Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية

العدد (102) المجلد (1) كانون الاول 2024

التشكيل الموسيقي في شعر الخرنق بنت بدر

أ.م.د لمى سعدون جاسم
الجامعة العراقية / كلية التربية للبنات

Abstract

This research focuses on the musical composition in the poetry of Al-Kharnaq Bint Badr, to reveal the poetic seas that the poet employed in her poetry collection. The importance of meter lies in the connotations and revelations that emanate from it, and the poet is the muse whose emotions search for a rhythmic embodiment that suits them.

Her movements and reasons varied in a striking variety, with the diversity of poetic flows that are subject to a psychological rhythm that is consistent with her poetic experience, and this rhythm is a harmonious, repetitive metrical unit of meter, whether these meter are consistent in meter or different. Thus, meter became a tool through which the poet was able to express her feelings through her experience. Tense, thus enabling the meter to gain its aesthetic value in its ability to create the general rhythm of the poem.

In addition to the exquisite arts that the poet employed, she contained within her a musical energy that combined with the music of the external text to embody the psychological state of the poet and convey it to the recipient

Email:
luma.jassim@aliraqia.edu.iq

Published: 1- 12-2024

Keywords:

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

يقف هذا البحث عند التشكيل الموسيقي في شعر الخرنق بنت بدر ، للكشف عن البحور الشعرية التي وظفتها الشاعرة في ديوانها ، فالوزن تكمن أهميته فيما ينبع من دلالات وايحاءات ، والشاعر هو الملهم الذي تبحث انفعالاته عن تجسيد ايقاعي يناسبها .

وقد تنوعت زحافاتها وعللها تنوعاً ملفتاً للنظر بتنوع الدفقات الشعرية التي تخضع لايقاع نفسي ينسجم مع تجربتها الشعرية ، وكون هذا الايقاع وحدات وزنية منسجمة متكررة من التفعيلات سواء اتفقت هذه التفعيلات في الوزن أم اختلفت ، فأصبح الوزن أداة تمكنت الشاعرة بوساطته من التعبير عن مشاعرها من خلال تجربتها المتوترة وبذلك تمكن الوزن من أن يكتسب قيمته الجمالية في قدرته على خلق الايقاع العام للقصيدة.

فضلاً عن ما وظفته الشاعرة من فنون بديعية اختزلت في داخلها طاقة موسيقية تكاتفت مع موسيقى النص الخارجية لتجسد حالة الشاعرة النفسية وايصالها الى المتلقي .

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على سيد المرسلين نبينا محمد على آله وصحبه أجمعين

أما بعد ...

جاء البحث لدراسة موسيقى الشعر في شعر الخرنق بنت بدر لكونها شاعرة من شعراء عصر ما قبل الاسلام ، فتميز شعراء هذه الحقبة بحسهم الموسيقي وذوقهم المميز في اختيار الألفاظ التي تناسب غرضهم الشعري ، فكان شعرهم أقرب ما يكون الى قطع موسيقية عذبة أثرت في شعرية القصيدة وفاعليتها وأذكت تجربتها الشعرية وكان لها تأثيرٌ في النفس..

وقد قسم البحث على مبحثين ، تناولنا في المبحث الأول الموسيقى الخارجية تضمنت دراسة عروضية شاملة لشعره مع احصائيات للبحور التي نظم فيها الشاعر ، ودراسة القافية مع احصائيات للقوافي المستعملة في شعره .

وقد كانت وقفتنا في المبحث الثاني عند الموسيقى الداخلية وضمّت : التكرار بمستوياته الثلاثة ، الجناس ، الطباق ، التصريع ثم جاءت الخاتمة ذكرنا فيها أبرز النتائج التي توصلنا اليها في بحثنا .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المبحث الأول/ الموسيقى الخارجية

1- التشكيل الإيقاعي للبحور الشعرية :

يقصد بالوزن ذلك القالب الذي يتضمن الشكل ليصب ابداع الشاعر فيه ، مما يضفي على القصيدة الجاهلية جمالاً وروعة من خلال موسيقى عذبة تجعلها أسهل على اللسان ، وأقرب الى القلب .

ويعد الوزن من أهم عناصر التجربة الشعرية ، وأخص ميزات الشعر ، وأبنيته ، وذو تأثير واضح بتوقيعاته الصوتية في المتلقي لأن" ترتيب نغمات الموسيقى تألفه الأذن وتلذ به، ولكن اذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها كانت مدعاة للنفور ، وما الشعر الا ضرب من الموسيقى الا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية "[1] .

فالوزن تكمن أهميته فيما ينبع من الوظائف التي تدخل ضمنها الدلالة وإيحاءاتها ، فالشاعر هو الملهم الذي تبحث انفعالاته عن تجسيد ايقاعي يناسبها .

وعند العودة إلى ديوان الخرنق بنت بدر نجده قد اشتمل على (نتفتين) ، و (9 مقطوعات) ، و(3 قصائد) ، وضمّ شعرها (65 بيتاً) .

وقد اقتصر شعر الخرنق على خمسة أبحر تنوعت زحافاتها وعللها تنوعاً لافتاً للنظر بتنوع الدفقات الشعرية التي تخضع لإيقاع نفسي ينسجم مع تجربة الشاعرة الشعرية ، ويكون هذا الايقاع في وحدة وزنية منسجمة متكررة من التفعيلات سواء اتفقت هذه التفعيلات في الوزن أم اختلفت ، فأصبح الوزن أداة تمكنت الشاعرة بوساطته للتعبير عن مشاعرها من خلال تجربتها المتوترة وبذلك تمكن الوزن من أن يكتسب قيمته الجمالية في قدرته على خلق الايقاع العام للقصيدة .

والجدول الآتي يبين البحور الشعرية التي استخدمتها الخرنق :

البحور	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الوافر	31	%47.69
الكامل	13	%20
الطويل	10	%15.38
السريع	6	%9.23
الهزج	5	7.69
المجموع	65	%100

فقد تصدر بحر الوافر البحور الشعرية التي استخدمتها الشاعرة ، وهذا يخالف ما سار عليه أغلب الشعراء ،اذ اعتاد الشعراء أن يكون لبحر الطويل الصدارة في أشعارهم ، وقيل إن بحر الطويل يمثل ثلثي الشعر العربي [2].

