Al Wasl University Journal - Issue (70) - June 2025
ISSN 2791-2949 (Online)

The Component of Prosody in the Rhetorical Analysis of Poetry

Dr. Attaouil Hassan
Faculty of Arts and Humanities - Tetouan - Université Abdelmalek Essaadi - Morocco

https: //doi.org/10.47798/awuj.2025.i70.09

Received: 05-01-2023

Accepted: 17-08-2023

Published: 01-06-2025

Corresponding Author:

attaouil_hass@hotmail.fr

Abstract

This article seeks to integrate the prosody component within the analysis aimed at grasping the overall eloquence of the poetic text. Given that this analysis deals with the components of poetry of all kinds, it can also, as we argue, address prosody as a relational component. The eloquence of poetry is not fully appreciated without looking at it in its relationship to semantics, the pragmatic context, the non-prosodic rhythmic elements, and the type of discourse etc. That said, this article proposes methodological-applied approaches and insights that are capable of activating its analytical vision. This article employs a methodological plan that consists of an introduction that highlights the vital role of prosodic meter in the rhetoric of poetry, and three analytical parts that attempt to shed light on the relationship between prosodic meter and semantics, internal rhythm and type of discourse. Finally a conclusion that summarizes the findings. That said, the added value of this article lies in its attempt to provide a new proposal to analyze prosody in poetry wherein prosody cannot be studied as an isolated component from semantics and other poetic components

Keywords: Rhythm, Prosody, Rhetoric, Poetry, Systematic analysis.

المُكوِّنُ العَروضيّ فِي التحليلِ البلاغيِّ للشعرِ

د. حسن الطويل
كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، جامعة عبد المالك السعدي (المغرب)

ملخص

يهدفُ هذا المقالُ إلى إدماج المكوِّن العروضيّ ضمن التحليل الرامي إلى تلمُّس بلاغة النص الشعريّ الكُليّة، فكما يتناولُ هذا التحليلُ مكوِّنات الشعر بمُختلف أنواعها، يمكنه أيضًا، حسب ما نقترحه، التعرُّض للعروض بوصفه مكوِّنًا علائقيًا، لا تستقيمُ بلاغة الشعر دون النظر إليه في علاقته بالمعنى، والسياق التداولي، والعناصر الإيقاعية غير العروضيّة، ونوع الخطاب (...)، وقد قدَّم المقال، في هذا الصدد، مقترحاته بشأن المداخل المنهجية- التطبيقية، القادرة على تفعيل رؤيته التحليلية، مُعتمدًا في ذلك خُطة منهجية، تتركَّبُ من مقدمة تناقشُ موقع الوزن العروضيّ في بلاغة الشعر، ومن ثلاثة محاور تحليلية تُقارب علاقته بالمعنى والإيقاع الداخلي ونوع الخِطاب، ومن خُلاصة تكثِّفُ أهم النتائج المتوصَّل إليها.

ولعل إضافة هذا المقال، تتمثَّل في تقديم مقترح جديد لدراسة العروض في نصوص الشعر، بحيث لا يكونُ فيه مُكوِّنًا معزولًا، لا تتوضَّحُ علاقته بالمعنى وبغيره من المكونات الشعريّة الأخرى.

الكلمات المفتاحية: (الإيقاع، العروض، البلاغة، الشعر، التحليل المنهجيّ).

© 2022 AWU Publishers/Alwasl University. All Rights Reserved.

توطئة

تجمع الشِّعرَ بالإيقاع الموسيقيّ صلةٌ وثيقة للغاية، لذلك حرصتْ كثيرٌ من المصادر النقدية التي اشتغلت بحصر خصائصه الكبرى على الإشارة إلى الموسيقى بوصفها خاصية ثابتة في بنيته الكُلِّية؛ لأنها لا تتصوَّر قيام نص شعري ما بلغة رتيبة خالية من إيقاع مُطرب يهزُّ النفوس، ولا يستقيم عندها أن يؤدي الشعرُ وظيفتَه بألوان التخييل البلاغية إذا لم تسنده طاقة موسيقية مناسبة[١].

ولعل الخاصية الوحيدة التي يمكنها أن تسبق الموسيقى في القول الشعري، هي خاصية التخييل البلاغي، لأنها تلخِّص جوهر الشِّعر القائم على تصوير المعاني عبر الوسائط (مثل التشبيهات، والاستعارات، والمجازات)، وتفْصل، فصلًا حقيقيًا، بين الشعر وغيره من الأقاويل؛ فالإيقاع الموسيقي قد يتوفر في نصوص غير شعرية كما أكد ذلك عددٌ من الدارسين[٢]، ، لكن التخييل الشعريّ في صورته القائمة على تغريب أدوات القول بصورة مفرطة، وعلى تمنيع الدلالة على الفهم السطحي المباشر، لا يُتصوَّر وجوده إلا في الشعر[٣].

غير أنَّ القرطاجني سيجد مَخرجًا مؤقتا لإشكالية أسبقية خاصية على أخرى في الشعر، بقوله برأي مركَّب، يعزو الشِّعرية إلى خصائص متداخلة غير منفصلة. يقول: «والتخييل في الشعر يقع في أربعة أجزاء: من جهة المعنى، ومن

١- أُنظر: الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، دار الأثار الإسلامية، ط١، ١٩٩٠، ٤ / ٤٦ - ٤٧.

٢- أُنظر: الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص: ٢٥٨ - ٢٧٠.

٣- تقول الروبي (ألفت كمال): «يصبح الفرق بين الخطابة والشعر في استخدام اللغة [...] فرقا كميا ونوعيا، فالخطابة تستخدم ما هو شعري لكنها ملزمة باستخدام قدر يسير من المحاكاة، لأن كثرة استخدام التشبيهات والاستعارات أو كل ما هو خاص باللغة الشعرية يجعل القول الخطابي قولا شعريا، وهذا يعني أنه الفرق الكمي بين الخطابة والشعر في استخدام المحاكاة يتحول إل تغير كيفي». نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: ١٩٨.

