansi, by observing its occurrences, analyzing its rhythmic and semantic functions, and revealing its relationship with the symmetry between the two hemistichs of a verse.

The study relied on thirty-seven samples extracted from the Diwan as material for descriptive, statistical, and analytical analysis, focusing on the relationship between phonetic rhythm, morphological and syntactic structures, and semantics. The research seeks to identify the characteristics that internal rhyme takes when it occurs outside the opening line (Matla') of the poem, and to demonstrate its contribution to tightening the structure of the verse and directing its meaning.

The study revealed that symmetry between the two hemistichs represents a prominent feature in several samples, achieved with varying degrees across phonetic, morphological, syntactic, and semantic levels. It also shows that internal rhyme is not tied to a single position within the poem; rather, it occurs in advanced, middle, and late positions, appearing in some samples even in the final verse.

These results reveal a multiplicity of functions for this phenomenon according to context, as it contributes to enhancing the rhythmic cohesion of the verse, emphasizing certain semantic relationships, and highlighting contrast or parallelism, while sometimes serving a concluding function.

Keywords: Ibn al-Abbar, Internal Rhyme ('Tasri'), Rhythm, Symmetry, Parallelism, Rhyme (Qafiyah), Semantics, Andalusian Poetry.



المقدمة

يمثل الوزن والقافية عنصرين أساسيين في بناء القصيدة العربية التقليدية، إذ ينتظم الوزن حركة الإيقاع الشعري، بينما تؤدي القافية وظيفة صوتية وبنائية تتصل بتتابع الأبيات وتماسكها، ولا يقتصر أثر النظام الإيقاعي على تنظيم البنية الصوتية للنص، بل يمكن أن يتفاعل مع التركيب والدلالة، ولا سيما حين تتكرر البنية الصوتية في مواضع داخلية من البيت فتتجاوز وظيفتها حدود الإيقاع الخارجي إلى الإسهام في تنظيم العلاقة بين أجزائه، وقد يمتد أثره إلى تكثيف الفكرة ومحاكاة المشاعر الإنسانية، إذ يسهم هذا التناغم الإيقاعي في تعميق الدلالة وتوجيه الحالة العاطفية للمتلقي.

احتل التصريح مكانة بارزة في مباحث النقد والعروض العربيين، ولا سيما في مطالع القصائد، لما يحدثه من توافق بين عروض البيت وضربه، وما يترتب على ذلك من انتظام صوتي يلفت انتباه المتلقي منذ بداية النص، وقد ربط النقاد القدماء التصريح بالصناعة الشعرية وبقدرة الشاعر على إحكام بناء المطلع¹، ومن هنا تكتسب دراسة التصريح في المواضع الداخلية أهمية خاصة؛ لأنها تنتقل به من وظيفته الاستهلاكية الشائعة إلى سياقات بنيائية ودلالية مختلفة.

تتبع أهمية البحث من انتقال التصريح من موضعه الشائع في مطلع القصيدة إلى أبيات لاحقة منها، وقد أثبت النقد العربي القديم إمكان وقوع التصريح في غير البيت الأول؛ "وربما صرّ عوا أبياتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر، وسعة بحره"²، وانطلاقاً من هذا الأساس التراثي، يستخدم البحث مصطلح التصريح الداخلي استخداماً إجرائياً للدلالة على وقوع التصريح في بيت يقع داخل القصيدة، ولا يكون هو مطلعها، مع الالتزام بالمعيار العروضي الذي يميز التصريح من مجرد التشابه الصوتي أو التقفية الداخلية، ومن هنا يطرح البحث سؤاله الرئيس: كيف يسهم هذا التصريح في تشكيل الإيقاع والدلالة في شعر ابن الأبار؟ ويتفرع عن ذلك عدد من الأسئلة المتعلقة بخصائص الظاهرة، وصور التماثل بين الشطرين، وتفاعل الصوت مع التركيب والدلالة.

أفاد البحث من عدد من الدراسات التي تناولت شعر ابن الأبار من زوايا مختلفة؛ فقد تناول سعود الجودي شعره من حيث مضامين الخطاب ومكونات المتن³، ودرس شاكراً لقمان المطالع والمقاطع في شعره⁴، كما اتجهت دراسات أخرى إلى وصف الأزهار والغربة المكانية والحجاج والبنية الزمنية والبنية القصصية والمفارقة المكانية، وتكشف مراجعة هذه الدراسات أن شعر ابن الأبار حظي بعناية من حيث موضوعاته وبنيتهم العامة وبعض الظواهر الأسلوبية، إلا أن التصريح الداخلي، بوصفه ظاهرة عروضية تقع في غير مطلع القصيدة، لم يحظ - في حدود ما وقف عليه البحث - بدراسة مستقلة تجمع بين الرصد الإحصائي والتحليل الإيقاعي وعلاقته بالتماثل بين شطري البيت والتفاعل مع المستويات الصرفية والتركيبية والدلالية.

اعتمد البحث المنهج الوصفي الإحصائي التحليلي؛ فبدأ برصد نماذج التصريح الداخلي في ديوان ابن الأبار وتصنيفها وفق مواضعها والبحور التي وردت عليها، ثم تحليل نماذج مختارة تحليلاً إيقاعياً ودلالياً، كما اتخذ المقارنة بين شطري البيت أداة إجرائية للكشف عن درجات التماثل الصوتي والصرفي والتركيبية والدلالية، مع التمييز بين ما يرتبط بالتصريح نفسه وما ينشأ عن ظواهر أسلوبية مصاحبة كالجناس والتوازي والتقفية.



تمهيد: قيمة التصريح في النقد العربي

التصريح عند ابن رشيق هو أن تكون عروض البيت تابعة لضربه، فتزيد بزيادته وتنقص بنقصه⁵، ويكشف هذا التعريف عن أن جوهر التصريح يقوم على العلاقة العروضية بين طرفي البيت، ولا سيما توافق العروض والضرب، أما وقوع هذه الظاهرة في أبيات لاحقة من القصيدة، فقد أشار إليه قدامة بن جعفر⁶، الأمر الذي يتيح اعتماد مصطلح التصريح الداخلي بصورة إجرائية للدلالة على هذا النوع من التصريح حين يرد داخل القصيدة، ومن ثم فإن الوظائف الإيقاعية والدلالية المترتبة على هذا الحضور الداخلي تظل مسألة تطبيقية ينبغي استنتاجها من سياقات الشواهد، لا افتراضها مسبقاً.

ويربط قدامة التصريح بجودة الصناعة، ويذكر إمكان ظهوره في أبيات أخرى بعد المطلع، وهذا مهم لأن النماذج موضوع الدراسة في ديوان ابن الأبار تؤكد عملياً هذا الاتساع: فالتصريح يأتي في أبيات متقدمة، وأخرى وسطية، وأخرى متأخرة، بل في بيت أخير، وقد يكون الدافع إليه "إحساس الشاعر بخفوت صوته وانتهاء دفعة معينة، فيبدأ مقطعا جديداً مقترنا بالتصريح ليعطيه قوة صوتية"⁷، لذلك ينبغي عدم اختزال الظاهرة في وظيفة الإعلان عن بداية القصيدة، أو "إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر"⁸.

