

Musical Composition in Safi Al-Din Al-Hilli "Al Raeya"

Dr. Ibrahim M. I. Sunjuq - Institute of Applied Technology, Abu Dhabi, UAE

Abstract

<https://doi.org/10.47798/awuj.2024.i68.05>

This study aims to highlight the aspects of external rhythmic and musical composition in Safi al-Din al-Hilli's "Al Raeya", and to explore the contribution of verbal embellishments in shaping internal music. The paper is divided into two sections: the first section discusses external music, while the second section focuses on internal music.

The research problem is to uncover the richness of Safi al-Din al-Hilli's poetry (Al Raeya poem) in terms of rhythmic and musical composition, as there are no comprehensive independent studies that have specifically examined music in his poetry.

The study adopts a descriptive approach, guided by the methods of induction and analysis.

The contributions of this study can be summarised as follows: Safi Al-Din Al-Hilli was concerned with achieving musical perfection in his "Al Raeya", and he also provided sources of internal music in his poem, which led to increased intonation and strengthened the musical timbre of the poetic verses.

Keywords: External Music, Internal Music, Rhythm, Intonation, Verbal Embellishments.

Received: 12-06-2023

Accepted: 28-02-2024

Published: 01-06-2024

Corresponding Author:

ibrahim.sunjuq@actvet.gov.ae

التشكيل الموسيقي في رائية صفي الدين الحلبي

د. إبراهيم موسى سنجوق

معهد التكنولوجيا التطبيقية - دولة الإمارات العربية المتحدة - إمارة أبوظبي

ملخص

يهدف هذا البحث إلى إبراز مظاهر التشكيل الإيقاعي والموسيقي الخارجي في رائية صفي الدين الحلبي، وإلى إسهام فنون البديع اللفظي في تشكيل الموسيقى الداخلية، ولهذا جاء البحث في قسمين: تناول الأول منهما الموسيقى الخارجية، في حين تناول القسم الثاني الموسيقى الداخلية.

وتكمن إشكالية البحث في الكشف عن ثراء رائية صفي الدين الحلبي بمظاهر التشكيل الإيقاعي والموسيقي؛ لأنه لا يوجد دراسات مستقلة شاملة درست موسيقى شعر الصفي الحلبي.

وقد اعتمد هذا البحث المنهج الوصفي، مسترشداً بالبيتي الاستقراء والتحليل.

أما عن إسهامات هذا البحث فيمكن القول: إن الصفي الحلبي كان حريصاً على الوصول بقافيته في قصيدته الرائية إلى الكمال الموسيقي، وكذلك حرص صفي الدين الحلبي على توفير مصادر الموسيقى الداخلية في قصيدته الرائية، مما أدى إلى زيادة التنغيم وتقوية الجرس الموسيقي للأبيات الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية، الإيقاع، التنغيم، المحسنات اللفظية، صفي الدين الحلبي.

المقدمة

تعدّ الموسيقى الشعرية عنصراً هاماً من عناصر الشعر الذي يسترعي الانتباه، ويطرب الأسماع، والموسيقى هي التي تميّز الشعر عن النثر، فقد وصف القدماء الشعر بأنه كلام موزون مُقَفّي، فالوزن الشعري بتفعيلاته المنتظمة، والقافية الموحدّة في الأبيات المتتالية يضيفان جمالاً موسيقياً أخذاً، ويشيعان جواً نفسياً مريحاً في نفس القارئ.

بناء على ما تقدم، فقد ارتأيت دراسة «التشكيل الموسيقي في رائية صفيّ الدّين الحلّي»؛ ومما دفعني أيضاً للبحث في هذا الموضوع أنّ الدراسات الموسيقية المستقلّة في الشعر العربي قليلة؛ إذ غالباً ما تتم دراسة الموسيقى في شعر شاعر من قبل الباحثين والدّارسين بشكل عام وسريع دون استفاضة وتحليل عميق، إضافة إلى ذلك، فإنّ شعر الصفيّ الحلّي يستحق الدراسة؛ لأنّ شعره قويّ من الناحية الفنيّة، وغنيّ بعناصر الموسيقى المختلفة.

وقد اتبعتُ في هذا البحث المنهج الوصفي، مستعينا بالتي الاستقراء والتحليل.

وجاء هذا البحث في مقدمة وتمهيد، ومبحثين: تناول الأول منهما الموسيقى الخارجية التي اندرج تحتها: الوزن الشعري والقافية والتصريع، بينما تناول المبحث الثاني الموسيقى الداخلية من خلال دراسة خمسة فنون بديعية، كان لها أثر واضح في التشكيل الموسيقي وهي: التكرار والجناس وحسن التقسيم والموازنة وردّ الأعجاز على الصّدور.

أما الدراسات السابقة لهذا البحث فهي:

- التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حَجَلَة التّلمساني، لأحمد غالب الخرشنة. وعبّاس عبد الحليم عبّاس.

- التشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى لبوعيسى مسعود.
- موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس.
- فن التقطيع الشعري والقافية، لصفاء خلوصي.
- القافية تاج الإيقاع الشعري لأحمد كشك.
- علم البديع لعبد العزيز عتيق.

التمهيد

يُعدّ صفي الدين الحلي أحد أبرز شعراء العصر المملوكي في المديح النبوي، فقد مدح «الرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم - وآله الميامين - رضي الله عنهم - بخمس قصائد طوال، وثمانين مقطوعات»^(١).

وقد خصص الباحث غازي شبيب ترجمة لصفي الدين الحلي، وصنّفه ضمن الشعراء الأعلام في المديح النبوي في العصر المملوكي، وتناول بعض مدائحه النبوية بالدراسة والتحليل.^(٢)

ومن ضمن قصائده التي مدح بها الرسول - عليه الصلاة والسلام - قصيدته الرائية موضوع هذا البحث، والتي مطلعها:

كفى البدرَ حُسناً أن يُقالَ نظيرُها فيزُهِى، ولكنّا بذاكَ نَضيرُها^(٣)

وقد نظم هذه القصيدة أثناء زيارته قبر الرسول - صلى الله عليه وسلم - في المدينة المنورة^(٤).

وتكوّن هذه القصيدة من تسعين بيتاً، وتتألف من أربعة أقسام على النحو الآتي:

القسم الأول: في الغزل، ويتكوّن من عشرين بيتاً.

القسم الثاني: في الشكوى من الزمان ولياليه، ويتألف من ستة أبيات.

- ١- علوش، جواد أحمد: شعر صفي الدين الحلي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٩٥، ص ١٦٩.
- ٢- انظر: شبيب، غازي: فن المديح النبوي في العصر المملوكي، أشرف عليه وراجعه الدكتور ياسين الأيوبي المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط ١، ١٩٩٨. ص ١٢٨ - ١٣٥.
- ٣- الحلي، صفي الدين: ديوان صفي الدين الحلي، حقّقه الدكتور محمد حور، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ودار الفارس، عمّان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ج ١، ص ١٣٧. (هذا البيت من وزن بحر الطويل).
- ٤- المصدر السابق، ج ١، والصفحة نفسها.

القسم الثالث: يتحدث فيه عن الرحلة والراحلة، ويتكوّن من واحد وعشرين بيتاً.

القسم الرابع: خصصه لمذح رسول الله - صلى الله عليه وسلم-، وقد شكل هذا القسم ثلاثة وأربعين بيتاً.

ويتناول هذا البحث دراسة الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية في هذه القصيدة بأقسامها الأربعة. إذ يقف على عناصر الموسيقى الخارجية: البحر الشعري، والوزن والقافية، والتصريع.

أما الموسيقى الداخلية فقد تناولت الحديث فيها عن تكرار الأصوات والألفاظ والعبارات والأساليب، وأيضاً تناولت بالدراسة محسنات البديع اللفظي التي تسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية كالجناس بنوعيه: التام والناقص، وحسن التقسيم، والموازنة، وردّ الأعجاز على الصدور.

التشكيل الموسيقي في الرائية.

عند تناول هذه القصيدة بالدراسة الموسيقية، لا بد من القول: إن «الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهري من الفوارق التي تميّز الشعر عن النثر»^(١).

وقد ذكر ابن رشيق أنّ الشعر يتكون من أربعة عناصر: اللفظ والوزن والمعنى والقافية^(٢).

والوزن والقافية عنصران أساسيان من عناصر الموسيقى الشعرية، فالكلام

١- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م، ص ١٥٤.
٢- انظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ٢٠٠١م، ج١، ص ١٠٨.

«الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجبيا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية»^(١).

وهذه الموسيقى الخاصة بالشعر «ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس، وأعمقها تأثيرا فيها»^(٢).

والموسيقى الشعرية تتكون من مصدرين أساسيين:

- الموسيقى الخارجية، أو ما يطلق عليها موسيقى الإطار.
- الموسيقى الداخلية، وتسمى موسيقى الحشو.

١- الموسيقى الخارجية:

عند دراسة الموسيقى الخارجية في رائية صفي الدين الحلي، لا بد من دراسة ثلاثة عناصر:

البحر الشعري للقصيدة ووزنها، والقافية، والتصريع، لأنّ هذه العناصر الثلاثة تشكل الموسيقى الخارجية.

أولاً: البحر الشعري لرائية الصفي الحلي وتفعيلاته العروضية:

لقد ربط دارسو الشعر بين عاطفة الشاعر والبحر العروضي الذي يختاره، فذهبوا إلى أن الشاعر في حالة الانفعال النفسي يميل إلى اختيار الأوزان القصيرة

١- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٧٢م؛ ص ١٣.

٢- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٥٤.

والمجزوءات، أما في حالة الهدوء النفسي فإنه يختار أوزانا طويلة كثيرة المقاطع^(١).

وقد نظم الصفي الحلبي قصيدته الرائية على بحر الطويل، وهو من الأوزان الطويلة، والغرض الشعري لهذه القصيدة المديح النبوي، وغرض المديح النبوي يحسن النظم فيه على بحر الطويل؛ لأنه من المواضيع الجادة، تتسع فيه المعاني، ويكثر فيه القول، فهو بحاجة إلى بحر كثير المقاطع يستوعب هذه المعاني والتفصيلات^(٢).

لذا يقول صاحب المرشد عن هذا البحر: «وحقيقة الطويل إنه بحر الجلالة والنبالة والجد، ولو قلنا إنه بحر العمق لاستغينا بهذه الكلمة عن غيرها، لأن العمق لا يمكن أن يتصور بدون جد، وبدون نبل وجلالة. وما يتعمق المتعمق إلا وهو جاد. أيًا كان ما تعمق فيه. ولهذا فإنك لا تجد قصائد الطويل الغرر إلا منحوا بها نحو الفخامة والأبهة من حيث شرف اللفظ وهدوء النفس، واستثارة الخيال، وتخير المعاني»^(٣).

ولذا فإنني أرى أن الصفي الحلبي قد وفق بشكل كبير في اختيار البحر العروضي لمذحة النبوية وهو بحر الطويل؛ فهذا البحر ينسجم مع عاطفة الشاعر وهو يمدح سيد الخلق، فلم يكن الشاعر في حالة انفعال نفسي واضطراب أثناء نظمه القصيدة، ليختار وزنا شعريا قصيرا أو أحد مجزوءات البحور الشعريّة، بل على العكس من ذلك فقد كان هادئ النفس، رزيناً، متأملاً، سواء أثناء حديثه عن رحلته الشاقة الوعرة أثناء توجهه لقبر رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أم

١- انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ١٧٥ - ١٧٦.

٢- انظر: سنجق، إبراهيم: فن المعارضات عند شعراء العصر المملوكي دراسة فنية (٦٤٨ - ٧٨٧) هجرية، رسالة دكتوراة، جامعة المنصورة، المنصورة، ٢٠١٥، ص. ٥٨١

٣- الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩م، ج ١، ص ٤٦٧.

أثناء وصفه ناقته الصلبة الشديدة السريعة التي أوصلته لمدينة رسول الله، أم أثناء مدحه سيد الخلق، وذكره فضائله ومناقبه الجمّة، وتشوقه الشديد له وللوصول إلى قبره. (١)

فالشاعر كان لديه كلام كثير، وأفكار لا حصر لها أثناء مدحه رسول الله، وبحر الطويل بتفعيلاته الكثيرة خير بحر شعري يستوعب هذا الكلام وهذه الأفكار.

وتفعيلات بحر الطويل العروضية: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، بتكرار تفعيلة (فعولن) مرتين في الصدر، ومرتين في العجز، وكذلك تفعيلة (مفاعيلن) تتكرر مرتين في الصدر، ومرتين في العجز.

وتفعيلة (مفاعيلن) في العروض لا تأتي إلا مقبوضة، «والمقبوض ما سقط خامسه الساكن، كان أصله مفاعيلن فأسقطت الياء منه فبقي مفاعِلُنْ، وسمّي مقبوضاً لأنك إذا حذفْتَ ذلك الحرف منه تقبَّضْتَ أجزاؤه واجتمعت» (٢).

أما تفعيلة (مفاعيلن) في الضرب فيجوز أن تأتي سالمة صحيحة، ويجوز أن تأتي مقبوضة (مفاعِلُنْ). (٣)

وبالرجوع إلى قصيدة الصفي الحلبي تبين أنّ تفعيلتي العروض والضرب جاءتا مقبوضتين من أول بيت في القصيدة حتى آخر بيت فيها، ملتزما بهما على هذا النحو في أبيات الأقسام الثلاثة في قصيدته: المقدمة الغزلية ووصف الناقة ومدح رسول الله صلى الله عليه وسلم، من ذلك قوله متغزلاً:

- ١- انظر الصفحات من ١٤٠ ١٤٥- في ديوان صفي الدين الحلبي.
- ٢- التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٤، ص ٢٢.
- ٣- انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢ - ٢٣.

تَهَيِّمُ بِهَا الْعُشَّاقُ خَلْفَ حِجَابِهَا فَكَيْفَ إِذَا مَا أَنْ مِنْهَا سُفُورُهَا^(١)

ب-ب / ب-ب / ---ب / ---ب / ب-ب / ب-ب / ---ب / ---ب / ب-ب / ب-ب

فَعُولٌ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولٌ / مَفَاعِلُنْ . فَعُولٌ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

وقوله مادحا سيّد الخلق:

عَلَيْكَ سَلامٌ اللهُ يَا خَيْرَ شَافِعٍ إِذَا النَّارُ ضَمَّ الكَافِرِينَ حَاصِرُهَا^(٢)

ب-ب / ب-ب / ---ب / ---ب / ب-ب / ب-ب / ---ب / ---ب / ب-ب / ب-ب

فَعُولٌ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ . فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولٌ / مَفَاعِلُنْ

نستنتج من التزام الصفيّ الحليّ بتفعيلة (مفاعِلُنْ) في العروض والضرب من أول بيت في القصيدة حتّى آخر بيت فيها أنّ لديه ثباتا موسيقي لا يحدد عنه، فهناك ثبات في استخدام تفعيلتي العروض والضرب .

ويقول صاحب كتاب «فن التقطيع الشعري والقافية»: «إنّه من الواجب أن تأتي تفعيلة عروض بحر الطويل مقبوضة أي (مفاعِلُنْ)، ومستهجن في الوقت نفسه ورود هذه التفعيلة في حشو الأبيات^(٣)، بمعنى أنّه لا ترد في حشو أبيات بحر الطويل تفعيلة (مفاعِلُنْ)، بل من اللازم أن تأتي تفعيلة (مفاعِلُنْ) في الحشو، وهذا ما التزم به الصفيّ الحليّ في أبيات رائيته كلّها، ففي البيتين السابقين المقطّعين عروضيا وردت تفعيلة (مفاعِلُنْ) في الحشو .

١- الحلي، صفي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٣٨ .

٢- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٤٢ .

٣- انظر: خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط ٥، ١٩٧٧، ص ٤٧ .

ويذكر صاحب «فن التقطيع الشعري والقافية» أيضاً أن مجيء تفعيلة (فعولن) مقبوضة في بحر الطويل، أي حذف الساكن الخامس منها لتصبح (فَعُولٌ) هو كثير الورد في هذا البحر ومستحب^(١).