جهة الأسلوب، ومن جهة اللَّفظ، ومن جهة النَّظم والوزن»[١]. وهذا القول تكمن قيمته في أنَّه يُوسِّع مفهوم التخييل إلى الحدود التي يجب أن يبلغها من جهة «المعنى والأسلوب واللَّفظ والنّظم والوزن»، ويقيم علاقة عضوية متينة بين هذه الحدود، من غير تصوُّر لإمكان الانفصال بينها. وهذا الأمر يؤكِّده القرطاجني في تعريفه المشهور للشعر: «الشعر كلام مخيَّل موزون، مختصٌّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك»[٢]؛ فقد جمع في هذا التعريف المقوِّمين الأساسين في الشعر، وهما التخييل (بمعناه الخاص؛ أي التخييل البلاغي) والوزن (تُلحَق به القافية).

لكن القرطاجني سيعود، بعد قوله بالتداخل بين أجزاء التخييل التي ذكرها، ليميز بين التخاييل الضرورية والتخاييل الأكيدة والمستحبَّة: «والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنَّظم، وآكَدُ ذلك تخييل الأسلوب»[٣]. والرَّجلُ بهذا الكلام يعيد تأكيد أسبقة التخييل بمعناه الأسلوبي على الوزن، ولكن هذا التأكيد لا يعدو أن يكون موقفا نظريا أملاه النظر المجرد في الشعر، أما واقع النصوص الشعرية فيؤكد أن الوزن والتخييل شيء واحد، ووظيفتهما وظيفة واحدة، هي التأثير في المتلقي، وإطرابه حسب مقتضيات المقام.

وقد ميَّز الدارسون في موسيقى الشعر بين مستويات ثلاثة:

- **أولها**: الوزن، ويَعْنون به «تعاقب الحركة والسكون على نحو مُنتظم وبنسب معلومة في كل جزء من أجزاء القول»[٤]، وهذا معناه أن الوزن الشعري

١- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦، ص: ٨٩.
٢- المرجع السابق، ص: ٨٩.
٣- المرجع نفسه، ص: ٨٩.
٤- الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: ٢٧٥

«وزن عددي» تحكمه قواعد تناسبية محدَّدة. وفي الثقافة العربية يبيِّن علمُ العروض سائر ما يتعلَّق بالأوزان الشعرية العربية التي تعكس تناسبات مختلفة لتعاقب «الحركات والسَّكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل»[1].

- **ثانيها**: القافية، وهي المقطع الصوتي الواقع في نهايات الأبيات الشعرية، وقد حدَّدها الخليل تحديده المشهور بقوله - حسب الأخفش - إنها واقعة «ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[2].

- **ثالثها**: الإيقاع الداخلي المتولِّد عن ألوان التكرار والازدواج والتسجيع، وغير ذلك من الألوان البديعية ذات الخصوصية الموسيقية. والحقيقة أن هذا المستوى الإيقاعي هو روح موسيقى الشعر، أما الوزن العروضيّ والقافية فهما الإطار الكُلي لهذه الموسيقى[3].

والثابت أن هذه المستويات الثلاثة لا تشتغل بصفة منفصلة، بل تتفاعل فيما بينها تفاعلا واضحا، وتصنع مُجتمعة ما يُطلق عليه «موسيقى الشعر».

غير أنَّ هذا البحث سيهتم - بصورة حصرية - بالإيقاع العروضيّ، أي الإيقاع الناشئ عن الترتيب المنظَّم للحركات والسكنات في الأبيات الشعرية، واهتمامُه به تؤطره إشكالية تحليل النصوص الشعرية، وتحديدا الإشكالية المتعلقة بحضور التناول العروضيّ للقصائد في التحليلات التي تروم كشف بلاغة الشعر، و كذا في التحليلات التي تستقصي خصائص الشعر، ومنها التحليلات المنهجية التي نمارسها في أقسام اللغة العربية بالمدارس والجامعات.

١- المرجع نفسه، ص: ٢٧٠.
٢- الأخفش، أبو الحسن، كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، دمشق، ١٩٧٠، ص: ٠٦.
٣- انظر: المؤدب، محمد الأمين، في بلاغة النص الشعري القديم، معالم وعوالم، المغرب، مطبعة الخليج العربي، ط١، ٢٠١٠، ص: ١٧١.

فما لاحظناه على أكثر هذه التحليلات، أنها تدرس المُكوِّن العروضيّ في النصوص الشعرية دراسة تقنية – تقليدية، وتكتفي بتقطيع بيت أو اثنين من القصيدة، بغرض بيان وزنها العروضيّ، وما تخلَّلها من زحافات وعلل، ولا تكاد تتجاوز ذلك إلى بيان علاقة الوزن بمكونات الشعر الأخرى، كما أنها لا تلتفت إلى تأويل العلاقة بين المعنى والوزن باستدلال واضح ومقبول.

من هنا يأتي هذا البحث لتقديم بعض المقترحات بشأن تعزيز منزلة المكون العروضيّ في التحليل المنهجي للشعر، مُنطلقا في ذلك من مبدأ يرى القصيدة وحدة كُلية متضافرة، لا يجوز النظر إليها إلا في إطار عام يكشف مكوناتها الجزئية المشَكِّلة لبلاغتها الخاصة، وهذا ما يعنى أن الوزن العروضيّ داخلها ليس عُنصرا مُقحَما عليها، وليس استعمالًا معزوًلا عن المعنى والتصوير والإيقاع الداخلي بجميع روافده، إنما هو عنصر علائقي في بنية القصيدة، يُشكل مع غيره من المكونات وحدتها الكاملة. وقد ألمع النقاد العرب القدامى إلى هذا التواشج بين مكونات الشعر بإطلاقهم على القصيدة صفات تحيل على بنيتها المتراكبة المتفاعلة، مثل «الحبك» و «السبك»، وغيرهما من الصفات الواصلة بين الأجزاء في إطار علائقي قوي، مع أنهم لم يتعرضوا للوزن من جهة علاقته بالمكونات الشعرية الأخرى إلا في مناسبات قليلة كما سيأتي لاحقا.