ويتقاطع التصريح مع عدد من الظواهر الإيقاعية والبلاغية المجاورة، ولا سيما القافية والتصریح والجناس، غير أن التقاطع لا يعني التطابق، فالتصريح، في أساسه العروضي، يتعلق بالعلاقة بين عروض البيت وضربه وما يصاحب ذلك من توافق قافوي، "وأما التصريح فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه"⁹، في حين أن التصريح "مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللالئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك أن تجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"¹⁰، بينما يشير الجناس إلى تكرار الكلمة بشكل تام أو شبه تام مع اختلاف المعنى¹¹، ومن ثم سيتعامل البحث مع القافية والتصریح والجناس بوصفها ظواهر مصاحبة يمكن أن تعزز أثر التصريح، لا بوصفها معايير بديلة لإثباته.

وحول مادة البحث الحالي؛ فقد تم رصد سبعة وثلاثين نموذجاً للتصريح الداخلي في ديوان ابن الأبار، توزعت على عدد من البحوث الشعرية، وتظهر الكثافة في الطويل (11 بيتاً) 30%، والكامل (10 أبيات) 27%، ثم البسيط (4 أبيات) 11%، والمتدارك والرمل (3 أبيات لكل منهما) 8%، والمتقارب والوافر (بيتان لكل منهما) 5%، ثم المديد والخفيف (بيتاً واحداً) 3%، وهذا التنوع يدل على أن التصريح الداخلي اختيار قابل للتشكل داخل أنظمة وزنية مختلفة، وليس خاصية ملازمة لبحر واحد، مع تفاوت واضح في درجة حضورها من بحر إلى آخر. كما تكشف مادة البحث أن بعض القصائد تجمع أكثر من موضع للتصريح الداخلي، وهو ما يتيح دراسة الظاهرة داخل السياق بدل الاقتصاد على الشاهد المفرد، ومن ذلك القصيدة التي مطلعها: الكامل

أَهْلًا بَهَنَ أَهْلَةً وَكَوَاكِبًا زَحَفَتْ هَلَالٌ دَوْنَهُنَّ مَوَاكِبًا¹²

حيث ورد في هذه القصيدة نموذجان للتصريح الداخلي: البيت الثلاثون والسابع والثلاثون، وفي موضع آخر من الديوان، ورد في القصيدة التي مطلعها: الطويل

أَحَدَ لِسَانِ الشُّكْرِ جَلْبُ الْمَنَاحِ فَلَا غَرَوَ أَنْ غَارَتْ عِيُونُ الْمَدَائِحِ¹³

ثلاثة نماذج للتصريح الداخلي: البيت الخامس والسابع والحادي والعشرون، والمثال الأخير: المتدارك مَرْقُومَ الْخَدِّ مَوْزِدُهُ يَكْسُونِي السَّعْمَ مُجَرَّدُهُ¹⁴

وورد فيها أيضاً ثلاثة نماذج: البيت العشرون والثاني والستون والرابع والسبعون.



التحليل الإيقاعي والدلالي للتصريح الداخلي

يمثل التحليل التطبيقي محور البحث؛ إذ ينتقل فيه من تحديد مواضع التصريح الداخلي إلى فحص بنيته الإيقاعية وعلاقته بالتركيب والدلالة، ولا ينظر البحث إلى التصريح في هذه المواضع بوصفه تكراراً صوتياً مستقلاً، وإنما يفحص علاقته ببنية البيت، وبما قد يصاحبه من تماثل صرفي أو تركيبى أو معجمي، ومن خلال مجموعة من الشواهد المختارة، يسعى البحث إلى بيان الكيفية التي يسهم بها التوافق بين طرفي البيت في تعزيز تماسكه الإيقاعي، وما إذا كان لهذا التوافق أثر في توكيد بعض العلاقات الدلالية، يقول ابن الأثير: الكامل

مولاي هَاك معادَةٌ أنباءها لِتُنِيلَ مِنْكَ سعادةً أنباءها¹⁵

يتحقق في البيت تقارب صوتي بين نهايتي الشطرين، ويتعزز هذا التقارب بتماثل الصياغة في: معادَةٌ/ سعادةً وأنباءها/ أنباءها، بما يجعل العلاقة بين الصدر والعجز قائمة على أكثر من مستوى صوتي¹⁶، بحيث لا تكون القافية خاتمة صوتية فقط، بل علامة على اكتمال العلاقة بين المعنيين، وعلى المستوى العروضي جاءت تفعيلية العروض والضرب مُتفَاعِلُنْ، حيث دخل الإضمار¹⁷ على تفعيلية الكامل مُتَفَاعِلُنْ لتصبح: مُتَفَاعِلُنْ، وهو ما يعزز الإحساس بالانتظام الإيقاعي داخل البيت.

ورغم أن الأثر الدلالي لا يُعزى مباشرة إلى الإضمار بوصفه زحافاً؛ إذ لا ينهض التغيير العروضي وحده دليلاً على معنى محدد، ولكن يمكن القول إن انتظام القفلتين وتكرار بنيتهما الصوتية ينسجمان مع طبيعة الخطاب الموجّه إلى الممدوح¹⁸.

ومن الممكن أن تؤدي الصياغة المتوازنة وظيفية تصويرية؛ فالشطران يقدمان صورتين متجاورتين، ويمنح التصريح كل صورة إغلاقاً صوتياً مماثلاً، ويتولد من ذلك إيقاع متوازن يساند وحدة المشهد، كما في قوله: البسيط

وَصَاحَةً بَلَجًا نَفَاحَةً أَرَجَا حَسَنَةً فَلَجًا فَتَانَةً دَعَجَا
فَالْخَصْرُ يُنْهَضُهَا ظَمَانٌ مُنْدِمَجَا وَالرِّدْفُ يُنْهَضُهَا رِيَانٌ مُنْتَفَجَا¹⁹

جاءت تفعيلية العروض والضرب فَعْلُنْ التي دخل عليها الخبن: حذف الثاني الساكن²⁰، وهذا التحول العروضي نقل التفعيلية من حالة الرصانة والهدوء التي يمنحها السكون الأول في (فَاعِلُنْ) إلى حالة من التتابع الحركي السريع الخفيف (فَعْلُنْ) ثلاث حركات فجزء ساكن.

والخبين هنا ليس مجرد رخصة عروضية، بل قد يكون محاكاة صوتية للحركة والرشاقة، فالبيت الأول يتحدث عن أوصاف الجمال الأنثوي المتلاحقة (بَلَجًا، أَرَجًا، فَلَجًا، دَعَجًا)، والبيت الثاني يصف حركة الجسد المتدافعة بين النهوض والاهتزاز، حيث تمنح التفعيلية المخبونة والسريعة (فَعْلُنْ) في نهاية كل شطر الإيقاع خفة ومرونة تتناسب تماماً مع أجواء الغزل ورشاقة الموصوف.