وبالرجوع إلى قصيدة الصفيّ الحليّ فإننا نجد أنه طبّق هذا الكلام تماماً، إذ إنه أكثر من استخدام تفعيلة (فعول) في حشو أبياته، ودليل ذلك قوله:

أَقْصُ بِشِعْرِي إِثْرَ فَضْلِكَ وَاصْفَا عَلَاكَ إِذَا مَا النَّاسُ قُصَّتْ شُعُورُهَا^(٢)

ب-ب / ب-ب / ---ب / ب-ب / ب-ب / ---ب / ---ب / ب-ب

فعولُ / مفاعيلُنْ / فعولُ / مفاعِلُنْ . فعولُ / مفاعيلُنْ / فعولنْ / مفاعِلُنْ

وقد تتبعتُ تقطيع أبيات الرائية بيتا بيتا، فوجدتُ أن تفعيلة (فعول) تكرّرت أكثر من مرّة في كل بيت من أبيات القصيدة.

نستنتج من ذلك أن الصفيّ الحليّ قد التزم بالمقاييس الموسيقية العروضيّة المثالية من زحافات وعلل أصابت التفعيلات العروضية في بحر الطويل، فلم يحد عنها، وهذا أدى إلى توحيد النغم الموسيقي والإنشاد الإيقاعي في الأبيات الشعرية، فجاء الإيقاع الشعري على نسق واحد في القصيدة الشعرية من أولها إلى آخرها، على الرغم من تعدد مضامين القصيدة من مقدمة غزلية مرورا بوصف الناقة والصحراء، وانتهاء بمدح سيد الخلق محمد عليه الصلاة والسلام.

ثانياً: القافية وحرف الروي:

«القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية»^(٣).

١- انظر المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.

٢- الحلي، صفيّ الدّين: ديوانه، ج ١، ص ١٤٥.

٣- القبرواني، ابن رثيق: العمدة، ج ١، ص ١٣٥.

وقد اختلف القدماء في تعريف القافية وفي تحديدها، «فقال الخليل هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجيء في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية»^(١).

نستنتج من التعريفات السابقة للقافية أنها عبارة عن «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية»^(٢) «ولولا القافية لفقدنا جانباً من جمال الموسيقى الشعرية، فهي كضربات الناقوس المؤذنة بانتهاء معنى معين أو فكرة معينة على نحو ما نجده في الشعر العربي الذي يُعدّ فيه البيت وحدة مستقلة قائمة بذاتها... وهي بمثابة القفل الذي يقفل البيت الموزون بشكل يوحدّه مع القصيدة برمتها، وإنها من وسائل تسهيل الحفظ»^(٣)، كما «أنّ رنين القافية عقب كل بيت يجعلك تشعر بأنك لا تزال تسير في نفس النغم الموسيقي المتسق، فأتساق القافية كأتساق الوزن يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدّة المعنى»^(٤) ولا يكون الشعر مقفياً حتى يشتمل على حرف الروي، و«هو ذلك الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى القصيدة في عرف دارسي الأدب العربي فيقال دالية المعري وسينية البحري»^(٥)، «وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية»^(٦).

- ١- التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص ١٤٩.
- ٢- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ٢٤٦. وانظر: وخلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، ص ٢١٥. وكشك، أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤م ص ٩.
- ٣- خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، ص ٢٢٠.
- ٤- المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.
- ٥- كشك، أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٤٦. وانظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ٢٤٧.
- ٦- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ٢٤٧.

ويمكن القول: إن الصفي الحلي كان حريصاً على الوصول بقافيته في قصيدته الرائية إلى الكمال الموسيقي، وذلك بترديد أكبر قدر ممكن من الأصوات في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة، وهذا يدل على مدى عنايته بالإيقاع الموسيقي لقصيدته، وذلك على النحو الآتي:

- برزت عناية الشاعر بموسيقى شعره من خلال التزام حرف مدّ قبل الروي مباشرة، يكسب إيقاع القافية وضوحاً، وقد أطلق عليه العروضيون الرّدْف، وتسمى القافية حينئذٍ مردوفة^(١)، من ذلك قوله:

وَحَسْبُ غُصُونِ الزَّانِ أَنْ قَوَامَهَا يُقَاسُ بِهَ مَيَّادُهَا وَنَضِيرُهَا
تَهْمِيمٌ بِهَا الْعُشَّاقُ خَلْفَ حِجَابِهَا فَكَيْفَ إِذَا مَا أَنْ مِنْهَا سُفُورُهَا^(٢)

ويلاحظ على البيتين السابقين التزام الصفي الحلي بواو المدّ وياء المدّ قبل حرف الروي من أول بيت في القصيدة حتى آخر بيت فيها، إذ يمكن أن تتناوب واو المدّ وياء المدّ قبل حرف الروي لما بينهما من شبه صوتي^(٣).

- ووفر الصفي الحلي لقافيته أيضاً الوصل، والوصل هو: صوت ذلك الحرف الذي يأتي بعد حرف الروي مباشرة وقد يكون مشبعا أو غير مشبع^(٤) وقد عرف أحمد كشك الوصل بقوله: «هو ذلك الصوت النهائي الذي لم تقبله القافية رويًا. والذي أصبح وصلاً في عرف الدارسين»^(٥). والوصل له صور عديدة، ومن صورته: «صوت الهاء الذي لم يسكن ما قبله سواء أكانت هذه

- ١- انظر: كشك، أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٧١. وأنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ٢٦٦.
- ٢- الحلي، صفي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٣٧-١٣٨.
- ٣- انظر: كشك، أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٧٢-٧٣. وأنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ٢٦٦.
- ٤- انظر: السكاكي، محمد بن علي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط ٢، ١٩٨٧، ص ٥٧٣.
- ٥- كشك، أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٦٤.

الهاء ضميراً أم للسكت أم للتأنيث»^(١)، وهذه الهاء جاءت وصلاً في قافية القصيدة الرائية التي للحلي، إذ يقول واصفاً الناقاة التي أوصلته للرسول - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ:

غَدَتْ تَقَاضَانَا الْمَسِيرَ لِأَنَّهَا إِلَى نَحْوِ خَيْرِ الْمُرْسَلِينَ مَسِيرُهَا^(٢)

وهذه الهاء التي جاءت وصلاً في قافية قصيدة الصفي الرائية هي هاء ضمير الغائبة، التي تتكون من حرف الهاء، وحرف الألف، هذه الألف التي تؤدي نفس دور ألف الإطلاق من الناحية الإيقاعية ومن ناحية إشباع الصوت، وورود حرفي الهاء والألف في الأبيات بشكل متتال في نهاية قافية القصيدة يزيد من صفة الترمم في هذه القصيدة، لذا يقول أحمد كشك: حين يكون «الوصل نغمة نهائية في إيقاع الشعر فإن الترمم سمة هذا الوصل»^(٣).

إذن يطلق على نوع القافية في قصيدة الصفي الحلي الرائية القافية المطلقة* بردف وخروج وهي: ما كان قبل رويها ألف أو واو أو ياء يُسمّى ردفًا، وبعد رويها المتحرك هاء مشبعة بألف أو واو أو ياء، ويُسمّى حرف الإشباع هذا الخروج^(٤).

فالقافية في البيت السابق كلمة (مسيرها)، والياء ردف، والراء الموصولة روي، والهاء وصل، ألف المد المطلقة مع آخر الكلمة خروج، فلاجل ذلك مطلقة بردف وخروج.

وسمّي حرف الخروج «خروجاً لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي»^(٥).

- ١- المرجع نفسه، والصفحة ذاتها.
- ٢- الحلي، صفي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٤٢.
- ٣- كشك، أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٦٥.
- * القافية المطلقة: ما كان حرف رويها متحركاً. انظر: السكاكي، يوسف محمد بن علي: مفتاح العلوم، ص ٥٧٢.
- ٤- انظر: التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص ١٤٦. والسكاكي: مفتاح العلوم، ص ٥٧٢ - ٥٧٣.
- ٥- التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص ١٥٣.

وحرف الروي في قصيدة الصفي الحلبي هو حرف الراء، وحرف الراء من الحروف التي تجيء رويًا بكثرة في الشعر العربي^(١)، وهو من الأصوات الذلّقية، يتميز بوضوحه الصوتي، فهو من أوضح الأصوات الساكنة في السّمع^(٢).

لذا فإنّ الصفي الحلبي حرص على الوصول بقافيته إلى الكمال الموسيقي من خلال ترديد أكبر قدر ممكن من الأصوات في نهاية كل بيت شعري، من خلال استخدامه حرف الروي (الراء) الذي يتميز بوضوح صوته، ومن خلال استخدامه القافية المدروفة وذلك بالتزامه واو المدّ وياء المدّ قبل حرف الروي مباشرة، وأيضاً من خلال إنهاءه القافية بالوصل وذلك باستخدامه ضمير الغائبة.

