

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي) دراسة إحصائية تحليلية د. أحمد محمد الصغير كلية دار العلوم- جامعة المنيا

1- الإطار العام للفكرة :

1/1- موضوع البحث :

يتشكل الوجود الشعري للقصيدة العربية من خلال ثلاثة عناصر مهمة⁽¹⁾، أولها: الصورة الشعرية بما لها من مكونات وأبعاد، وثانيها: الصورة الموسيقية بما تحتويه من أنغام وتشكيلات وإيقاعات، وثالثها: التجربة البشرية. وتمثل القافية المحور الرأسي من محاور الصورة الموسيقية.

ويعد الإيقاع النغمي أحد أركان الشعر العربي، ذلك الفن الذي أبدعه العربي ليتغنى به ومن خلاله، وهذا التغني فن له أصوله ومقاييسه النغمية، فهو يعتمد على التوقيع والتغيم؛ وتقطع أبيات القصيدة إلى نغمات إيقاعية متكررة، تتمثل في التشكيلات الإيقاعية التي يعتمدها الوزن العروضي للقصيدة، ويفصل بين هذه النغمات الإيقاعية المتكررة، بفاصلة موسيقية يختتم بها كل بيت من أبيات القصيدة، هذه الفاصلة تتمثل في القافية، فالتغني يُظهر ما في الوزن والقافية من جمال موسيقي².

والقافية عنصر ضروري في إيقاع الشعر العربي، فهي عنصر مكمل للإيقاع الخارجي الوزني الملتزم للشعر العربي³، وهي ترتبط على مر العصور بالبيت الشعري الموزون الكامل الأجزاء. وقد اقترن ذكر علم القافية بعلم العروض، حيث يمثلان معا المحورين الأفقي والرأسي للقصيدة العربية، فلا تسمى القصيدة الشعرية قصيدة لمجرد الوزن العروضي؛ بل يجب أن تشتمل على القافية أيضا لتكتمل إيقاعيا؛ فإذا كان الوزن العروضي (قيد الوزن) يمثل المحور الأفقي للقصيدة، فإن القافية تمثل المحور الرأسي لها.

والشعر العربي من المنظور السابق له نظام إيقاعي يلتزم فيه بالوقف على القافية التي هي نهاية البيت الشعري، ويمثل الوقف على قافية البيت قيمة شعرية؛ لأنها تدل على اكتمال معني الجملة، كما تدل على اكتمال البيت بوصفه وحدة الإيقاع النغمي للقصيدة⁴.

وتؤدي القافية دورا بارزا لا غنى عنه في حياة العربي؛ فالقافية – بوصفها أحد جناحي الموسيقى الشعرية- قد ساعدت في حفظ أيام العرب وتاريخها، في إطار شعري غنائي يسهل حفظه واسترجاعه، كما أنها إلى جانب الوزن العروضي، كانت معوضا للعربي القديم عن الموسيقى وأدوات العزف والطرب، التي لم يعرفها العرب إلا بعد انفتاحهم على الحضارات الإنسانية الأخرى كالفرس واليونان والرومان، فالوزن والقافية كانتا أداتي الغناء الأساسيتين الوحيدتين في حياة العرب، الذين أبعدهم حياة الترحال عن الترف، و حالت دون تنوع أدوات العزف والطرب عندهم⁵.

فالقافية إحدى أدوات الإيقاع، التي تؤدي في حياة العربي دورا إيقاعيا لاغني عنه، ولهذا ظلت محافظة على سطوتها، وجاء اضطراب الوزن في الشعر الجاهلي أكثر من اضطرابه في مضممار القافية، ولعل هذا يتجلى في حرص الشعراء على توكيدها في التصريح والتفخيم، وأصبح خلو البيت من القافية يفقد القصيدة يقظة ونباهة مستمعها، خافضاً درجة التوقع عنده إلى الأدنى؛ وصارت القافية هي الأصرة التي تبقى المستمع على تماس مع القصيدة، وصار فقدانها يقطع الاتساق الإيقاعي ويحطم التوازي والتوازن بين الأبيات، ويقود إلى الإطناب فالقافية تسهم أسهاما فاعلاً في تكوين البنية الإيقاعية للشعر العربي⁶.

ولم تكن القافية الموحدة بحال من الأحوال قيّدا مؤثرا على عملية الإبداع الشعري، حيث حفل الشعر العربي بتنوع واضح في الموسيقى الشعرية والإيقاعات العروضية المتعددة، ويرجع السر في ذلك إلى غني العربية بالألفاظ التي تجري على نسق موسيقي واحد، فقيد القافية لم يكن عقبة أمام الشعراء في عملية الإبداع الشعري⁽⁷⁾.

وقد ساعدت القافية على استكمال البناء الموسيقي للشعر العربي، وأسهمت في سهولة حفظه وروايته عبر العصور، ولهذا ينظر إليها على أنها قوام الشعر وملاكه وأظهر سماته وأشرف أجزائه. وأصبح لها دورها الفاعل على مستوى الإيقاع النغمي، كما أن لها دورها البارز فيما ينبع عنها من قيمة موسيقية خاصة، ومع هذا لم يحظ هذا العلم بالاهتمام البالغ الذي حظي به علم العروض من دراسة وبحث⁸.

وتعد القافية – من وجهة نظر الباحث – سمة موسيقية تميز الشاعر عن غيره؛ فكما أن لكل شاعر سماته الأسلوبية الخاصة، على مستوى الأبنية والتراكيب والأساليب والصور الفنية، فلكل شاعر أيضا سماته الموسيقية، التي تميز نسقه الموسيقي وتشكيلاته الإيقاعية التي يبدع من خلالها أشعاره؛ فالشاعر قد يميل إلى أوزان دون أخرى، وقد يفضل أنواعا من

الروي على غيرها، وقد يكثر من الردف من التأسيس، أو يفضل استخدام التأسيس على الردف وهكذا، وهو في كل هذا - بطبيعة الحال - يحاول أن يظهر قدرته وتفرده وتميزه⁹.

وتعد القافية أحد العناصر الدالة داخل البناء الشعري؛ فالصوت والكلمة والمعنى والموسيقى -بمحوريتها الأفقي والرأسي- هي كلها عناصر دالة داخل النص الشعري، يمكن من خلالها التمايز بين شاعر وآخر بل وعصر وآخر، وتلك هي غاية الشعر؛ فالشعر: "معنى يبني بنية معقدة، وكل عناصره المكونة له عناصر داله"¹⁰.

وانطلاقاً من تلك الأهمية الواضحة للقافية، كان لزاماً على دارس القافية أن يدرسها من خلال أحد جانبيها:

أولهما: جانب يبرز من خلاله إيقاعها الخاص بها، فيعمد إلى إظهار موسيقاها وسماتها. وهذا الجانب هو ما يمكن من خلاله تحديد السمة الموسيقية للشاعر، وتتحوّل القافية إلى إحدى وسائل التمايز الإيقاعي بين الشعراء.

والآخر: جانب يبرز من خلاله دور القافية في الإيقاع الشامل للقصيدة، حيث يبرز مدي تواشج موسيقاها مع موسيقى القصيدة كلها خارجية وداخلية.

وسوف نعيش خلال صفحات هذا البحث مع الجانب الأول من جانبي دراسة القافية، ألا وهو الجانب الذي يبرز من خلاله الإيقاع الخاص بالقافية، ويعمد إلى إظهار موسيقاها وسماتها. وذلك من خلال التحليل الإيقاعي للقوافي في ديوان أبي الطيب المتنبي¹¹، ذلك الشاعر الذي يمثل شعره رافداً رئيسياً من روافد الإبداع في الشعر العربي، "فعلى الرغم من مضي أكثر من ألف عام على ولادته، فإنه لم يزل يولد مع كل جيل جديد، وسيبقى شاعر الحضارة العربية وشاهد الإبداع على عبقرية هذه الأمة العظيمة...، وما انقسام الأبداء والنقاد إلى فريقين محب ومبغض للمتنبي إلا دليل آخر على نجاح الشاعر وتمكنه من أدواته الخلاقة"¹².

وسنقوم خلال هذا البحث بتحليل المقاطع الصوتية التي ارتكز عليها المتنبي خلال قصائد ديوانه؛ ونقوم برصد القوافي المتنوعة التي استعملها لنقف على التنوع النغمي لقوافيه من حيث الروي، والإطلاق والتقييد، والتأسيس والردف، وأحرف الوصل المختلفة التي ارتكز عليها المتنبي، لنقف على مدى تنوع قوافيه، ونتعرف الصور الموسيقية التي تميز قوافيه خلال رحلة إبداعه الشعري¹³.