وفي المثال التالي، يظهر أثر التقارب الاشتقاقي والجناس، إذ تتجاوز كلمات متشابهة الصوت مختلفة أو متقاربة المعنى، ويسهم هذا التجاور في زيادة كثافة الإيقاع الداخلي، ويجعل العلاقة الدلالية بين الطرفين أكثر وضوحاً، يقول: الطويل

وَلَا قَيْبُ لِلْأَعْلَاقِ أَجُودَ مَا نَحْ يَمِينًا وَلِلْأَعْلَاقِ أَسْعَدَ فَاتِح²¹

يُمثل هذا البيت التكامل بين المحسنات اللفظية والتماسك الدلالي في المديح، حيث ينبثق الإيقاع هنا ليس فقط من التقفية الخارجية للبحر، بل من بنية التوازن الداخلي الشديد الصرامة التي توازي بين الشطرين، وجاءت عروض البيت وضربه (مَفَاعِلُنْ) بدلا من (مَفَاعِلُنْ) التي دخل عليها زحاف القبض؛ وهو زحاف يعتمد على حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلية²²، هذا التماثل التام في الوزن وحرف الروي المطلق يحقق التصريح الداخلي؛ فالأذن تلحظ قفلة الشطر الأول المتطابقة صوتياً ووزناً مع قفلة الشطر الثاني، مما يمنح البيت استقلالية نغمية داخل القصيدة، وحين يعتمد الشاعر إلى القبض في العروض والضرب معاً في بيت عابر داخل القصيدة، فإنه يصنع توازناً تقابلياً²³ بين الفكرتين في الشطرين؛ فالتماثل الصوتي عند قفلة مَفَاعِلُنْ يُوحى للمستمع بأن الشطر الثاني هو النتيجة والمكمل البلاغي للشطر الأول، مما يرسخ المعنى في النفس.



وعلى الصعيد الدلالي تبرز ثنائية العطاء والتمكين، حيث يوظف ابن الأبار هذا الإيقاع المتوازن لبناء صورة مدحية متكاملة تجمع بين صفات الكرم المطلق والقوة والتمكين السياسي والجهادي، واستخدم الشاعر الجنس الناقص بين كلمتي: الأغلاق: جمع علق، وهو النفيس من كل شيء، والأغلاق: جمع علق، وهو ما يُعْلَقُ به الباب ويفتح²⁴، وهذا الجنس لا يخدم الطرب السميح فحسب، بل يختزل التحول الدلالي؛ فالممدوح كريم يبذل أنفـس ما يملك، وفي الوقت نفسه هو قائد مظفر يفتح الحصون والبلاد المستعصية التي أغلقت في وجه غيره.

وفي القصيدة نفسها يتكرر التصريح الداخلي ثلاث مرات، فإذا كان الروي يحقق الترابط العمودي، فإن التصريح الداخلي يحقق ترابطاً أفقياً، فالقافية تعيد الصوت في أواخر الأبيات، بينما يعيد التصريح الصوت في طرفي البيت الواحد، وبذلك يعمل النظام الإيقاعي على محورين متقاطعين، ويشعر المتلقي بعودة الإيقاع الداخلي في نقاط محددة، فتتحول القصيدة إلى شبكة من البؤر الصوتية، وهذه البؤر ليست محايدة، بل ترتبط غالباً بأبيات ذات كثافة دلالية أو تركيبية²⁵.

ويبرز التوازي التركيبي (أو لم) والتقابل الدلالي (يسكن/ يصلح) حين يعيد الشطر الثاني بناء الهيكل الذي قدمه الأول، ثم يغير أحد عناصره، ومن ثم تتحول المطابقة الصوتية إلى أداة لتوكيد المقابلة أو الانتقال الدلالي، كما في قوله: الرمل

أولم يسكن به ما شرداً أولم يصلح به ما فسداً²⁶

يقول حازم القرطاجني في سياق حديثه عن بحر الرمل: "وللرمل لنا وسهولة"²⁷؛ وربما كان وصفه باللين والسهولة نظراً لتوالي الأسباب الخفيفة فيه، وجاءت تفعيلة العروض والضرب: فاعْلَأتُ التي دخلها علة الحذف وزحاف الخبن²⁸ فأصبحت: فعلاً التي تنقل في النطق إلى: فَعْلُنْ، وأثر الحذف والخبن في عروض الرمل وضربه يعكس استراتيجية أسلوبية خطيرة؛ فالشاعر يعتمد على ثلاث حركات متتالية تنتهي بساكن مجرد في ختام كل شطر، وهذا الختام المبثور والمسرّع في (شرداً / فسداً) إلى جانب التكرار التركيبي، يعزز نبرة الاستفهام ويكثف المقابلة بين حالتي الشرود والفساد من جهة، وحالتي السكون والإصلاح بفضل الممدوح من جهة أخرى.

إن التزام التقفية والوزن (فعلاً) في منتصف البيت ونهايته صنع ملجأً موسيقياً يعوض القصر الزمني للمجزوء؛ فالأذن تلتفت بقوة إلى قفلة الشطر الأول وتترقب شبيبتها في الشطر الثاني، ممّا يمنح البيت تماسكاً يمنع الفكرة من التشتت، أما البنية النحوية القائمة على (أولم... أولم...) فتأخذ على بحر الرمل طابعاً وعظيماً وتأملياً عميقاً، فالشاعر لا يصرخ بالمديح هنا، بل يثبت حقائق واضحة بأسلوب التوبيخ غير المباشر للمشككين.

إن المحور الحقيقي والفكرة الجوهرية في البيت هو شبه الجملة المتكررة بالموقع ذاته عروضياً ودلالياً (به)، حيث يلغي الشاعر دور الصدفة، أو دور العوامل البنائية الأخرى؛ فالتسكين والإصلاح حدثاً بسبب هذه الذات حصراً، وتكرار "به" على بحر الرمل الخفيف يرسخ في ذهن المستمع نغمة ثابتة، تجعل صورة الممدوح هي المرتكز الدائم والوحيد للاستقرار والإصلاح، ومن ثم فإن الدلالة لا تنتج عن الوزن وحده، وإنما عن تفاعل التكرار التركيبي، والتقابل المعجمي، والتوافق الإيقاعي.