واحتفاء الصفي الحلبي بالقافية على هذا النحو، يدلّ على محاولته لفت الأنظار لقصيدته التي نظمها وهو متّجه لزيارة قبر الرسول - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ-، فهو متلهف لزيارته - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ-، وليضمن أيضاً وصول هذه القصيدة بما فيها من معانٍ شعرية راقية تخص مدح سيد الخلق إلى أسماع أكبر عدد ممكن من الناس، لذا تأمل قافيته في هذه الأبيات ذات الرنين الموسيقي، وذات الإيقاع الشعري الواضح المنتظم، التي يمدح فيها المصطفى - عليه الصّلاة والسّلام:

تَشَرَّفَتِ الْأَقْدَامُ لَمَّا تَتَابَعَتْ إِلَيْكَ خُطَاهَا وَاسْتَمَرَ مَرِيرُهَا
وفاخَرَتِ الْأَفْوَاهُ نَوْرَ عِيُونِنَا بِتُرْبِكَ لَمَّا قَبَّلْتَهُ تُغُورُهَا
وَلَوْ وَفَتِ الْوَفَادُ قَدْرَكَ حَقُّهُ لَكَانَ عَلَى الْأَحْدَاقِ مِنْهَا مَسِيرُهَا^(٣)

«وعند النطق بالهاء المجهورة يندفع من الرئتين كمية كبيرة من الهواء أكبر مما

١- انظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ٢٤٦.

٢- انظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د.ت)، ص ٥٤ - ٥٥.

٣- الحلبي، صفّي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٤٢-١٤٣.

يندفع من الأصوات الأخرى»^(١).

وانتهاء ألفاظ القافية بهذه الهاءات الممدودة في: (مريها)، و(ثغورها)، و(مسيرها)، أتاحت للشاعر مدّ صوته بأكبر قدر مُتاح، فكأنه ينادي بأعلى صوته على سيّد الخلق تشوّقاله، ولتراب المدينة المنوّرة، وللأماكن المقدسة المتّجه نحوها هناك.

أمّا بالنسبة لعيوب القوافي في رائية الصنفيّ الحلّي، فقد ورد فيها عيب التضمين، وهو عيب عروضيّ يقصد به «أن تتعلّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها»^(٢)، وقد أشار إلى هذا العيب، وتحدث عنه معظم النقاد والبلاغيون القدّامي، و«يبدو أنّ وراء النظرة السلبية إلى التضمين سبباً جوهرياً متعلقاً بطبيعة الموقف النقديّ الغالب عند معظم النقاد، وهو أنّهم كانوا يرون أنّ كلّ بيت من الشعر قائم برأسه، ولذلك لا يجوز كسر نسق التناسب الذي تبنى عليه القصيدة العربية، إذ كانت وحدة البيت شكلاً مقدّساً، وأنّ الخروج على هذه الوحدة يعني تحطيم نسق من يؤمن بأنّ كل بيت له استقلاليتته عن الأبيات الأخرى»^(٣) ويرى ابن رشيق: أنه حينما تكون اللفظة الأولى بعيدة عن القافية فإن أمر الاتصال بينها وبين ما بعدها لا يمثل عيباً كبيراً،^(٤) والتضمين الذي أتى به الصنفيّ الحلّي من هذا النمط؛ أي إنّ اللفظة الأولى التي تتصل بما بعدها بعيدة عن القافية بشكل لافت للنظر، وقد ورد هذا التضمين في معرض حسن تخلصه وانتقاله من الحديث عن الناقّة التي ركبها متوجّهاً بها نحو رسول الله - صلّى الله عليه وسلّم -، إلى حديثه عن سيد المرسلين، ومدحه وبيان فضائله، يقول ذاكر الأماكن التي مرّت بها ناقته:

١- أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ص ٧٦.

٢- القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ج ١، ص ١٥٤.

٣- ربابعة، موسى سامح: ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى: دراسة في المفهوم والوظيفة، بحث منشور في مجلة جامعة الملك سعود، - الآداب - المملكة العربية السعودية، ١٩٩٦، ص ٨٠.

٤- انظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة، ج ١، ص ١٥٤. وكشك، أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٩١.

فَلَمَّا تَرَامَتْ عَنْ زَرُودٍ وَرَمَلِهَا وَلاَحَتْ لَهَا أَعْلَامُ نَجْدٍ وَقَوْرُهَا
 وَصَدَّتْ يَمِينًا عَنْ شُمَيْطٍ وَجَاوَزَتْ رَبِي قَطَنٍ وَالشُّهْبُ قَدْ شَفَّ نَوْرُهَا
 وَعَاجَ بِهَا عَنْ رَمْلِ عَاجٍ دَلِيلُهَا فَقَامَتْ لِعِرْفَانِ الْمُرَادِ صَدُورُهَا
 غَدَتْ تَتَقَاضَانَا الْمَسِيرَ لِأَنَّهَا إِلَى نَحْوِ خَيْرِ الْمُرْسَلِينَ مَسِيرُهَا^(١)

فيبدو من خلال هذه الأبيات «أنَّ الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر لا يؤمن بحدود البيت الذي تشكل القافية ضابطاً إيقاعياً له»^(٢)، إذ إنَّ الشاعر في هذه الأبيات في حالة فرح وانتشاء نفسي؛ لأنه يكاد يقترب من الوصول إلى قبر رسول الله، إذ بدأت تظهر له الأماكن القريبة من قبر سيد الخلق، فخلع مشاعره على ناقته عندما ذكر أنه لما ظهرت للناقة جبال نجد وهضابها، والأماكن الأخرى التي أتى على ذكرها في الأبيات، بدأت ناقته تحثُّ الخطى مبتهجة؛ لأنها ستصل إلى المدينة المنورة حيث مثوى رسول الله، فالشاعر يتلذذ بذكر هذه الأماكن العديدة التي أدخلت على قلبه السرور لأنها قريبة من مرقد الحبيب المصطفى. فالمعنى الذي أراد التعبير عنه لا يكتمل في البيت الواحد، وإنما تجاوز البيت الواحد ليكمل فكرته في بقية الأبيات المتلاحقة في نسيج شعري محكم.

فأسلوب التضمين يسهم في تشكيل نسيج النص الشعري^(٣)، «وإذا كانت المسألة متعلقة بالتركيب فإنَّ النحو يقوم بوظيفة أساسية في البناء، فالفصل بين الشرط والجزاء... جاء لغرض مقصود، ولوظيفة واعية تسعى إلى تشكيل الترابط بين الأبيات»^(٤).

١- الحلبي، صفّي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٤١ - ١٤٢.

٢- ربابعة، موسى سامح: ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى: دراسة في المفهوم والوظيفة، ص ٨٥.

٣- انظر: المرجع نفسه، ص ٨٨.

٤- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

فالصنفيّ الحليّ بدأ الأبيات بأداة الشرط: (لَمَّا)، في قوله، في جملة الشرط: فلَمَّا تَرَامَتْ...، أمّا جواب الشرط، فلم يذكر في البيت نفسه، بل ذكره الشاعر في البيت الرابع، بمعنى أنّ المعنى الذي أراد تقديمه الشاعر لم يكتمل في البيت الأول الذي اكتمل فيه الوزن العروضي، بل اكتمل في البيت الرابع، عندما ذكر جملة جواب الشرط: (غَدَتْ تتقاضانا)، فالصنفيّ الحليّ لجأ إلى التضمين العروضي من خلال توظيف أسلوب الشرط - وهو أحد الأساليب النحوية - في أبياته، ولجأ إلى الفصل بين جملة الشرط وجملة الجواب بطريقة مقصودة؛ حتى يتحقق التضمين في أبياته، وتشكل نسيجاً شعرياً متماسكاً.

وورد عيب آخر في رائية الحليّ، يُسمّى عيب الإيطاء، «وهو إعادة الكلمة التي فيها الرويّ إعادة بلفظها ومعناها في القصيدة نحو: رجل رجل... وعيب الإيطاء بتقارب المسافة بين كلمتي الإيطاء؛ أمّا إذا طاب القصيدة وتباعدت المسافة بين الكلمتين، فقلّمَا يُعَاب». ^(١) وعرفه أحمد كشك بأنّه: تكرر كلمتين متفتقتين لفظاً ومعنى في قصد، لم يفصل بينهما أكثر من سبعة أبيات أو عشرة ^(٢).