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

يهدف الباحث من وراء هذه الدراسة إلى تحقيق ما يلي :

- تعرف أنماط القوافي وأنساقها الموسيقية عند المتنبي .
- رصد التنوع النغمي لقوافي المتنبي من حيث الروي، والإطلاق والتقيد، والتأسيس والردف، وأحرف الوصل المختلفة التي لجأ إليها الشاعر.
- الكشف عن السمات الموسيقية والتشكيلات الإيقاعية لنظام القافية في شعر المتنبي .

1/3-الدراسات السابقة:

تعددت الدراسات التي تعنى بدراسة القافية وتشكيلاتها الإيقاعية، كما حفل البحث اللغوي والأدبي بالدراسات التي اتخذت من المتنبي شاعرا لها، غير أن كثيرا من هذه الدراسات -فيما يتعلق بالجانب الإيقاعي- جمع بين القافية والعروض، وركز على إبراز دور القافية في الإيقاع الشامل للقصيدة. ومن هذه الدراسات:

أ-أثر البنية الموسيقية لشعر المتنبي في شعر الجواهري، للدكتور نجم عبد علي رئيس. وتتناول هذه الدراسة: "مظاهر البنية الموسيقية التي وافق فيها الجواهري المتنبي المتمثلة بالموسيقى الخارجية، ومنها : الأوزان والقوافي ، وعدد القوافي المشتركة في القصائد التي اتفق وزنها ورويها في ديواني الشاعرين ، وما اتفق للشاعرين من تعلق ألفاظ بلفظ القافية في تلك القصائد، ومظاهر الموسيقى الداخلية ومنها : التكرار الحرفي في مطالع القصائد التي اتفق وزنها وقافيتها، والتكرار اللفظي في تلك القصائد بأنماطه ومنها : رد الأعجاز على الصدور، والجناس، وتكرار بعض الأبنية الصرفية والنحوية، والتقسيم، والتضاد، والتضمين"¹⁴.

ب- البنية الموسيقية لشعر المتنبي، للدكتور/ محمد حسين الطريحي¹⁵: وقد حاول من خلالها كما يقول في مقدمته: " أن يضع منهاجا خاصا تتجلى من خلاله مضامين هذا التركيب الهندسي العجيب الذي جاء به المتنبي في شعره الخالد، وقد عني في دراسته بالكشف عن تشكيلات الحروف وأنماطها النغمية، وتعرض لموسيقى التشديد وتشكيلات التكرار، وعرض للأوزان والقوافي، وبين أهمية القافية في إحساس المتنبي واعتماده في بعض الأبيات على القافية لتكون مرتكزا في انطلاق البيت الشعري، وأشار إلى اهتمامه باختيار القافية لإحساسه بما توديه من مهمة كبيرة في

د.أحمد محمد الصغير

تثبيت ركائز البيت الشعري، وعرض لحركات القوافي التي استعملها المتنبي، وبحث كذلك في التوافق الموسيقي في بناء القصيدة.
-ج البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، للباحث/ عبد نور داود عمران¹⁶، وقد عرض الباحث خلالها للجواهري والتشكيلات الإيقاعية المتنوعة في شعره.

1/4- منهج البحث:

لما كان هذا البحث معنيا برصد نظام القوافي وذلك من خلال ديوان المتنبي، فإن المنهج الوصفي هو المنهج المتبع في هذا البحث، ولهذا فقد نهج الباحث ما يلي:
أولاً: رصد أنماط القافية وتشكيلاتها الإيقاعية في ديوان المتنبي من حيث الروي، الإطلاق والتقييد، والتأسيس والردف، وأحرف الوصل رسداً وصفيًا إحصائيًا.
ثانياً: تحليل النتائج الإحصائية على ضوء الاستعمال العربي لأنظمة القوافي، وعلى ضوء ما جاء في كتب القوافي وموسيقى الشعر والتشكيلات الإيقاعية، وذلك للكشف عن السمات الموسيقية للمتنبي والتشكيلات الإيقاعية لنظام القافية في شعر المتنبي.

1/5- خطة البحث:

يتضمن الإطار العام للبحث عرض موضوع البحث، وأسباب اختيار الموضوع، وأهداف البحث التي يسعى الباحث إلى تناولها من خلال عينة الدراسة، كما يحدد المنهج المتبع في الدراسة، والحدود التي يتم من خلالها معالجة فكرة البحث. ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الحديث عن مفهوم القافية وقابليتها للتمايز، وهنا ينتقل الباحث إلى الدراسة الوصفية التحليلية لأنماط القافية عند المتنبي؛ حيث يعرض لأنماط القافية وأنواعها وحروفها وتشكيلاتها وحركاتها وفقاً للرصد الإحصائي المتبع في البحث؛ ليخلص إلى السمات الموسيقية للمتنبي والتشكيلات الإيقاعية لقوافيه.

2- مفهوم القافية وقابليتها للتمايز:

القافية اسم منقول من العموم إلى الخصوص¹⁷؛ فهي لغة تفيد المتابعة والتتابع، فقوت فلانا بمعنى تبعته¹⁸، وهذا يمثل المعنى العام لها. أما الخصوص فيتجلى في أن القافية اسم لمجموعة الحروف والحركات الملتزمة في نهاية البيت الشعري، وهي كمية صوتية يجب أن تتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وقد تختلف هذه الكمية من قصيدة إلى أخرى، ولكنها لا بد أن تتفق في القصيدة الواحدة¹⁹.

وهي علم نغمي يبحث في المقاطع الصوتية التي يعتمدها الشاعر في نهاية البيت الأول من أبيات قصيدته، ويلتزم بتكرار أصواتها وحركاتها طوال أبيات القصيدة. وهذه المقاطع الصوتية التي يركز عليها الشاعر لها أهميتها؛ لأنها بمنزلة الفاصلة الموسيقية التي يتوالى تكرارها في اللحن الإيقاعي بصورة منتظمة، "القافية تاج الإيقاع الشعري وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه"²⁰.

وقد سميت هذه المقاطع الصوتية بالقافية؛ لالتزام الشاعر بها من البيت الأول إلى الذي يليه إلى آخر القصيدة، فهو يتوخى هذه القافية فيتبع البيت الثاني البيت الأول وهكذا، فكان كل بيت يقفو ما قبله فسمي الإتياع هنا قافية²¹.

وقد اختلف العلماء حول تحديد المقطع الصوتي للقافية على النحو التالي :

- ذهب الأخفش إلى أن القافية آخر كلمة في البيت، فهي تقفو الكلام، وفي قولهم قافية دليل على أنها ليست بالحرف²². وهذا الرأي يجانب الصواب؛ لأن القصيدة الواحدة في هذه الحالة ينبغي أن يذكر لتحديدها أكثر من كلمة.

- وذهب قطرب إلى أن القافية هي آخر حرف في البيت ويعني به حرف الروي، وهذا الرأي مردود؛ لأن القافية مركبة من حروف وحركات ينشأ عنها إيقاع نغمي تختتم به الأبيات ولو صح هذا لاجتمع للقافية الواحدة صور حركية متعددة ومختلفة نحو: { حكم، احتكام، تحكم، تحكيم.... الخ }.

- وذهب بعضهم إلى أن القافية هي خواتيم البيت الشعري بلا تحديد، ومنهم من ذهب إلى أنها تتمثل في البيت كله باعتبار أن لكل وزن قوافي معينة لا يخرج عنها، ومنهم من بالغ فذكر أنها جماع القصيدة من باب المجاز.

- والرأي الذي نميل إلى الأخذ به في هذا المجال هو رأي الخليل بن أحمد، حيث يحدد أصوات القافية تحديدا موسيقيا إيقاعيا يتناسب مع الإيقاع النغمي للقصيدة،

فالقافية عنده تبدأ من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يسبقه مع المتحرك الذي قبله، وهذا الرأي يجعل من القافية وحدة صوتية مقيسة قد تتمثل في جزء كلمة، أو كلمة واحدة، أو كلمتين، ويجعل من القافية ظاهرة صوتية تتردد في نهايات الأبيات عند الوقف التام.²³

ويرى المحدثون أن الخليل حين صاغ تعريفه للقافية، لم يلتفت إلى فكرة المقطع؛ لأنه لو التفت إليها لعرف القافية بأنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت، ولعلنا لو التزمنا النظر إلى القافية على أساس المقاطع لسهل علينا بيان حروف القافية وحركاتها الملزمة²⁴ ومنطقة القافية من الوجهة المقطعية. هي آخر مقطع زائد في الطول، أو آخر مقطعين طويلين وما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة في آخر البيت²⁵، وعلى هذا الأساس يمكن لمحلل القافية أن يرصد مجموعة من المقاطع الصوتية التي يمكن تمييزها، وتحديد التمايز بينها في موقع القافية، حيث تسير المقاطع على النحو التالي:

- مقطعان طويلان بدون فاصل نحو: (مسئُونُ).
- مقطعان طويلان بينهما مقطع قصير نحو: (شاهدي).
- مقطعان طويلان بينهما مقطعان قصيران نحو: (في الأمم).
- مقطعان طويلان بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة نحو: (في الأمم).