وقد يتخذ التصريح وظيفة نفسية؛ إذ يثبت معنى العزة والأمن أو يرسخ صورة الفقد أو يضاعف أثر المدح، ويمنح التماثل بين الشطرين العبارة قدرة أكبر على الاستقرار في الذاكرة، كما في قوله: الكامل

وَعَزَزْتُ بَعْدَ الْهَوْنِ وَالْإِذْلَالِ وَأَمْنْتُ بَعْدَ الرُّوعِ وَالْأَوْجَالِ²⁹

تفعيلة العروض والضرب الأصلية في البحر الكامل هي: مُتَفَاعِلُنْ، وفي البيت السابق دخلت علة القطع: حذف ساكن الودت المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله³⁰، وزحاف الإضممار: تسكين الثاني المتحرك³¹، فأصبحت التفعيلة: مُتَفَاعِلْ، وهذا التسكين للحروف في القفلتين (إذْلالِي / أَوْجَالِي) يُحدث وقفة صوتية ذات جرس رصين وصلب؛ إذ يمنع الإيقاع من السقوط في الرشاقة الحركية، ويمنحه ثقلاً وقوراً يتناسب مع جلالة الشعور بالعزة والأمن بعد رحلة من الشقاء والأحوال.



كما أن البيت مبني على هندسة بنيوية وتمثال صوتي دقيق يوزع النبرات بالتساوي بين الشطرين، وهذا التطابق الصوتي التام يحول البيت إلى بنية إيقاعية داخلية ذات ارتدادات نغمية متوقعة تريح أذن المتلقي، وتشعره بالاستقرار الهيكلي للبيت³²، وهو استقرار يُحاكي الاستقرار النفسي للشاعر.

وتتحرك الدلالة في البيت عبر المقابلة الضدية³³ داخل كل شطر، حيث يعقد الشاعر مقارنة بين زمنين مر بهما: الشطر الأول: يجمع بين زمن الضعف والانكسار (الهون والإذلال) في مقابل النتيجة الحالية وهي المتعة والرفعة (عزّرت)، وفي الشطر الثاني: يجمع بين زمن الرعب والاضطراب النفسي (الرؤع والأوجال) في مقابل الحالة الحالية وهي الطمأنينة (أمّنت)، وهذا التشابك الدلالي³⁴ يؤكد أن قيمة العزة والأمان لا يتنوعها المرء بحق إلا إذا تجرع مرارة الهون والروع سابقاً، وبذلك، فإن البيت يختزل لوحة متكاملة للانعتاق الإنساني؛ فالممدوح لم يمنحه مكانة ظاهرة فحسب (العزة)، بل منح روحه السكنية التي فقدها في وطنه الأندلسي المكلوم (الأمن).

وحين تتجه الدلالة في البيت من حالتين سلبيتين سابقتين إلى حالتين إيجابيتين لاحقتين، فإن ذلك يمثل انتقالاً يوازيه الانتظام الصوتي بين طرفي البيت، ومن هنا يمكن القول إن التصريح الداخلي يؤدي وظيفة تنظيمية في إبراز المقابلة، بحيث يصبح التوافق الصوتي عاملاً مساعداً في تثبيت العلاقات الدلالية التي يبينها التركيب والمعجم.

التمثال بين الشطرين

تكشف النماذج المدروسة عن حضور واضح للتمثال بين شطري البيت، بدرجات متفاوتة، في عدد من المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، ولا يعني ذلك أن المستويات جميعها تتحقق في كل نموذج، وإنما تتباين درجات التماثل من شاهد إلى آخر؛ فقد يقتصر على القفلة الصوتية، وقد يتعزز بتشابه صرفي أو تركيبى أو معجمي، ومن ثم ينظر البحث إلى التماثل بوصفه عنصراً مساعداً في تفسير القيمة الإيقاعية للتصريح الداخلي، لا بوصفه جزءاً لازماً من تعريف التصريح نفسه.

ولبيان درجات التماثل بين الشطرين، يمكن الوقوف على أربعة نماذج تتفاوت في مقدار التوافق الصوتي والصرفي والتركيبى والدلالي، وتنتج هذه النماذج الانتقال من مجرد إثبات التقارب في القفلة إلى دراسة البنية التي ينظم فيها هذا التقارب، وذلك في ضوء اختلاف البحور والسياقات الدلالية، وأولها قوله: الطويل

فَمِنْ بَدْرِ ضَعْفِ النُّجُومِ اللُّوَامِحِ وَمِنْ جَلْعِ مِلْءِ الْغُيُونِ اللُّوَامِحِ³⁵

والثاني: الطويل

فَمِنْ مُقَرَّبَاتٍ جَاسَتْ السَّفْعَةُ الْغَبْرَا وَمِنْ مُنْشَآتٍ جَابَتْ الْأُبْحُرُ الْخَضْرَا³⁶

والثالث قوله: الوافر

وَحُبُّ عَلَائِكُمْ مِلْءُ الْجَنَانِ وَشُكْرُ حَبَائِكُمْ مِلْءُ اللِّسَانِ³⁷

والأخير قوله: الوافر

فَمَا أَحْبَبْتُ مِنْ خُلُقِي رَضِي وَمَا أَحْبَبْتُ مِنْ خُلُقِي وَضِي³⁸

إذا فككنا هذه الأبيات صوتياً، نجد أن ابن الأبار يعتمد إلى تقارب واضح في البنية المقطعية بين الشطرين³⁹، حيث يتطابق عدد الحركات والسكنات بين شطري كل بيت بشكل يخلق إيقاعاً ارتدادياً متوقعاً يريح الأذن ويشد انتباهها، حيث يتحقق (التوازن المتناظر) في البيت الأول والثالث؛ في البيت الأول: (فَمِنْ بَدْرِ / ضَعْفِ النُّجُومِ اللُّوَامِحِ) تتقابل وزناً وحركة حرف بحرف مع: (وَمِنْ جَلْعِ / مِلْءِ الْغُيُونِ اللُّوَامِحِ)، والتمثال هنا مبني على بحر الطويل، وجاء التصريح الداخلي المطلق الخفي في (اللوائح/ اللوامح) ليعزز هذا التطابق الصوتي، وفي البيت الثالث: (وَحُبُّ عَلَائِكُمْ / مِلْءُ الْجَنَانِ) تتقابل مع: (وَشُكْرُ حَبَائِكُمْ / مِلْءُ اللِّسَانِ)، البيت من بحر الوافر، وفيه قُسم البيتان إلى كتلتين نغميتين متساويتين في المساحة الزمنية والنبر.

وفي البيت الثاني، يعتمد الشاعر على تقنية الطويل بحرية واسعة يصرّع داخلها الموصوفات: (جَاسَتْ السَّفْعَةُ الْغَبْرَا) مقابل (جَابَتْ الْأُبْحُرُ الْخَضْرَا)، وفي البيت الرابع: يعتمد على بحر الوافر ليكشف عن بناء تماثلي



محكم، تجاوز فيه التوازي حدود التشابه الإيقاعي إلى موازنة تركيبية وصوتية وصرفية ودلالية متضافرة، فقد أقام الشاعر الشطرين على بنية نحوية واحدة قوامها: ما + أحببت + من + اسم + صفة.

