الصورة السمعية في البنية الايقاعية عند فاصل ابراهيم الحمداني

الكلمات المفتاحية : الصورة السمعية–البنية الايقاعية – الحمداني

رغدة محمد عبد البياتي د٠محمد الجرفي
ماجستير اللغة العربية وآدابها جامعة اراك الايرانية
ragadalbayati@gmail.com mohammed4536@gmail.com

تاريخ استلام البحث ٢٠٢٢/١١/٢٢ تاريخ قبول نشر البحث٢٠٢٢/١٢/١١

الملخص

والصورة السمعية، فضلاً عما قلناه في الصورة الفنية، تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخر، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي، لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه.

وقد استأثرت الصورة الشعرية بشكل عام باهتمام القدامى والمحدثين، لما لها من أهمية في عالم الشعر، وانطلقوا معرّفين الصورة من وجهات نظر مختلفة، ومن زوايا متعددة، وآراء تتفق أحياناً وتفترق في بعض الأحايين، منطلقين من تأثيرات شتى، منها ما هو عربي تراثي، ومنها ما هو أجنبي، وبعضها توفيقي بين هذا وذاك، وهناك من يجترح نظرة صادقة من اجتهاد، فضلاً عن صدور كتب كثيرة تبحث في الصورة الشعرية وأهميتها من وجهات نظر مختلفة – كما قلنا– من وجهة نظر علمائنا القدامى، والفلاسفة المسلمين، والنقاد، والبلاغيين، واللغويين، والصورة عند أصحاب المذاهب الأدبية والنقدية المختلفة، ومن وجهة نظر باحثين عرب وأجانب.

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي .الذي يعني بدراسة النص الادبي واصفا ومحللا جمالياته الداخلية مبرزا قوة النص ومواطن جماله وعذوبته وهو من اهم المناهج التي تتناول بنية النص الشعري بمستويها السطحي والعميق وما بينها من علاقات لغوية متشابكة وفك رموزها وايضاح مكوناتها.

وتناولت هذه الدراسة البنيه الايقاعية المتمثلة بالوزن والقافية في شعر فاضل ابراهيم الحمداني ونظرا الغزارة انتاجه الشعري فقدت توقفت عند نماذج من شعره تمثل الظاهرة موضوع الدراسة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق محمد النبي العربي الأمين رسول الهدى والخير والمحبة إلى الخلق أجمعين، وعلى آله وصحبه الكرام أجمعين.

وبعد: منذ أكثر من سبعة عشر قرناً انسلخت من عمر الزمن وشعرنا العربي قبل الاسلام يعيش بين ظهرانينا، ويهز أسماعنا، ونتأثر به، ويحظى بأهمية استثنائية لكونه الموروث الضخم الذي تجلت إبداعاته، وبقيت محفورة بذاكرة الزمن، وظلت خالدة ماثلة بيننا، يتناقلها الرواة، وتتغنى بها الشفاه فتتسقطها الأسماع وتتلقفها من فم لفم لحلاوة إنشادها، وعذوبة موسيقاها، وسموّ معانيها التي انتظمت في إيقاع تشتاقه النفوس وتطرب له، وكأنها تعزف على أوتار القلوب، وتتأثر به ولذلك فمن حقنا أن نتفاعل مع تراثنا،

ومهما حاولنا أن نستجلي جانباً من الشعر العربي بالدراسة والتحليل تبقى جوانب كثيرة فيه بحاجة إلى دراسة وإضاءةٍ دائمتين، لكون الشاعر العربي موهوباً مقتدراً استطاع ببراعته أن يكونّ لنا صوراً كثيرة لحياة العرب وقتذاك، تلك الصور المتعددة أخذت جانبين، جانب الحياة من جهة، وجانب المنظور الفني من جهة ثانية، ولا يمكن لتلك الصور أن تنسلخ عن المدركات الحسية، وخاصة السمعية، لأن الشعر العربي شعر مسموع، وهذا ما يسوّغ وجود صورة سمعية فيه قبل أن توجد الصورة البصرية التي تعتمد اللون، أو التركيب، أو الشكل أو الهيئة.

بَيْدَ أن الصورة السمعية إذا ما افتقرت إلى الجوانب الأخر، البصرية منها، فهي تحمل في تضاعيفها جوانب متعددة من طبيعة تركيب الجملة الشعرية مثل اللفظة، سواء أكانت اسماً، أم فعلاً، فضلاً عن طبيعة الصوت المنطلق من الصورة سواءً أكان إنشاداً، أم دويّاً، أم تنغيماً، أم صوتَ رعد، أم قعقعة سلاح، أم حركة حيوان مع ما يطلقه من أصوات.

ولهذا فإن الصورة الشعرية في الشعر العربي حسية، مستمدة من البيئة لمحاولة الشاعر استدعاء الحواس لاستيعاب الصورة التي تتفاعل معها نسب تلك الحواس، ومدى استدعاء حاسة السمع بالذات وأثرها في تشكيل الصورة.

وإذا ما تجاوزنا ذلك كله إلى الجانب الشكلي، فسنجد أن القصيدة العربية قد اعتمدت الجانب الإيقاعي فضلاً عن القافية والوزن والبحر، وذلك كله إلحاح على الجانب السمعي في إطاره الشكلي.

على أن الكثير من المؤلفات قد قرنت الصورة السمعية بالموسيقى الخارجية أو الإيقاع، أو الإحساس بالمقطع والإيقاع.

وقد أفدت من المصادر العربية القديمة بالقَدْر الذي يخدم موضوع البحث في مباحثه المختلفة باقتباس من رأي ما، يدعم وجود صورة سمعية، على أن المراجع الحديثة المؤلفة والمترجمة على كثرتها انصبَّ اهتمامها على التنظير لمختلف الموضوعات، وقد أهملت أهم جانب هو التحليل، ولم أدخر جهداً في جرد الكثير منها وقراءتها على أمل أن أجد فيها ضالتي، وقد اضطررت لإهمالها لكونها لا تمت إلى بحثي بصلة، على أن ما أفدته منها كان ضئيلاً جداً قياساً إلى كثرة المطبوع منها، ويمكن مراجعة المسرد الخاص بالمصادر والمراجع في نهاية البحث.

بيد أني قد شمرت عن ساعد الجد، ورحلت مع الشعر العربي متوخياً اعتماد دواوين الشاعر أساساً للبحث، وعوّلت عليها، وقمت باختيار المحقق منها تحقيقاً علمياً موثقاً ما وسعني الجهد، وما أمكن إلى ذلك من سبيل للوصول إلى الغاية، بالدقة المطلوبة، إلاّ ما ندر ممّا لم أستطع الحصول عليه لأسباب خارجة عن الإرادة.

اسئلة الدراسة

- كيف تتشكل الصورة السمعية في قصائد الشاعر وما اثر البيئة التي ينتمي اليها الشاعر في ذلك
- هل ان حاسة السمع تشكل مؤثر في نسيج الشاعر من خلال علاقته بالألفاظ والاصوات والنطق والسمع

منهج الدراسة

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي .الذي يعني بدراسة النص الادبي واصفا ومحللا جمالياته الداخلية مبرزا قوة النص ومواطن جماله وعذوبته وهو من اهم المناهج التي تتناول بنية النص الشعري بمستويها السطحي والعميق وما بينها من علاقات لغوية متشابكة وفك رموزها وايضاح مكوناتها.

اهداف الدراسة

الوقوف على المضامين الفكرية التي تناولها في دواوينه الشعرية

الكشف عن الخصائص الفنية والاسلوبية في شعر فاضل ابراهيم الحمداني وابرزها من خلال الشواهد الشعرية وتحليلها.

اهمية الدراسة

تكمن اهمية البحث في كونه يحاول الاجابة عن اسئلة الدراسية من خلال دراسته ظاهرة الصورة السمعية في التي لها أهميتها في تحقيق أدبية النص ويبحث في شعر فاضل ابراهيم الحمداني الذي استثمر فاعلية الصورة السمعية في منجزه الشعري

الصعوبات التي واجهت الدراسة

فتتمثل في قلة المصادر والمراجع التي درست الصورة السمعية مما دفع الباحث الى الاعتماد على ذاتيته في كشف تأثير الصورة السمعية حسب الوجهة التاريخية لها كما ان الدراسات التي تناولت شعر فاضل ابراهيم الحمداني لم تدرس الصورة السمعية وانما كان جلها يدرس مضامين شعر فاضل ابراهيم الحمداني .