وبما أن هذا الموضوع الساعي إلى إدماج التحليل العروضيّ ضمن تحليل كُلي متواشج، لم يُصنّف فيه كثيرا، فإننا سنقدِّم هنا بعض المداخل المقترحة المُستفادة من كتابات قليلة، لتفعيل هذا الطموح التحليلي، في أفق تكاثر الدراسات والمقترحات في هذا المسعى.

وإحقاقًا لهذه الغاية، قسَّمنا البحث إلى ثلاثة محاور، يُعنى الأول ببحث العلاقات القائمة بين العروض والمعنى من خلال نموذج تطبيقي (مقطع من موشح

أندلسي)، أما المحور الثاني فقد اتجه إلى تعميق البحث في علائق العروض بمكونات القصيدة، بالنظر إلى صلته بالإيقاع الداخلي من خلال النموذج التطبيقي المتقدِّم، وبشأن المحور الثالث والأخير، فإنه يثير إشكالية إسهام العروض في بناء مقولة «نوع الخطاب» المساعدة على تحليل النصوص ضمن سياقها النوعي الخاص.

ولأن البحث يروم تعزيز المقاربة البلاغية للنص الشعري، فإن منهجه المتَّبع، سيكون، بالضرورة، منهجا بلاغيا تحليليا، يجمع بين فحص أقوال الدارسين في الإشكالية التي يناقشها، وبين تحليل النصوص التطبيقية.

١- العروض والمعنى: محاولات في تأويل العلاقة

توجد في النقد العربيّ القديم إشاراتٌ تنبّه على أن الوزن لا يجب أن يُقحم على المعنى[١]، وإشارات أخرى تؤكد أن ما يجمع الأوزان بالمعاني الشعرية هو التشاكل[٢] والتواطؤ وليس الاعتباط، غير أن هذه الإشارات لم تتطور - إلى حدود بداية القرن السابع الهجري - إلى كلام تحليلي مفصل، ولم تَقُد إلى بناء إلماعات تفسيرية تعلِّل اختيار الأوزان العروضيّة في القصائد.

والاستثناء الذي يمكن إيراده في هذا الشأن هو ما كتبه القرطاجني في المنهاج عن ارتباط البحور الشعرية بمقاصد القصيدة وغاياتها المرتبطة بالتأثير في المتلقي؛ ففي باب المقاصد يقول: «ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يُقصد به الجدّ والرصانة وما يُقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يُقصد به البهاء والتفخيم

١- يقول القرطاجني في هذا الصدد: «واعلم أن المنحى الشعري، نسيبا كان أو مدحا، أو غير ذلك، فإن نسبة الكلام المقول فيه إليه، نسبة القلادة إلى الجيد، لأن الألفاظ والمعاني كاللآلئ، والوزن كالسلك، والمنحى الذي هو مناط الكلام وبه اعتلاقه كالجيد له. فكما أن الحلي يزداد حسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم، إنما يظهر حسنه في المنح الحسن». منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: ٣٤٢.

٢- يقول أبو هلال العسكري ناصحا المبتدئ في صناعة الشعر: «إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها [...]». كتاب الصناعتين. تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٨، ص: ١٣٩.

وما يُقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيِّلها للنفوس»[١]، وفيما يتعلق بالتأثير في المتلقي، يفيد القرطاجني أن لكل وزن «ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصُّه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة أو يوجد له جعودة وتوعّر، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي»[٢].

وقد بنى القرطاجني على ارتباط الوزن بضابِطَي المقصد والمرادِ من التأثير، بعضَ المبادئ بشأن خصوصية البحور[٣]، وفي ذلك يقول: «فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد [...]»[٤].

وفي الفترة الحديثة، أثار سليمان البستاني في مقدمة ترجمته «إلياذة» هوميروس إشكالية العلاقة بين العروض والمعنى من جديد؛ فقد حاول، حسب ما يذكره، تحديد السمات المعنوية المرتبطة بكل بحر عروضي على حدة، بتفحُّص واقع عيون الشعر العربي القديم مع الأوزان، من خلال الموازنة بين البحور[٥]. ورغم أن البستاني، لم يحل على القرطاجني في ما قدَّمه من اجتهادات في هذا الشأن، فإنه لم يبتعد عنه كثيرا، وساق كلاما مُشابها لكلامه إلى حد بعيد.

ولعل قيمة الجهد الذي قام به البستاني في بحثه هذه الإشكالية، هي قيمة تطبيقية-إنتاجية، لأن الغرض من طرقه الموضوع من الأساس، هو البحث

١- القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: ٢٦٦.
٢- المرجع السابق، ص: ٢٦٦.
٣- بنى محمد العمري استنتاجا مهما بشأن كتاب المنهاج؛ فقد وضح أنه سعى إلى «إدماج العروض في البناء البلاغي للشعر» (العمري، محمد، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٩، ص: ٥١١)، وهذا ما تؤكده النصوص، التي نقلناها من الكتاب، بنظرتها التركيبية الدامجة بين العروض وبقية المكونات الصانعة بلاغة الشعر.
٤- القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص: ٢٦٩.
٥- هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، مصر، كلمات عربية للترجمة والنشر، د.ت، ص: ٨١.

عن الأوزان العربية المناسبة لترجمة إلياذة هوميروس. وبما أن الرجل كان لديه وعي نظري بارتباط المعاني بالأوزان، فقد اعتمد في ترجمة الإلياذة عشرة بحور عروضية (الطويل والبسيط والكامل والوافر والخفيف والرمل والسريع والمتقارب والمتدارك والرجز)[١]، تتنوع حسب تنوع السمات المعنوية للمضامين الشعرية التي تستوعبها.

وبعد سليمان البستاني، كتب عبد الله الطيب[٢] ونازك الملائكة[٣] ومحمد النويهي[٤] عن هذه الإشكالية بما يُقارب كلام القرطاجني فيها[٥]، «ثم جاء شكري عياد، فكتب «موسيقى الشعر العربي» مستفيدا من كل هؤلاء، ومعترفا بفضلهم وسبقهم، ليضيف ما أضاف، متجاوزا الاتجاه اللغوي السائد في الدراسات العروضيّة، إلى ما أسماه بالاتجاه النقدي، بقصد تعميق البحث في صلة الأوزان بالمعاني»[٦].