وربما يكون بحر الوافر الأقرب الى الشاعرة في تمثيل مشاعرها لما امتاز به من صفات تتناسب مع الصورة الشعرية ، والدلالات التي أرادت الشاعرة التعبير عنها في شعرها .

بحر الوافر :

وزنه :

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

استعملت الشاعرة هذا البحر في قصيدتين الأولى في رثاء زوجها[3] ، والثانية في هجاء عمرو بن هند[4] و4 قطع تراوحت ما بين الرثاء [5]، والهجاء[6] .

وورد البحر عند الشاعرة تاماً ، بعروض وضرب مقطوفين[7] ، كما في قولها ترثي عمرو بن بشر[8]:

أَلا هَلَكَ المُلوكُ وَعَبدُ عَمرٍو وَخُلِّيَت العِراقُ لِمَن بَغاها

فَكَم مِن وَالِدٍ لَكَ يا بنَ بِشرٍ تَأَزَّرَ بِالمَكارِمِ وَارتَداها

بَنى لَكَ مَرثَدٌ وَأَبوكَ بِشرٌ عَلى الشُمَّ البَواذِخ مِن ذُراها

نجد الشاعرة ترثي عمرو بن بشر بإيقاع حزين أحدثه زحاف العصب[9] الذي دخل على التفعيلة الأولى من صدر البيت الثاني ، وعلى التفعيلة الأولى من العجز ، فجعلت المعاني تتدفق بسلاسة وعذوبة .

وقالت في هجاء عمرو بن هند [10]:

ألا من مبلغ عمرو بن هندٍ وقد لا تعدم الحسناء ذاما

كما أخرجتنا من أرض صدقٍ ترى فيها لمغتبط مقاما

عمدت الشاعرة إلى الموسيقى مستثمرة زحاف العصب الذي دخل على حشو البيتين (6 مرات) ، فضلاً عن عروض البيتين وضربهما جاءت تامة مقطوفة (مَفَاعِلْ).

بحر الكامل :

وزنه :

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ورد في ديوان الخرنق بنت بدر تاماً في قصيدة مكونة من (10) أبيات وقطعة (3) أبيات ، ولم يرد مجزوءاً في ديوانها .

أما القصيدة فوردت العروض حذّاء [11]، والضرب أحذ مضمر[12]، اذ تقول[13]:

لا يَبعَدَن قَومي الَّذينَ هُمُ سُمُّ العُداةِ وَآفَةُ الجُزرِ

النازِلونَ بِكُلِّ مُعتَرَكٍ وَالطَيِّبينَ مَعاقِدَ الأُزرِ

الضارِبونَ بِحَومَةٍ نَزَلَت وَالطاعِنونَ بِأَذرُعٍ شُعرِ

وَالخالِطونَ نَحيَتَهُم بِنُضارِهِم وَذَوي الغِنى مِنهُم بِذي الفَقرِ

وظفت الشاعرة هذا الوزن الشعري لتعبر عن شجاعة قومها وأخلاقهم وصفاتهم السامية .

نجد زحاف الإضمار قد غزا الأبيات كلها في سبيل مواكبة المعنى ليواكب ايقاعها ، اذ دخل على تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) في القصيدة كلها [14](20 مرة) في الحشو و(6 مرات) في الضرب .

فضلاً عن استعمالها للضرب المقطوع [15]، والعروض الصحيحة في قولها[16]:

سَمِعَت بَنو أَسَدَ الصِياحَ فَزادَها عِندَ اللِقاءِ مَعَ النِفارِ نِفارا
وَرَأَت فَوارِسَ مِن صُلَيبَةِ وائِلٍ صَبرَا إِذا نَقعُ السَنابِكِ ثارا
بيضاً يُحَزَّزنَ العِظامَ كَأَنمَّا يوقِدنَ في حَلَقِ المَغافِرِ نارا

إذ جاءت العروض صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) ، والضرب مقطوع (مُتَفَاعِلْ)، كما دخل الإضمار (5 مرات) على الحشو .، وهذا التنوع كأنه أحدث تنوعاً ايقاعياً في أذن المتلقي من خلال الوحدة الإيقاعية التي أحدثها الإضمار ، فحول التفعيلة من (مُتَفَاعِلُنْ) الى (مُتْفَاعِلُنْ) ، فضلاً عن علة القطع التي حولت تفعيلة الضرب من (مُتَفَاعِلُنْ) الى (مُتَفَاعِلْ) .

إن مزاوجة الشاعرة بين (مُتَفَاعِلُنْ) و (مُتْفَاعِلُنْ) في الحشو ، كأنها أرادت التحول من ايقاع بحر الى بحر آخر.

أما بقية أعاريض وأضرب بحر الكامل فلم ترد في ديوان الشاعرة .

بحر الطويل :

وزنه :

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ

ورد في شعر الخرنق في (10 أبيات) تراوحت ما بين نتفين وقطعتين ، كما ورد البيت الأول مصرعاً في قولها[17]:

أَلا ذَهَبَ الحُلاّلُ في القَفَراتِ وَمَن يَملأُ الجَفناتِ في الجَحَراتِ
وَمَن يُرجِعُ الرُمحَ الأَصمَّ كُعوبُهُ عَليهِ دِماءُ القَومِ كَالشَقِراتِ

فجاءت العروض والضرب في البيت الأول محذوفة[18]على وزن (مَفَاعِيْ) ، بينما جاءت العروض في البيت الثاني مقبوضة[19]على وزن (مَفَاعِلُنْ) والضرب ورد محذوفاً على وزن (مَفَاعِيْ) .