الفصل الاول

المبحث الاول

حياة الشاعر الفنية والادبية

وُلِدَ فاضل إبراهيم محمد سليمان الحمداني في كانون الثاني لعام ١٩٦٣ لأبوين كانا بانتظارِ قدومهِ في عائلةٍ دينيةٍ مُتعفِّفةٍ .الوالد نشأ يتيماً وحيداً لا أخوة لهُ ؛قالتْ الجاراتُ لزوجتهِ توجّهي الى سيدِنا العباسِ بنذرٍ للهِ أن يرزقَكِ الوَلَدَ ' فأستجابَ الله دعاءَ الأمُّ فأسْمَوهُ فاضلاً تَيَمُّناً باسمِ وَلدِ سيدِنا العباسِ (عليه السلامِ)' فأحتضنهُ الوالدُ في حِجرِهِ وسهرَ عليهِ الليالي والسنين الطّوالَ أكثرَ منْ كلِّ أخوتِهِ لِيكون لهُ سَنداً وخَلَفاً صالحاً يَتوسّمُ فيهِ النباهةَ والشجاعةَ . رحلَ من القريةِ الى مدارسَ ناحية الرياضِ التابعةِ لمحافظةِ كركوكَ ..فكانَ يكبرُ في عين ابيهِ ومعلميهِ ويفخرُ به متفوّقاً من الابتدائيةِ لا يرى من معلميهِ الا الثناءَ حتى أنَّ مديرَ المدرسةِ أستاذ هاشم كانَ لا يناديه باسمهِ بل يَكْنيهِ (أبا العباس) فأصبح معلموه وأصدقاؤه ينادونه بهذه الكنيةِ في المتوسطة ثم الإعدادية فالكليةِ وقد لحقتهُ الكنيةُ الى الآن. ولم يسجلْ له في حياتهِ أن لحقهُ من اساتذتهِ واصدقائهِ وأقرانهِ الا الذكرُ الحَسَن . ولا زال يذكرُ أن أستاذ اللغة العربيةِ الدكتور عدنان امامي كتبَ له في دفتر الانشاءِ في الصف الثاني المتوسط:

"إذا كنتَ ذا عزمٍ فمثلُكَ يُعرَفُ

وإنْ كنتَ ذا جُبنٍ فَموتكَ أشرفُ"

فأحبّ العربيةَ منْ ذلك الوقتِ ثم بدأ يكتبُ الشعرَ ويطالعُ كتبَ العربية ويشاركُ في كل النشاطات الأدبيةِ بعدها قُبِلَ في قسم اللغة العربية في كلية التربية في جامعةِ الموصلِ فكانَ المُميزِ بين أقرانهِ واتضحتْ له معالمُ الطريقِ في الدراسةِ وكتابةِ الشعر في الجامعةِ وخارجها. بعدَ أن تخرّج في الجامعة التحقَ بالخدمة الإلزامية ثم انتُدبَ للعمل في وزارة التربية في مديرية التربية في محافظة كركوك ؛ تعيّن في اعدادية الزراعةِ في المشروع الشرقي في ناحية الرياض لعامِ ثم انتقل الى ثانوية الرياض . قامَ بنشاطات ثقافية وادبية عديدة منها اصبح رئيسا لاتحاد الشباب وشارك في مهرجانات على مستوى القطر مثّل فيها محافظة كركوك . قدّمَ بعد عامين الى الدراساتِ العليا وامتحن في وزارةِ التعليم العالي .حين قابلته اللجنة وامتحنته وكان الأستاذ الدكتور محيي السرحان عميد جامعة صدام للعلوم الإسلامية رئيس تلك اللجنة يقول لأعضاء تلك اللجنة وهو يغادر البابَ هذا له مستقبل ينتظرهُ .التحق بجامعة الموصل مرة أخرى في قسم اللغة العربية في كلية التربية واختار النقد الحديث في الادب العربي وحصل على الماجستير بدرجة جيد جدا . عام١٩٩٧.حصل على شهادة الدكتوراه في الادب العربي ٢٠٠٥ م .

دخل في دورات تربوية وتعليمية عديدة (المكتبات ، طرائق تدريس ، دورة في التربية الاسلامية وحصل المراكز الاولى في هذه الدورات)

درّس في مثيلاتها في محافظة كركوك وأقضيتها ونواحيها .

نقل الى معهد اعداد المعلمات كركوك ١٩٩٧ .

اصبح رئيس قسم اللغة العربية في معهد اعداد المعلمات من عام ١٩٩٧ – ٢٠١٠ م

نقل الى معهد اعداد المعلمات الحويجة معاونا اداريا سنة ٢٠١٠ م.

تنسب الى معهد الفنون في محافظة كركوك واصبح من المؤسسين فيها ثم اصبح على ملاكها من عام ٢٩ / ١/ ٢٠١٤ .

درس في الكلية التربوية المفتوحة ومن المؤسّسين لها من عام ٢٠٠٠ م ورأس قسم اللغة العربية فيها. يُحاضر الان في كلية الآداب. وقبلها في كلية العلوم

عضو اتحاد الادباء والكتاب –كركوك/ العراق. شارك في العديد من مهرجانات الشعر القطرية وحصل على العديد من الجوائز التقديرية

أُختيرت احدى قصائده نُصباً(تمثالا) يُمثلُ نصر العراق وحريّته في معهد الفنون الجميلة في كركوك.

صدر له كتابان نقديان:

١–شهرزاد.

٢–طاقية الإخفاء

(المجموعات الشعرية)

–نافذة على الغواية مجموعة شعرية

–قطرات من ضوء مجموعة شعرية.

–عزف الحرف سمفونية الكلمة كتاب نقدي [١]

المبحث الثاني

تعريف الصورة للغة واصطلاحا

المحور الأول: تعريف الصورة في اللغة:

يرى ابن فارس أن معنى الصورة هي (صورة كل مخلوق والجمع صور وهي هيئة خلقته والله تعالى البارئ المصور) (احمد ،فارس، معجم مقياس اللغة:٣/٣٢٠) أي أن معنى المُصَوِّرُ (هو الذي يصوَّر جميع الموجودات ورتبها فا عطى كل شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها) (ابن منظور:٤/٤٧٣)

وقال صاحب الصحاح في معنى الصورة: (وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل) (الجوهري:٢/٧١٧)

وتتحقق الصورة بالتهيئة والوصف، وفي هذا المعنى قال ابن منظور: (صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الامر كذا وكذا أي صفته، فيكون المراد بما جاء في الحديث انه اتاه في احسن صفة) (ابن منظور:٤/٤٧٣)

[١] – فاضل ابراهيم الحمداني. تاريخ ٢٠٢٢–٦–٢٣ ساعه ٤ عصر اتصل هاتف نقال

الصورة في الاصطلاح:

عرف الراغب الصُّورَةُ بانها: (ما يُنْتَقَشُ به الأعيْانُ، وَيَتَمَيّز بها غَيُرها) (الراغب،١٩٩٢م:٤٩٧)أو هي (أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون لما لهما من مميزات، وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً) (الصغير،١٩٨١م:٣٦)

ويرى الدكتور الصغير أن الصورة الأدبية (ذات طرفين: اطار ومادة، ولا يتقوم الجهد الأدبي إلا بلحاظ طرفيه، ولا يتم تفسيره إلا بمواجهتهما معاً وإلا فالنتاج الأدبي عمل جاف لا ينبض بالحس، ولا يتسم بالحياة، والجفاف لا يكون أثراً صالحاً في مقياس فني). (المصدر نفسه:٣٦)

وقيام الصورة يكون على ركنين هما: اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون وذلك من خلال مجموعة العلاقات اللغوية والبيانية والايمائية. (المصدرنفسه:٣٦)

والدكتور صباح عنوز يصف الصورة عند الشاعر بإنها (شكل الإحساس لدى المبدع وهي مشبعة بوجدانه وانفعاله... تومئ الى مهارة الشاعر وتنبئ عن قدرته الفنية حين يجعل الدلالات التي يبتغيها مرسومة مرئية لدى المتلقي، عبر مهاراته الفنية في التوصل) (عنوز،صباح،٢٠١٠م:١٥)