وعن كل هذه المحاولات التالية لمحاولة البستاني، يلاحظُ محمد الأمين المؤدب، أنها «لم تكد تتجاوز الربط بين الأشكال العروضيّة وما تحمله من معان، بعيدا عن رصد هذا الربط في القصيدة، وليس في العروض»[٧].

والواقع أن هذه الملاحظة بخصوص ميل الدراسات المذكورة إلى رصد الارتباط بين الأوزان والمعاني في العروض بوصفه علما مُجردا، وليس في القصائد بوصفها تحققات نصية، هي ملاحظة ذكية للغاية، ويمكنها أن تفسِّر إحجام الباحثين عن هذا المسلك التحليلي في تناول الأوزان الشعرية؛ لأن ما يتقرَّر من قواعد

١- هوميروس، الإلياذة، ص: ٨١-٨٣.
٢- كتابه: المرشد إلى فهم أشعر العرب.
٣- كتابها: قضايا الشعر المعاصر.
٤- كتابه: قضية الشعر الجديد.
٥- المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم، هامش الصفحة: ١٦٤.
٦- المرجع نفسه، هامش الصفحة: ١٦٤.
٧- المرجع نفسه، هامش الصفحة: ١٦٤.

بشأن العلاقة بين الوزن والمعنى، لا يصدق على واقع القصائد، ولأن الشِّعر ينفر من القواعد كما هو معلوم، إلا إذا تعلَّق الأمر بتنوير غير صارم، وليس بقاعدة ضيِّقة تُلزم الشاعر بالتزامها.

وبالإضافة إلى مشكلة التباعد بين القاعدة والتحقُّق النصي، هناك مُشكلة أخرى تؤثر على التحليل الدلالي للوزن العروضيّ، وهي مشكلة اختلاف الباحثين في مسألة العلاقة بين البحور العروضيّة والوزن، وهذا ما كان لاحظه شكري عياد عند مقارنته بين ما قاله القرطاجني وعبد الله الطيب في الموضوع؛ فرغم اتفاق الرجلين في بيان معاني الكثير من البحور، فإنهما يختلفان أحيانا اختلافا فيه تباعد شديد؛ «فالمديد، عند حازم، فيه لين وضعف كالرمل، أما الطيب فحكمه على الرمل مقارب لحكم حازم، ولكنه يرى في المديد حكما مُناقضا، فعنده أن هذا البحر «فيه صلابة ووحشية وعنف». وحازم يرى في الهزج «مع سذاجته حِدة زائدة»، أما الطيب فعنده أن «نغمة الهزج تطلب قولا مُرسلا طيعا تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنى بها الشاعر في غير تدقيق وتحقيق وتعقيد والتفاف.. و.. إنه يصلح للقصص الخفيف الذي يُراد منه الإمتاع»[١].

وعلى الرغم من أنَّ جميعَ هذه التحديات التي تُواجه هذا المسلك التحليلي الرابط بين الوزن والمعنى، فإننا نتصور أن الباحث يُمكنه أن يستفيد ممَّا كُتب لصياغة تأويلاته المُعلَّلة. فعلى الأقل، نحن نتوفّر على كلام مُتَّفق عليه - إلى حدٍّ ما - بخصوص بعض البحور، كالطويل والبسيط، فالأول في نظر الدارسين المذكورين، وفي نظر بعض النقاد المعاصرين الذين يتعرضون لمعاني البحور بشكل عرضي، فيه قوة وبهاء، والبحر البسيط فيه ميل نحو السباطة والحلاوة، ويمكن أن نضيف إليهما ما يتعلق ببعض البحور التي جرى النظم فيها في المعاني

١- عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، القاهرة، دار المعرفة، ط٢، ١٩٧٨، ص: ١٥١.

الخفيفة الساذجة، مثل الرمل والهزج.

غير أن النظر إلى هذا الكلام المُقرَّر بوصفها قاعدة صارمة، لا يمكنه أن يسعفنا في التقدُّم كثيرا في طموحنا التحليلي، لأن الشعر فيه جنوح مُتكرِّر نحو خرق القاعدة الاتفاقية من جهة، ولأن بعض المعاني الشعرية لها معنى ظاهر ومعنى خَفي من جهة ثانية، وهذا ما يلزمنا بأخذ الحيطة عند تحليل أوزان القصائد؛ وكما لمَّح محمد الأمين المؤدب، فنحن لا نملك بَعْد محاولات في تحليل أوزان القصائد[1]، وما قيل عن معاني العروض يمكن أن يكون مُسعفا، لكن من غير سعي وراء خلق التطابق بين المجرد والتطبيقي، إنما يمكن الاستئناس بالمجرد بوصفه تنويرا عاما مُساعدا على القراءات التطبيقية لمعاني الأوزان.

وبغرض التمثيل التحليلي لما نحن فيه من تحديد العلاقة بين المعاني والأوزان، نأخذ مقطعا من مُوشَّح أندلسي، ونحاول تحليل بنيته العروضيّة من جهة ارتباطها بالمعنى الشعري. وقد يُقال إن التمثيل بالموشح في هذا الصدد ليس اختيارا صائبا، لأن مُوشَّحات كثيرة تخرق العروض، وتسمح لنفسها بالتصرف فيه بمرونة وحرية كما هو معروف، وبالتالي يصعُب اتخاذها مُنطلقا لإشكاليتنا.

والجواب عن هذا الاعتراض، يتمثل في أننا لا نبحث، في هذا المقام، عن معاني الأوزان العروضيّة المجردة، بل نبحث عن معاني الأوزان الشعرية المتحقِّقة نصيًّا. أضف إلى هذا، أن التوشيح كان باعثه الإحساس، كما يرى ذلك عدد من الباحثين، ابتداع بنية وَزنية تناسب رغبة الأندلسيين في القول السهل المتنوّع غير الرَّتيب، وغير المُلزم باللفظ المعرب في جميع أجزائه[2]، وهذا الأمر وجد له الباحثون تفسيرا في أكثر الأوزان تردُّدا في الموشحات، وهي الرمل والهزج والرجز، فهي بحور مناسبة لخفة المعنى وسهولته واسترساله (...). انطلاقا من

١- المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم، هامش الصفحة: ١٦٤.
٢- انظر: ضيف، أحمد، بلاغة العرب في الأندلس، مصر، مطبعة مصر، ط١، ١٩٢٤، ص: ٢٢٥.