ويؤدي هذا التماثل التركيبي وظيفة دلالية مهمة؛ إذ إن ثبات العناصر النحوية يجعل المتلقي أكثر انتباهاً إلى العناصر المتغيرة، فالتقابل بين الخلق والخلق يقوم على تشابه صوتي شديد يقابله اختلاف دلالي، حيث يحيل الأول إلى الصفات الباطنة والسجايا الأخلاقية، بينما يحيل الثاني إلى الهيئة والصورة الظاهرة، ومن ثم ينتقل الشاعر داخل القالب التركيبي الواحد من تقويم الباطن إلى تقويم الظاهر، بما يضيفي على العبارة قدرًا من الشمول في الحكم.

وتتجاوز سمة التماثل الصرفي والنحوي⁴⁰ عند ابن الأبار الموسيقى لتنظم الفراغ النحوي والصرفي للبيت؛ فالكلمات لا تلتقي صدفة، بل تُساق في قوالب صرفية متطابقة تمامًا: حيث يظهر التماثل الصرفي في: (اللوايح \ اللوامح): على وزن (فواعل)، و(مُفْرَبَاتٍ \ مُنْشَأَتٍ): صيغ جمع مؤنث سالم مشتقة، و(جَاسَتْ \ جَابَتْ): أفعال ماضية ثلاثية جوفاء على وزن (فَعَلَتْ)، و(رَضِي/وَضِي) صفات مشبهة على وزن (فَعِيل). ويتجلى التوازي النحوي في مكونات الشطر الأول حين تُعاد هندستها إعرابياً في الشطر الثاني؛ كما جاء في البيت الرابع، وهذا التماثل النحوي يُلغي التفاوت التركيبي، ويجعل ذهن المتلقي يستوعب الشطر الثاني بسرعة فائقة بناءً على خريطة الشطر الأول.

ولا يبدو التماثل في هذه النماذج مقصوراً على التزيين اللفظي، بل هو أداة دلالية مشحونة وظيفياً لخدمة الغرض الشعري؛ ففي البيت الأول والثالث، يدمج الشاعر بين التصريح الداخلي والجناس الناقص (اللوايح/اللوامح، علائكم/حبائكم، الجنان/اللسان)، ودلاليًا، يربط الشاعر بين عطاء الممدوح المادي (خَلْع مِلء العيون) ومكانته النورانية العالية (بدر ضعف النجوم)، وفي البيت الثالث، يتأسس التقابل على انتقال المعنى من الباطن إلى الظاهر؛ فالحب يرتبط بالجنان، في حين يتصل الشكر باللسان، وبذلك يجمع الشاعر بين البعد الوجداني الداخلي والتعبير اللفظي الخارجي، ويسهم التماثل بين (الجنان/اللسان) في تثبيت هذا التقابل صوتيًا، بحيث يتعاضد التوافق في القفلة مع العلاقة الدلالية بين طرفي البيت.

يضعنا ابن الأبار في البيت الثاني أمام تماثل كوني يخدم فكرة السيطرة والتمكين؛ فالخيل والجيش البرية (مقربات) طافت الأرض وقهرت الفياقي (جاست السفعة الغبرا)، وفي المقابل، فإن السفن والأسطول البحري (منشآت) قطعت اليمّ وحمت الشواطئ (جابت الأبحر الخضرا)، هذا التماثل بين البر والبحر عبر التصريح الداخلي يمنح الممدوح صورة القائد المهيمن على الجهات والمجالات كافة.

ويبرز في البيت الرابع تنابع تماثلي مزدوج: (خُلِق/خُلِق) في وسط الشطرين، ثم (رَضِي/وَضِي) في نهايتهما، وهو ما يمنح البيت إيقاعًا داخليًا قائمًا على التجاوب بين وحدته، وبذلك يغدو التصريح الداخلي، في هذا السياق، جزءًا من هندسة البيت لا مجرد ظاهرة صوتية؛ إذ تتأزر الموازنة التركيبية والتجانس الصوتي والتقابل الدلالي لتكوين بنية شعرية تجعل الشطر الثاني صدًى إيقاعيًا ودلاليًا للأول، مع تحويل هذا الصدًى إلى أداة لإبراز المفارقة بين اللفظيين المتجانسين.

تكشف هذه النماذج أن التصريح الداخلي يرتبط، في عدد من المواضع، ببنية تماثلية تتجاوز القفلة الصوتية إلى الصياغة الصرفية والتركيب والعلاقة الدلالية، ويؤدي هذا التماثل وظيفة تنظيمية في بناء البيت؛ إذ يربط الشطرين صوتيًا وتركيبياً، ثم يسمح للشاعر بإقامة المقابلة أو التوكيد أو الإضافة الدلالية بينهما، وبذلك يصبح التصريح جزءًا من بنية البيت الإيقاعية، لا مجرد توافق صوتي منفصل عن السياق.

التصريح والجناس والإيقاع الداخلي

ترتبط كثير من نماذج التصريح الداخلي بالتجانس الصوتي والاشتقائي، وهو تقاطع يضاعف من كثافة التشابه الصوتي بين طرفي البيت، حيث لا يكتفي الشاعر بتحقيق التماثل التركيبي فحسب، بل يدمج التصريح الداخلي بالجناس والاشتقاق، وهذا الاندماج يُحوّل القافية الداخلية من مجرد نقطة التقاء وزنية عابرة إلى بؤرة توليد إيقاعي ودلالي ترتكز عليها بنية البيت بالكامل، ففي قوله: الكامل

قَدْ راعَ أجوازَ المَهَالِكِ حاطِبًا واختارَ أبكارَ المَمَالِكِ حاطِبًا⁴¹



يتقابل في هذا البيت (المهالك/ الممالك) ضمن سياق صوتي متقارب، كما يتقابل الشطران في عروض وضرب متماثلين وزناً وقافية بالروي المطلق بالألف (خَاطِبًا / خَاطِبًا)، جاءت تفعيلة العروض والضرب هنا متسارعة بحركات مُتَفَاعِلُنْ الكاملة لتناسب حركية السفر واجتياز الفياقي والبلدان، كما أن الجنس الناقص بين نهايتي الشطر الأول والثاني يعتمد على تقارب المخارج الصوتية، وهذا التجانس اللفظي حوّل التصريع الداخلي من صدفه وزنية إلى ارتباط دلالي حتمي؛ فالرحلة الشاقة والضرب في الأرض كـ (خاطب ليل) في الشطر الأول، كان الغرض منها هو المجد وخطة ود الممالك كـ (خاطب) في الشطر الثاني.