واللغة العربية تصويرية تساعد على التوسع في مفهوم الصورة،(الراغب،٢٠٠١م:٣٧)فهي (لغة معبرة مصورة، تقوم عباراتها بالدلالة على معانيها دلالة شعرية فنية موحية). (الخالدي،١٩٤٥م:٣٠)

وبما أن القرآن الكريم كتاب لغة ونزل بلغة العرب الحافلة بالتصوير فقد حفل بالتصوير ذات الصور الحية المتحركة ومشحونة بالمشاعر والانفعالات، إذ يعد هذا من أوجه الاعجاز القرآني. (الراغب،١٩٩٢م:٣٩)

المحور الثاني

البنية الايقاعية

من المفيد أن يحدد إطار المصطلح الذي يدور البحث في فلكه، وفي ضوء ذلك تحدد المادة التي تدخل في صلب البحث؛ ولذلك سيسعى التمهيد إلى التعريف بمصطلح الإيقاع، وبيان أهميته في الخطاب الشعري. الإيقاع لغة مأخوذ من الجذر الثلاثي (و. ق. ع) ، والوقْعُ: وَقْعةُ الضَّربِ بالشيءِ (كتاب العين: ٢/ ١٧٦.) ومنه وقعُ المطر، ووقْعُ حوافر الدابة، وهو

الصوت الذي يُسمع منهما ، وإذا زيد الجذر الثلاثي بالتاء والياء فصار (توقيعاً) انصرف معناه إلى وقوع الشيء على قَصْدٍ وإرادة، ومنه إقبال الصَّيْقَلِ على السيف بميقعته ، ولا يَخفى ما يصاحب ذلك من انبعاث للصوت، والإيقاع: من إيقاع اللَّحْنِ والغناء وهو أن يُوقِّعَ الألحانَ ويُبَيِّنها (٤) ،(لسان العرب: ٦/ ٤٨٩٧،) وقد ذكر صاحب التاج زيادة على ذلك و (يَبْنِيها) من البناء، فكأن المعنى الأول المأخوذ من التبيين يتضمن الإشارة إلى دور المتلقي، والمعنى الثاني المأخوذ من البناء ينظر إلى المُنشئ أو المُبدع، فالإيقاع متعلق بكليهما. غير أن الإيقاع، في معناه الاصطلاحي، لا يُسلس القيادَ للدراسة التي تصبو إلى تحديده وتعريفه؛ وعِلّة ذلك أن الدراسات التي تناولته بالتحديد والتعريف لم تُجمع على مفهوم بعينه، بل انطلقت تلتمس له تعريفات متغيرة تبعاً لتغير زوايا نظر أصحابها، واختلاف حقول تخصصاتهم ومناهجهم، وربما تشابهت بعض التعريفات لتشابه أصحابها فيما يصدرون عنه من مناهج ورؤى، والحاصل "أنه لم تتبلور نظرية نقدية شاملة لمفهوم الإيقاع الشعري" ،[١]

الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: ١/ ١٧٥، وقد نسب المؤلف هذا الاعتراف إلى (هنري ميشونيك) أحد أهم منظري الإيقاع. وينظر: ما لا تؤديه الصفة . بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي: ٦٠.

(٨) الوزن والقافية والشعر الحر: ١١. النظام، وهذا المفهوم الواسع الفضفاض للإيقاع يستوعب مادة الفنون جميعاً فهو وجه من وجوه النظام والوحدة ، وقد تبنّى هذا الفهم آخرون فذهبوا إلى "أن الإيقاع مظهر عام للانسجام والتوافق يتجسد في كافة مظاهر الحياة والفنون: في الطبيعة والأدب والرسم والعمارة" (٢) ، وهو ما قال به رينيه ويليك وأوستن وارين فقد ذهبا إلى وجود "إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية ... وأن هناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية" [٢]وعند متابعة الآراء المحددة لمصطلح الإيقاع في حقل الخطاب الشعري، يتبين للدارس أنها آراء متباينة، إن لم تكن متضاربة، فقد ظهرت آراء ترى أن الإيقاع لا يكمن إلاّ في الأصوات دون المعاني، بينما توسعت آراء أخرى في مفهومه لترقى به إلى مستوى أشمل من الإيقاع المتجسد في المادة الصوتية ، ومن أصحاب هذا المنحى من قال بأن "الإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب

١ - بنية الإيقاع في الشعر العربي . قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين: ١١.

٢ - نظرية الأدب: ٢١٢، وينظر: مبادئ النقد الأدبي: ١٩٢.

بموجبه مؤثرٌ ما (صوتي أو شكلي) أو جوٌّ ما (حسّي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، ذلك أن للصورة إيقاعاً" [1]وقريبٌ من هذا قول بعض الباحثين: "وقد يتمثل الإيقاع في مظاهر بنائية ودلالية وتركيبية وثيمية وبصرية لا علاقة لها بالبنية الصوتية. منها ما يُسمّى بـ (إيقاع الفكرة) " ، فالإيقاع من زاوية الرؤية هذه "يشكل كل عناصر الفن الشعري من أسلوب تركيبي وخيال تصويري وصوتي ودلالي، إذ تقوم بين هذه الجوانب علاقات متواشجة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام إيقاعي خاص" ، وخلاصة هذه الآراء هي "أن الإيقاع يُساهم (كذا) في نظامه الصوت والتركيب والدلالة "

الفصل الثاني

المبحث الاول

تمثل في دراسة الموسيقى الشعرية بتفرعاتها المختلفة من وزن وقافية

اولا: القافية

إن من يتتبع القافية بالدرس والتمحيص سيجدها سمعية موسيقية، إذا لا توضع اعتباطاً وكيف ما اتفق، بل تكون ملتحمة بالبيت بشكل جوهري، مكملة له، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية، وتكون ذات سياق محكم باتقان، تتساوق فيه ضمن الحروف والحركات، وإن كانت تشكل بحد ذاتها مقطعاً صوتياً إيقاعياً منسجماً متماثلاً منتظماً في مجالي الموسيقى والزمن، فضلاً عن تأثير الطابع النفسي لها.

والقافية هذه الموسيقى التي تتردد في كل بيت بانسجامها وإيقاعها تفضل البيت كله بجودتها "وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت" (البيان والتبين،١/١١٢) وبتتابعها تكون موسيقى، وسميت قافية لكوناه تقع في آخر البيت، وهي مأخوذة من قولك: قفوت فلانا إذا تبعته، وقفا الرجل إثر الرجل إذا قصة، وقافية الرأس مؤخرة.

١

- حركية الإبداع: ١١١. ويذهب محمد العياشي إلى أن أهم مواطن الإيقاع في الفن هي الشعر والموسيقى والرقص، مع أنه ليس وقفاً على هذه الفنون الثلاثة. (نظرية إيقاع الشعر العربي: ٤٠) ، ولم يَحِدْ محمد بنّيس عن ذلك إذ قال إن الإيقاع" هو المشترك بين الشعر والموسيقى والرقص" (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: ١/ ١١٩) ، وهو ما قال به محمد النويهي أيضاً (قضية الشعر الجديد: ٣٧) ، وعبد الملك مرتاض (مقامات السيوطي . دراسة: ١٤٦) ، ويجعل سيدُ البحراوي الإيقاعَ البداية التي أُسِّستْ عليها الفنون الثلاثة الرقص والموسيقى والشعر (موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو: ١١) .

وما القافية عند العرب إلاّ تكرير لأصوات لغوية بعينها، وتكريرها هو السبب في إحداث النغم في الأبيات.

وقد عرف العرب القافية، واستخدموها في شعرهم، وتعد من أهم عناصر الشعر الرئيسة.

وانصرفت عناية الشعراء إلى القافية بشكل لافت للنظر، فكانوا يقدّمون الشاعر الذي يحسن الإتيان بها.

وينقل لنا الجاحظ عن صحيفة بشر بن المعتمر كيف يختار القافية المناسبة والأوقات المناسبة لها، وإن انصراف العناية بالشعر إنّما هو بالقوافي، وتأكيد ضرورة اختيار أعذب القوافي وأشكلها للمعنى الذي يراد بناء الشعر عليه وملاءمتها للسمع، وإن القافية إذا أسقطت قفز من الكلمات قسط كبير من الموسيقى الأثرية

ومهما يكن فالقافية ظاهرة بالغة التعقيد، فلها وظيفتها الحاصلة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات

وتعد القافية "صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالمعنى،.. والقافية تكرار موسيقي".(بنية اللغة الشعرية:٧٤)

والقوافي على أنواع منها ما يكثر دورانها في الشعر، ومنها ما يقل استعمالها ومنها ما تنفر منه الأذواق.