واضع علم القافية:

ثمت افتراض ثابت عند بعض المحدثين والمستشرقين، مفاده أن اكتشاف القافية سابق على اكتشاف الوزن العروضي؛ وحجتهم في هذا أن النثر المسجوع – ومنه سجع الكهان – سبق الشعر في الوجود، كما أن هناك نماذج كثيرة وقديمة لأبيات مقفاة من بحر الرجز المشطور، وهي أقدم صور الشعر العربي على الإطلاق²⁶، ومنهم من ذهب إلى أن الشعر العربي لم يكن في حاجة إلى القافية مطلقاً؛ وحجته في ذلك أن القصيدة من خلال الوزن العروضي تحتوي على جواهر إيقاعية تتردد في البيت، ومن ثم في القصيدة كلها بطريقة منتظمة، توفر للشعر النغم المطلوب في الشعر.²⁷

غير أن هناك إشارات قوية تؤكد أن الخليل بن أحمد الفراهيدي هو واضع علم القافية، وإن كان هذا لا يتعارض مع الروايات التي تؤكد ورود مصطلح القافية في التراث الجاهلي،

ومعرفة العرب بالقافية وأجزائها وعيوبها. وليس أدل على ذلك من مجيء محاكمتهم لبعضهم البعض، وتصحيح الأشعار معتمداً على القوافي أكثر من الأوزان. وقد وردت إشارات تفيد أن المهلهل بن ربيعة، هو مؤسس علم القوافي، وهو الذي هلهل الشعر وسلسل بناءه²⁸، غير أن هذا لا يدحض بحال فكرة أن يكون الخليل هو الذي قعد لهذا العلم وأصل أصوله، ولا سيما أن جل من تعرضوا لعلم القافية ارتضوا تعريف الخليل لها.

القافية مقطوع صوتي قابل للتمايز :

الشعر كما يعرفه ابن خلدون في مقدمته: " هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي"²⁹. وبناء على هذا التحديد الدقيق للغة الشعر، يعد التمايز "الإيقاعي" أبرز وجوه التمايز بين لغة الشعر ولغة النثر؛ حيث يغلب على لغة الشعر الانتظام الإيقاعي، أما إيقاع النثر - إن صح أن له إيقاعاً - فلا نسق فيه ولا انتظام - والحديث هنا عن الإيقاع بالمعنى الصوتي - إلا إذا اقترب من الشعر، وهو في هذه الحالة لم يعد نثراً خالصاً، بل الأجدر به أن يسمى شعراً منشوراً، أو قصيداً نثرياً، أو غير ذلك"³⁰.

ولغة الشعر ذات خصائص ثابتة يمكن رصدها، فلها تشكيلاتها الإيقاعية المحددة الملنظمة، على مستوى كل بيت من أبيات قصائدها، ولها إيقاعاتها الصوتية التي تصدر عن مقاطعها الصوتية الملنظمة صوتاً وحركة في أواخر كل بيت من قصائدها، وهذه التشكيلات والإيقاعات يمكن أن تعد إحدى وسائل التمايز بين لغة الشعراء.

والوزن - بمعناه العام المعتمد على المقاطع النغمية الملنظمة أفقياً ورأسياً - هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية³¹، فالتباين بين لغة الشعر ولغة نثر ليس تبايناً في الأصوات اللغوية ومقاطعها؛ فهي تتمثل في الفنين كليهما³²، ولكن التباين بينهما يكون في طريقة ترتيبهما للأصوات اللغوية؛ "فالمقاطع تتجمع في الشعر بترتيب مخصوص لا يكون في النثر إلا عرضاً، بينما تميل لغة النثر إلى المحافظة على نسبة معينة بين أنواع المقاطع، وعلى حدود معينة لتوالي المقاطع"³³.

والقافية بوصفها مقطعا صوتياً - امتد أو طال أو قصر - هي صوت لغوي أو مجموعة من الأصوات اللغوية، التي تسهم في تشكيل بنية الإيقاع، حيث يحاول الشاعر توظيف تلك الأصوات "فيتوافر داخل نصه الشعري صوت أو مجموعة من الأصوات ذات طبيعة فونولوجية واحدة أو مختلفة، وتتردد بكثرة واضحة فيكتسب النص تنغيماً خاصاً

مميزاً يسهم - في ظل سياق ما - في صنع الإيقاع ، وتشكيل التجربة، وعلى هذا الأساس تعد دراسة القافية فيما يتعلق بحرف الروي ، مظهراً من مظاهر تعامل الشاعر مع الصوت لتشكيل الإيقاع وبناء النص الشعري، وبناء على هذا يمكن القول إن كلمات القوافي دوالٌ بينها تشابه صوتي ، ولكنها مختلفة في مدلولاتها.³⁴

فالأصوات اللغوية ذات قيمة تعبيرية فاعلة، ولا بد من تلمس وظائفها الأسلوبية وتحديد معانيها وإيحاءاتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي إحدى مكوناته الأساسية دون عزلها عن السياق الواردة فيه.³⁵

والقافية إيقاع خارجي منتظم تشكل انتهاء وحدة البيت، وتضيف تنوعاً إلى الطاقة الإيقاعية الشعرية، وتعين الشاعر على التتابع وصب انفعالاته وتجديد نشاطه³⁶. والقوافي للشاعر كالموسيقى للملحن يعرف بها وتدل عليه، فضلاً عن أنها قد تصير جزءاً من شعره فلا يتحول عنها لغيرها، وما أذكى الملحوظة التي لاحظها الشيخ أبو العلاء حينما بين القوافي والأبهر التي نظم فيها امرؤ القيس والبحثري.³⁷

وعلى الرغم من كل ما قيل قديماً وحديثاً في القافية؛ إلا أنها ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية متفرقة، وهي التي تحفز الشاعر أن يحسن شعره ويبدع فيه³⁸.

فالقافية بنية صوتية موسيقية بطبيعة الحال، وليس هناك من مانع يحول دون أن تعد القافية - بوصفها بنية صوتية- وسيلة للتمايز بين الشعراء؛ فبنية الصوت هي أصغر وحدة صوتية يمكن عن طريقها التفريق بين الكلمات وتمييز أشكالها ، فالصوت : " يمكن أن يؤدي وظيفتين : إحداهما إيجابية، والأخرى سلبية، أما الأولى فحين يساعد على تحديد معني الكلمة التي تحتوي عليه. وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى".³⁹

3- الدراسة الوصفية التحليلية لأنماط القافية عند المتنبي:

استخدم المتنبي خلال مراحل إبداعه الشعري، عشرة أبحر من أبحر العروض العربي ، وقد بلغ عدد القصائد التي أبدعها سبعة وثمانين ومائتي قصيدة (287) ما بين النتفة والقطعة و

القصيدة الكاملة، ويمثل الجدول التالي عدد القصائد المؤلفة على كل بحر من البحور العروضية :

وافر	كامل	رمل	رجز	مقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح
48	46	3	10	24	67	47	22	7	19

3/1 – قوافي المتنبي من حيث الارتكاز:

من الثابت في الإبداع الشعري أن القافية تتنوع بحسب ارتكاز الشاعر عليها، وتكراره لأصواتها إلى نوعين :

أولهما: القافية المفردة الموحدة: وهي التي يرتكز عليها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات قصيدته ، ويلتزم بتكرار مقطعها الصوتي من غير مخالفة في الأصوات أو الحركات وهذا النمط من أنماط القافية هو الأكثر استعمالاً في القوافي العربية وعليه درج الشعراء في عصور الشعر المختلفة .

الثاني: القافية المزدوجة: وهي التي يرتكز عليها الشاعر في آخر كل شطر من شطري البيت الواحد، ولا يلتزم بتكرارها في البيت الذي يليه، فهي تُعتمد في البيت المفرد لا على مستوى القصيدة. وقد شاع هذا النمط في العصر العباسي ولعله يكون من جملة ما استحدث من ألوان الإيقاعات والنظم في هذا العصر.