إن رتابة تكرار(فَعُولُنْ) و (مَفَاعِيْلُنْ) يفقد الوزن بعض موسيقاه ، وهذا التنوع في قبض تفعيلة (فَعُولُنْ) و(مَفَاعِيْلُنْ) استثمرته الشاعرة وسيلة تحمل عليه معانيها ، اذ دخل على تفعيلة (فَعُوْلُنْ)أربع مرات في البيت الأول ، ومرة واحدة على (مَفَاعِيْلُنْ).

أما البيت الثاني فدخل مرتين على تفعيلة (فَعُوْلُنْ) فصارت (فَعُوْلُ) وعلى العروض (مَفَاعِيْلُنْ) مرة واحدة فجاءت (مَفَاعِلُنْ).

ونلاحظ كثرة الزحافات التي استخدمتها الخرنق في هذا البحر وتنوعها ،كما في قولها[20]:

إنَّ بَني الحِصنِ استَحلَّت دِماءَهُم بَنو أَسَدٍ حارِبُها ثُمَّ وائِلَبه
هُمُ جَدَعوا الأَنفَ الأَشَمَّ فَأَوعَبوا وَجَبُّوا السَنامَ فَالِتَحَوهُ وَغارِبَه
عُمَيلَةُ بَوّاهُ السِنانَ بِكَفِّـه عَسى أَن تُلاقيهِ مِنَ الدَهرِ نائِبَه

فالشاعرة نوعت في زحافاتها التي أسهمت في إضفاء مسحة الحزن على أبياتها التي رثت فيها زوجها ، اذ دخل القبض على (فَعُوْلُنْ) أربع مرات فضلاً عن زحاف الكف[21] على (مَفَاعِيْلُنْ) فأصبحت (مَفَاعِلُنْ) فضلا عن العروض والضرب جاءتا مقبوضتين ،فكان لهذه الزحافات أثر في تنوع الإيقاع الذي كان انعكاساً لحزنها ومأساتها، فخلقت ايقاعا حيويا منساباً.

كما نوعت في أضربها فجاء الضرب محذوفاً كما في النموذج الأول ، ومقبوضاً كما ورد في النموذج الثاني ، وصحيحاً كما في قولها في رثاء أخيها[22]:

عَدَدنا لَهُ خَمساً وَعِشرينَ حجَّـةً فَلَمّا تَوَفّاها اِستَوى سَيِّداً ضَخما

فُجِعنا بِهِ لَمّا اِنتَظَرنا إِيابَهُ عَلى خَيرِ حالٍ لا وَليداً وَلا قَحما

فجاءت العروض مقبوضة (مَفَاعِلُنْ) ،والضرب صحيحاً (مَفَاعِيْلُنْ) .

بحر السريع :

وزنه :

مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مَفْعُلا مُسْتَفْعِلُن مُسْتَفْعِلُن مَفْعُلا

ورد هذا البحر في قطعة واحدة في ديوان الشاعرة وكانت العروض مكسوفة [23] مطوية[24] ، والضرب مطوي موقوف [25]كما في قولها في رثاء زوجها[26]:

يا رُبَّ غَيثٍ قَد قَرى عازِبٍ أَجَشَّ أَحوى في جُمادى مَطير

قادَ بِهِ أَجرَدُ ذا مَيعَـةٍ عَبلاً شَواهُ غَيرُ كابٍ عَثور

فَأَلبَسَ الوَحشَ بِحافاتِـهِ وَالتَقَطَ البَيضَ بِجَنبِ السَدير

ذاكَ وَقِدماً يُعجِلُ البازِلَ ال كَوماءَ بِالمَوت كَشِبهِ الحَصير

يَبغي عَلَيها القَومُ إِذ أَرمَلوا وَساءَ ظَنُّ الأَلمَعِيَّ القرور

آب وَقَد غَنَّمَ أَصحابَـهُ يَلوِي عَلى أَصحابِهِ بِالبَشير

كما نوعت الشاعرة في الزحافات وبهذا التنوع في التفعيلات أحدثت صدمة إيقاعية في أذن المتلقي من خلال الوحدة الإيقاعية التي أحدثها زحاف الخبن[27] في حشو القصيدة ، إذ تكرر(ثلاث مرات) ، وزحاف الطي (تسع مرات).

بحر الهزج :

وزنه :

مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ

ورد في قطعة واحدة فيها خلاف فالبعض ينسبها للخرنق والبعض الآخر ينسبها لطرفة [28]:

عَفا مِن آلِ لَيلى السَهـ ـبُ فَالأَملاحُ فَالغَمرُ

فَعَرقٌ فَالرِماحُ فَالـ لِوى مِن أهلِهِ قَفرُ
وَأُبلِيٌّ إِلى الغَرّا ءِ فَالمَأوان فَالحَجرُ
فَأَمواهُ الدَّنا فَالنَج دُ فَالصَحراءُ فَالنَسرُ
فَلاةٌ تَرتَعيها العِي نُ فَالظُلمانُ فَالعُفُر

نلاحظ أن العروض والضرب مجزوءان صحيحان ، فضلاً عن أن زحاف القبض دخل على عروض البيت الثاني ، فجاءت (مَفَاعِلُنْ) بدلاً من (مَفَاعِيْلُنْ) ، وقيل أن هذا الزحاف مستقبح دخوله على عروض بحر الهزج ، وكان الشعراء يحاولون الابتعاد عنه لشناعته ، وكراهيته .

2- القافية :

حدد الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ) القافية من " آخر حرف في البيت الى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ...وقد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة " [29]. ويرى الأخفش (ت211هـ) أنها آخر كلمة من البيت[30].

وعرّفها المحدثون أنها " الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، فيكون أساسها الروي وهو الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة ، واليه تنسب القصيدة كلها " [31]، وهي تمنح القصيدة " بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني "[32].

أما حرف الروي فقد تنوع في قصائد الخرنق وتوزع كما في الجدول الآتي :

الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الراء	29	44.61
القاف	10	15.38
الباء	6	9,230
الضاد	6	%9.230
الميم	5	7.69
الكاف	4	%6.15
الهاء	3	4.61
التاء	2	3.07

نلاحظ من الجدول أعلاه أن الحروف المجهورة (الراء ، القاف ، الباء ، الضاد ، الميم) كانت نسبتها الأعلى في شعر الخرنق ، اذ بلغت عدد الأبيات 56 بيتاً .