إن من يتتبع القافية بالدرس والتمحيص سيجدها سمعية موسيقية، إذا لا توضع اعتباطاً وكيف ما اتفق، بل تكون ملتحمة بالبيت بشكل جوهري، مكملة له، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية، وتكون ذات سياق محكم بإتقان، تتساوق فيه ضمن الحروف والحركات، وإن كانت تشكل بحد ذاتها مقطعاً صوتياً إيقاعياً منسجماً متماثلاً منتظماً في مجالي الموسيقى والزمن، فضلاً عن تأثير الطابع النفسي لها.

والقافية هذه الموسيقى التي تتردد في كل بيت بانسجامها وإيقاعها تفضل البيت كله بجودتها "وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت" (البيان والتبين،١/١١٢)

وبتتابعها تكون موسيقى، وسميت قافية لكوناه تقع في آخر البيت، وهي مأخوذة من قولك: قفوت فلانا إذا تبعته، وقفا الرجل إثر الرجل إذا قصة، وقافية الرأس مؤخرة

وما القافية عند العرب إلاّ تكرير لأصوات لغوية بعينها، وتكريرها هو السبب في إحداث النغم في الأبيات (القافية ولأصوات اللغوية:٩)

وقد عرف العرب القافية، واستخدموها في شعرهم، وتعد من أهم عناصر الشعر الرئيسة وانصرفت عناية الشعراء إلى القافية بشكل لافت للنظر، فكانوا يقدّمون الشاعر الذي يحسن الإتيان بها (ينظر فحولة الشعر:١٢)

ثانيا الوزن : بالموسيقى، والإيقاع، والرنين

تمتاز اللغة العربية بالموسيقى، والإيقاع، والرنين، وتعبّر عما يجيش بصدر الإنسان، فضلاً عن الشاعر الذي يتأجج عاطفة ويضطرم مشاعر، وتحتدم في صدره أنفاس حرّى لمواقف شتى تتجاوب مع أصداء القلب عبر نبضاته، ومن هنا فإن الشعر تعبير عما يعتمل بأعماق الشاعر من فرح وألم، ويستطيع بلغته الحية المطواع أن ينقل لنا تجاربه الحيوية، وأفكاره وانفعالاته النفسية في إطارٍ من التوحد القومي، فتنشد قصائده وتروى في كل قبيلة، وفي كل مجلس، والعرب أمة شعر، والشعر ديوان العرب، هو سجل مفاخرهم ومآثرهم، تسجل فيه بطولاتهم وأحداثهم، وهو الأثير عندهم، فما بفضله قول، ولا شأو يصل إليه غيره، سواء أكان ذلك في شدتهم أم في رخائهم، وما أعذبه حين يجري على لسانهم، لا تعد له أهمية، فهو المقدم عندهم، قد كان حداء للإبل في أوليّته الموغلة في القدم، المتأبية على التحديد، حين كان على نحو من التطريب، والترنم، والتنغيم الفطري، إلى تطوره، ونضجه، وتكامله في العصر الحديث حين قُصّد القصيد، وطُوّل الشعر.

وقد اقترن الشعر العربي على امتداد تاريخه بالوزن، إذ إنه واحد من دعائمه الأساس، والوزن هو انتظام الألفاظ في إيقاع موسيقي خارجي، حيث يتميز الوزن الشعري عن غيره بأنه وزن عددي، بتعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو

منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع من أزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع"

ويذهب العقاد إلى أن اللغة العربية لغة شاعرة قد انتظمت مفرداتها وتراكيبها، ومخارج حروفها على الأوزان والحركات، وهذا الانتظام بنية صوتية موسيقية لها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة

ومن هنا فإن التلاحم قوي بين الشعر الموزون والصوت، فالنسيج التركيبي الإيقاعي للوزن يتصل بالنسيج التركيبي للأصوات بدلالة الألفاظ، مفردة ومركبة، هذا التلاحم القوي المنتظم في إيقاع متناسق يشكّل البحر الشعري الذي له خصائصه الوزنية والنفسية، تتشكل داخله الأصوات اللغوية بتفرعاتها كلها (الصريحة منها والإيحائية، التآلف والتنافر)، فضلاً عن المعنى، ذلك كله يصل إلينا عبر الأذن، حيث تتكون الصورة السمعية بخاصة، والصورة المطلقة بعامة لاعتمادها النطق والسماع.

فظاهرة الوزن التي انتظمت اللغة داخلها على وقف سياق موسيقي، ممتزجة بالمعنى، ودلالاته الصوتية لا تخرج عن كونها نسيجاً تآلف مع وحدات كلامية راقية تسمو على النثر الاعتيادي، وتفوقه مكانةً وانفعالاً واستجابة، لما للنفس البشرية من ميل شديد إلى الشعر الفني لتوافر عناصر مختلفة فيه تستقطب الاهتمام من نفحة شعرية، وروعة فنية، فضلاً عن الموسيقى، والخيال، والعاطفة، والفكرة.

وللموسيقى أهمية كبيرة إذ إنها تؤثّر في تكوين الصورة السمعية التي ندركها من خلال النطق بها مُنَغّمة.

والذي يهمنا هنا هو الموسيقى فضلاً عن الوزن الذي هو جزء من الموسيقى، والذي يعرف به صحيح الشعر من مكسوره، بيد أن الموسيقى أشمل وأعم، وفيها من الخصائص الكثيرة ما تفضل به على الوزن وحده، ويندرج تحتها الكثير من المسميات الداخلة في النسيج الشعري.

على أن الوزن المعين له إيقاع معين، وهو التكرار الموسيقي الخارجي المتكون من تفعيلات الشعر المعروفة، غير أن هذا الإيقاع يمتاز بشدته وخفته، بسرعته وبطئه، تبعاً لطبيعة الوزن

وما تنطوي عليه الألفاظ من معان، وما تضمه جوانح الشاعر من أحاسيس ومشاعر تتساوق مع الحركات والسكنات النابعة من التجربة الشعرية والتأثيرات النفسية.

وإذا ما أصاب الشاعر في اختيار الإيقاع الحسن في شعره فهو "إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه حسن تركيبه واعتدال أجزائه، على أن الإيقاع يتعدى سمته الخارجي إلى إيقاع داخلي سنتناوله في موضعه من البحث.

والإيقاع أساس القول الشعري الجاهلي، لأنه قوة حيّة تربط بين الذات والآخر، من حيث إنه نبض الكائن، ومن حيث إنه يؤالف بين حركات النفس وحركات الجسم، وقد تميز الجاهليون العرب، في الإيقاع الشعري من غيرهم من الشعوب الأخر بشيء أساس هو القافية.

الفصل الثاني

المبحث الثاني

تطبيق البنية الايقاعية على ديوان الشاعر

الإيقاع:

اللُّغة الشعريَّة جوهر الإبداع ووسيلة الصياغة الشعريَّة؛ و أداة الشاعر الطيّعة في بناء الصورة، وتحفيزها البصري والجمالي؛ والشاعر خلاّق لغة وتراكيب شعريَّة جديدة وعليه يقع الاعتماد في خلق الإثارة الشعريَّة وتحفيزها في مضمار اللغة الشعريَّة، وعليه تقع مسؤولية جذب القارئ من خلال مهارته اللغوية الإبداعية المتميزة، وصياغته المتفرِّدة .

تؤثر الموسيقى في بلورة التشكيل الجمالي للنصِّ الشعري تأثيراً فعَّالا ، فتتضافر الأصوات اللغوية، وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، ويكون محبباً إلى النفس الإنسانية، التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسا ويدغدغ فيها أوتار شفافيتها.

وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالموسيقا التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من جوانية النسق المشكِّل للدوال التعبيرية، بكافة مجالاته بدأ بتضام الصوت إلى الصوت، مروراً بتعانق الكلمة بالكلمة،

وانتهاء بتشابك الجملة بالجملة، مع ما ينضاف إلى ذلك من تسخير لطاقات البنى الدلالية حيث تكون مادتها اللغة : صوتا ومعنى محاور استبدالية، تتوظف فيها المعادلات الصوتية والإيقاعية وسواهما ، ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص، ينتج الإيقاع الشعري المنسّق، الذي يثير النفس البشرية، ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة التجاوب النغمي شدة ولين، والإيقاع الموسيقي بهذا المعنى، يضفي إلى عناصر التشكيل قوة جمالية، يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بكافة أشكالها، التي تُنَظِّمُ الوحدات الصوتية، وتهندس التشكيلات الإيقاعية، وتوزعها على حيز من الزمن يستفرغ الشحنات العاطفية، والدفقات الشعورية بما يصاحبها من إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية، فيندفع المتلقي مع الشاعر محاولا سَبْرَ أغواره السحيقة واستكناه أسرارها، فتعتبر الموسيقا وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يُعبِّر عنهُ؛ ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها.

جاءت القصائد في الديوان منظمة نسقيًّا؛ بإيقاعات متضافرة؛ تتبدّى أكثر ما تتبدَّى في حركة الأنساق اللّغويَّة المتضافرة، وتنظيمها النسقي المتوازن، الذي يخلق هندسة إيقاعيَّة تستثيرها حركة النصوص التي تحفِّز العبارة الشعريَّة من الداخل، قبل تحفيزها من الخارج بالأنساق اللّغويَّة المتضافرة خاصة في القوافي، ونرى الشاعر قد استخدم في الجزء الأول من الديوان نظام التفعيلة والشعر العمودي بينما استخدم في الجزء الثاني منه النظام العمودي القديم، وهذا فعل لا يقدر عليه إلّا الشعراء الأوائل والمتفوّقون، فنجده قد نجح في كليهما، نجاحاً باهراً، مطوّعاً كل الأساليب اللغوية التي يمكن أن تتعالق مع الوزن الشعري في نسق فنيّ غريب ملفتٍ، لا يترك أي فجوةٍ، بل يصل إلى فؤاد القارئ ويستثيره، موسيقياً ولغوياً، وفنيّاً.

يقول الشاعر: (نافذة على الغواية: ٩٤)

طال الحصار وأنت أطول منهمو صبراً وأحلم يا عراق وأعظم

o//o///o//o///o//o/o/ o//o///o//o///o//o/o/

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن

طال الحصار وما تزال دريئةً للحق تدعو رغم ما قد أجرموا

o//o///o//o///o//o/o/ o//o/o/o//o/o/o//o/o/

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن

أو خربوا أو حطموا أو هدموا أو جوّعوا أو أحرقوا أو أيتموا

o//o/o/o//o/o/o//o/o/ o//o/o/o//o/o/o//o/o/

مُتْفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن

هذي حضارتهم ومجلس أمنهم أن يسلبوا حق الشعوب ويهضموا

o//o///o//o///o//o/o/ o//o///o//o/o/o//o/o/

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن

هذي مروءات الذين تقدموا بالبغي يا للعار أن يتقدموا

o//o///o//o///o//o/o/ o//o///o//o/o/o//o/o/

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن

إخوان يوسف قد رموه بجبّه والله يأبى أن نبياً يظلم

o//o///o//o///o//o/o/ o//o//o/o//o/o/o//o/o/

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن

يتشكل النص السابق نسقيًّا بمهارة الشاعر وحنكته التعبيريَّة على تشكيل الأنساق اللغويَّة المتضافرة فيما بينها، فينسابُ هذا الإيقاع النصي على صعيد الدلالات والرؤى الاغترابية التي تنحو إلى تأكيد اليأس، والإحساس بالفقد واللّاجدوى؛ أما الإيقاع الثاني فهو إيقاع نفسي؛ يتصاعد شيئاً فشيئاً عن طريق تفعيل هذه الأنساق اللغويَّة المنظمة على صعيد التقفيات حيناً، وعلى صعيد الرؤى الاغترابية الحزينة حيناً آخر من جرّاء الحصار المطبق؛ وهو – بهذه الهندسة النسقيَّة– يفجر فينا شهوة الإحساس الدافئ الذي يكمن في أعماقنا؛ للإحساس بشعور الشاعر، ومعاناته واغترابه؛ أي يستثير فينا حسّ التأمل وعاطفة التفاعل مع النصّ؛ وهكذا،

يُسَلِّمنا الشاعر إلى أصداء قصائده بنغمات إيقاعيَّة؛ تنساب من خلال أنساقها اللغويَّة المنظمة؛ لنتفاعل معها من الداخل؛ بنغمات مؤتلفة لتبدو أشبه بتلك الذبذبات النغمية التي تثير الأسماع لحظة الانتهاء من الفاصلة الشطريَّة؛ أو النغمة الختامية التي تثير مفاصل القصيدة كلها، التي جاءت على وزن البحر الكامل الذي استطاع تحمّل لغة القصيدة وأبعاد القضية في النص، مستخدماً قافية مطلقة أفادت إطلاق المعنى في فضاء من اللامحدود (فاعلن/o//o).

يقول أيضاً: (الحمداني، د. فاضل، ٢٠١٨م، ص٨٦)

على ضياء القمر الفضي في المساء

oo//o//o/o/o///o/o//o//

متفعلن مُسْتَعِلُن مستفعلن فعول

قد وقفت قبالتي سمراء

oo/o/o//o//o///o/

مستفعلن متفعلن فعلان

كانت عيون العابرين حولنا

o//o//o//o/o/o//o/o/

مستفعلن مُسْتَعِلُن متفعلن

فنحتمي بالظلّ والأشجار

oo/o/o//o/o/o//o//

متفعلن مستفعلن فعْلان

كانت يداها في يدي

o//o/o/ o//o/o/

مستفعلن مستفعلن

والليل من حديثنا يغار

oo// o//o// o///o/

مستفعلن متفعلن فعولْ

جار يشي لجار

oo// o//o//o///o/

مستفعلن متفعلن فعولْ

بأنّ عاشقين يسرقان غيبة النهار

oo//o// o//o// o//o// o//o//

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلان

لابد من الإشارة ، إلى أن اللغة الشعرية في الديوان تحقق انتظامها الفني الجمالي من حيث توليف الكلمات والجمل برشاقة، وإيقاعية جمالية مفعمة بالشعور، والإحساس والشاعري، والنصّ منظم نسقياً تقوده حركة الأنساق اللُّغويّة التقفوية المتوازنة؛ محققة درجة إيقاعيَّة مثلى تنبعث من صدى الإيقاع الداخلي؛ لحركة الأنساق اللغويّة المتوازنة بين الأنساق المضافة، والأنساق الوصفية، والأنساق التقفويّة التي تعتمد حروف المدّ، وتكرار الصيغ، بفواصل متوازنة منظمة تثير إيقاعها الداخلي؛ وتعكس هذه الإيقاعية بالحس اللغويّ والإدراك الفني لنسيج هذه الأنساق ضمن القصيدة، وممن يلفت النظر في هذه القصيدة استخدام الشاعر لأكثر من قافية واحدة وهي (/oo فاع) المتحققة من جراء التذييل و(/o//oفاعلن) هذا التنوّع في القوافي ولّد تخبّطاً واضحاً ما بين الاستسلام عن طريق السكونيين المتكررين في نهاية معظم الأسطر الشعرية، ومجيء القافية مقيّدة، الإيقاع يستنهض ثقافة القارئ؛ حيث يقف على مكنونات القصيدة وروحها الداخلية، مسلطًا الضوء على أيقونة الخطاب ما بين القارئ والقائل.

ونجد أن الشاعر لم يلتزم بالقافية، وخرج عن الشَّكل المُعتاد عليه في بناء القصيدة، واللُّجوء إلى الرَّمز في صياغة القصيدة، والتأمُّلات في الحياة، والكون، وخلق الإنسان، والغاية من وجوده، وكانت قصيدته ذات وحدة عضوية متماسِكة للقصيدة؛ أي صياغة القصيدة صياغةَ

وحدةٍ عضويّةٍ واحدةٍ متسلسلةٍ؛ بحيث لو أُسقِط بيتٌ واحدٌ منها لاختلّ المعنى كلّه، كما لا يمكن تقديم بيتٍ أو تأخير آخر، كما كانت موضوع القصيدة واحداً.