وقد ورد هذا العيب في معرض غزله العفيف الشريف الذي جاء في القسم الأول من القصيدة، وهو غزل مليء بروح الحماسة؛ إذ صور حميّة الإنسان العربي الذي يغار على عرضه حتى من الأطياف، ويحرسها حتى في خياله ^(٣)، فنراه يكرر كلمة (يزورها) في بيتين فصل بينهما بيتان فقط، يقول في البيت الأول:

إذا ما رأى في النّوم طيفاً يرودها توهمه في النّوم ضيفاً يزورها ^(٤)

١- السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٥٧٥.

٢- انظر: كشك، أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٩٩.

٣- علوش، جواد أحمد: شعر صفي الدين الحلي، ص ١٧٣.

٤- الحلي، صفيّ الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٣٨.

ويقول في البيت الذي يلي هذا البيت بعد بيتين:

فِيَا سَاعِدَ اللَّهِ الْمُحِبِّ فَإِنَّهُ يَرَى غَمَرَاتِ الْمَوْتِ ثُمَّ يَزُورُهَا^(١)

والذي يبدو لي، أن الذي جعل الشاعر يقع في عيب الإيطاء، أن فكرة زيارة المحبوبة كانت تلح عليه، وكانت تراود تفكيره باستمرار.

ثالثاً: التصريح:

يُعدّ التصريح المصدر الثالث من مصادر الموسيقى الخارجية بعد البحور الشعرية والقافية.

وحرف الروي، والتصريح هو «استواء آخر جزء في صدر البيت مع وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب»^(٢).

ويعرّفه ابن رشيق بأنه «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»^(٣). والتصريح «دليل على قوة الطبع وكثرة المادة إلا أنه إذا كثر في القصيدة دلّ على التكلف»^(٤).

وقد اختار صفي الدين الحلبي أن تكون قصيدته مصرّعة المطلع، إذ يقول فيه:

كفى البدر حسناً أن يُقالَ نظيرُها فيزُهي، ولكننا بذاك نضيرُها^(٥)

وقد حرص صفي الدين الحلبي على تصريح هذا المطلع الغزلي؛ حتى يسترعي الانتباه، ويحدث إيقاعاً موسيقياً عذباً يجذب السامعين إليه؛ ليضمن

١- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٩.

٢- الحموي، ابن حجة: خزانة الأدب، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩١ م، ج ٢، ص ٢٧٨.

٣- القبرواني، ابن رشيق: العمدة، ج ١، ص ١٥٦.

٤- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٥٧.

٥- الحلبي، صفي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٣٧.

إصغاء القارئ لبقية أبيات مدحته النبوية التي تتلو هذا المطلع .

وقد جاء البيت الرابع عشر في القصيدة مصرعاً أيضاً، يقول:

إِذَا مَا رَأَى فِي النَّوْمِ طَيْفًا يَرُودُهَا تَوَهَّمَهُ فِي الْيَوْمِ ضَيْفًا يَزُورُهَا^(١)

٢- الموسيقى الداخلية:

لا تقل الموسيقى الداخلية أهمية عن الموسيقى الخارجية في الشعر العربي؛ لأن ضروب البديع من جناس وحسن تقسيم وتصدير وموازنة وغيرها، بالإضافة إلى التكرار، والتألف بين الأصوات في البيت الشعري الواحد، كل هذا يزيد من النغم الموسيقي وينوِّعه داخل الأبيات، ويقوي الجرس الموسيقي.

كما أن الموسيقى الداخلية تعدّ «قربنة الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، وتشارك معها في تكثيف النغم الموسيقي للنص الشعري، غير أنها تفرق عنها من جانب آخر، فإذا كانت الموسيقى الخارجية تنتج عن تركيب الأصوات على نحو وجوبي إلزامي يتمثل في البحر والروي اللذين يلتزم بهما الشاعر في أبيات القصيدة كلها، فإن الموسيقى الداخلية تنتج عن تركيب الأصوات على نحو جوازي اختياري يتمثل في بعض الظواهر الإيقاعية في أبيات دون غيرها، فهي تعتمد حسن اختيار الشاعر لكلماته، وتحقيق الانسجام بينها»^(٢).

وتتشكل الموسيقى الداخلية في رائية الصفيّ الحليّ من عدّة مصادر على النحو الآتي: التكرار بجميع أشكاله، وفنون البديع اللفظي كالجناس والموازنة وردّ الأعجاز على الصدور، بالإضافة إلى اختيار الألفاظ الملائمة للمعاني، والتألف بين الأصوات.

١- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٧.

٢- الخرشة، أحمد غالب. وعباس، عباس عبد الحليم: التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حَجَلَةَ التَّمَسَّانِي، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٦، العدد ٢، ٢٠١٩، ص ١٠٦.

بالنسبة للتكرار لقد أسهم بشكل واضح في الموسيقى الداخلية، «والتكرار باختلاف مستوياته يسهم في زيادة التنعيم، وتقوية الجرس».^(١)

وقد جاء التكرار عند الصفيّ الحلّي على عدّة أشكال:

تكرار أصوات الحروف، وتكرار الألفاظ والعبارات وتكرار الأساليب.

وتكرار الأصوات إما أن ينبع من حرف الروي في الأبيات، وإما من أوّل البيت، ومن أمثلة تكرار الصوت الذي يسهم في التشكيل الموسيقي الداخلي للأبيات، وينبع من حرف الروي في رائية الصفيّ الحلّي، قوله:

خَبَرْتُ مَرَامِي أَرْضِهَا فَكَتَلْتُهَا وَمَا يَقْتُلُ الْأَرْضِينَ إِلَّا خَبِيرُهَا^(٢).

فحرف الروي الراء تكرر أربع مرات في حشو هذا البيت، وبداله الغلبة على سائر الحروف الأخرى، وتكرار حرف الراء يضيف قيمة موسيقية لا يستهان بها، إذ يُعدّ من أوضح الأصوات الساكنة في السمع.

وقوله أيضاً:

فَضَائِلُ رَامَتِهَا الرَّؤُوسُ فَكَصَّرَتْ أَلَمَ تَرَلَّتْصِيرِ جُرَّتْ شُعُورُهَا^(٣).

وفي هذا البيت تكرر أيضاً حرف الروي الراء خمس مرّات في حشو البيت، ممّا أعلى من قيمة الموسيقى الداخلية فيه.

أما تكرار الأصوات النابعة من أوّل البيت الشعري، فمنها تكرار الياء في قول الصفيّ الحلّي:

١- أبو زيد، علي: بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر، ص ٢٤٥.

٢- الحلّي، صفيّ الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٤٠.

٣- المصدر السابق، ج ١، ص ١٤٣.

لِيَالِي يُعِدِينِي زَمَانِي عَلَى الْعِدَا وَإِنْ مُلِّتْ حَقْدًا عَلَيَّ صُدُورُهَا^(١)

فصوت الياء النابع من أول البيت تكرر في هذا البيت سبع مرّات، ومما زاد في الموسيقى الداخلية لهذا البيت تتابع حروف المدّ: ياء المدّ ثلاث مرّات في الشطر الأول من البيت، وألف المدّ في لفظة (العدى)، وواو المدّ في لفظة القافية (صدورها).

وقد تكررت حروف المدّ الألف والواو والياء في أبيات رائية صفيّ الدين الحلّي بشكل واضح، «وتكرار هذه الحروف ينوّع في النغمة الموسيقية للفظّة الواحدة، وتطرب الأذن لسماع الألفاظ التي تشتمل على هذه الحروف، وذلك لطول نفسها الصوتي»^(٢)، من ذلك قوله:

سَعَى بَيْنَنَا الْوَأَشُونَ حَتَّى حُجُولِهَا وَنَمَّ بِنَا الْأَعْدَاءُ حَتَّى عَبِيرِهَا^(٣)

فقد تكرّرت ألف المدّ في هذا البيت ثماني مرّات، وواو المدّ مرّتين، وياء المدّ مرّة واحدة في لفظة (عبيرها).

وأرى أنّ لجوء الشاعر في هذا البيت إلى تكرار حروف المدّ ذات النَّفْسِ الصوتي الطويل؛ له علاقة بالحالة النفسية للشاعر؛ إذ قصد الشاعر من وراء هذا التكرار التنفيس عن الانفعال الداخلي الذي في نفسه^(٤)؛ لأنّ الشاعر في هذا البيت منفعل ومرتبك نفسيًّا؛ وذلك لأنّ صوت خلخال محبوبته، ورائحة عطرها يسهمان مع الأعداء والوشاة في فضح أمرهما.