وهذه الحروف هي أكثر الحروف وروداً في قوافي الشعر العربي " لما تتصف به من خفة بالنطق وجهرة في الصوت ، وتنوع في الأوضاع ، لاحقة وسابقة ، مؤسسة ومردفة ، مطلقة ومقيدة "[33].

أما الحروف المهموسة (الكاف ، الهاء ، التاء) فبلغت 9 أبيات فقط .

وبما أن أكثر شعرها كان في رثاء أخيها وزوجها ،فربما تكون تجربتها الشعرية هي التي فرضت عليها أن تكون النسبة الأوفر للحروف المجهورة لتكون رويا في شعرها.

وتقسم القافية على قسمين بحسب حركات الروي مطلقة [34]، ومقيدة[35]، والجدول الآتي يوضح نسبة النوعين في شعر الخرنق .

نوع القافية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المطلقة	59	90.76
المقيدة	6	9.230

وردت القافية المطلقة (مكسورة أومفتوحة) ،اذ جاءت (مكسورة) بنسبة 60% في 39 بيتاً ، أما القافية المفتوحة فكانت بنسبة 30.76 %في 20 بيتاً .

وربما يكمن السبب في غلبة القافية المكسورة على شعرها هو انعكاس حالتها النفسية على شعرها ، فكانت هذه القوافي تكشف عن نفسية الشاعرة المنكسرة والموجوعة على زوجها وأخيها اللذين خصصت معظم شعرها لرثائهما .

وورد الاقواء [36]في قصيدتها التي ترثي فيها بشراً[37]:

أعاذلتي على رُزْءٍ أفيقِي فَقَدْ أشْرَفتني بالعَذْلِ ريقي

ألا أقْسمتُ آسى بعدَ بِشرٍ على حَيٍّ يموتُ ولا صديقي

وبعدَ الخيرَ علقمة بنِ بِشْرٍ إذا نَزَتِ النفوسُ الى الحُلُوقِ

وبعدَ بني ضُبَيعَةَ حَوْلَ بِشرٍ كما مالَ الجُذوعُ من الحريقِ

....

وبَيضٍ قد قَعَدْنَ ، وكلُّ كُحْلٍ بِأعيُنِهِنَّ أصبحَ لا يليقُ

في هذه القصيدة المكسورة الروي ، جاء في البيت التاسع ليضم حرف الروي القاف ويغير مجرى لحن القصيدة ، وهو خطأ وعيب من عيوب القافية وقعت فيه الشاعرة .

وكان كثير من الشعراء الاسلاميين يفخرون بتهذيب أشعارهم وإبعادها عن الانزلاق بالقافية الى مظهر ينوب عنه الذوق السليم[38].

المبحث الثاني/الموسيقى الداخلية

هي الموسيقى الناشئة من استعمال الشاعر للمفردات وتلاؤمها من حيث " تناغم الحروف وائتلافها وتقديم بعض الكلمات على بعض ، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة " [39]، وتؤدي هذه الموسيقى غرضها من خلال الفنون الآتية :

التكرار :

يعدّ التكرار من الوسائل المهمة التي تبين مقدرة الشاعر وبراعته في تنسيق جرس الحروف يشكل موسيقي مبهر ،بإعادة حرف معين عدة مرات للكشف عن مزاياه الموسيقية التي تتحد مع المعنى[40].

وسندرس التكرار على ثلاثة مستويات :

1- تكرار الحرف :

قد تتكرر بعض الحروف على مستوى البيت الواحد أو مجموعة الأبيات ، فتحدث أنغاماً موسيقية داخل البيت الشعري وتزيد من ربط الايقاع بالمضمون [41]، كما في قول الخرنق مشيدة بخصال قومها السامية[42]: (كامل)

الضارِبونَ بِحَومَةٍ نَزَلَت وَالطاعِنونَ بِأَذرُعٍ شُعرِ
وَالخالِطون نَحيتَهُم بِنُضارِهِم وَذَوي الغِنى مِنهُم بِذي الفَقرِ
إِن يَشرَبوا يَهَبوا وَإِن يَذَروا يَتَواعَظوا عَن مَنطِقِ الهُجرِ

تكرر حرف النون في النص (9) مرات فضلاً عن تكرار حرف الياء (7) مرات، الهاء (4) مرات ، والميم (5) مرات .

إنّ هذا التكرار جاء مقصوداً لتحمل الشاعرة سامعيها على الإعجاب بقومها وما حملوه من صفات وأخلاق سامية ، وقد حمل هذا التكرار صدى الأصوات في الألفاظ التي ترددت ، فخلقت تتابعاً نغمياً ، طربت له الأذن .

وقالت[43]: (وافر)

أَلا لا تَفخَرَن أَسَدٌ علَينا بِيَومٍ كانَ حَيناً في الكِتابِ
فَقَد قُطِعَت رُؤوسٌ بني قُعَينٍ وَقَد نُقِعَت صُدورٌ مِن شَرابِ

نلاحظ تكرار حرف القاف والعين (4) مرات،وهما من الحروف المجهورة جاءا مرتبطين بالعاطفة التي حملها البيتان ، فكأن الشاعرة كانت تتلذذ بتكرار هذه الحروف لتشفِ حقدها بتذكير بني أسد بانتصار قومها عليهم قبل يوم (قلاب) الذي قتل فيه زوجها بشر .