ويقول أيضاً: (الحمداني، د. فاضل، ٢٠١٨م، ص٨٣)

لا تنسني

o//o/o/

مُتْفاعلن

فأنا بغيرك لا أكون وإنني

o//o///o//o/// o//o///

مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن

أحيا

o/o/

مُتْفا

إذا يوماً ذكرت أحبةً وذكرتني

o//o///o//o/// o//o/o/ o//

علن مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن

لا تنسني

o//o/o/

مُتْفاعلن

لا تنسني

o//o/o/

مُتْفاعلن

إنّي أحبّكَ

//o//o/o/

مُتْفاعلن متَ

مذ ولدت

/ o//o/

فاعلن مُ

بها سأحيا

/ o//o//

تفاعلن مُ

كل نبضٍ بها يلثع

// o//o/o/ o//o/o/

مُتْفاعلن مُتْفاعلن متَ

موطني

o//o/

فاعلن

لا تنسني

o//o/o/

مُتْفاعلن

لابد من التأكيد على أن شعرية اللغة تتأسس على فاعلية التنظيم الدقيق للمفردات والأنساق الشعرية، وهذا ما يجعلها ذات قيم فنية متوالدة، وأنساق ائتلافية منسجمة، وهذه الأنساق لا تحفِّز الإيقاع الداخلي فحسب؛ وإنما تحفّز الرؤى؛ وتستثير الفاعلية الجمالية التوَّاقة لهذا النوع من الائتلاف النسقي المنظم، إذ يبدأ المقطع الشعري بجملة "لا تنسني" وينهي المقطع بها، فقد نسج الشاعر قصيدته على وزن (متفاعلن) وهي تفعيلة الكامل، وقد جعل أسطر القصيدة متماسكة من خلال تكرار التدوير في غير موضع من القصيدة، ومن هنا يأتي سحر اللغة ومصدر جماليتها إذ تشعرك بنكهة الإبداع الصافي من خلال هذه الأنساق المتوالفة في تشكيلها وحراكها الفني، وهنا، يبدو لنا أن المقطع مشبع بالأنساق اللّغويَّة، المنظمة نسقيًّا؛

بإيقاع التقفيات المنسجة فيما بينها؛ ليخلق منها موقفاً وموضوعاً جماليًّا؛ يُعزِّز منحاها التأملي في البوح عن المعاناة الداخلية، ومما ساعد على ذلك القافية والتي كانت متنوّعة مطلقة (/o//o فاعلين) هذه القافية التي أوحت بالقلق والتوتر من خلال تكرار الحركات فيها وغلبتها على السواكن، جاءت واحدة في كل النص لم يستخدم غيرها، فهي الجرس الرائع الذي يجعل القصيدة تترسخ في عقولنا بما يفعله من الموسيقا.

تكون براعة الشاعر في قدرته على صياغة قالبه الشعري، مازجا فيه بين كافة الإمكانيات التصويرية المكانية حيث تشكيل الصورة لا ينفصل عن تشكيل الحيز الزماني متمثلاً في التوقيعات النَّغمية التي تثري الدلالة وتعمقها، بإيحاءاتها الثرية المتنوعة، التي تتضافر مع كافة الإمكانيات لبلورة جماليات النص في نسق تشكيله النهائي، فالإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف والمفردة، وما يجاورها من أنساق صوتية وتعبيرية، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة، كما يثيرها النغم، والشاعر ينجح بقدر ما يستطيع تفعيل دور الموسيقى الخارجية بإيقاعاتها المميزة، في الوقت ذاته الذي يستطيع فيه أن يمزج بين عناصر الموسيقى الداخلية منتجا إيقاعا مميزا لكل حالة شعورية، يقول الشاعر:

لقاءٌ مذ أقول لكم سعيد — على أرضٍ مضيّعكم طريد

o/o//o///o//o///o// — o/o//o///o//o/o/o//

مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن — مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن

أقلّب في بلادي كل يومٍ — على نارٍ وأحزاني وقودُ

o/o//o/o/o//o///o// — o/o//o/o/o//o/o/o//

مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن — مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

وأوجع كل تاريخي حسين — وثمّة قائل أني يزيدُ

o/o//o/o/o//o///o// — o/o//o/o/o//o///o//

مفاعلَتن مفاعلْتن فعولن — مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ملغّمةٌ دروبك حيث تمشي — وأيامي دوام فهي سود

o/o//o///o//o///o// — o/o//o/o/o//o/o/o//

مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن — مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

جناح الشعر يقصر عن حدودٍ وهذا الصبر ليس له حدود

o/o//o///o//o/o/o// //o/o//o///o//o/o/o//

مفاعلْتن مفاعلَتن فعولن مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

فمذ كسر العمود قد انكسرنا فلا بيتٌ لشعرك أو عمودُ

o/o//o///o//o/o/o// //o/o//o///o//o/o/o//

مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

لقد صاغ الشاعر قصيدته على بحر الوافر (مفاعلتن) الذي يوحي بالاضطراب لكثر الحركات فيه كما يستطيع الشاعر من خلاله تنظيم الأنساق الشعرية بطريقة مرتبة، كما جاءت القافية مطلقة (//o/oفاعلن) ومن حروف القافية هنا الوصل فهي بمنزلة (طريدو، يزيدو، وقودو، عمودو)، وهي كلها أسهمت في إطلاق القافية وإعطاء حرف الروي بعداً محبّباً، فالإيقاع هو الانسجام الحقيقي ما بين الألفاظ والمسموعات اللتان تؤديان معًا إلى تحقيق الغاية التركيبية التي تؤدي إلى الوصول إلى غاية البلاغة والبيان، ولا بدّ للقارئ في هذه الحالة من أن يكون على قدر من التأويل.

ويقول أيضاً: (الحمداني، د. فاضل، ٢٠١٨م، ص١٦٧)

أشتاقها فظل أنظر صورةً يوماً وإياها وقفنا معاً

o//o///o//o///o//o/o/ o//o/o//o/o/o//o/o/

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن فاعلن

حتى لأشعر دفء جنبيّها وفي جنبيّ شوق إن نظرت تجمّعا

o//o/o/ o//o///o//o/o/ o//o/// o//o/o/ o//o///

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن

وأكاد ألمس وهج لحظتنا التي قد قرّبت منّا الهوى والأضلعا

o//o///o//o///o//o/// /o/o/o//o/o/o//o/o/

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن

يا ليت عمري قد توقّف عندها حتى القيامة لا تقدم أو سعى

o//o///o//o/o/o//o/// o//o/o/ o//o///o//o/o/

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن

الوزن هو سلسلة من المتحركات والسواكن التي تتجزأ في البيت الشعري، ولا تقتصر وظيفة الوزن على الجمال فقط، بل له وظيفة تعليمية موسيقية، لقد حاك الشاعر قصيدته على بحر الكامل (مُتفاعلن) التي جاءت سليمة غير مرة، كما جاءت مضمرة في أكثر من موضع، ولا يخفى على أحد كثرة الحركات في هذا الوزن تبعاً للمدار اللغوي، وفي هذا انعكاس لحالة الشاعر المتوترة من جراء ما يحصل حوله وإزهاقه لسنيّ عمره أمام عينيه من دون الوصول إلى ما يبتغي، فقد تناظرت التفعيلات في نظام الأشطر بما يناسب الفكرة، ويوصل مشاعر الشاعر إلى المتلقي، وفي العمود الشعري هذا ما لا يتحقق لنظام التفعيلة، ونلحظ أن الشاعر قد طوّعه في خدمة لغته، ولكنّه في الوقت عينه أوصل الجرس الموسيقيّ للمتلقي بأقرب الطرق إلى قلبه، وقد جاءت القافية مطلقة، أفادت إعطاء حرف الروي (العين) مدىً ومساحةً لإيصال المعنى والإيقاع معاً.

يقول الشاعر في موضع آخر: (ص١٦٦)

لأجلك لا لأجلهمو أقول ونحوك ليس نحوهم الرحيل

o/o//o///o//o///o// o/o//o///o//o///o//

مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وصلت اليهمو في نصف سطرٍ وأنت اللاوقوف ولا وصول

o/o//o/o/o//o///o// o/o//o///o//o/o/o//

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مضي من عمرك الزمن الجميل وما تبقى يجرجره الأفولُ

o/o//o/o/o//o/o/o// o/o//o/o/o//o/o/o//

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

صاغ الشاعر قصيدته من البحر الوافر(مفاعلتن)، وقد امتازت بتناظر وانسجامٍ خلّاب راعى من خلاله الشاعر قوّة الإيقاع ورصانته، فلم يجاوز التفعيلات الأساسية كثيراً، وهذا ما يدلّ على اهتمامه في تنميق قصيدته وتقريبها من أذن وذهن السامع.