ولعل السر في شيوع هذا اللون من ألوان القافية المزدوجة في العصر العباسي يرجع إلى تنوع القوافي في هذا العصر بسبب شيوع الغناء ؛ فقد أثر الغناء بدوره في الأوزان والقوافي وأدى إلى استحداث فنون من النظم والقوافي تتواءم مع متطلبات الغناء ومنها فن الموشحات، والشعر القصصي ، وقد سمي هذا اللون بالمزدوج وهو يتفق بشكل عام مع بحر الرجز وقد أطلق عليه الرجز المزدوج⁴⁰، وقد اقتصر الإبداع الشعري للمتنبي على القافية المفردة، فهي اللون الوحيد الذي اعتمده في قوافيه بالكلية فلم يستخدم سواه.

3/2 التحليل الإحصائي الإيقاعي لأحرف القافية عند المتنبي:

يتكون المقطع الصوتي الذي يركز عليه الشاعر في موضع القافية من مجموعة من الأحرف والحركات، بعضها يلتزم بشاعره صوتاً وحركة، وبعضها يلتزم بتكرار حركته دون صوته. وتتكون القافية من ستة أحرف، هذه الأحرف من اليمين إلى اليسار هي :

(التأسيس والدخيل ، والردف ، والروي ، والوصل ، والخروج) .

ويعد الروي أهم هذه الأحرف على الإطلاق؛ فهو مركز القافية فلا تصح قافية بدونها، وقد لا تتكون القافية إلا من الروي فقط كما هو الحال في القوافي المقيدة. وسوف نبدأ عرضنا بهذا الحرف لما له من مكانة مهمة وسط حروف القافية:

3/2/1 – الروي :

الروي هو الحرف الصحيح الذي تنبني عليه القصيدة، وعليه يركز الشاعر في أول بيت من أبياتها، و يلتزم بتكراره في القوافي المفردة صوتاً وحركة، وإذا كانت القافية تاج الإيقاع الشعري فالروي هو جوهرة ذلك التاج؛ فإليه تنسب القصيدة، وبه تعرف وقد عرفت العرب الكثير من قصائدها بالروي فقالوا: نونية ابن زيدون، ولامية العرب للشنفرى، وبائية علقمة الخ⁴¹ .

واختيار الشاعر للروي الذي سيرتكز عليه في القصيدة، محكوم بالذخيرة اللغوية للشاعر، ولعل هذا يفسر طول بعض القصائد وقصر بعضها، ولهذا ينبغي للروي أن يكون "مما يحفظ الشاعر له مادة من الكلمات، التي إذا استعملها كان آخرها الحرف المختار، فلا يفتضح بما حذره المعري قائلًا: "إذا جاء الروي فُضح الغوي"؛ ذاهبا إلى أن الشاعر الذي يلقي نفسه في تهلكة روي لا يحفظ له مادته التي تكفي القصيدة، جاهل ضال"⁴² .

وسوف نعرض فيما يلي لأحرف الروي التي استخدمها المتنبي اعتماداً على الدراسة الإحصائية، وعلى ضوء الجدول المعد لبيان الروي في ديوان المتنبي نصل بدقة إلى التوزيع التالي لأحرف الروي :

الروي	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح	مجموع
ل	8	7	●	4	5	10	5	4	2	3	48
م	8	5	●	●	1	12	6	4	●	3	39
ب	7	3	1	1	3	10	7	●	1	2	35
د	2	6	●	1	4	7	8	3	●	3	34
ر	2	8	1	●	5	5	6	2	●	1	30

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

21		2	1	6	4	1	1	●	4	2	ن
8	●	●	1	1	1	●	1	●	3	1	ع
12	1	●	1		3	1	2	●	1	3	ق
11		1	1	4	1	1	●	1	1	1	ك
9	●	●	1	1	●	●	●	●	4	3	ء
7	2	●	1	1	2	●	●	●	●	1	ف
7	1	●	1	●	1	●	●	●	1	3	ح
5	●	●	●	1	1	1	●	●	1	1	ت
6	●	1	●	●	●	1	●	●	1	3	س
2	●	●	●	●	2	●	●	●	●	●	ى
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	1	ج
7	3	●	1	1	●	●	●	●	●		هـ
3	●	●	●	●	2	●	●	●	1	●	ض
1	●	●	1	●	●	●	●	●	●	●	ز
-	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	ص
-	●	●	●	●	●	●	●	●	●		ط
---	●	●	●	●	●	●	●	●	●		و
1	●	●	●	●	●	●	●	●	1	●	ذ
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	1	ش
--	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	ث
-	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	خ
---	●	●	●	●	●	●	●	●	●		ظ
-	●	●	●	●	●	●	●	●	●		غ
1	●	●	●	●	●	1	●	●	●		مقصورة
287	19	7	22	47	61	24	10	3	46	48	المجموع

ومن خلال الإحصاء السابق يمكن للباحث أن يستشرف ما يلي:

- أكثر حروف الروي استخداما في ديوان المتنبي ستة أحرف هي :

(اللام 48 ، والميم 39 ، والباء 35 ، والدادل 34 ، والراء 30 ، والنون 21)

فقد احتلت اللام والميم مكان الصدارة في الاستخدام على مستوى البحور التي استخدمها المتنبي في ديوانه .

- اقتصر المتنبي في استخدامه لبعض الأحرف على المرة الواحدة مثل :

(الجيم ، والذال ، والزاي ، والشين) .

- استخدم المتنبي بعض الأحرف مرتين على التحديد وهي :

(الألف المقصورة ، والياء) .

- لم يستخدم المتنبي من أحرف الروي سبعة أحرف بالتحديد وهي :

(الناء ، والحاء ، والصاد ، والطاء ، والظاء ، والغين) .

ولو دققنا في طبيعة الاستخدام الشعري للروي عند المتنبي، لرأينا أنه يكاد يتفق مع طبيعة استخدام شعراء العربية القدامى منهم والمحدثين للروي كثرة وقلة وندرة وامتناعاً، ولعل هذا يتضح من خلال تقسيم أبي العلاء للقوافي بالنظر إلى تعداد استخدام رويها، فقد ذهب أبو العلاء المعري في تقسيم القوافي معولاً على رويها إلى ثلاثة أقسام:

- أ - الدُّلُّ (جمع دُلُول): وهي ما كثر على الألسن وبني عليه في القديم والحديث.
ب - النَفْر (جمع نَفُور): وهي الأقل استعمالاً من غيرها، كالجيم والزاي ونحو ذلك.

ت - الحوش (جمع حُوشِيَّة أي وحشية): وهي اللواتي تُهجر فلا تستعمل⁴³.

وسوف نعرض فيما يلي لدراسة تحليلية لاستخدام الروي في شعر المتنبي⁴⁴:

أولاً: القوافي الدُّلُّ: (ل ، م ، ب، د، ر، ن، ع):

استخدم المتنبي القوافي التي اصطلح العروضيون على تسميتها بالذلل، وقد تنوع ذلك الاستخدام قلة وكثرة على النحو التالي:

اللام: استخدم المتنبي قافية اللام في (48) قصيدة، ومن شواهدنا:

ما أَنَا كُنَّا جَوِيَّارِ سَوْلٍ أَنَا أَهْوَى وَقَلْبُكَ المَتْبُولُ⁴⁵

وهي تمثل أعلى نسب الاستخدام في شعره قياساً لباقي القوافي. ولعل هذه الكثرة في الاستخدام يبررها ما توصف به اللام من أنها (أحلى القوافي)؛ وذلك لكثرة أصولها في الكلام من غير إسراف، وسهولة مخارجها، وهو ما يجعل روائعها على المستوى الشعري تتسم بالكثرة⁴⁶.

الميم: استخدم المتنبي قافية الميم في (39) قصيدة، ومن شواهدنا:

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

وَاحِرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَيْمٌ وَمَنْ يَجْسَمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمٌ⁴⁷

وهي تمثل المرتبة الثانية من حيث نسب الاستخدام في شعره، قياسا لباقي القوافي. ولعل هذه الكثرة في الاستخدام يبررها ما سبق وبرتت به اللام؛ حيث توصف الميم أيضا بأنها (أحلى القوافي)؛ فمخارجها تتسم بالسهولة، وأصولها تتسم بالكثرة في الكلام من غير إسراف⁴⁸.