وقالت ترثي أخاها حين قُتِل[44]: (طويل)

عَدَدنا لَهُ خَمساً وَعِشرينَ حجَّةً فَلَمّا تَوَفّاها اِستَوى سَيِّداً ضَخما
فُجِعنا بِهِ لَمّا اِنتَظَرنا إِيابَهُ عَلى خَيرِ حالٍ لا وَليداً وَلا قَحما

نجد في هذين البيتين تكراراً لبعض الحروف ، منها تكرار حرف النون (7) مرات ، واللام (6) مرات، و السين (3) مرات ، والعين (3) مرات . وهذا يدل على تنسيق موسيقي في بنية النص الشعري ، اذ جمعت الشاعرة بين الحروف المجهورة (النون – اللام – العين) ،والمهموسة (السين) ، فحققت نوعاً

من التنوع الايقاعي على مستوى النص الشعري ، وبينت الحالة الشعورية للشاعرة ، وهول مصيبتها بمقتل أخيها ، فلجأت الشاعرة الى هذا التنوع الايقاعي لتنسجم مع حالتها النفسية والشعورية .

2- تكرار اللفظة المفردة :

ويعد هذا النوع من أكثر أنواع التكرار شيوعاً " يمنح النص امتداداً وتنامياً في الصورة والأحداث لذلك يعد نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصورة والأحداث وتنامي حركة النص "[45]

وترى نازك الملائكة أنه " أبسط أصناف التكرار جميعاً، وهو الأصل في كل تكرار تقريباً ، واليه قصد القدماء بمطلق اللفظ " التكرار" الذي استعملوه ..... والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة " [46]. (كامل)

لا يَبعَدَنْ قومي الذين هُمُ سُمُّ العداةِ وآفةُ الجُزرِ

....

قوْمُ اذا رَكِبُوا سَمِعتَ لَهم لَغَطاً من التَّأييْةِ والزّجرِ

كررت الشاعرة لفظة (قوم) دلالة على عمق اتصالها بقومها فضلا عما لعبه هذا التكرار من دور في إضفاء موسيقى جميلة على الأبيات .

وقالت[47]: (وافر)

أعاذِلتِي على رُزْءٍ أفيقِي فَقَدْ أشْرَفتنِي بالعَذْلِ ريقي

....

هُمُ جَدَعُوا الأنوفَ وأوعَبُوها فَمَا يَنساغُ لي مِنْ بعدُ ريقي

تكررت لفظة (العذل) مرتين ، فضلاً عن الفاعلية الصوتية التي أخذتها القافية بتكرار لفظة (ريقي) التي تكررت في قافية البيتين ، فتجسدت فيها فائدتان معنوية وايقاعية .

وقالت[48]: (وافر)

ألا أقسمتُ آسى بعدَ بِشرٍ على حيٍّ يموتُ ولا صديقِ

وبعدَ الخيرَ علقمة بنِ بِشْرٍ إذا نَزَتِ النفوسُ الى الحُلُوقِ

وبعدَ بني ضُبَيعَةَ حَوْلَ بِشرٍ كما مالَ الجُذوعُ من الحريقِ

....

أضاعَ بِضُوعَهُنَّ مُصابُ بِشرٍ وَطَعنةُ فاتِكٍ ، فمتى تفيقُ

تكرار اسم (بشر) في أبيات متوالية يؤكد شدة حزنها عليه ، وعدم غيابه عن ذهنها ، يليه في المكانة المميزة عند الشاعرة ابنها علقمة ، فخلق هذا التكرار انسجاماً وتلاحماً بين ثنايا الأبيات ، وأوحى جرساً موسيقياً جعل المتلقي يشارك الشاعرة في حالتها النفسية .

وهنا رسمت الشاعرة صورة مؤثرة ومؤلمة لأرض المعركة ، اذ تناثرت فيها جماجم القتلى ، ومن ضمنها جماجم أحب الناس الى قلبها .

ولشدة وقع ألم موت (بشر) عليها نجدها تكرر في موضع آخر من الديوان اسمه في أبيات متوالية ، اذ تقول[49]: (وافر)

فكَمْ مِنْ والِدٍ لَكَ يابنَ بِشْرٍ تَأَزّرَ بالمَكَارِمِ وارْتَدَاهَا

بَنَى لَكَ مَرْثَدٌ وأبُوك بِشْرٌ على الشُّمَّ البواذِخِ مِنْ ذُرَاهَا

فزيادة لفظة (بشر) من أجل زيادة التنبيه لدى المتلقي لما كان لمقتل بشر من أثر ووقع أليم على نفسية الشاعرة .

وأيضا كررت الشاعرة لفظة (قلاب) [50]وهو الجبل الذي قتل فيه زوجها بشر

فقالت[51]: (وافر)

مَنَتْ لهمُ بِوالِبَةَ المنايا بِجَنبِ قُلابَ لِلحينِ المسُوقِ

فَكَمْ بِقُلابَ مِنْ أوصالِ خِرقٍ أخي ثِقَةٍ وجُمْجُمَةٍ فَليقِ

فهنا بلغ التكرار ذروته ، فقد سعرت نيران قتل بشر في نفسها ألماً وانفعالاً دافقاً ، وما أثاره في نفسها من جيشان ، فوظفت التكرار لفائدتين الأولى معنوية والثانية ايقاعية لتقوية الجرس الموسيقي .

3- تكرار جملة :

يخلق تكرار الجملة تأثيراً موسيقياً في النص الشعري ، فالعبارة المكررة " تكسب النص طاقة ايقاعية بفعل اتساع رقعتها الصوتية فضلاً عن دورها الوظيفي المتمثل في اضاءة اللفظة أو العبارة المقترنة به ، والمتغيرة في كل مرة "[52].

قالت [53]:

مِنْ غَيرِ ما فُحْشٍ يكونُ بِهِم في مَنْتَجِ المُهُراتِ والمُهْرِ

وتفاخروا في غيرِ مَجْهَلَةٍ في مربطِ المُهُراتِ والمُهْرِ

تكررت عبارة (المهرات والمهر) ، وساهم هذا التكرار في تطوير الايقاع ، وعمق طاقاتها الموسيقية ، وجعل المتلقي مشدوداً اليه لما بعثه من متعة في نفس المتلقي .

الطباق

وهو " الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة ، أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد " [54]

قالت الخرنق[55]: (كامل)

والخالطونَ نَحِيتَهُم بِنُضَارِهِم وذوي الغنى منهم بذي الفَقْرِ

طابقت الشاعرة بين (الغنى) و(الفقر) .