١- الحلّي، المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٩.

٢- سننق، إبراهيم: فن المعارضات عند شعراء العصر المملوكي دراسة فنية (٦٤٨ - ٧٨٧) هجرية، ص ٥٩٢.

٣- الحلّي، صفيّ الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٣٩.

٤- انظر: الحولي، فيصل حسن: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، ٢٠١١، ص ٩٨.

وقول الصفيّ الحلّي أيضا:

وَيَسْعُدُنِي شَرْخُ الشَّيْبَةِ وَالْغِنَى إِذَا شَانَهَا إِقْتَارُهَا وَقَتِيرُهَا^(١)

فقد تكرّرت ياء المدّ في هذا البيت ثلاث مرّات، وألف المدّ ثلاث مرّات أيضا، ومما زاد في التنغيم الموسيقي ونوعه أيضا، ورود الجناس الناقص في البيت بين لفظة (إقثارها) وتعني قلة المال وضيق الرزق، ولفظة (قتيرها)، وتعني أول ما يظهر من الشيب.

وتكرار الصفيّ الحلّي حروف المدّ في البيت السابق جاء في معرض تصويره «فترة الرخاء والصّفاء التي عاشها عندما كان متصالحا مع زمانه الذي نصره على أعدائه متحالفا مع شبابه وغناه»^(٢)، لكنّ البيت الذي تلا هذا البيت، يذكر فيه الصفيّ الحلّي أنّ الزمان قد غدر به، وانقلبت حاله إلى الأسوأ^(٣). لذا أرى أنّ تكرار ألف المدّ وياء المدّ في هذا البيت جاء لتفريغ آهاته النفسية، وليتحسّر على ماضيه الذي كان فيه شابا وغنيا، أما الآن فقد انقلبت الحال.

ومن أنماط التكرار لدى الصفيّ الحلّي في الرّائية، تكرار جملة بعينها في بداية كل بيت، يتلوها مباشرة تكرار جملة النداء، من خلال تكرار أداة النداء (يا)، والمنادى الذي يليها، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى زيادة التنغيم الموسيقي وتنويعه داخل القصيدة، وإلى تقوية الجرس الموسيقي في أبيات القصيدة، كما في قول الصفيّ الحلّي مخاطبا رسول الله - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - ومسلّما عليه ومعدّدا فضائله من عند الله تعالى:

١- الحلّي، صفيّ الدين: ج ١، ص ١٣٩.

٢- بلال، ضحّي عادل. وعياش، ثناء: التشكيل التصويري في مقدمة قصيدة المديح النبوي عند صفيّ الدين الحلّي - دراسة تحليلية، بحث منشور في جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، العدد الثاني والعشرون، ٢٠١٨، ص ٣٠٥.

٣- انظر: الحلّي، صفيّ الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٣٩.

عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ يَا خَيْرَ مُرْسَلٍ إِلَى أُمَّةٍ لَوْلَاهُ دَامَ غُرُورُهَا
 عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ يَا خَيْرَ شَافِعٍ إِذَا النَّارُ ضَمَّ الكَافِرِينَ حَاصِرُهَا
 عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ يَا مَنْ تَشَرَّفَتْ بِهِ الْإِنْسُ طُرًا وَاسْتَتَمَّ سُرُورُهَا
 عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ يَا مَنْ تَعَبَّدَتْ لَهُ الْجِنُّ وَانْقَادَتْ إِلَيْهِ أُمُورُهَا^(١)

فبالإضافة إلى الطاقة الإيقاعية التي يبثها الشاعر في الأبيات السابقة من خلال تكرار جملتين في صدر كل بيت، فإن الشاعر أيضا يهدف من وراء هذا التكرار إلى تكثيف مشاعره نحو رسول الله، وهي مشاعر الحب والتعظيم والتوقير، وتكرار عبارة: (عليك سلام الله) في مطلع كل بيت في الأبيات السابقة يعد بمثابة منبه ينبه فيه الشاعر السامع لما سيتحدث عنه الشاعر من فضائل رسول الله.

وأحيانا يلجأ الصفي الحلبي إلى تكرار ألفاظ معينة، وإلى حسن التقسيم (×) في البيت نفسه، كما في قوله:

إِلَى خَيْرٍ مَبْعُوثٍ إِلَى خَيْرِ أُمَّةٍ إِلَى خَيْرٍ مَعْبُودٍ دَعَاها بَشِيرُهَا^(٢)
 وَلَا يَخْفَى أَنْ تَكَرَّرَ صَيْغَةُ اسْمِ الْمَفْعُولِ فِي لَفْظَتِي: (مَبْعُوثٍ) وَ (مَعْبُودٍ)
 بِالْإِضَافَةِ

إلى تكرار لفظتي (إلى خير) ثلاث مرّات ولجوء الشاعر إلى توظيف حسن التقسيم في البيت السابق أدى إلى زيادة الموسيقى داخل البيت الشعري.

- ١- الحلبي، صفي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٤٢.
- * ويقصد بحسن التقسيم: «تقطيع ألفاظ البيت الواحد من الشعر إلى أقسام تمثل تفعيلاته العروضية أو إلى مقاطع متساوية في الوزن». عتيق، عبد العزيز: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥ م، ص ١٤٠.
- ٢- الحلبي: صفي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٤٢.
- ** الجناس التام: «أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى». والجناس التام يتفق فيه اللفظان في أربعة أمور: نوع الحروف وحركاتها وعددها وترتيبها.

وحسن التقسيم بدوره يضفي على الشعر موسيقى عذبة من خلال الإيقاع المنظم الذي يسود جميع أجزاء البيت الشعري.

كما استخدم الصفيّ الحليّ فنون البديع اللفظي في رائيته، وقد أسهمت هذه الفنون في تشكيل الإيقاع الموسيقي لأبيات قصيدته، ومن تلك الفنون الجناس بنوعيه: التام (***) والناقص (***)، وسواء أكان الجناس تاماً أم ناقصاً فإن الشاعر يوجه عنايته «إلى تردد الأصوات في الكلام، وما يتبع هذا من إيقاع موسيقي تطرب له الأذان وتستمتع به.

الأسماع. ولا شك أنّ مثل هذا الأسلوب في نظم الكلام يتطلب المهارة والبراعة وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية»^(١).

وبدا لافتاً أنّ الصفيّ الحليّ قد استخدم الجناس الناقص في رائيته أكثر من استخدامه الجناس التام، ويُعدّ الجناس التام نمطاً من أنماط التكرار^(٢)، إذ يتم فيه ترديد لفظة بعينها بأكثر من معنى، فيصدر عن هذا التكرار جرس موسيقي جميل تطرب له الأذن، من ذلك قول الصفيّ الحليّ عندما تحدّث عن النوق التي أوصلته إلى الديار الحجازية:

طَواها طَواها فاغْتَدَتْ وَبَطُونُهَا تَجَوَّلُ عَلَيْهَا كَالْوِشاحِ ظُفُورُهَا^(٣).

ف (طواها) الأولى تعني: أهزلها، و (طواها) الثانية تعني: جوعها.

*** إذا اختلف اللفظان في نوع الحروف أو في حركاتها أو في عددها أو في ترتيبها فالجناس عندئذ جناس ناقص. انظر: المرجع نفسه، ص ٤٩٢ - ٤٩٧.

١- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص ٤٥.

٢- الطيّب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ٢، ص ١٥٢.

٣- الحلي، صفيّ الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٤١.

ومن ذلك أيضا، قوله عندما امتدح آل بيت النبي عليه الصلاة والسلام:
 شَمُوسٌ لَكُمْ فِي الْغَرْبِ دَارَتْ شَمُوسُهَا بُدُورٌ لَكُمْ فِي الشَّرْقِ شَقَّتْ بُدُورُهَا
 جِبَالٌ إِذَا مَا الْهَضْبُ دَكَّتْ جِبَالُهَا بَحَارٌ إِذَا مَا الْأَرْضُ غَارَتْ بِحُورُهَا^(١)

فـ(شموس) الأولى تعني: آل بيت رسول الله، و(شموس) الثانية تعني: الشمس الساطعة، و(بدور) الأولى تعني: آل البيت أيضا، و(بدور) الثانية تعني: البدر الحقيقي، و(جبال) الأولى يقصد بها: آل بيت النبي الراسخين الأقوياء، و(جبال) الثانية تعني: الجبال المنصوبة على الأرض، و(بحار) الأولى تعني: آل بيت النبي الكرماء، و(بحار) الثانية تعني: البحار الحقيقية الممتلئة بالماء.