الباء، والذال، والراء: اتسم استخدام المتنبي لهذه القوافي بالكثرة في الاستخدام، وهي متقاربة من حيث نسب استخدامها؛ حيث استخدمت الباء في (35) قصيدة، ومن شواهدنا قوله:

بَغَيْرِكَ رَاعِيًا عَيْبَ الذَّنَابِ وَعَيْرِكَ صَارِمًا تَلَّمَ الصَّرَابِ⁴⁹

واستخدمت الذال في 34 قصيدة، ومن شواهدنا قوله:

أَتُنَكِّرُ مَا نَطَقْتُ بِهِ بِدِيهَا وَلَيْسَ بِمُنْكَرٍ سَبَقُ الْجَوَادِ⁵⁰

واستخدمت الراء في (30) قصيدة، ومن شواهدنا قول الشاعر:

بَادٍ هَوَاكِ صَبْرَتِ أَمْ لَمْ تَصْبِرَا وَبُكَاءِ إِنْ لَمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أَوْ جَرَى⁵¹

وهذه الأحرف الثلاثة تتسم هي الأخرى بالسهولة وكثرة الاستخدام في الإبداع الشعري.

النون: اتسم استخدام المتنبي لهذه القافية بالتوسط في الكثرة، حيث استخدم النون في (21) قصيدة. ومن شواهدنا قوله:

كَتَمْتُ حُبِّكَ حَتَّى مَنِكَ تَكْرَمَةً ثُمَّ اسْتَوَى فِيهِ إِسْرَارِي وَإِعْلَانِي⁵²

وروى النون قريب في السهولة من اللام والميم، بل "إنها في غير التشديد أسهل القوافي جميعا؛ لما يعترها من حالات الإسناد والجمع والتنثنية، ولما يقع فيها من الصفات والجموع. ويرى البعض أن الإجادة فيها عسيرة وذلك ليسرها، وما يستتبع ذلك من الإسهاب، ولهذا تجد القصائد الجيدة فيها تعد على الأصابع"⁵³.

العين: اتسم استخدام المتنبي لهذه القافية بالقلّة نوعا ما، حيث استخدمت العين رويا في (8) قصائد، ومن شواهدنا قوله:

عَيْرِي بِأَكْثَرِ هَذَا النَّاسِ يَنْخَدِعُ إِنْ قَاتَلُوا جَبْنُوا أَوْ حَدَّثُوا شَجَعُوا⁵⁴

وروى العين فيه شئ من العسر قياسا إلى غيرها من القوافي الذلل.

ثانيا: القوافي القريبة من الذلل: (ع، ق، ف، ك، ح، س، ي، ج، ت).

الهمزة: استخدم المتنبي الهمزة رويًا في (9 قصائد)، ومن شواهدنا قول المتنبي:

أَسَامِرِي ضُحْكَ كُلِّ رَاءِ فَطِنْتُ وَكُنْتُ أَعْبَى الْأَغْبِيَاءِ.⁵⁵

وروى الهمزة قريب من القوافي الذلل؛ لكثرة ما ورد فيها من الأصول، والكلمات ذوات الألف الممدودة للتأنيث والإلحاق. ويرى محللو القوافي أن الهمزة ليست من الذلل حقا؛ حيث يرون أن الشعراء يتكيفون طريقتها؛ وذلك لقبح مخرجها، ويرون أن الهمزة حرف هجين؛ لأن الهمزات الممدودة للتأنيث أصلها هاءات تأنيث أو تاءات تأنيث، ميل بها إلى جهة الألف، وبالغ بعضهم فوصل بالمد إلى الهمزة⁵⁶.

القاف والفاء: اتسم استخدام المتنبي لهاتين القافيتين بالقلة نوعا ما، حيث استخدمت القاف رويًا في (12 قصيدة)، ومن شواهدنا قوله:

تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ الْعُدْبِ وَبَارِقِ مَجَرَّ عَوَالِينَا وَمَجْرَى السَّوَابِقِ.⁵⁷

وروى القاف فيه شيء من العسر، ويصفه المحللون بأنه حرف متحامى عنه، وجياده ليست كثيرة، ومقطوعاتها أجود من طولها.

أما **الفاء** فقد استخدمت في (7 قصائد)، ومن شواهدنا قوله:

مَوْعِ الخَيْلِ مِنْ نَدَاكَ طَيفُ وَوَرَأَى الْجِيَادَ فِيهَا أَلُوفُ.⁵⁸

وهي قريبة من القاف، وإن كانت الإجابة فيها قليلة؛ لأنها أصعب من القاف رغم كثرة أصولها في المعجم، ومقطوعاتها أجود من طولها⁵⁹.

الكاف: استعمل المتنبي الكاف رويًا في (11 قصيدة)، ومن شواهدنا قوله:

إِنَّ هَذَا الشِّعْرَ فِي الشِّعْرِ مَلَكٌ سَارَ فَهُوَ الشَّمْسَ وَالْذُّنْيَا فَلَكُ.⁶⁰

وقد استعمل الكاف المفتوحة في الوافر فأجاد، وجاء بالكاف الأصلية في أكثر من نصف قصائده.

الحاء: استعملها المتنبي رويًا في (7 قصائد)، وهي من القوافي العسرة، ومن شواهدنا قوله:

أَبَاعَتْ كُلَّ مَكْرُمَةٍ طَمُوحِ وَفَارِسٍ كُلِّ سَلْهَبَةٍ سَبُوحِ⁶¹

السين: استعملها المتنبي رويًا في (6 قصائد)، ومن شواهدنا قوله:

يَقِيلُ لَهُ الْقِيَامَ عَلَى الرُّوسِ وَبِذَلِ الْمَكْرَمَاتِ مِنَ النُّفُوسِ⁶²

وتبرر قلة استخدامها بقلة أصولها في المعجم.

الياء: استخدم المتنبي روى الياء في قصيدتين فقط جاءتا على البحر الطويل، ومن شواهدنا قوله:

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

كَفَى بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيًا وَحَسْبُ الْمَنَابِيا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيًا⁶³
ومن الثابت في الاستعمال الشعري أن قافية الياء تكثر في البحر الطويل خاصة إذا اتبعت
بألف مد، ومن أشهر قصائدها يائية مالك بن الربيب⁶⁴.

الجيم: استعملها المتنبي رويًا في قصيدة واحدة، ومن شواهدا قوله:

لِهَذَا الْيَوْمِ بَعْدَ غَدٍ أَرِيحُ وَنَارٌ فِي الْعَدُوِّ لَهَا أُجِيحُ⁶⁵
ولعل قلة الاستخدام هنا تبرر بطبيعة صوت الجيم في موضع الروي، فهو كما يقال عنه
"حرف خداع ظاهره الرحمة وباطنه العذاب"⁶⁶.

التاء: استخدمت التاء في (5 قصائد)، ومن شواهدا قول المتنبي:

فَدَتَكَ الْخَيْلُ وَهِيَ مُسَوَّمَاتُ وَيُبِيضُ الْهُنْدِ وَهِيَ مُجَرَّدَاتُ⁶⁷
والتاء قريبة من النون في سهولتها، وإن كانت الإجادة فيها قليلة⁶⁸.

ثالثا: القوافي النفر: (هـ، ض، ز، ص، ط، و).

الهاء: استعمل المتنبي روي الهاء الأصلية في 7 من قصائده، ومن شواهدا قول المتنبي:

النَّاسُ مَا لَمْ يَرَوْكَ أَشْبَاهُ وَالذَّهْرُ لَفْظٌ وَأَنْتَ مَعْنَاهُ⁶⁹
وهي تعد نسبة مرتفعة بالنظر الى طبيعة الهاء؛ لأنها حرف عسر للغاية، ثقيل غاية في
الثقل⁷⁰، وهو ما يؤكد على شاعرية المتنبي وقدرته على تركيب القوافي الصعبة العسرة.

الضاد: استعملها المتنبي في ثلاث قصائد فقط، ومن شواهدا:

مَضَى اللَّيْلُ وَالْفَضْلُ الَّذِي لَا يَمْضِي وَرُؤْيَاكَ أَحْلَى فِي الْعُيُونِ مِنَ الْعُمُضِ⁷¹
وهي من القوافي الصعبة العسرة، وكثير من قصائدها عند شعراء العربية تنسم بالصناعة
أكثر من الشاعرية.

الزاي: استعملها المتنبي في قصيدة وحيدة من الخفيف، وهي:

كَفَرْتُنْدِي فَرْتُنْدِي سَيْفِي الْجُرَّازِ لَذَّةَ الْعَيْنِ عُدَّةً لِلْبِرَّازِ⁷²

وصوت الزاي صعب جاءت فيها قصائد نادرة كزائية الخنساء ومجمهرة الشماخ، وقد
وصف الدكتور عبد الله الطيب زائية المتنبي بأنها "نسيج وحدها في الصفاقة؛ لأنه جمع
فيها بين (الخازباز)، و(سكر الأهواز)، وما كان أغناه عن ذلك"⁷³.

الصاد والطاء والواو: لم يستعملها المتنبي في قوافيه على الإطلاق؛ وهو ما يؤكد على أنها
من الروي الذي يغلب عليه الصنعة والانتحال.