لقد استخدم الشاعر في قصيدته ذات النظام العمودي القديم قافيةً واحدة، وهي (/o/oفاعلن)والتي جاءت مطلقة من خلال الواو(الوصل) في نهايتها، وفي هذا إطلاق لحرف الروي (اللام)، والذي يعتبر حرفاً يعطي إيحاءً بالانغلاق والحاجز.

يقول أيضاً"

ضاعت أمانيك العريقة يا فمُ وخلصت تنعى بالأسى وتغمغمُ

o//o///o//o///o//o/o/ o//o///o//o/o/o//o///

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتفاعلن مُتْفاعلن فاعلن

صوَّحت مافي الروح من ألم الجوى ألا دماءً لم تزل تتضرمُ

o//o///o//o/ o /o//o/o/ o//o/ o /o//o/o/o//o/o/

مُتْفاعلن مُتفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن

اشتاق للذكرى فأبحث في دمي فيردّني أسيان يا مجد الدم

o//o///o//o/ o /o//o/o/ o//o/ o /o//o/o/o//o// /

مُتْفاعلن مُتفاعلن مُتَفاعلن مُتفاعلن مُتْفاعلن مُتفاعلن

فانفض عنّي من عرفت وعافني لما رأوني في عيونك أهرم

o//o///o//o/ o /o//o/// o//o/ o /o//o/o/o//o/o/

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتَفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن

ردّي إليَّ حكاية الأمس التي فيها شُقيت ولم أزل أتألّمُ

o//o///o//o/ o /o//o/o/ o//o/ o /o//o/o/o//o// /

مُتْفاعلن مُتفاعلن مُتَفاعلن مُتفاعلن مُتْفاعلن مُتفاعلن

ردّي إليَّ لياليا قمرت بأش واقي ورقت من شذاها الأنجم

o//o/ o /o//o/o/o//o// / /o//o/o/o//o/// o

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتَفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتْفاعلن

ذهبية العينين والخدين إنَّ غوايتي بك تبتدي طول السنين وتختم

o//o/ o /o//o/o/o//o/// /o//o/o/o//o///

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتَفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن

استخدم الشاعر بحر الكامل(مُتفاعلن)، والذي جاءت تفعيلاته سليمة في مجملها، إلّا أنها وردت مضمرة أكثر من مرة، مستخدماً القافية المطلقة التي جاءت لتفتح مجالات الإيقاع والشعرية لحرف الروي (الميم المضمومة)، كما يكثر في هذا البحر استخدام الحركات دون السواكن وفي هذا ما يوحي بالانفعال من جراء وقوف الشاعر على عتبات المحبوبة والتماس ملامح الجمال والبهاء في صورتها التي لا تغيب عن باله ولا لحظة.

وقال أيضاً:

واعدتها فأتت على الميعاد قمراً توشّح ليلة الميلادِ

o/o/ o /o//o/o/o//o/o/ o/o/ o /o//o/o/o//o/o/

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلْ مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلْ

وتناثرت حول الحجابِ نجومُها للّه حسنُ تحالفِ الاضدادِ

o//o///o//o/o/o//o/// o/o/o/ o//o///o//o/o/

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ

ماكُنتُ أدري للسّوادِ جلالةً حتّى رأيتُ عليكِ لونَ سوادِ

o//o/ o /o//o/ o /o//o/o/ o/o/ o/ /o//o///o//o/o/

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتفاعلن مُتَفاعلن

هل كان فألاً للذي ما بيننا ليكون يوماً فاجعاً لفؤادي

o//o/ o /o//o/ o /o//o/o/ o/o/ o/ /o//o/ o /o//o///

مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن

أعدتهُ يوماً تكونُ سعادتي فيهِ وليس يكون يومَ حدادِ

o//o///o//o/o/o//o/ o / /o/o/o/ o//o///o//o/o/

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ

لمّا جلستِ بجانبي خِلتُ الهوى عندي وأنّي احتزتُ كلَّ مرادِ

/ o /o//o/ //o//o///o// o/o/// o//o///o//o/o/

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ

ورأيتُ في عينيكِ ماحلُمت بهِ عيناي للأفراحِ والأعيادِ

o//o///o//o/o/o//o/// /o/o/o/ o//o/ o /o//o/o/

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ

من أين أبدأُ لستُ أدري إنني للمرة الأولى أكونُ البادي

/ o /o//o/ //o//o///o// o/o/// o//o///o//o/o/

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ

كانت أمامي كلَّ تاريخي الذي وقفتْ قوافلهُ لصوتِ الحادي

/ o /o//o/ //o//o/ o /o//o o/o/ o / o//o///o//o///

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ

ورأيتُ في عينيكِ عبَّاسيةً عبر القرون اتيتِ من بغدادِ

o//o///o//o/o/o//o/// /o/o/o/ o//o/ o /o//o/o/

مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن	مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ
ألقَ المهابةَ والدلالَ وزهوهُ	**وكأنها إحدى بناتِ الهادي**
o//o/ o /o//o// /o//o/ o /	o/o/ o / o//o///o//o///
مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن	مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ
ساءلتها إن تقبليني فارساً	**أُسعدكِ حباً غاية الإسعادِ**
o//o/ o /o//o// /o//o/ o /	o/o/ o / o//o///o//o/ o /
مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن	مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ
قالت ولكن بنتُ من تدري أنا	**في الجاهِ أو في المالِ والأجدادِ**
o//o/ o /o//o// /o//o/ o /	o/ /o/ o / o//o///o//o/ o /
مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن	مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن
هبني تركتُ اثنينِ عن حكم الهوى	**في الجاهِ أو في المالِ والأجدادِ**
o//o/ o /o//o// /o//o/ o /	o/o/ o / o//o///o//o/ o /
مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن	مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلْ

نجد أن الشاعر استخدم بحر الكامل (مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن)في قصيدته الغزلية هذه، والذي جاءت تفعيلاته سليمة غير مرّة، كما جاءت مضمرة(متْفاعلن) في بعض الأحيان، ومقطوعة(متَفاعل) في بعضها الآخر، كما وجاءت مضمرة ومقطوعة (متْفاعلْ)،أي إنَّ الشاعر قد طوّع هذا البحر بكل جوازاته وأشكاله لخدمة الغرض الشعري من جهة والإيقاع النصي العام من جهة أخرى.

وإذا التفتنا إلى القافية نجد الشاعر قد استخدم قافية واحدة نظراً لأن القصيدة على النظام العمودي وهي (//o/oفعْلن) والتي تساوت فيها الحركات والسواكن فجاءت مناسبة لحرف الروي (الدال المكسورة) من جهة، والإيقاع الشعري العام من جهة أخرى.

لقد كانت القافية مطلقة في مجمل النص مما أعطى حرف الروي أبعادً كثيرة جعلت يوغل في الشعرية والإيقاع، وأوحت بالتجربة الوجدانية التي عاشها الشاعر من جراء لقائه بحبيبته العلويّة كما سمّاها، وفي هذا نقول إن الشاعر أراد أن يحشد لهذه المحبوبة كل صفات الكمال انطلاقاً من البحر، إلى الحرف إلى القافية، وفي هذا إبداعية عظيمة لا تتحقق لأي شاعر، بل تجعل شاعرنا الفاضل يقف في صفوف الشعراء الأوائل.