فالجناس التام يقوم بمهمتين: التلوين الصوتي، والتلوين المعنوي.

أما الجناس الناقص، فقد جاء عند الصفي الحلبي على عدة أشكال:

منها اختلاف الكلمتين المتجانستين في نوع الحرف، كقوله:

تَرُومٌ بِهَا نَفْسِي الْجَزَاءُ فَكُنْ لَهَا مُجِيزًا بِأَنْ تُمْسِي وَأَنْتَ مُجِيرُهَا^(٢)
 فقد جانس بين الكلمتين: (مُجِيزًا) و (مُجِيرُهَا).

واستخدم الصفي الحلبي أيضا الجناس الناقص الذي اختلف فيه ضبط الحروف بين الكلمتين المتجانستين، من ذلك قوله مخاطبا رسول الله - صلى الله عليه وسلم -:

بِمَدْحِكَ تَمَّتْ حُجَّتِي وَهِيَ حُجَّتِي عَلَى عَصْبَةٍ يَطْغَى عَلَيَّ فُجُورُهَا^(٣)

١- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٤٣.

٢- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٤٤.

٣- الحلبي، صفي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٤٥.

وأحيانا يجمع الصنفيّ الحليّ نوعي الجناس الناقص السابقين (بسبب اختلاف نوع الحروف وبسبب ضبط الحروف واختلافها) في البيت الشعري نفسه، من ذلك، بيته الذي يخاطب فيه الرسول - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - طالبا منه أن يقبل منه هذه الرّائية التي خصّصها لمدحه، وأن يجزيه عليها، وأن يجيره من عذاب يوم القيامة، يقول:

أَجْرِنِي أَجْرِنِي وَأَجْرِنِي أَجْرَ مِدْحَتِي بَيْرِدٍ إِذَا مَا النَّارُ شَبَّ سَعِيرُهَا^(١)

وقد أكثر الصنفيّ الحليّ من استخدام الجناس الناقص الذي جاء في لفظة القافية واللفظة التي تسبقها، وتكرّر في أبيات كثيرة في رائيته، مما أوجد إيقاعا موسيقيا جميلا في الأبيات، من ذلك قوله واصفا ناقته:

أَلْدُّ مِنَ الْأَنْغَامِ رَجْعَ بَغَامِهَا وَأَطِيبُ مِنْ سَجْعِ الْهَدِيدِ هَدِيرُهَا^(٢)

وقوله أيضا في النّاقة:

يُعَبِّرُ عَنْ فَرْطِ الْحَنِينِ أَنْيُنْهَا وَيُعْرِبُ عَمَّا فِي الضَّمِيرِ ضَمُورُهَا^(٣)

ومن فنون البديع اللفظي التي استخدمها الصنفي الحليّ في رائيته الموازنة^(*)، وقد شكّلت الموازنة رافدا من روافد الموسيقى الداخلية للأبيات الشعرية، من ذلك قوله:

إِذَا جُولِسْتَ لِلْبَدَلِ ذَلَّ نِضَارُهَا وَإِنْ سَوَجِلْتَ فِي الْفَضْلِ عَزَّ نَظِيرُهَا^(٤)

١- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٤٥.

٢- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٤٠.

٣- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٤١.

* وتعني «أن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنا». ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن علي بن محمد الشيباني: المثل السائر، حققه وضبط أصوله وعلق حواشيه: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ج ١، ص ٢٧٢.

٤- الحلي، صفيّ الدّين: ديوانه، ج ١، ص ١٤٣.

وقوله أيضا:

يُرَوِّي غَلِيلَ السَّامِعِينَ قَطَارُهَا** وَيَجْلُو عِيُونَ النَّاطِرِينَ قَطُورُهَا^(١)

وقوله عن قصيدته الرائية مستخدما الموازنة والمقابلة في معاً:

وَإِنْ زَانَهَا تَطْوِيلُهَا وَأَطْرَادُهَا فَقَدْ شَانَهَا تَقْصِيرُهَا وَقُصُورُهَا^(٢)

والموازنة من شأنها توحيد إيقاع ألفاظ الشطر الأول مع ألفاظ العجز في البيت الشعري بشكل منتظم.

ومن الفنون البديعية التي أسهمت في تشكيل الموسيقى الداخلية في الرائية ردّ الأعجاز على الصدور أو ما يسمى «التصدير»^(*). بمعنى «أن ترد كلمة من الشطر الأول في الشطر الثاني»^(٣). من ذلك قوله:

أَسِيرَةٌ حَجَلٍ مُطَلَقَاتٍ لِحَاظِهَا قَضَى حُسْنُهَا أَنْ لَا يُفَكَّ أَسِيرُهَا^(٤)

وقوله أيضا:

فَوَاعَجَبَّاكُمْ نَسْلُبُ الْأَسَدِ فِي الْوَعَى وَتَسْلُبُنَا مِنْ أَعْيُنِ الْحَوْرِ حَوْرُهَا^(٥)

«ورد الأعجاز على الصدور كذلك نمط من أنماط التكرار، يسهم في تشكيل

١- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٤٤. * القطار: يقال غيث قطار: عظيم القطر. وسحاب قَطُور أي: كثير القطر. انظر: ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، نسقه وعلق عليه ووضع فهارسه على شيري، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، مادة (قَطْر).

٢- الحلبي، صفي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٤٥. * وعرفه آخر: هو أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت في أوله أو في عجزه أو في النصف منه ثم يردّها في النصف الأخير. مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٧، ص ٣٥٦.

٣- أبو زيد، علي: بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر، ص ٢٥٢.

٤- الحلبي، صفي الدين: ديوانه، ج ١، ص ١٣٧.

٥- المصدر نفسه، ج ١، ص ١٣٨.

الموسيقى الداخلية للأبيات، ويزيد في اللحمة والاتصال بين شطري البيت الواحد من خلال تكرار النغمة الصوتية ذاتها في الشطرين»^(١).

النتائج:

- لقد وفق الصفيّ الحليّ بشكل كبير في اختيار بحر الطويل مدحثة النبوية، لأنّ بحر الطويل من الأوزان الطويلة يناسبه هدوء النفس، ويتسع لأفكار الشاعر وأحاسيسه وهو يمدح رسول الله - صلى الله عليه وسلم -.
- إنّ حرف الروي في قصيدة الصفي الحلي هو حرف الراء، وحرف الراء من الحروف التي تجيء رويًا بكثرة في الشعر العربي.
- حرص صفيّ الدين الحليّ على الوصول بقافيته إلى الكمال الموسيقي من خلال ترديد أكبر قدر ممكن من الأصوات في نهاية كل بيت شعري، من خلال استخدامه حرف الروي (الراء) الذي يتميز بوضوح صوته، ومن خلال استخدامه القافية المردوفة، وأيضاً من خلال إنهائه القافية بالوصل وذلك باستخدامه ضمير الغائبة، وهذا يدل على مدى عنايته بالإيقاع الموسيقي لقصيدته.
- هناك علاقة بين انتهاء ألفاظ قافية المدحة النبوية بالهئات الممدودة ك(مريرها)، و(ثغورها)، وبين موضوع القصيدة المتمثل في المديح النبوي؛ فهذه الهئات الممدودة أتاحت للشاعر مدّ صوته بأكبر قدر ممكن فكأنّه ينادي بأعلى صوته على الرسول محمد تشوقاً له، وتلهفاً لزيارة المدينة المنورة والمقدسات التي فيها.

١- سنجق، إبراهيم: فن المعارضات عند شعراء العصر المملوكي دراسة فنية (٦٤٨ - ٧٨٧) هجرية، ص ٥٩٨.