كل هذا، يكون التمثيل بالموشَّح اختيارا صائبا في رأينا، فهذا النوع الشعري يقوم على أساس واضح من الترابط بين المعنى والوزن، ويتيح أفقا تحليليا واسعا لفحص إشكاليتنا.

يقول الأعمى التطيلي في إحدى موشحاته:

حُلوُ المجاني ما ضرَّه لو أجْناني كما عناني شُغلي به وعــناني

حبُّ الجمــال فرضٌ على كل حرّ

وفي الدَّلال عُذرٌ لخلاّع العـــــذر

هل في الوِصال عَوْن على طول الهَجْر

أو في التداني شيءٌ يفي بأشجاني وفي ضماني أن ينتهي من يلْحاني

كيف السبيلُ إلى اخْتِلاس التلاقي

جاشَ الغليلُ فالنَّفسُ بين التَّراقي

أين العـذول من لَوْعتي واشتياقي

واش كان دَهاني يا قوم واش كان بلاني واش كان دعاني نبدل حبيبي بثان[1]

على غرار أكثر الموشحات، تغلب على هذا المقطع الخفَّة في تناول مسائل الغرام والشوق والشكوى من العُذال والهجر، وكما لاحظ بعض الدارسين، فإن الموشحات لا تُمعن في تفصيل المعاني وتعقيدها[2] كما نجد في الشعر العمودي، بل تكتفي بإِشارات تصويرية خفيفة، لكنها محبَّبة إلى النفس، وقادرة على خلق

١- ابن سناء الملك، دار الطراز. تحقيق: جودت الركابي، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٠، ص: ١١٥ / ١١٦.
٢- انظر: البيومي، محمد رجب، الأدب الأندلسي بين التأثّر والتأثير، السعودية، إدارة الثقافة بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٩٨٠، ص: ٩٧ / ٩٨.

البهجة فيها، وهذا ما يتفق مع رهان الوشاحين في إنتاج نصوص شعرية مُوجَّهة إلى العزف الموسيقي الممتع.

نقف في القُفل الأول من المقطع المذكور، على استعارة أساسية، وهي قول الأعمى التُّطيلي عن الحبيب، إنه «حُلو المجاني»؛ حيث جعل أعطياته ثمارا حلوة، يتطلع إلى جنيها، ثم مدَّد هذه الاستعارة باستفهام بلاغي بديع: «ما ضرَّهُ لو أجناني»، يرغِّب من خلاله الحبيب على وصاله ومنحه الحب والجمال. وكما أسلفنا، فإن هذه المعاني تغلبُ عليها سمتا الخفة والسهولة، لأن عمقها الاستعاري مألوف وشائع، ولأنها بسيطة غير مركّبة، أضف إلى ذلك أن التسجيع الوارد في الغصن الأول من القفل (المجاني / أجناني)، قد عزَّز هاتين السمتين على نحو واضح. أما الغصن الثاني من القفل «كما عَناني به شُغلي به وعناني»، ففيه تأكيد -بواسطة التجنيس (عناني / عناني) - المعنى السهل نفسه لافتتان الشاعر بالحبيب وشقائه في حبه.

وفي سياق السهولة والخفة، نجد الأعمى التُطيلي قد نظم هذا القفل على تفاعيل بحر الرجز لكن من غير التزام بنظامه الشائع:

حُلْو المجاني ما ضَرَّه لو أجناني كما عَناني شغلي به وعناني

مُستفعلاتن مستفعلاتن مستفعل مُتفعلاتن مستفعلاتُ مُستفعل

وكما هو واضح، فإن زحافات وعللا لا علاقة لها بالرجز، قد دخلت على تفاعيل القفل، كالترفيل في الحشو (...)، وهذه الظواهر الإيقاعية الجديدة الداخلة على الرّجز، إن دلّت على شيء، فإنها تدل على إمعان الشاعر الوشَّاح في تأسيس قوله الشعري على الخفة والسهولة التَّامَتين؛ فرغم أن الرّجز معروف عند الشعراء بهاتين السمتين، فإن الأعمى التطيلي أراد الإمعان فيهما من أجل

سهولة أجلى، وخفة أبرز.

أما الأسماط التي أعقبت القفل الأول، فإنها تعتمد على تفاعيل الرجز التالية:

حُبُّ الجمال فَرْضٌ على كل حرّ

مستفعلاتن مُستفعلاتن مُتفعل

وعلى غرار ما قلناه عن معاني القفل، تتناغم إيقاعات الأسماط العروضيّة، في خفتها وسرعتها، مع المعاني الشعرية الرشيقة؛ حيث يُلاحظ أن هذه الأسماط الثلاثة، تقسِّم معانيها إلى طَورين، طَور السؤال وطور الجواب:

حـــبُّ الجـــمـــال (ســـــؤال) فرض على كـلِّ حُـر (جـواب)

وفي الـــــدَّلال (ســـــؤال) عُـذر لخُـلاع العُـذر (جـواب)

هــل في الـوصــال(ســؤال) عونٌ على طول الهجر (جواب)

فمن الواضح أن الشطر الأول من كل سمط، يثير ما يشبه السؤال، أو ما يوازي المبتدأ المُحتاج إلى الخبر، بينما الشطر الثاني يقدّم الجواب المنتظر، أو التنوير الذي يترقَّبه القارئ. وقد خلق الأعمى التُّطيلي تناغما جليا بين هذه الطريقة في بناء المعنى، وبين الوزن العروضيّ؛ حيث خصَّص للسؤال تفعيلة «مستفعلاتن»، وخصَّص للجواب تفعليتي «مستفعلاتن مُتفعل»، وهذا ما خلق تناغما فريدا بين الوزن والمعنى، وبيَّن أنهما قد تراكبا تراكبا مُحكما، وتمزاجا تمازجا واضحا جدا، من خلال اشتراكهما في السمت الشعري الخفيف السَّهل السريع .