رابعاً: القوافي الحوش: (ذ، ش، ث، خ، ظ، غ).

ركب الشعراء القوافي الحوش فلم يأتوا إلا بالغث المنتحل المصنوع.

الذال: استعملها المتنبي في قصيدة وحيدة، "وقد استعملها كثير من المحدثين الأوائل، وجرهم إلى هذا الهطل حرصهم على استعمال (بغداد)، و(كلواذ)، و(ناباذ) وهي مواضع حبيبة إلى قلوبهم؛ لما فيها من اللهو والخمر والغزل"⁷⁴، وذالية المتنبي جاء مطلعها:

أُمساور أم قَرْنُ شمسٍ هذا أم أليثُ غابٍ يَقدم الأستاذاً.⁷⁵

وقد علق عليها الدكتور الطيب بقوله: "ولو أن مساوراً كان أجازه عليها بعشر صفحات ما كان ظلمه"⁷⁶.

وعلى الرغم مما وجه من نقد لهذه القصيدة، فإن تركيب المتنبي لبعض أبياتها يظهر تفرداً وتمكناً يخفف من حوشية روي الذال؛ حيث بدأ المتنبي شطريها بقوله: (أمساور، وأم ليث)، و(أعجب، وأخاذا)، فجاءت (أمساور وأم ليث) (وأعجب وأخاذا) "لتشكل أعمدة صوتية ومركزات للانطلاق وتفجير مشاعره خاصة إذا ما علمنا صعوبة وحوشية هذه القافية المستكرهة عند الشعراء وكأنما يأتي بهذه الهمزات لكي يسهل من وعورة النطق بالقافية ولكي يأتي بأصعب من القافية في النطق"⁷⁷. كما أن المتنبي في ذالته استخدم ألف الإطلاق، وهي من الناحية الموسيقية قد تكسر جو الرتابة والخمول الذي قد يستشري في القصيدة من حوشية ألفاظها ووعورة قوافيها.

الشين: استعملها المتنبي في قصيدة وحيدة، جاء مطلعها:

مَبِيَّتِي من دِمَشقِ عَلى فِراشِ حِشاهِ لِي بِحَرَ حِشايِ حاش.⁷⁸

وقد وصفت شينيته بأنها "جاء فيها بالشاش والقماش، وكاد يأتي فيها بنباش، التي افتراها التوحيدي على الصاحب"⁷⁹.

الناء والخاء والظاء والغين: لم يستعمل المتنبي أياً منها في قوافيه؛ وهذا لإفراطها في الثقل والتصنع وقلة أصولها، وقد وصف جميعها بالفطاعة والتكلف وقيل عن بعضها إنها ما دخلت شعراً إلا أفسدته⁸⁰.

ومن خلال الدراسة الإحصائية التحليلية السابقة للروي في ديوان المتنبي، يمكن للبحث أن يخلص إلى مدي التوافق التام بين الإبداع الشعري للمتنبي، وطبيعة الاستعمال العربي للروي؛ فأحرف الروي تتباين فيما بينها من حيث معايير الشيوخ والقلة والندرة:

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

- حيث يشيع استخدام بعضها بكثرة في موقع الروي مثل :
(الباء، واللام، والذال، والراء، والميم، والنون)
- وبعضها يشيع استخدامه في موقع الروي بدرجة أقل من الأحرف السابقة مثل:

(الهمزة، والتاء، والجيم، والحاء، والسين، والعين، والفاء، والقاف، والكاف،
والضاد، والطاء)

- ويندر وقوع بعضها رويًا وذلك مثل :
(التاء، والحاء، والذال، و الزاي، والشين، والصاد، والطاء، والغين)

الأحرف التي يقع فيها اللبس بين الروي، والوصل:

يعرض الباحث خلال المبحث التالي، للأحرف التي تحتاج إلى شروط محددة، ليحكم لها بأنها روى البيت أو وصله. وبإدنى ذي بدء ينبغي أن نحدد الأحرف لا تصلح أن تكون رويًا في أغلب القوافي إلا وفق شروط محددة، وهذه الأحرف كما حددها علماء القوافي هي:
(الألف، والواو، والياء، والهاء، والتاء، والكاف، والتنوين)⁸¹.

أولاً: الألف :

لا تصلح الألف أن تكون رويًا إلا في موضع واحد محدد عند العلماء، وهو الموضع الذي تكون فيه أصلاً من أصول الكلمة، في موضع القافية (لام الكلمة)، وذلك نحو: (ثرى، هوى، إذا، غزا)، وهذا الموضع قليل ونادر، ومن شواهد عند المتنبي قوله :

أَلَا كُلُّ مَاشِيَةٍ خَيْرٌ لِي فِدَى كُلِّ مَاشِيَةٍ الْهَيْذَبِي
وَكُلِّ نَجَاةٍ بُجَاوِيَةٍ خَنُوفٍ وَمَا بِي حُسْنُ الْمَشَى
إِلَى عُقْدَةِ الْجَوْفِ حَتَّى شَفَّتْ بِمَاءِ الْجِرَاوِيِّ بَعْضَ الصَّدَى
وَلَاخَ لَهَا صَوْرَ وَالصَّبَاخِ وَلَاخَ الشُّعُورُ لَهَا وَالضُّحَى⁸²

فالكلمات (الهيذبي، والمشي، والصدى، والضحي) تنتهي بألف مقصورة من بنية الكلمة، ولهذا فالقافية هنا من القوافي المقصورة المنتهية بالألف المقصورة التي لم يؤت بها لإشباع فتحة الحرف السابق عليها، ولهذا تعد الألف هنا روي البيت بدليل عدم التزام الشاعر بالحرف الصحيح قبلها .

وقد جوز علماء القافية أن تعامل الألف المقصورة على أنها روي البيت، إذا قصد الشاعر ذلك، ولو التزم بالصحيح قبلها، وتسمى القصيدة حينئذ بالمقصورة، ومن شواهدنا أيضا مقصورة المتنبي التي يقول في مطلعها :

بادٍ هواك صَبْرَت أم لم تصيرا وبُكَاءِ إن لم يَجْرِ دَمْعُكَ أو جَرَى
كم عَرَّ صَبْرِكَ وابتسأْمُكَ صَاحِباً لَمَّا رَأَهُ وفي الحِشَا ما لا يُرَى
أمرَ الفُؤادِ لِسَانَهُ وجفونَهُ فكَتَمْنَهُ وكَفَى بِجِسْمِكَ مُخْبِراً
تَجَسَّ المَهاريِّ غيرَ مَهْرِيٍّ غَدَا بِمُصَوِّرِ لِبِسِ الحَرِيرِ مُصَوِّراً⁸³

فالألف في البيتين الأول والثاني من أصول الكلمة ، وفي باقي الأبيات ليست من أصولها، غير أن التزام الشاعر بها يجعلها رويًا للبيت.

ويرى المحللون للقافية أن المتنبي في هذه القصائد، قد تماشى مع ديده في قلة أبيات قصيدته، وهذا ما ساعده على أن يلتزم بالشروط التي تفرض على الألف رويًا فجاءت قصيدته في (ثلاثة وثلاثين بيتًا) ملتزمة أن يكون الألف فيها حرفًا أصليًا ليس بعده همزة ولا مخففًا عنها⁸⁴.

ولا تصلح الألف أن تكون رويًا في المواضع التي تكون الألف فيها: {للإطلاق، أو تكون دالة على المثني، أو تكون الألف لاحقة لضمير الغائبة، أو تكون الألف منقلبة عن نون التوكيد الخفيفة، أو أن تكون ألف الضمير سواء أكانت للمفرد (أنا)، أم لغيره}⁸⁵.