وفي موضوع آخر، يقول ابن الأبار: الخفيف

أَقْسَمَ الْمَجْدُ غَيْرَ آلٍ وَآلِي أَتَهُ مِنْهُ صِغَعٌ نَفْسًا وَلَا⁴²

التزم الشاعر بالتصريع التام بين العروض والضرب (وَالِي / وَآلَا)، محققاً امتداداً صوتياً تناسب فخامة القسم والقيمة التجريدية للمجد، ويبلغ التوليد الإيقاعي ذروته عبر الجنس والاشتقاق: آل: اسم فاعل من الفعل (آل) (يُأَلُّ) أي قَصَرَ، وآلِي: فعل ماضٍ بمعنى أَقْسَمَ، وآلَا: بمعنى الأهل أو النعم والمال، وهذا الترديد الصوتي للحروف ذاتها (الألف واللام) بين حشو الشطر الأول وقفلتي التصريع الداخلي يُحدث ما يُسمى بالانسجام الإيقاعي⁴³، حيث تدور ألفاظ البيت كلها في فلك صوتي واحد يرسخ معنى عظمة المجد الممدوح.

وفي موضع آخر، يقول ابن الأبار: المتدارك

لَا زَالَ النَّصْرُ تَوَدُّهُ لِبَنُو دِهِمْ وَتَرَدُّدُهُ⁴⁴

يتطابق العروض والضرب في الروي والوزن وحركة الهاء المشبعة (تَوَدُّهُ / تَرَدُّدُهُ)، ويمنح هذا الوزن الصافي الخفيف (فَعْلُنْ ///) البيت إيقاعاً راقصاً، حيث تتقابل الكلمتان بجناس ناقص (بتبديل الواو راء) وعلى ذات الوزن الصرفي (تَفَعَّلُهُ)، والتماثل الصوتي هنا يكرر حركة الدال المضغفة المضمومة أربع مرات متتالية في ذات الموضع الإيقاعي من الشطرين، مما يخلق نبضاً داخلياً حاداً يتردد في أذن المتلقي بكثافة.

يوظف ابن الأبار هذا التشابك الموسيقي الكثيف (تصريع + جناس + تماثل) لخدمة غرضه الفكري مباشرة، ففي البيت الأول يبين الإيقاع المتطابق والجناس المتقارب حجم المعاناة؛ فالمهالك والممالك متجانسان أيضاً بصرياً ولفظياً، والشاعر يربط جغرافيا السفر وبذل الجهد باجتياز المهالك، للوصول إلى الغاية الأسمى، ويوحى التكرار الجناسي لـ (آل، آلي، آلَا) في البيت الثاني بالإحاطة والشمول؛ فقسم المجد غير مقطوع، ونفس الممدوح ومآله مصوغان من جوهر المجد ذاته، حيث يعكس التماثل الصوتي دلالة التلاحم بين الممدوح والمجد فلا ينفصلان.

وجاء اختيار بحر المتدارك السريع الخفيف في البيت الثالث مع الجنس الناقص المقترن بالتصريع الصوتي (تودده/تردده) ليتفاعل مع صورة النصر، فالنصر ليس قيمة ثابتة، بل هو حركة متوددة تتردد وتخفق مع البنود والرايات المرفوعة، فجاءت حركات الدال والراء والواو المتلاحقة لترسم بصرياً وسمعيًا مشهد الرايات وهي تتماوج في الأفق.

تكشف هذه النماذج عن تفاعل التصريع الداخلي مع الجنس والتقارب الاشتقاقي في بناء التشابه الصوتي بين طرفي البيت. ويؤدي هذا التفاعل إلى تعزيز التماسك الإيقاعي، كما قد يسهم، بحسب السياق، في إبراز العلاقة بين المعنيين المتقابلين أو المتقاربين. وبذلك لا يظهر الجنس في هذه المواضع بوصفه غاية مستقلة، وإنما بوصفه عنصراً يتضافر مع التصريع في تنظيم العلاقة بين القفلتين.

لذلك، لا ينبغي النظر إلى الجنس في مثل هذه المواضع باعتباره ظاهرة مستقلة عن التصريع؛ فالتصريع يوفر الإطار القافوي الذي يجعل التقارب بين الكلمتين محسوساً، والجناس يملأ هذا الإطار بمادة صوتية ومعجمية، ومن ثم تتفاعل الظاهرتان لتكوين إيقاع داخلي كثيف، ويؤدي هذا الإيقاع وظيفة دلالية أيضاً، فحين تكون الكلمتان المتجانستان في موقعين متوازيين، يشعر المتلقي بأن بين المعنيين صلة، حتى إذا كانا متضادين، ومن هنا يشارك الصوت في إنتاج العلاقة الدلالية.



التصرّيع في البيت الأخير ووظيفة الإغلاق

يُمثّل البيت الأخير في القصيدة العربية نقطة الارتكاز التي تتحقق فيها وظيفة الإغلاق الفني؛ فبينما يفتح التصرّيع في البيت الأول أفق التلقي ويجذب انتباه السامع بنغمته الموسيقية الموحدة، يأتي البيت الأخير ليغلق هذه الدائرة الإبداعية بما يُسمى حسن الخاتمة، وتتجلى وظيفة الإغلاق هنا في منح النص الاستقرار الدلالي والموسيقى، حيث يشعر القارئ بالاكتمال والتمام، مستقراً على اللحن الأساسي للقصيدة (الروي) بعد رحلة تنقل فيها بين الشطور، إن الإغلاق في البيت الأخير ليس مجرد توقف عن القول، بل هو تكثيف للمقصد الشعري، وإحكام للمبنى والمعنى، يترك أثراً عميقاً وممتداً في نفس المتلقي، ويعلن نهاية التجربة الشعرية بنجاح، وقد ورد عدة نماذج في ديوان ابن الأبار تمثل التصرّيع في البيت الأخير مثل: الكامل

تُبَيَّنَتْ مَعَاقِدُهَا عَلَى تَأْرِيبِهِ وَرَسَتْ قَوَاعِدُهَا عَلَى تَرْبِيهِ⁴⁵

ومثل: المتدارك

لا زال النَّصْرُ تَوَدُّهُ لِبُنُودِهِمْ وَتَرَدُّدُهُ⁴⁶

ومثل: الكامل

فَاهُنَّا بِهِ فَهَوَ الرِّشَاءُ الْوَاصِلُ وَارْكُنْ لَهُ فَهَوَ الْعِتَادُ الْخَاصِلُ⁴⁷

إن ورود التصرّيع في البيت الأخير من هذه النماذج الشعرية هو تعزيز للتقنية الداخلية، كما تتوخى تحقيق وظيفة الإغلاق الفني ببراعة؛ حيث يعمد الشاعر إلى إحداث توازن صوتي تام وهندسة إيقاعية متماثلة بين تفعيلتي العروض والضرب في خاتمة القصيدة (تأريبه/تربّيه، تودُّه/تردُّد، الواصل/الخاصل) وتتجلى القيمة البلاغية لهذا الإجراء في منح الخاتمة قوة تصويبية محكمة تسترعي انتباه المتلقي، وتعلن عن اكتمال النص واكتمال دائرته البنائية بنغمة مشبعة ومستقرة، مما يترك أثراً شعورياً ممتداً وحسن انتهاء يرسخ المقصد الشعري في الذهن وينتج تجربة الإيقاع الكلي للقصيدة بنجاح.