وقالت[56]: (وافر)

ألا أقسمتُ آسى بعدَ بِشرٍ على حيٍّ يموتُ ولا صديقِ

الطباق هنا بين الاسم (حيٍّ) والفعل (يموت) ، وهنا كانت صرخة عارمة تجاه الأحاسيس المكبوتة في نفس الشاعرة .

وقالت[57]: (طويل)

ألا ذَهَبَ الحُلَّالُ في القَفَرَاتِ ومَنْ يَمْلأُ الجِفَانَ في الحَجَرَاتِ

وَمَنْ يُرجِعُ الرُّمحَ الأصمّ كُعُوبُهُ عليهِ دِمَاءُ القومِ كالشَّقِرَاتِ

ذكرت الشاعرة في هذه الأبيات أفعال طابقت بينها لتؤكد صفات المرثي فقد طابقت بين فعلين (ذهب – يُرجِعُ) .

وقالت[58] (كامل)

هذا ثنائي ما بَقَيتُ لَهُم فإذا هَلَكْتُ أجنَّني قبري

هنا طباق ايجاب بين فعلين (بقيتُ) و (هلكتُ)

ولم يرد طباق السلب في ديوان الشاعرة .

الجناس:

هو " أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها "[59]، ويأتي على نوعين جناس تام[60]، وجناس غير تام[61].

قالت الخرنق[62]: (كامل)

لا يَبعَدَنْ قومي الذين هُمُ سُمُّ العداةِ وآفةُ الجُزرِ

....

قَوْمُ اذا رَكِبُوا سَمِعتَ لَهم لَغَطاً من التَّأْيِيْهِ والزّجرِ

ورد جناس ناقص في لفظتي (الجُزر – الزّجر)، وقد أضفى هذا الجناس على النص قوة صوتية جذبت انتباه المتلقي فضلا عن تقوية الايقاع الموسيقي للقافية.

وقالت[63]: (كامل)

لاقُوا غَدَاةَ قُلابَ حتفَهُمُ سَوْقَ العَتِيرِ يُساقُ لِلعَتَرِ

جاء الجناس الناقص في قولها (العتير) و (للعتر).

وقالت[64]: (كامل)

وَرَأتْ فوارِسَ مِنْ صُلَيبَةَ وَائِلٍ صُبُراً إذا نَقْعُ السَّنَابِكِ ثَارَا

بيضاً يُحَزِّزْنَ العِظامَ كأنَّما يُوقِدْنَ في حَلَقِ المَغَافِرِ نارا

جناس ناقص (ثارا – نارا) ، ساهم هذا الجناس في تقوية الجرس الموسيقي للقافية التي أحدثت صداها على مستوى النص .

أما الجناس التام فلم يرد في ديوانها .

التصريع :

حدد حازم القرطاجني التصريع " فإن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء اليها والمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب ، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك " [65].

وعند الخطيب القزويني " جعل العروض مقفاة تقفية الضرب " [66].

وهو على ضربين عروضي وبديعي ، العروضي هو " استواء حروف البيت وضربه في الوزن والاعراب والتقفية بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب .

والبديعي استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والاعراب والتقفية "[67].

ورد التصريع العروضي في قولها[68]: (طويل)

أَلا ذَهَبَ الحُلاّلُ في القَفَرات وَمَن يَملأُ الجَفناتِ في الجَحَراتِ

وَمَن يُرجِعُ الرُمحَ الأَصمَّ كُعوبُهُ عَليهِ دِماءُ القَومِ كَالشَقِراتِ

نجد في البيت الأول التطابق التام بين العروض والضرب صوتياً وايقاعياً ، إذ جاءت العروض والضرب على وزن (مَفَاعِيْ) بالنقص ،محدثة جرساً موسيقياً رائعاً في سياق بنيتها الوزنية .

إذ جاءت العروض في البيت الأول محذوفة ، بينما المتعارف عليه أن عروض بحر الطويل تأتي دائماً مقبوضة ، هنا جاءت على وزن (فَعُولُنْ) لتطابق الضرب في الوزن .

أما البيت الثاني فعادت العروض مقبوضة (مَفَاعِلُنْ) ، واستمرت علة الحذف بالدخول على الضرب .

الخاتمة

وفي نهاية المطاف توصلنا الى النتائج الآتية :

1- استعملت الشاعرة البحور الطويلة وعزفت عن البحور المجزوءة في شعرها كله .

2- اقتصرت في شعرها على خمسة أبحر شعرية فقط ، تصدرها بحر الوافر وربما يكمن السبب في ذلك أن الوافر كان الأقرب الى الشاعرة في تمثيل مشاعرها لما امتاز به من صفات تتناسب مع الصورة الشعرية والدلالات التي أرادت الشاعرة التعبير عنها في شعرها .

3- تنوعت الزحافات والعلل في شعرها ، وكانت تتدفق بسلاسة وعذوبة ، وكان لها أثر في تنوع الايقاع الذي كان انعكاساً لحزنها ومأساتها على وفاة زوجها وأخيها .

4- وقعت الشاعرة في بعض العيوب الوزنية ، منها دخول زحاف القبض على عروض بحر الهزج ، وهذا الزحاف مستقبح دخوله على عروض بحر الهزج ، وكان الشعراء يحاولون الابتعاد عنه لشناعته .

5- مالت الشاعرة الى القافية المطلقة ، اذ شكلت نسبة 90.76 % من شعرها ، أما المقيدة فشكلت 9.23% ، وغلبة القافية المكسورة على شعرها ، اذ جاءت بنسبة 60% من شعرها .

وغلبة القافية المكسورة على شعرها كان انعكاساً لحالتها النفسية المنكسرة والموجوعة على زوجها وأخيها اللذين خصصت معظم شعرها لرثائهما .

6- وقعت الشاعرة في الاقواء الذي يعد من عيوب القافية مرة واحدة فقط.