فالألف في الصور السابقة ليست روي البيت بل وصل لمجرى الروي قبلها فمن نماذج الإطلاق عند المتنبي قوله:

بابي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلابيا .
المُنْهَبَاتُ عَقُولَنَا وَقُلُوبَنَا وَجَنَائِهِنَّ النَّاهِيَاتِ النَّاهِيَا .
النَّاعِمَاتُ القَاتِلَاتُ الْمُحْيِيَا تِ الْمُبْدِيَاتُ مِنَ الدَّلَالِ غَرَانِيَا .⁸⁶

ومن نماذج الألف اللاحقة لضمير الغائبة (ها) عند المتنبي قوله:

قد أُبْتُ بالحاجةِ مَقْضِيَةً وَعَفْتُ في الجَلْسَةِ تَطْوِيلَهَا
أَنْتِ الَّذِي طُولُ بَقَاءِ لَه خَيْرٌ لِنَفْسِي من بَقَائِي لَهَا⁸⁷

ومن نماذج ألف الضمير عند المتنبي قوله:

فاغْفِرْ فِدَى لَكَ واحْبُبِي مِنْ بَعْدِهَا لِتُخْصِنِي بِعَطِيَّةٍ مِنْهَا أَنَا
فَلْيَبْتِهُ خَلَى لَنَا طَرْقًا أَعَانَهُ اللهُ وَإِيَانَا

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

طَرِبْتُ مَرَاكِبَنَا فِخْلَنَا أَنَهَا لَوْلَا حَيَاءُ عَاقِهَا رَقَّصَتْ بِنَا⁸⁸
فقد جاءت الألف ضمن بنية الضمير المفرد أو الجمع (أنا، بنا، إيانا)، وهي وصل البيت،
ومثلها في ذلك ألف اسم الإشارة نحو قول المتنبي :

أَمْضَى إِرَادَتُهُ فَسَوْفَ لَهُ قَدْ وَاسْتَقْرَبَ الْأَقْصَى فَنَمَّ لَهُ هُنَا⁸⁹

ومن نماذج الألف المنقلبة عن نون التوكيد الخفيفة عند المتنبي قوله:

أَقْصِرْ وَلَسْتَ بِمُقْصِرٍ جُرْتَ الْمَدَى وَبَلَغْتَ حَيْثُ النَّجْمُ تَحْتَكُ فَرَبَعًا⁹⁰

فقد جاءت الألف منقلبة عن نون التوكيد الخفيفة ؛ لأن الفعل (اربعن) مؤكد بالنون الخفيفة،
وهو موقوف عليه، وفي حال الوقف تبدل نون التوكيد الخفيفة ألفا، وهذه الألف هي وصل
لروي البيت (العين) .

وفي قوله :

ضُرُوبُ النَّاسِ عُشَّاقُ ضُرُوبَا فَأَعْدَرُهُمُ أَشْفُهُمْ حَبِيبَا

وقد لَبِسَتْ دِمَاءُهُمْ عَلَيْهِمْ جَدَادًا لَمْ تَشُقَّ لَهُ جُبُوبًا⁹¹

أتت الألف في (حبيبا، وجيوباً) لوصل القافية؛ فهي تالية للروي المرتكز عليه في القصيدة
وهو الباء المفتوحة، وقد كان الأصل في القافية (حبيباً، وجيوباً)، غير أن مقتضى الوقف
يستلزم أن يوقف على التتوين المفتوح ألفا ، فقلب التوين ألفا وصارت وصلا.

ثانياً: الواو :

لا تصلح الواو أن تكون رويًا إلا حيث تكون أصلاً من أصول الكلمة وتكون ساكنة
والصحيح الذي قبلها مضموماً في موضع القافية (لام الكلمة). ولا تصلح الواو أن تكون رويًا
إذا كانت: { واو الإطلاق الناشئة عن إشباع ضمة الروي ، أو واو الجماعة المضموم ما
قبلها، أو الواو اللاحقة لضمير الجمع} .

ومن صور ذلك عند المتنبي قوله :

أَعَنَّ إِنِّي تَمُرَّ الرِّيحُ رَهْوًا وَيَسْرِي كَلِمَا شِئْتُ الْعَمَامَ.

وَلَكِنَّ الْعَمَامَ لَهُ طِبَاعَتٌ بَجُسِّهَا وَكَذَا الْكِرَامَ.⁹²

فروي البيت هو الميم المضمومة ، وواو الإطلاق الناتجة عن إشباع مجرى الروي هي
الوصل في قافية البيت .

وفي قوله :

د. أحمد محمد الصغير

كَأَنَّ الْعَدَى فِي أَرْضِهِمْ خُلْفَاؤُهُ فَإِنْ شَاءَ حَازُوهَا وَإِنْ شَاءَ سَلَمُوا .
أَيْنَ الْبَطَارِيقِ وَالْحَلْفُ الَّذِي خَلْفُوا بِمَفْرَقِ الْمَلِكِ وَالرَّعْمُ الَّذِي رَعَمُوا .
تعدل واو الجماعة المسبوقة بالضممة لإشباع مجرى الروي؛ ولهذا فهي الوصل في قافية البيت. وفي قوله :

وَرَائِي وَقُدَّامِي عُدَاةٌ كَثِيرَةٌ أَحَازِرُ مِنْ لِصٍّ وَمِنْكَ وَمِنْهُمْ⁹³
تأتي الواو اللاحقة لضمير الجمع في (منهم) وصلا للبيت فهي تعدل لإشباع مجرى الروي ولهذا فهي الوصل في قافية البيت .

ثالثا: الياء :

لا تصلح الياء للروي إلا حيث تكون فيه أصلا من أصول الكلمة، ويكون الحرف الصحيح الذي قبلها مكسورا في موضع القافية مع اختلاف صوت الحرف الصحيح فلا يكرر في قافية البيت، وذلك كما في قول المتنبي :

كَغَى بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا وَحَسْبُ الْمَنَابِا أَنْ يَكْنَ أَمَانِيَا
تَمْنِيَّتَهَا لَمَّا تَمْنَيْتَ أَنْ تَرَى صَدِيقًا فَأَعْيَا أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِيَا
وَلَا تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَاحَ لِغَارَةٍ وَلَا تَسْتَجِيدَنَّ الْعِتَاقَ الْمَذَاكِيَا⁹⁴
فالياء في النموذج السابق روي البيت؛ لأنها متحركة والحرف الصحيح الذي قبلها مكسور غير ملتزم في قافية البيت ولهذا عدت الياء روي البيت .

ولا تصلح الياء أن تكون رويا فيما يلي:

أ- ياء الإطلاق الناشئة عن إشباع كسرة الروي: بشرط أن يلتزم الصحيح قبلها، ومن شواهد ذلك قول المتنبي :

نَسِيتُ وَمَا أَنْسَى عِتَابًا عَلَى الصَّدِّ وَلَا خَفْرًا زَادَتْ بِهِ حُمْرَةَ الْخَدِّ .
وَلَا أَيْلَةَ قَصْرُثُهَا بِقَصِيرَةٍ أَطَالَتْ يَدِي فِي جِيدِهَا صَحْبَةَ الْعِقْدِ⁹⁵
فالياء هنا وصل القافية لأنها جاءت لإشباع كسرة الروي الملتزم قبلها وهو الدال .
ب- ياء المتكلم: وذلك كما في قول المتنبي :

وَإِنِّي وَإِنْ كَانَ الذِّفِينُ حَبِيبَهُ حَبِيبٌ إِلَى قَلْبِي حَبِيبٌ حَبِيبِي
فياء المتكلم في البيت السابق وصل القافية؛ لأنها جاءت لإشباع كسرة الروي الملتزم قبلها وهو حرف الباء .

رابعاً: الهاء :

الأصل في الهاء أن تكون وصلاً لا روياء، حيث يوصل بها روي القافية، سواء كانت الهاء متحركة أو ساكنة، وذلك نحو قول المتنبي :

ما من يَرَى أنكَ في وَعَدِهِ كَمَنْ يَرَى أنكَ في حَبِيبِهِ⁹⁶

وقوله :

لا تَحْسَبُوا رُبْعَكُمْ ولا ظَلَمَهُ أول حَي فِرَأْكُمْ قَتْلَهُ⁹⁷

وفي بعض القوافي قد يتخذ الشاعر من الهاء روياً للبيت، وقد قل من الشعراء من يجعل الهاء روياً لقوافيه⁹⁸، ورغم هذا الحكم بالقلّة نجد المتنبي يجعل منها روياً في سبع من قصائده.

ولمجيء الهاء روياً أصول معروفة عند علماء القوافي، وذلك إذا كانت الهاء أصلية محرك ما قبلها، أو كانت الهاء مسبوقة بحرف من الحروف المد (الألف، والواو، والياء) ومن ذلك قول المتنبي:

النَّاسُ ما لَمْ يَرَوْكَ أَشْبَاهُ وَالذَّهْرُ لَفْظٌ وَأَنْتَ مَعْنَاهُ
وَالجُودُ عَيْنٌ وَأَنْتَ نَاطِرُهَا وَالنَّاسُ باحٌ وَأَنْتَ يُمْنَاهُ
أَفْدِي الأذِي كُلُّ ما زِقِ حَرَجِ أَغْبِرَ فُرْسَانُهُ تَحَامَاهُ⁹⁹

وكذلك قوله :

لَيْنُ تَكُ طَيِّبٌ كَانَتْ لِيْئاماً فَأَلْمَها رِيبِعَةٌ أو بَنوهُ
وَإِنْ تَكُ طَيِّبٌ كَانَتْ كِراماً فَوَرْدانٌ لِعَيرِهِمُ أبوهُ
مَرَرنا مِنْهُ في جِسامِ بَعِيدِ يَمحُ الأوْمَ مَنْجِرُهُ وَفوهُ¹⁰⁰

فالهاء في القافيتين السابقتين روي البيت وليست وصلاً له؛ وذلك لأنها سبقت بحرف من حروف المد، ففي القافية الأولى سبقتها ألف المد، وفي القافية الثانية سبقتها واو المد.