ولا يكفي مجيء التصرّيع في النهاية ليتحول إلى أداة إغلاق؛ فلا بد من النظر في ثلاثة مؤشرات متضافرة: موقع البيت في بنية القصيدة، واكتمال المعنى عنده، وطبيعة العلاقة بين قفلته الإيقاعية والخاتمة الدلالية، والتصرّيع في هذه الحالة يعيد التوازن بين الصدر والعجز في آخر لحظة من القصيدة، وتضع هذه النتيجة حداً للتفسير الذي يجعل التصرّيع علامة لازمة للانتقال بين الأغراض، فوجوده في النهاية، فضلاً عن تنوع مواضعه، يدل على أنه اختيار بنائي قد يرتبط بالإغلاق أو التوكيد أو التوازن، وليس بالانتقال وحده.

النتائج

بلغ عدد النماذج التي رصدها الدراسة للتصرّيع الداخلي في ديوان ابن الأبار سبعة وثلاثين نموذجاً، وتوزعت على بحور شعرية متعددة، مع ارتفاع ملحوظ في البحرين الطويل والكامل، وكشفت النماذج المدروسة عن حضور بارز للتماثل بين شطري البيت، غير أن درجة هذا التماثل تختلف من نموذج إلى آخر؛ فقد يكون صوتياً، وقد يتعزز بتماثل صرفي أو تركيبى أو معجمي ودلالي، وقد أسهم التصرّيع الداخلي في عدد من الشواهد في تعزيز التماسك الأفقي داخل البيت، من خلال إقامة علاقة إيقاعية بين قفلة الصدر وقفلة العجز، في مقابل الوظيفة العمودية التي تؤديها القافية في ربط أبيات القصيدة.

ظهر التصرّيع الداخلي في مواضع مختلفة من القصيدة، ولم يقتصر على موضع واحد، وهو ما يحد من تفسيره بوصفه أداة للاستهلال أو الانتقال بين الأغراض، كما اقترن التصرّيع في عدد من النماذج بالجناس والتقارب الاشتقاقي والتوازي التركيبى، مما أدى إلى زيادة كثافة التشابه الصوتي بين طرفي البيت، وأظهر التحليل أن القيمة الدلالية للتصرّيع لا تنشأ من التوافق الصوتي وحده، وإنما من تفاعله مع السياق التركيبى والمعجمي والدلالي للبيت.

وكشفت النماذج التي ورد فيها التصرّيع في البيت الأخير عن إمكان إسهامه في تعزيز الإحساس بالختم، غير أن هذه الوظيفة لا تثبت بمجرد موقع البيت، بل تحتاج إلى قرائن دلالية وبنائية تؤكد اكتمال الحركة النصية عنده، وتؤكد الدراسة أن دراسة التصرّيع الداخلي تكون أكثر فاعلية حين تُربط بالتماثل بين الشطرين، مع الحفاظ على التمييز بين التصرّيع بوصفه ظاهرة عروضية، وبين التوازي والجناس والترصيع بوصفها ظواهر إيقاعية وبلاغية متقاطعة معه.



الخاتمة

تكشف دراسة التصريح الداخلي في ديوان ابن الأبار البلنسي عن ظاهرة تتجاوز مجرد توافق القفلتين إلى بناء علاقة إيقاعية بين شطري البيت، تتفاوت درجاتها بحسب السياق والنموذج، وقد أظهر التحليل أن التماثل الصوتي يكون في عدد من الشواهد مدعوماً بتقارب صرفي أو تركيبى أو معجمي، الأمر الذي يجعل التصريح جزءاً من تنظيم البيت لا مجرد ظاهرة صوتية منفصلة.

وتبين كذلك أن حضور التصريح في مواضع مختلفة من القصيدة يوسع وظائفه الممكنة؛ فهو قد يعزز التوازن بين الشطرين، أو يبرز المقابلة، أو يثبت بعض العلاقات الدلالية، وقد يسهم في تقوية الإحساس بالختم حين يقع في نهاية القصيدة وتدعمه القرائن الدلالية والبنائية، وبذلك تقترح الدراسة النظر إلى التصريح الداخلي ضمن شبكة من العلاقات الإيقاعية التي تتقاطع مع التوازي والجناس والتقفية، مع الحفاظ على الفروق الاصطلاحية والعروضية بينها.

وتفتح هذه النتائج مجالاً لدراسة التصريح الداخلي في دواوين شعراء أندلسيين آخرين، ومقارنة مدى انتظام الظاهرة وتنوع وظائفها، بما يمكن أن يكشف عن الخصائص الإيقاعية الفردية للشاعر وعن موقع هذه الظاهرة في بنية الموسيقى الداخلية للقصيدة الأندلسية.

الحواشي

- ¹ قدامة بن جعفر. نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 64 و 181
- ² قدامة. نقد الشعر، ص 86
- ³ سعود الجودي. شعر ابن الأبار البلنسي القضاعي (595-659هـ): دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة أم القرى، السعودية، 2000
- ⁴ شاكر لقمان. المطالع والمقاطع في شعر ابن الأبار القضاعي البلنسي، مجلة حوليات جامعة قلمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، 2015، العدد 10، ص 231-255
- ⁵ ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، 1981، ج1، ص 173
- ⁶ قدامة. نقد الشعر، ص 86
- ⁷ صالح الشاعر. التصريح في وسط القصيدة (نماذج من الشعر الجاهلي)، حوليات آداب عين شمس، مج42، (يناير-مارس) 2014، ص 506
- ⁸ ابن رشيق. العمدة، ج1، ص 174
- ⁹ ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة، تحقيق: داؤود غطاشة، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2006، ص 180
- ¹⁰ ضياء الدين بن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973، ص 277
- ¹¹ عبد العزيز عتيق. علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت، ص 197
- ¹² أبو عبد الله محمد ابن الأبار القضاعي البلنسي. ديوان ابن الأبار، قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، 1999، ص 71
- ¹³ ابن الأبار. الديوان، ص 130
- ¹⁴ ابن الأبار. الديوان، ص 164
- ¹⁵ ابن الأبار. الديوان، ص 37
- ¹⁶ محمد كنوني. التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع18، المغرب، 1999، ص 79
- ¹⁷ عبد العزيز عتيق. علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987، ص 172
- ¹⁸ وليد رافع وسليمة مدلفاف. أسلوبية المفارقة من خلال الحقول الدلالية في همزية ابن الأبار القضاعي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مج10، ع4، 2021، ص 754
- ¹⁹ ابن الأبار. الديوان، ص 110
- ²⁰ عبد العزيز عتيق. علم العروض والقافية، ص 176
- ²¹ ابن الأبار. الديوان، ص 130