وهذا السّمت سيستمر في مقاطع موشَّح التطيلي الأخرى التي عُني فيها بمدح أحد الأمراء (سما عليٌّ / لإمرة المُسلمينا)؛ إذ ستتردَّد مرة أخرى تفاعيل الرجز بخصائصها الإيقاعية المخالفة للعروض الخليلي، كما ستردَّد التصويرات

الخفيفة، والمعاني السريعة غير المعنية بالتفريع والتفصيل، وهذا معناه أن السَّمت المذكور لا يرتبط بدلالة ينهض بها غرض شعري واحد فقط، بل يرتبط بمخرج قولي بخصائص موحَّدة، لا تتغير بتغير الأغراض الشعرية.

نستطيع القول، إن مكونات هذا الموشح الشعري، تصويرا ومعنًى ووزنا، قد تأسَّست في مُجملها على قاعدة شعرية جَلية، هي قاعدة الخِفة في التَّناول، والسهولة في الإبلاغ والبوح، والسُّرعة في تقرير الدلالة. وهذا ما يعطينا صورة عن واقع النص الشعري المركَّب، الذي لا تنعزل فيه المكونات الشعرية، بل تتمازج وتتوحَّد، وتشكِّل كلا متماسكا ومُنسجما.

ولعلَّ هذه المحاولة التطبيقية في تحليل علاقة المعنى بالوزن، تدلُّنا على أن المقصود بالمعنى الذي يتشكل الوزن على ضوئه، ليس هو المعنى المضموني، أو المعنى المُرادف للغرض، إنما هو المعنى الموسوم بسمات مُحدَّدة تحقِّق الدلالة، مثل سمة الخفة والسهولة والسرعة والفخامة والسذاجة والحدة واللين (...)، وغيرها من السمات التي هي بمنزلة إطارات عامة يتشكل داخلها المضمون الشعري، وهذا ما كان قد ذهب إليه أغلب الدارسين لإِشكالية المعنى والوزن، مثل حازم القرطاجني وعبد الله الطيب وغيرهما، إذ لم يتحدث هؤلاء عن أغراض بعينها تناسب أوزانا بعينها، لأن هذا الأمر لا يؤيده الواقع الشعري إطلاقا، بل تحدثوا عن ملاءمة سمات معنوية لأوزان بعينها، وهذا المذهب هو المُنطلق القادر على إسعافنا في قراءة التشكُّل المعنوي للأوان العروضيّة.

ورغم كُل ما تقدَّم، تظل هذه الإِشكالية مُنفلتة، وغير قابلة للتنميط والتقعيد، لأن النصوص الشعرية غير مُتطابقة، وواقعها، رغم ما يقدِّمه من إمكانيات لربط أوزان محددة بسمات معنوية بعينها، فيه استثناءات كثيرة تؤكد خلاف ما نرى، لكن الأمر لا يتعلق بصياغة القواعد كما ذكرنا، إنما الأمر نظر وتأويل وتعليل،

والباحث المتصدي لتحليل الشعر له ذوقه وأدواته وجميع ما يسعفه على التحرُّك في هذا المجال التأويلي الخِصب، لتقديم رؤيته لبلاغة النص الشعري، ضمن رؤية تركيبية لا تفصل الوزن العروضيّ عن مُكونات الشعر الأخرى.

٢- الوزن العروضيّ والروافد الإيقاعية الأخرى: أشكال التعاضد

على نحو ما يرتبط العروض بالمعنى، يرتبط بمكونات قريبة من طبيعته، وهي المكونات الإيقاعية، من قبيل القافية، والتكرار، والتسجيع، والموازنة، والجِناس، وهذا ما يجعلنا نقول إن الإيقاع في القصيدة، يُبنى في قريحة الشاعر بناءً كُليّا، لا مجال للفصل بين مكوناته، إلا في التحليلات المنهجية التي نعالج بها القصائد على سبيل التفكيك التقني المعزِّز للإدراك.

فبشأن القافية أفاد الدارسون القدامى عددا من التأويلات بشأن ارتباطها بالعروض تارة، وبالمعنى البلاغي تارة أخرى، وهذا الاختلاف في النظر، هو المدخل إلى تفسير تباين وجهات النظر بخصوص التضمين[١]؛ فهناك من عدَّه عيبا، لأن القافية في رأيه هي «محل الوقف والاستراحة، فإذا كانت مفتقرة لما بعدها، لم يصح الوقف عليها»، وهذا الرأي، كما هو واضح، يراعي علاقة القافية بالعروض؛ ويميل إلى أن اكتمال الوزن في البيت يستدعي اكتمال المعنى والقافية، بحجة أن هذه الأخيرة هي محل الاستراحة والوقف، لذلك لا ينبغي التشويش عليها بتحويجها إلى ما بعدها. أما من ذهب إلى الدفاع عن التضمين، فقد رأى فيه فوائده البلاغية المتثملة في التفسير والتعلُّق المعنوي[٢] وغير ذلك من الأمور التي تخلق الانسجام بين أبيات القصيدة أو المقطوعة.

١- «هو أن يتم البيت والمعنى لم يتم، بل يكون متعلقا بالبيت الآخر». المعري، أبو العلاء: الصاهل والشاحج، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، مصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٤، ص: ٥٣٧.

٢- المؤدب، في بلاغة النص الشعري القديم، ص: ١٨٨.

ولكي نتجنَّب الربط الأحادي للقافية، إما بالعروض، وإما بالبلاغة، نقترح أخذ هذين المكونين معا في الاعتبار عند معالجة جماليتها في النصوص الشعرية، ولو أن هذا الاقتراح صعب التطبيق، لأن الشعراء أنفسهم، بعضهم ينطلق في بناء قصيدته من معيار عروضي خالص، وبعضهم الآخر ينطلق من رؤية مزدوجة، تراعي متطلبات العروض والبلاغة، من غير التزام حرفي بالقواعد.