الخاتمة والنتائج:

كان من أهم أهداف هذا البحث الكشف عن جماليات الصورة السمعية لدى شاعرنا فاضل الحمداني ، فعمدنا في إطار هذا المفهوم إلى التطرق أولا إلى الجانب النظري الصورة السمعية ، إذ حاولنا أن نوصل الصورة السمعية انطلاقا من التراث العربي النقدي وصولا إلى الاتجاهات الأسلوبية الحديثة ، باعتبار أن مظاهر الصورة الشعرية في المستويات المختلفة للبنية اللغوية قد تتبعها أكثر من اتجاه واحد ، فكان كل اتجاه له زاوية نظر يصدر بها مجموعة من الإجراءات والمفاهيم المختلفة ، ولذلك فان البحث في بنية الصورة السمعية في نص فاضل الحمداني تنجم عنه

- إنَّ هندسة المعنى في المقاطع الشعريَّة، وتحفيزها للقارئ؛ بالانسجام، والتفاعل، والتضافر، يجعلها ذات سيرورة نسقية منظمة؛ تبهج القارئ بتفاعلها؛ وإنْ كان ثمَّة إغراقاً في متاهات سرديَّة، وتفاصيل يوميَّة؛ فإنَّ هذا لا يضعفها أو يُمَزِّق وحدتها؛ مما يجعلها ذات خصوصيَّة صوتيَّة إيقاعيَّة، وجرس صوتي موسيقى متناغم على مستوى الألفاظ، والحروف، والقوافي المتآلفة، أو المتناغمة؛ لخلق الدهشة في المستويين التصويريَّ والإيقاعيَّ في آن معاً.
- ثم إن اهتمام الشاعر بالإيقاع الشعري المتحرك لم يكن أقل من اهتمامه بالإيقاع الشعري الثابت، فقد كانت له أساليب إيقاعية تجعل من نصوصه الشعرية نسيجاً متفرداً ومتمتعاً بمذاق خاص، ولعلَّ أبرز مظاهر الإيقاع المتحرك في شعره هو التكرار، فقد تفنَّن فيه تفنُّناً بالغاً، بدءاً بتكرار الحروف، ومروراً بتكرار الكلمات، وانتهاء بتكرار العبارات أو الأبيات الشعرية
- وزبدة القول إن الحمداني استطاع أن يوفِّر لشعره القيمةَ الجمالية والقيمةَ التعبيرية، من خلال بنيته الإيقاعية، بتحقيقه المبدأين الأساسين اللذين يحقق الإيقاع عبرهما ذلك،

وهذان المبدآن هما النظام والتناسب، أمّا النظام فقد تبيّنت تجلّياته في الفصل الأول الذي يُعنى برصد الإيقاع الشعري الثابت، وأما التناسب فظهر في المظاهر الإيقاعية المتحركة التي كوّنت مادّة

he auditory image in the rhythmic structure at the interval of Ibrahim Al-Hamdani

Keywords: audio image - rhythmic structure - Hamdani

Raghda Muhammad Abd al-Bayati, Dr. Muhammad al-Jarfi
Master of Arabic Language and Literature, Arak University, Iran

The auditory image, in addition to what we have said in the artistic image, is based on employing what is related to the sense of hearing, drawing the image through the sounds of words and their impact in the poetic performance, and absorbing them through this sense individually, or with the participation of other senses, with the employment of external and internal poetic rhythm, to inform the recipient And the transfer of the poet's sense of image to him.

The poetic image, in general, has captured the interest of ancient and modern scholars, due to its importance in the world of poetry, and they set out to define the image from different points of view, from multiple angles, and opinions that sometimes agree and diverge at other times, based on various influences, including what is traditionally Arab, and others. What is foreign, and some of which are conciliatory between this and that, and there are those who propose a sincere view of diligence, in addition to the issuance of many books that discuss the poetic image and its importance from different points of view - as we said - from the point of view of our ancient scholars, Muslim philosophers, critics, rhetoricians, and linguists And the image of the owners of different literary and critical schools of thought, and from the point of view of Arab and foreign researchers.

The study adopted the descriptive analytical approach, which means studying the literary text, describing and analyzing its internal aesthetics, highlighting the strength of the text and the places of its beauty and sweetness.

This study dealt with the rhythmic structure represented by the meter and rhyme in the poetry of Fadel Ibrahim Al-Hamdani, and due to the abundance of his poetic production, it stopped at models of his poetry that represent the phenomenon that is the subject of the study.

المصادر والمراجع

- ـ أبو داؤد الإيادي، تحقيق غوستاف غربناوم، ترجمة إحسان عباس وجماعته، مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩م (ضمن دراسات في الأدب العربي).
- ـ أبو زيد الطائي . جمعه وحققه د.نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٨م.

- ـ الحادرة (قطبة بن أوس بن محصن)، تحقيق: د.ناصر الدين الأسد، دار صادر بيروت ١٩٧٣م.
- . الحارث بن حلّزة اليشكري، تحقيق هاشم الطعان،مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٩م.
- ـ الحارث بن ظالم المرّي، دراسات في الأدب الجاهلي، الجزء الثاني، د.عادل جاسم البياتي، طبع ونشر دار النشر المغربية، الدار البيضاء ١٩٨٦م.
- . الحصين بن حمام المرّي، تحقيق د. مهدي عبيد جاسم، مجلة المورد، العدد الثالث، المجلد ١٧، بغداد (١٤٠٨ هـ . ١٩٨٨م).
- ـ الحطيئة، رواية ابن السكيت والسكري والسجستاني وشرحهم، تحقيق د.نعمان أمين طه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١،مطبعة المدني (١٤٠٧ هـ . ١٩٨٧م).
- . الخرنق بنت بدر بن هفّان، تحقيق، د.حسين نصار، مطبعة دار الكتب ١٩٦٩م.
- ـ الخنساء (أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء)، بعناية لويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية. ١٨٩٦م.
- ـ الربيع بن زياد، دراسات في الأدب الجاهلي، د.عادل جاسم البياتي، الجزء الثاني، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ١٩٨٦م.
- . الربيع بن ضبيع الفزاري، دراسات في الأدب الجاهلي، د. عادل جاسم البياتي، الجزء الثاني، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ١٩٨٦م.
- ـ الرثاء في الشعر الجاهلي، وصدر الإسلام، بشرى محمد علي الخطيب، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد ١٩٧٧م.
- ـ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، د.محمد فتوح أحمد، طبعة دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٨٧م.
- . السليك بن السلكة . دراسة وجمع وتحقيق حميد آدم ثويني وكامل سعيد عوّاد، مطبعة العاني، ط١، بغداد ١٩٨٤م.
- . السموءل بن عادياء ، رواية أبي عبد الله نفطوية، لويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٠٩م.
- ـ الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، د.يحيى الجبوري، دار التربية للطباعة والنشر والتوزيع (د:ت).

- ـ الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، د.إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٠م.
- . الشعراء وإنشاد الشعر، علي الجندي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م.
- ـ الشعراء ونقد الشعر منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجري، د.هند حسين طه، مطبعة الجامعة، بغداد، ١٩٨٦م.
- ـ الشماخ بن ضرار الذبياني . تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.
- ـ الشنفرى . تحقيق عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ضمن الطرائف الأدبية.
- . الصورة في شعر بشار، د.عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٣م.
- ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطابع دار الجيل، ط٤، ١٩٧٢م.
- . الغربة والحنين في الشعر العربي قبل الإسلام، صاحب خليل إبراهيم، رسالة ماجستير مقدمة إلى الجامعة المستنصرية، بغداد، مطبوعة بالآلة الطابعة، صفر (١٤٠٩ هـ . أيلول ١٩٨٨م).
- . الغزل في العصر الجاهلي، د.أحمد محمد الحوفي، دار القلم، بيروت، (د:ت).
- ـ ألفاظ الحياة الاجتماعية في دواوين شعراء المعلقات العشر (قسم الدراسة، ندى عبد الرحمن الشايع، رسالة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، مطبوعة بالآلة الكاتبة، جمادى الأولى، (١٤٠٦ هـ . شباط ١٩٨٦م).
- . الفن خبرة، جون ديوى، ترجمة د.زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٣م.
- ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د.شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط١١، (د:ت).
- . الفند الزّماني . صنعة د. حاتم صالح لضامن (ضمن مجلة المجمع العلمي العراقي)، الجزء الرابع، المجلد ٣٧ ، ١٩٨٦م.

- ـ الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، تأليف اروين ادمان، ترجمة: مصطفى حبيب، دار مصر للطباعة، (د:ت).
- ـ القافية والأصوات اللغوية، د.محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٧م.
- . القيان والغناء في العصر الجاهلي، د.ناصر الدين الأسد، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م.
- . القيمة المعرفية للألفاظ اللغوية، د.عدنان محمد سالم (بحث) لم ينشر بعد.
- ـ الكتّاب والمصنفون ونقد الشعر منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجري، د.هند حسين طه،مطبعة الجامعة، بغداد ١٩٨٦م.
- ـ الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، محمود بن عمر (ت ٥٢٨ هـ)، رتبه وضبطه وصححه مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، ط٣، بيروت (١٤٠٧ هـ . ١٩٨٧م).