- استخدم الصفيّ الحلّي في قصيدته «التضمين العروضي»، الذي عدّه النقاد والبلاغيون القدامى أنه عيب من عيوب القافية؛ لكنّه في الحقيقة مجموعة من الأبيات المحكمة النسج مترابطة المعنى، له علاقة بالتركيب النحوية.
- ورد في قصيدة الصفيّ الحلّي عيب «الإيطاء»، - وهو أحد عيوب القافية كما عدّه النقاد القدامى -، في موضع واحد في القصيدة.
- حرص صفيّ الدين الحلّي على تصريح مطلع قصيدته الرائية؛ حتّى يسترعي الانتباه لمدحته النبوية، ويحدث إيقاعاً موسيقياً عذبا يجذب السامعين إليه.
- حرص صفيّ الدين الحلّي على توفير مصادر الموسيقى الداخلية في قصيدته الرائية، فلجأ إلى استخدام التكرار وفنون البديع اللفظي: الجناس، وحسن التقسيم، والموازنة، وردّ الأعجاز على الصدور، مما أدى إلى زيادة التنعيم وتقوية الجرس الموسيقي للأبيات الشعرية، والتنويع في إيقاع الألفاظ، وزيادة التطريب.
- هدَف الصفيّ الحلّي من وراء تكرار أكثر من جملة في صدر كل بيت إلى بث طاقة إيقاعية في الأبيات، إضافة إلى تكثيف مشاعر الحب والتعظيم والتوقير نحو رسول الله.

التوصيات:

- يُعدّ شعر صفيّ الدين الحلّي غنيًا بعناصر الموسيقى الداخلية والخارجية، لذا أوصي بالتّوسع في دراسة شعره من النّاحية الموسيقيّة.
- أوصي بدراسات مستقلة عن الموسيقى الشعريّة في الشعر العربي، وذلك لقلّة الدراسات المستقلّة في هذا المجال.
- ينبغي دراسة قوافي القصائد دراسة شاملة وافية؛ لأنّ هناك كتبًا متخصصة في دراسة القوافي الشعريّة وأنواع هذه القوافي، مثل كتاب: «القافية تاج الإيقاع الشعريّ» لأحمد كشك، وغيره من الكتب.
- ينبغي دراسة الموسيقى الداخلية دراسة شاملة وافية، والتركيز على موسيقى البديع.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن علي بن محمد الشيباني: المثل السائر، حققه وضبط أصوله وعلّق حواشيه: على شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٩ م.
- أنيس، إبراهيم:
- الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د.ت).
- موسيقي الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢.
- التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة.
- الحلّي، صفّي الدين: (ت ٧٥٢هـ): ديوان صفّي الدين الحلّي، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- الحلوي، فيصل حسّان: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، عمادة الدراسات العليا، ٢٠١١.
- الحموي: ابن حجّة أبو بكر تقيّ الدين علي، (ت ٨٣٧هـ):
- خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩١ م.
- الخرشنة، أحمد غالب. وعباس، عباس عبد الحلّيم: التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حَجَلَة التلمساني، دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلد السادس والأربعون، العدد الثاني، ٢٠١٩.
- خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، الطبعة الخامسة.
- ربابعة، موسى سامح: ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى: دراسة في المفهوم والوظيفة، بحث منشور في مجلة جامعة الملك سعود، - الآداب - المملكة العربية السعودية، ١٩٩٦.

- زايد، على عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٨ م.
- السكاكي، يوسف محمد بن علي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٧.
- سنجق، إبراهيم: فن المعارضات عند شعراء العصر المملوكي دراسة فنية (٦٤٨ - ٧٨٧) هجرية، رسالة دكتوراة، جامعة المنصورة، المنصورة، ٢٠١٥.
- شبيب، غازي: فن المديح النبوي في العصر المملوكي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨ م.
- الطيّب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩ م.
- عتيق، عبد العزيز: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥ م.
- علوش، جواد أحمد: شعر صفي الدين الحلي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٩٥.
- القيرواني: أبو علي الحسن بن رشيق، (ت ٤٥٦هـ):
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١ م.
- كشك، أحمد: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٤ م.
- مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية.
- ابن منظور: جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، (ت ٧١١هـ):
- لسان العرب، نسّقه وعلق عليه ووضع فهارسه على شيري، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٩٢ م.
- مجموعة من المؤلفين: التشكيل التصويري في مقدمة قصيدة المديح النبوي عند صفي الدين الحلي - دراسة تحليلية، بحث منشور في جامعة الإمام عبد الرحمن بن فيصل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، العدد الثاني والعشرون، ٢٠١٨.

Sources and References:

- Ibn al-Atheer, Izz al-Din Abu al-Hasan Ali bin Muhammad al-Shaibani: The Walking Proverb, verified it, set its origins, and commented on its footnotes: Ali Shiri, Arab Heritage Revival House, Beirut, Lebanon, first edition, 1989 AD.
- Anis, Ibrahim:
- Linguistic Voices, Nahdat Misr Press, Egypt, (without publication).
- The Music of Poetry, The Anglo-Egyptian Bookshop, Cairo, fourth edition, 1972.
- Al-Tabrizi: Al-Kafi fi Al-ARood wa Al-Qawafi, investigated by Al-Hassani Hassan Abdullah, Al-Khanji Library, Cairo, third edition.
- Al-Hilli, Safi Al-Din: Diwan Safi Al-Din Al-Hali, edited by Dr. Muhammad Hour, The Arab Foundation, Beirut, Lebanon, and Dar Al-Faris, Amman, Jordan, first edition, 2000.
- Al-Hawli, Faisal Hassan: Repetition in Critical Studies between Authenticity and Contemporary, Master's Thesis, Mu'tah University, Deanship of Postgraduate Studies, 2011.
- Al-Hamwi: Ibn Hajjah Abu Bakr Taqi al-Din Ali (d. 837 AH):
- The treasury of literature and the goal of the Lord, Explanation: Issam Shaito, Dar and Al-Hilal Library Publications, Beirut, Lebanon, second edition, 1991 AD.
- Al-Kharshah, Ahmed Ghaleb. And Abbas, Abbas Abdel Halim: Musical Formation in the Poetry of Ibn Abi Hajla Al-Tilmisani, Studies of the Humanities and Social Sciences, Volume Forty-six, Number Two.
- Khulusi, Safaa: The Art of Poetry and Rhyme, Al-Muthanna Library Publications, Baghdad, Fifth Edition.
- Rababah, Musa Sameh: The phenomenon of prosodic inclusion in Al-A'sha's poetry: a study of the concept and function, research published in the Journal of King Saud University, - Arts - Kingdom of Saudi Arabia, 1996.
- Zayed, Ali Ashry: On Building the Modern Arabic Poem, Library of Arts, Cairo, fifth edition, 2008.
- Al-Sakaki, Youssef Muhammad bin Ali: The Key to the Sciences, compiled it and wrote its margins and commented on it by Naim Zarzour, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, second edition, 1987.

- Sanjak, Ibrahim: The art of oppositions among the poets of the Mamluk era, an artistic study (648-787) AH, PhD thesis, Mansoura University, Mansoura, 2015.
- Shabib, Ghazi: The Art of Praising the Prophet in the Mamluk Era, Al-Maqtaba Al-Asriyya, Sidon, Beirut, first edition, 1998 AD.
- Al-Tayeb, Abdullah: The Guide to Understanding Arab Poetry and Its Industry, Kuwait, third edition, 1989 AD.
- Ateeq, Abdel Aziz: The Science of Badi, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Beirut, 1985 AD.
- Aloush, Jawad Ahmed: The Poetry of Safieddin Al-Hali, Al-Maarif Press, Baghdad, 1995.
- Al-Qayrawani: Abu Ali Al-Hassan bin Rasheeq (d. 456 AH):
- Al-Omda in the beauties of poetry, etiquette and criticism, investigation: d. Abdul Hamid Hindawi, Modern Library, Saida, Beirut, first edition, 2001.
- Kishk, Ahmed: Rhyme is the crown of poetic rhythm, Dar Gharib, Cairo, 2004.
- MATloob, Ahmad: A Dictionary of Rhetorical Terms and Their Development, Library of Lebanon, Beirut, Lebanon, second edition.
- Ibn Manzoom: Jamal al-Din Abu al-Fadl Muhammad bin Makram (d. 711 AH):
- Lisan al-Arab, coordinated, commented on, and indexed by Ali Shiri, Arab Heritage Revival House, and the Arab History Foundation, Beirut, Lebanon, second edition, 1992.
- A group of authors: The pictorial composition in the introduction to the poem of praise of the Prophet by Safi al-Din al-Hilli - an analytical study, research published at Imam Abdul Rahman bin Faisal University, College of Arts, Department of Arabic Language, Issue Twenty-Two, 2018.