وفي سبيل تطبيق هذا المقترح المنهجي، نعود إلى الموشَّح الذي عالجناه سابقا، ونذكِّر بأننا وجدنا بلاغته تقوم على سمات السرعة والخفة والسهولة، لا في المعنى والتصوير، ولا في العروض (بحر الرجز - إدخال زحافات وعلل غير معتادة)، وهنا نضيف بأن هذه السمات تحقَّقت على مستوى القافية أيضا، ولا سيَّما ما يتعلق بحركة الرَّوي، التي جاءت مكسورة في جميع الوحدات الشعرية:

- الأقفال (في الغصن الأول والثاني): أجناني- عناني - أجشاني - يلحاني - بلاني - بثاني. رويُّ النون هنا حركته هي الكسرة.
- الأسماط الأولى: حرّ - العذر - الهجر
- الأسماط الثواني: التلاقي - التراقي - اشتياقي

وحسب ما تقوله الدراسات النفسية اللغوية، فإن الكسرة تدل على اللِّين واللُّطف والصِّغر[1]، وكُلُّ هذه الصفات تنطبق على وزن الموشَّح المذكور كما رأينا، وتنطبق كذلك على المعنى والتصوير البلاغي، والاستنتاج الذي يفرض نفسه هنا أن اختيار الرَّوي المكسور كان وراءه الباعث المتعلِّق بالوحدة العضوية لمكونات النص الشعري.

١- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٦، ص: ١٧٥.

بالإضافة إلى القافية، يمكن أن نثير مسألة التسجيعات والجناسات في دعم هذه السمات المقتبسة من مكونات شعرية عديدة، وفي إسباغ بعد موسيقي احتفالي على الموشح، من ذلك مثلا: الجمال – الدلال – الوصال / التلاقي – التراقي – اشتياقي (...). وكما يمكن أن يدرك القارئ بسهولة، فإن هذه الظواهر الإيقاعية، أسست القول الشعري في الموشح على البعد الاحتفالي الممتع، وهو البعد نفسه الذي دفع الأعمى التُّطيلي إلى اختيار عروضه الشعري على أساس واضح من الحرية.

ولأن المقام لا يسمح بالإسهاب في تحليل جميع المكونات الإيقاعية (غير العروضيّة) على سبيل توضيح علاقتها الوثيقة بالعروض، فإننا نؤكد أن هذا المسلك في التحليل مسلك واعد، يمكنه أن يبعد عن التحليل العروضيّ بعده التِّقني المعزول عن المكونات الشعرية الأخرى، كما يمكنه أن يساعدنا في التحليل المتكامل لبلاغة الشعر.

٣– العروض ومسألة الأنواع الشعرية:

نفترض أن تحليل النصوص لا ينفكُّ عن مقولات الأنواع الأدبية؛ فالمحلِّل حين يقارب نصا ما، يستحضر خصائص النَّوع الذي ينتمي إليه ذلك النَّص[١]، لا على سبيل البحث عن حضورها أو غيابها، بل على سبيل تنوير تحليله بمبادئ مضبوطة، لا يتحول خلالها القول التحليلي إلى وصف عام للنَّص؛ فكما تثبت تجارب النصوص، فإن اللغة ووسائل الإبداع عامة، تتلوَّن حسب خصائص النوع الأدبي، وبالتالي لابد من معرفة هذه الخصائص.

وبموازاة ذلك، نفترض أن المبدع حين ينشئ نصا ما، يراعي خصائص النَّوع،

١– انظر: مشبال، محمد، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، الكويت، مجلة عالم الفكر، ع ١، مجلد ٣٠، ٢٠٠١.

لا من جهة موافقتها دائما، لأن النصوص الإبداعية تميل إلى الخرق والعدول عن التقاليد القارة والقديمة، بل من جهة العلم بها، وإحسان التصرُّف إزاءها عند موافقتها أو مخالفتها.

وما نريد قوله في هذا المحور، هو أن الوزن العروضيّ في القصائد يمكن أن يكون مُساعدا في الوصف النَّوعي للنصوص، وفي تفسير بعض الخصوصيات الإبداعية التي ترد فيها. وهذا القول يؤكد مسألة أساسية، وهي أن الوزن العروضيّ، يتدخَّل في إرساء الخصوصية النوعية للنصوص، كما تتدخل في ذلك طبيعة اللغة، ونوعية التصوير البلاغي (...)، وهذا الأمر يؤكد لنا مرَّة أخرى، أن الوزن العروضيّ لا يُقحَم على النصوص إقحاما اعتباطيا، بل يُبنى داخلها بناء علائقيا يراعي مُختلف المكونات البنائية للنص.

ولغرض التمثيل للصور التي يتدخل فيها العروض في تأسيس نوعية النصوص، يمكن الإشارة إلى بحر الرَّجز الذي أعطانا نوعا شعريا شائعا يُطلق عليه الأرجوزة، والتي عدَّها الكثيرون نوعا شعريا مستقلا عن القصيد، له اتجاهه التعبيري الخاص، الذي غالبا ما يرتبط بالمعنى الخفيف وقصر العبارة، وغرابة اللفظ، وتنويع القوافي، كما له اتجاهه الوزني الخاص في التصرف في تفاعيل الرَّجز (...).

والقول نفسه، يمكن إيراده بخصوص الموشحات الأندلسية؛ فمن بين جميع المكونات الأخرى التي ميَّزت البناء الفني لهذا النوع الشعري الجديد، التَّوظيف العروضيّ المميَّز في نصوصها، والذي قلنا سابقا إنه غالبا ما يقتصر على بعض البحور السريعة الخفيفة، مثل الرمل والهزج والرجز، بالإضافة إلى السماح لدخول بعض الزحافات والعلل غير المعتادة على البحور العروضيّة.

نستطيع القول إنَّ التفكيرَ العروضيّ الجديد في الموشح، كان الهدف منه

تأسيس نوع شعري جديد، وطبعا لم يكن هذا التفكير مستقلا عن التفكير في المكونات الشعرية الأخرى، إنما كان مزامنا لها، ومساعدا لها على إخراج نوع شعري غير معتاد في الثقافة الجمالية العربية القديمة السابقة على الوجود العربي في الأندلس.