- 22 عبد العزيز عتيق. علم العروض والقافية، ص 176
- 23 يوري لوتمان. تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 129
- 24 جمال الدين ابن منظور. لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط2، 1997، مادة علق وعلق
- 25 مصلىح النجار وأفنان النجار. الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي: رصد لأحوال التكرار، وتأسيس لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، مج23، ع1، 2007، ص 130
- 26 ابن الأبار. الديوان، ص 170
- 27 7. حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966، ص 269
- 28 عبد العزيز عتيق. علم العروض والقافية، ص 176
- 29 ابن الأبار. الديوان، ص 263
- 30 عبد العزيز عتيق. علم العروض والقافية، ص 183
- 31 عبد العزيز عتيق. علم العروض والقافية، ص 172
- 32 يوري لوتمان. تحليل النص الشعري، ص 70
- 33 جميل صليبا. المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2000، ص 285
- 34 الشريف الجرجاني. التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985، ص 109
- 35 ابن الأبار. الديوان، ص 130
- 36 ابن الأبار. الديوان، ص 218
- 37 ابن الأبار. الديوان، ص 342
- 38 ابن الأبار. الديوان، ص 439
- 39 محمد مفتاح. التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص 100
- 40 محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، مج 16، ع1، 1997، ص 259
- 41 ابن الأبار. الديوان، ص 73
- 42 ابن الأبار. الديوان، ص 269
- 43 أحمد مطلوب. معجم مصطلحات النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 257
- 44 ابن الأبار. الديوان، ص 165
- 45 ابن الأبار. الديوان، ص 83
- 46 ابن الأبار. الديوان، ص 165
- 47 ابن الأبار. الديوان، ص 267

المصادر والمراجع

1. أحمد مطلوب. معجم مصطلحات النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989
2. جمال الدين ابن منظور. لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط2، 1997
3. جميل صليبا. المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2000
4. حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966
5. ابن رشيقي القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، 1981، ج1
6. سعود الجودي. شعر ابن الأبار البليسي القضاعي (595-659هـ): دراسة في مضامين الخطاب ومكونات المتن، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة أم القرى، السعودية، 2000



7. ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة، تحقيق: داوود غطاشة، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2006
8. شاكر لقمان. المطالع والمقاطع في شعر ابن الأبار القضاعي البننسي، مجلة حوليات جامعة قلمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية، 2015، العدد 10
9. الشريف الجرجاني. التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985
10. ضياء الدين بن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973
11. عبد العزيز عتيق. علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987
12. عبد العزيز عتيق. علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت
13. أبو عبد الله محمد ابن الأبار القضاعي البننسي. ديوان ابن الأبار، قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، 1999
14. قدامة بن جعفر. نقد الشعر، تحقيق: محمد خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت
15. محمد كنوني. التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، ع18، المغرب، 1999
16. محمد مفتاح. التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996
17. محمد مفتاح. مدخل إلى قراءة النص الشعري، مجلة فصول، مج 16، ع1، 1997
18. مصلح النجار وأفنان النجار. الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي: رصد لأحوال التكرار، وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، مج 23، ع1، 2007
19. وليد رافع وسليمة مدلفاف. أسلوبية المفارقة من خلال الحقول الدلالية في همزية ابن الأبار القضاعي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مج 10، ع4، 2021
20. يوري لوتمان. تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995
21. Abu Abdullah Muhammad Ibn Al-Abar Al-Qudai Al-Balensi. Diwan Ibn Al-Abar, reading and commentary by: Abdul Salam Al-Harras, Ministry of Endowments and Islamic Affairs, Morocco, 1999
22. Abdul Aziz Atiq. The Science of Rhetoric, Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing, Publishing, and Distribution, Beirut, n.d.
23. Abdul Aziz Atiq. The Science of Meter and Rhyme, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Beirut, 1987
24. Ahmed matloub. Dictionary of Terms in Ancient Arabic Criticism, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya Al-Aama, Baghdad, 1989
25. Al-Sharif Al-Jurjani. Definitions, Library of Lebanon, Beirut, 1985
26. Diya Al-Din Ibn Al-Athir. The Proverb in the Literature of the Writer and Poet, introduced and annotated by: Ahmad Al-Hofi and Badawi Tabana, Dar Nahdat Misr for Printing and Publishing, Cairo, 1973
27. Hazim Al-Qartajani. The Method of Eloquence and the Lamp of Writers, edited by: Muhammad Al-Habib Ibn Al-Khawja, Tunis, Dar Al-Kutub Al-Sharqiya, 1966
28. Ibn Rashiq Al-Qayrawani. The Essentials of Poetry: Its Merits, Etiquette, and Criticism, 5th edition, edited by: Muhammad Muhyi Al-Din Abdul Hamid, Beirut, Dar Al-Jil, 1981, Vol. 1
29. Ibn Sinan Al-Khafaji. The Secret of Eloquence, edited by: Dawood Ghatasha, Dar Al-Fikr Publishers and Distributors, Amman, 1st edition, 2006



30. Jamal Al-Din Ibn Manzur. Lisan Al-Arab, corrected by: Amin Muhammad Abdul Wahab, Beirut, Dar Ihya Al-Turath Al-Arabi, 2nd edition, 1997
31. Jamil Saliba. The Philosophical Dictionary, Dar Al-Kitab Al-Lubnani, Beirut, 2000
32. Muhammad Kanouni. Parallelism and the Language of Poetry, Journal of Thought and Criticism, Issue 18, Morocco, 1999
33. Muhammad Muftah. Similarity and Difference, Arab Cultural Center, Casablanca, Beirut, 1st edition, 1996
34. Muhammad Muftah. An Introduction to Reading Poetic Texts, Journal of Seasons, Vol. 16, Issue 1, 1997
35. Muslih Al-Najjar and Afnan Al-Najjar. The Companion Rhythms and Alternative Rhythms in Arabic Poetry: A Study of the Conditions of Repetition and the Foundations of Internal Rhythm, Journal of Damascus University, Vol. 23, Issue 1, 2007
36. Qudama Ibn Ja'far. Criticism of Poetry, edited by: Muhammad Khafaji, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, n.d.
37. Saud Al-Joudi. The Poetry of Ibn Al-Abar Al-Balensi Al-Qudai (595–659 AH): A Study of the Contents of Discourse and Components of Text, unpublished doctoral dissertation, Umm Al-Qura University, Saudi Arabia, 2000
38. Shakir Luqman. The Beginnings and Segments in the Poetry of Ibn Al-Abar Al-Qudai Al-Balensi, Journal of the Annals of Qalam University for Social and Human Sciences, 2015, Issue 10
39. Walid Rafe' and Salima Madlafaf. The Stylistics of Paradox through Semantic Fields in the Hamziya of Ibn Al-Abar Al-Qudai, Journal of Language and Literature Issues, Tamangast University, Algeria, Vol. 10, Issue 4, 2021
40. Yuri Lotman. Analyzing Poetic Texts: The Structure of the Poem, translated by: Muhammad Fattouh Ahmed, Dar Al-Ma'arif, Cairo, 1995