7- لونت الشاعرة شعرها بطباق الايجاب ، والجناس التام ، فكانت هذه الألوان صرخة عارمة تجاه الأحاسيس المكبوتة في نفسها فضلاً عن تقوية الايقاع ولم يرد طباق السلب ولا الجناس الناقص في شعرها.

8- ورد التصريع مرة واحدة في ديوانها ، كما تلون شعرها بألوان التكرار الثلاثة ، وكان له فائدتان معنوية وصوتية .

المراجع

[1] النقد الأدبي الحديث 436

2 ينظر: العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية 46

[3] ينظر: ديوان الخرنق بنت بدر 39 – 42

[4] المصدر نفسه 52

[5] المصدر نفسه 47 و50-51 و53

[6] المصدر نفسه 60

[7] القطف : اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله . ينظر : علم العروض والقافية 54

[8] ديوان الخرنق بنت بدر 53

[9] العصب: تسكين الخامس المتحرك . ينظر: علم العروض والقافية 54

[10] ديوان الخرنق بنت بدر52

[11] الحذذ: اسقاط الوتد المجموع من آخر التفعيلة . ينظر: علم العروض والقافية 60

[12] الاضمار: تسكين الثاني المتحرك . المصدر نفسه 59

[13] ديوان الخرنق بنت بدر 43

[14] ينظر: المصدر نفسه 43 – 47

[15] القطع : حذف آخر الوتد المجموع واسكان ما قبله . علم العروض والقافية 60

[16] ديوان الخرنق بنت بدر 48

[17] المصدر نفسه 48-49

[18] الحذف : اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة . ينظر : علم العروض والقافية 30

[19] القبض : حذف الخامس الساكن . المصدر نفسه 28

[20] ديوان الخرنق بنت بدر 38

[21] الكف :حذف السابع الساكن . علم العروض والقافية 67

[22] ديوان الخرنق بنت بدر 32 كما ورد الضرب صحيحاً في ديوانها 54

[23] الكسف: حذف آخر الوتد المفروق . ينظر: علم العروض والقافية 86

[24] الطي : حذف الرابع الساكن. المصدر نفسه

[25] الوقف: هو تسكين آخر الوتد المفروق . ينظر: المصدر نفسه 87

[26] ديوان الخرنق بنت بدر 49- 50

[27] الخبن : حذف الثاني الساكن . علم العروض والقافية 46

[28] ينظر : ديوان الخرنق بنت بدر 61- 62

[29] فن التقطيع الشعري والقافية 213

[30] العمدة ا/133

[31] التجديد الموسيقي في الشعر العربي 138

[32] في الشعرية 13

[33] القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري : الظواهر والقضايا والأبنية 239

[34] وهي ما كانت متحركة الروي . علم العروض والقافية 165

[35] هي ما كانت ساكنة الروي . المصدر نفسه 164

[36] الاقواء هو اختلاف المجرى الذي هو حركة الروي المطلق بكسر وضم . المصدر نفسه 167

[37] ديوان الخرنق بنت بدر 39- 42

[38] ينظر : الاقواء في الشعر الجاهلي 201- 213

[39] الشعر والنغم دراسة في موسيقى الشعر 21

[40] ينظر : التكرير بين المثير والتأثير 12- 13

[41] ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه 69/1

[42] ديوان الخرنق بنت بدر 44- 45

[43] المصدر نفسه 47

[44] المصدر نفسه 32

[45] الايقاع في الشعر العربي المعاصر 84.

[46] قضايا الشعر المعاصر 280

[47] ديوان الخرنق بنت بدر 39- 42

[48] المصدر نفسه 39-40

[49] المصدر نفسه 53

[50] قلاب : اسم جبل موضعه من محلة بني أسد على مسيرة ليلة . ينظر معجم ما استعجم للبكري 1088/3

[51] ديوان الخرنق بنت بدر 41

[52] التكرار في الدراسات النقدية بين الاصالة والمعاصرة 131

[53] ديوان الخرنق بنت بدر 46

[54] كتاب الصناعتين الكتابة والشعر 316

[55] ديوان الخرنق بنت بدر 43

[56] المصدر نفسه 39

[57] المصدر نفسه 48 – 49

[58] المصدر نفسه 46:

[59] كتاب البديع 36

[60] الجناس التام : هو ما تفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي : أنواع الحروف ، وأعدادها ، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها .علم البديع 197

[61] الجناس غير التام : وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام . المصدر نفسه 205

[62] ديوان الخرنق بنت بدر 43- 45

[63] المصدر نفسه 47

[64] المصدر نفسه 48

[65] منهاج البلغاء وسراج الأدباء 283

[66] الايضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) مختصر تلخيص المفتاح 365

[67] تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن 305/2

[68] ديوان الخرنق بنت بدر 48 – 49

المصادر والمراجع

1- الايضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) مختصر تلخيص المفتاح محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين القزويني، (ت739 هـ) ،راجعه الشيخ بهيج غزاوي ، دار احياء العلوم ، بيروت _ لبنان، ط2، 1993.

2- الايقاع في الشعر العربي المعاصر ، حسن غرفي ، افريقيا الشرق،2001.

3- التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، رجاء عيد، منشأة المعارف ، الاسكندرية ،(د.ت).

4- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن ،أبو الاصبع العدواني (ت654هـ) ،تحـ: حفني محمد شرف، لجنة احياء التراث الاسلامي .القاهرة ، 1963.

5- التكرير بين المثير والتأثير ،عز الدين علي السيد ،عالم الكتب. بيروت ،ط2،1986.

6- خرنق بنت هفّان حياتها وشعرها ،علي الخطيب، دار المعارف للطباعة والنشر، 2015

7- ديوان الخرنق بنت بدر(رواية عمرو بن العلاء) ،تحـ: يسري عبد الغني عبد الله دار الكتب العلمية .بيروت – لبنان، ط1، 1990 .

8- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ،محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر.القاهرة،(د.ت) .

9- العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية ، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993.

10- علم البديع ،عبد العزيز عتيق،دار النهضة العربية. بيروت – لبنان، (د.ت).