يضاف إلى هاتين التجربتين (الرجز والموشح)، تجربة شعر التفعيلة، التي انطلقت في تأسيسها نمطا شعريا جديدا، من التجديد العروضيّ، ومن تجديدات أخرى تمس اللغة والتصوير والموضوعات المعالجة (...).

وإنَّ ما نريد تأكيده هنا، هو إمكان استثمار الوزن العروضيّ في التحليل الشعريّ المنضبط بمقولة النوع. ورغم الصعوبات التي يمكن أن تواجه هذا الاختيار التحليلي، وخاصة في ما يتعلق بالبحور التي يصعب بيان إسهامها في صناعة نوعية النص أو صيغته أو سماته، فإن بعض النماذج الشعرية تتيح هذا النوع من التحليل كما رأينا في الأمثلة المذكورة. والمعوَّل في تطوير هذا المقترح التحليلي، هو الافتراض بأن الوزن العروضيّ له تأثير على مكونات شعرية أخرى، فهذا الافتراض، يعني، في جملة ما يعنيه، أن العروض يسهم في تأسيس الخصائص النوعية للنصوص.

خاتمة

حَاولتْ هذه الدراسة بيانَ الأهمية التي يحتلُّها المكوِّن العروضيّ في النصوص الشعرية، كما حاولت تقديم مقترحاتها بشأن تحليل حضوره البارز في النصوص، بما يجعله موصولا ببقية المكوِّنات الشعرية الأخرى، وبما يبعد عنه النظر التقني الذي يكتفي بتقرير طبيعته، دون بذل الجُهد في توضيح إسهامه في تأسيس البلاغة الكلية للنص الشعري. وقد انطلقت المقترحات المقدَّمة من ثلاثة مداخل كبرى، تراعي الاشتغال العلائقي للوزن العروضيّ داخل النص، وهي:

تأويل العلاقة بين الوزن العروضيّ والمعنى الشعريّ.

بيان العلائق الواصلة بين الوزن العروضيّ والمكونات الإيقاعية الداخلية.

استثمار الوزن العروضيّ في التحليل الواصف لخصائص الأنواع الشعرية.

وإذا كانت هناك توصيَّة ما يمكن الخلوص إليها في نهاية هذه الدراسة، فهي التوصية بأهمية الاعتناء بهذا المبحث المهم للغاية، في أفق خلق نقاش علمي يُغني مقارباتنا التطبيقية لبلاغة الشعر العربي.

المصادر والمراجع

- الأخفش، أبو الحسن (ت ٢١٥هـ)، كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، دمشق، ١٩٧٠.
- البيومي، محمد رجب، الأدب الأندلسي بين التأثّر والتأثير، السعودية، إدارة الثقافة بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٩٨٠.
- الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- سناء المُلك، ابن (ت ٦٠٨هـ)، دار الطراز. تحقيق: جودت الركابي، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٠.
- ضيف، أحمد، بلاغة العرب في الأندلس، مصر، مطبعة مصر، ط١، ١٩٢٤.
- الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، دار الأثار الإسلامية، ط١، ١٩٩٠.
- العسكري، أبو هلال (ت ٣٩٥هـ)، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٨.
- العمري، محمد، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٩٩.
- عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، القاهرة، دار المعرفة، ط٢، ١٩٧٨.
- القرطاجني، حازم (ت ٦٨٤)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.
- مشبال، محمد، البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، الكويت، مجلة عالم الفكر، ع ١، مجلد ٣٠، ٢٠٠١.
- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٨٦.

- المعري، أبو العلاء، الصاهل والشاحج، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، مصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٤.
- المؤدب، محمد الأمين، في بلاغة النص الشعري القديم معالم وعوالم، المغرب، مطبعة الخليج العربي، ط١، ٢٠١٠.
- هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، مصر، كلمات عربية للترجمة والنشر، د. ت.

Sources and References:

- Al omari, Muhammed, Arabic rhetoric, its origins and extensions, Casablanca, East Africa, 1999.
- Al-akhfash, abu l-hassan, Rhymes book, Investigation by Izz-at Hassan, Damascus, 1970.
- Al-Askari, Abu Hilal , Kitab A-ssina-atayn, investigation: Ali Muhammad Al-Bajawi and Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Beirut, Al-Asriyyah Library, 1998.
- Albayummi, Muhammed Rajab, Andalusian Literature, Department of Culture at Imam Muhammad Bensaud Islamic University, 1980.
- Al-Maari, Abu Al-Ala, Al-Sahel and Al-Shahij, investigation: Aisha Abdel-Rahman, Egypt, Dar Al-Maarif, second edition.
- Almu-addab, Muhammed Al-amin, in the rhetoric of the ancient poetic text, Morocco, Press of Alkhakij al-Aarabi, first edtion, 2010.
- Al-Qartajani, Hazem , Minhaj al-Balgha and Siraj al-Adaba, presented and verified by: Muhammad al-Habib ibn al-Khawja, Dar al-Gharb al-Islami, Beirut, third edition, 1986.
- Al-Tayeb, Abdullah , The Guide to Understanding Arab Poetry, Kuwait, Dar Al-Athar Al-Islamiyyah, first edition, 1990.
- Arrubi, Ulfat Kamal, Poetry Theory of Muslim Philosophers from Al-Kindi to Ibn Rushd, Egypt, Egyptian General Book Authority, 1984.
- Ayad, Shukri, The Music of Arabic Poetry, A Scientific Study Project, Cairo, Dar Al-Maarifa, second edition, 1978.
- Dhayf, Ahmed, The rhetoric of the Arabs in Andalus, Egypt, Egypt Press, First Edition, 1924.
- Homer, The Iliad, Translated by Suleiman Al-Bustani, Egypt, Kalimat Arabic Press, without date.
- Meshbal, Muhammad, Rhetoric and the Concept of Literary Gender, Kuwait, World of Thought Magazine, Issue 1, Volume No. 30, 2001.
- Muftah, Muhammad, Analysis of Poetic Discourse (Intertextuality Strategy), Beirut, Arab Cultural Center, second edition, 1986.
- Sanae Almolk, ibn, Dar Attira-z, Investigation by Jawdat Arrikabi, Damascus, Da’r al-fikr, 1980.