11- علم العروض والقافية ،عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1987.

12- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(ت463هـ) . تحـ: محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل ، ط5

1981.

13- فن التقطيع الشعري والقافية ،صفاء خلوصي ، مكتبة المثنى ، بغداد، (د.ت).

14- في الشعرية ،كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1،1977
15- القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري : الظواهر والقضايا والأبنية القصيدة الأندلسية خلال القرن الثامن الهجري : الظواهر والقضايا والأبنية ،عبد الحميد عبد الله الهرامة ،كلية الدعوة الاسلامية ،طرابلس الغرب ، ط1، 1999.
16- قضايا الشعر المعاصر ،نازك الملائكة، دار العلم للملايين ،بيروت، ط5، (د.ت).
17- كتاب البديع ،عبد الله بن المعتز (ت296هـ) ، تحـ: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1 ، 2012.
18- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ،أبو هلال العسكري (ت395هـ)، تحـ: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية،ط1،1952
19- معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز الأندلسي البكري (ت 487 هـ)، تحـ : مصطفى السقا ،عالم الكتب ،بيروت،1996.
20- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني (ت 684 هـ)، تحـ: الحبيب بن الخوجة،دار الغرب ، بيروت ،(د.ت).
21- النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

الرسائل والأطاريح

1- التكرار في الدراسات النقدية بين الاصالة والمعاصرة ، فيصل الحولي ،، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة ، الأردن، 2011 .

الدوريات

1- الاقواء في الشعر الجاهلي ، نوري حمودي القيسي ،جامعة بغداد ،كلية الآداب ،العدد 8، 1965 .

Sources and references

1- Clarification in the Sciences of Rhetoric (Al-Maani, Al-Bayan, and Al-Badi'), a brief summary of Al-Muftah, Muhammad bin Abdul Rahman bin Omar, Abu Al-Ma'ali, Jalal Al-Din Al-Qazwini, (d. 739 AH), reviewed by Sheikh Bahij Ghazawi, Dar Ihya' Al-Ulum, Beirut - Lebanon, 2nd edition, 1993.
2- Rhythm in Contemporary Arabic Poetry, Hassan Gharfi, East Africa, 2001.
3- Musical Renewal in Arabic Poetry, Raja Eid, Manshaet Al Maaref, Alexandria, (D.T.).
4- Editing ink in the making of poetry and prose and explaining the miracle of the Qur'an. Editing ink in the making of poetry and prose and explaining the miracle of the Qur'an, Abu Al-Asba' Al-Adwani (d. 654 AH), edited by: Hifni Muhammad Sharaf, Committee for the Revival of Islamic Heritage. Cairo, 1963
5- Repetition between stimulus and effect, Ezz al-Din Ali al-Sayyid, world of books. Beirut, 2nd edition, 1986.
6- Kharanq bint Haffan, her life and poetry, Ali Al-Khatib, Dar Al-Maaref for Printing and Publishing, 2015.
7- Diwan Al-Kharnaq Bint Badr (A novel by Amr bin Al-Ala), edited by: Yousry Abdul-Ghani Abdullah, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah. Beirut - Lebanon, 1st edition, 1990.
8- Pre-Islamic poetry as a method for studying and evaluating it, Muhammad Al-Nawahi, National House for Printing and Publishing, Cairo, (ed.).
9- Arabic Poetry, Ali Ahmed Saeed Adonis, Dar Al-Adab. Beirut, 2nd edition, 1989.
10- Al-Badi' Science, Abdul Aziz Ateeq, Dar Al-Nahda Al-Arabiyya. Beirut - Lebanon, (D.T.).
11- The Science of Prosody and Rhyme, Abdul Aziz Ateeq, Arab Renaissance House for Printing and Publishing, Beirut, 1987.

12- Al-Umdah fi Al-Mahasin Al-Poetry and its Etiquette, Abu Ali Al-Hasan bin Rashiq Al-Qayrawani (d. 463 AH). Edited by: Muhammad Mohieddin Abdel Hamid, Dar Al-Jeel, 5th edition
1981.
13- The Art of Poetic Punctuation and Rhyme, Safaa Khulusi, Al-Muthanna Library, Baghdad, (D.T.).
14- On poetry, Kamal Abu Deeb, Arab Research Foundation, Beirut, 1st edition, 1977.
15- The Andalusian poem during the eighth century AH: phenomena, issues, and buildings. The Andalusian poem during the eighth century AH: phenomena, issues, and buildings, Abdul Hamid Abdullah Al-Harama, College of Islamic Dawa, Tripoli, 1st edition, 1999.
16- Issues of Contemporary Poetry, Nazik Al-Malaika, Dar Al-Ilm Lil-Millain, Beirut, 5th edition, (ed.).
17- The Book of Al-Badi', Abdullah bin Al-Mu'tazz (d. 296 AH), edited by: Irfan Matraji, Cultural Books Foundation, 1st edition, 2012.
18- The Book of the Two Industries, Writing and Poetry, Abu Hilal Al-Askari (d. 395 AH), edited by: Muhammad Ali Al-Bajjawi and Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Dar Revival of Arabic Books, 1st edition, 1952.
19- A Dictionary of the Unexplained Names of Countries and Places, Abu Ubaid Abdullah bin Abdul Aziz Al-Andalusi Al-Bakri (d. 487 AH), edited by: Mustafa Al-Saqqa, Alam Al-Kutub, Beirut, 1996.
20- Minhaj al-Balagha' and Siraj al-Adabā', Hazem al-Qartajani (d. 684 AH), edited by: al-Habib ibn al-Khawja, Dar al-Gharb, Beirut, (ed.).
Letters and theses
1- Repetition in critical studies between authenticity and modernity, Faisal Al-Hawli, Master's thesis, Mu'tah University, Jordan, 2011.
Periodicals
1- Powers in pre-Islamic poetry, Nouri Hamoudi Al-Qaisi, University of Baghdad, College of Arts, Issue 8, 1965.