ولا تصلح الهاء أن تكون روياً في المواضع التالية:

أ- إذا كانت الهاء منقلبة عن تاء التانيث المحرك ما قبلها؛ وذلك كقول المتنبي:

فَوَاهِبٌ وَالرَّماحُ تُشجِرُهُ وَطاعنٌ وَالهِياتُ مُنْصَلَةٌ¹⁰¹

فالهاء هنا منقلبة عن تاء التانيث؛ لأن الكلمة (متصلة) يوقف عليها بتحويل التاء إلى هاء وقف، ولهذا تعد الهاء هنا وصلاً لقافية البيت.

ب- هاء الضمير المتحرك ما قبلها ساكنة كانت أو متحركة: وذلك نحو قول المتنبي:

أَلْقاعُ الواصِلِ الكَميلُ فلا بَعْضُ جَميلٍ عن بَعْضِهِ شَعَلَةٌ

قد هَدَّبَتْ فَهْمُهُ الْفَقَاهَةَ لِي وَهَدَّبَتْ شِعْرِي الْفَصَاحَةَ لَهُ¹⁰²

فالهاء وصل للقافية وليست رويًا ؛ لأنها هاء ضمير سبقها روي البيت المتحرك وهو اللام في القصيدة الأولى ، والدال في القصيدة الثانية .

* * *

خامسا: التاء:

الأصل في حرف التاء خلافا لسابقه أن يكون رويًا لا وصلا؛ وذلك إذا كانت التاء مسبوقه بحرف غير ملتزم في القافية، نحو قول المتنبي :

رَأَى خَلْتِي مِنْ حَيْثُ يَخْفَى مَكَانُهَا فَكَانَتْ قَدَى عَيْنِيهِ حَتَّى تَجَلَّتْ

لَنَا مَلِكٌ لَا يَطْعَمُ النَّوْمَ هُمُّهُ مَمَاتٌ لِحَيٍّ أَوْ حَيَاةٌ لِمَيِّتٍ

وَيَكْبُرُ أَنْ تَقْدَى بِشَيْءٍ جُفُونُهُ إِذَا مَا رَأَتْهُ خَلَّةٌ بِكَ فَرَّتْ

جَزَى اللَّهُ عَنِّي سَيْفَ نَوَلَةِ هَاثِمٍ فَإِنْ نَدَاهُ الْعَمْرُ سَيْفِي وَدَوْلَتِي¹⁰³

فالتاء في الأبيات السابقة روي القافية؛ لأنها سبقت على التوالي بحروف مختلفة هي:

(اللام، والياء، والراء، والتاء)، فعدم التزام الحرف السابق عليها هو المعول عليه في اعتبارها روي القصيدة .

وكذلك تعد التاء رويًا إذا سبقت بحرف مد أو لين ساكن ، كالألف في قول المتنبي :

فَدَنْتُكَ الْخَيْلُ وَهِيَ مُسَوَّمَاتُ وَيُبِضُ الْهِنْدُ وَهِيَ مُجَرَّدَاتُ

وَصَفْتُكَ فِي قَوَافِ سَائِرَاتٍ وَقَدْ بَقِيَتْ وَإِنْ كَثُرَتْ صِفَاتُ¹⁰⁴

والياء والواو في قوله :

أَنْصُرُ بِجُودِكَ الْفَاطِمَةَ تَرَكْتُ بِهَا فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ مَنْ عَادَاكَ مَكْبُوتَا

فَقَدْ نَظَرْتُكَ حَتَّى حَانَ مُرْتَحَلِي وَذَا الْوَدَاعُ فُكُنْ أَهْلًا لِمَا شِيتَا¹⁰⁵

فالتاء إذا سبقتها حروف غير ملتزمة أو حروف المد فهي روي البيت ومحور الارتكاز في القافية، أما إذا التزم حرف صحيح قبلها فهي في هذه الحالة ليست روي البيت بل تعامل على أنها وصل القافية، ولم نعثر لهذا النمط على أي شاهد شعري عند المتنبي¹⁰⁶ .

سادسا : كاف الخطاب :

الكاف حرف صحيح لا خلاف على استحقاقه لأن يرتكز عليه في موقع الروي، أيا كان ما قبله وذلك نحو قول المتنبي :

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

أَمَا تَرَى مَا أَرَاهُ أَيُّهَا الْمَلِكُ كَأَنَّا فِي سَمَاءٍ مَا لَهَا حُبُّكَ

أَلْفَرَقْدَ ابْنُكَ وَالْمَصْبَاحُ صَاحِبُهُ وَأَنْتَ بَدْرُ الدُّجَى وَالْمَجْلِسُ الْفَلَكُ¹⁰⁷

فالكاف في النتفة السابقة روي البيت، أما الكاف المختلف فيها والتي يقع فيها الالتباس بين الروي والوصل، فهي كاف الخطاب ساكنة كانت أو متحركة:

فقد يتعين على المحلل للقافية أن يجعل كاف الخطاب روي البيت، وذلك في الموضع الذي تسبق فيه كاف الخطاب بحرف من حروف المد نحو الألف في قول المتنبي:

فِدَى أَلْكَ مَنْ يَقْصُرُ عَن مَدَاكَ فَلَا مَلِكُ إِذْنٌ إِلَّا فِدَاكَ

وَلَوْ قُلْنَا فِدَى لَكَ مَنْ يُسَاوِي دَعَوْنَا بِالْبَقَاءِ لِمَنْ قَلَاكَ¹⁰⁸

فالألف في القافية ردف، والكاف روي البيت، والألف الثانية وصلها.

وهذه القصيدة المتفردة للمتنبي تظهر ما للمتنبي من تفرّد إبقاعي في موقع الروي؛ فقد جاء بالكلمات ذات الكاف الأصلية خمساً وعشرين مرة، (من أصل القصيدة البالغة أربعة وأربعين بيتاً) و لم يجئ المتنبي بكاف الخطاب لأكثر من ثلاثة أبيات متعاقبة. ومما يزيد في حسنه وجودته استخدامه لحرف الروي المفتوح¹⁰⁹.

وكذلك يتعين علي المحلل للقافية أن يجعل كاف الخطاب روي البيت، وذلك في الموضع الذي لا يركز فيه الشاعر على الحرف السابق عليها وذلك نحو قول المتنبي:

تُهَنَّا بِصُورٍ أَمْ نَهْنُهَا بِكَ وَقَلَّ الَّذِي صُورٌ وَأَنْتَ لَهُ لَكَ

وَمَا صَعَّرَ الْأَرْدُنُّ وَالسَّاحِلُ الَّذِي حُصِبَتْ بِهِ إِلَّا إِلَى جَنْبِ قَدْرِكَ

تَحَاسَدَتِ الْبُلْدَانُ حَتَّى لَوْ أَنهَا نُفُوسٌ لَسَارَ الشَّرْقَ وَالْعَرَبُ نَحْوَكَ¹¹⁰

فكاف الخطاب روي القافية لتغير الحرف الذي قبلها وعدم التزام الشاعر له، حيث جاء في البيت الأول لاما، وفي البيت الثاني راء، وفي البيت الثالث واوا، ولهذا تعد الكاف هنا روي البيت، أما الموضع الذي يقع فيه الاختلاف فهو الموضع الذي يلتزم فيه ما قبل كاف الخطاب، حيث يعمد الشاعر إلى حرف واحد لا يغيره قبل الكاف، وهنا قد تعد كاف الخطاب وصلا للقافية وهو الأولى عند علماء القافية، وقد تعد روي البيت والحرف الملتزم قبلها التزاما لما لا يلتزم، ومن نماذج ذلك قول المتنبي:

أَنَا عَاتِبٌ لَتَعْتِبُكَ مَتَعَجَّبٌ لِنَعَجْبِكَ

إِذْ كُنْتُ حِينَ لَقَيْتَنِي مَتَوَجَّعًا لِتَعْيَبِكَ

فَشَغِلْتُ عَنْ رَدِّ السَّلَامِ وَكَانَ شُغْلِي عَنْكَ بِكَ¹¹¹

ففي القافية السابقة إما أن تعد كاف الخطاب وصلا للباء الملتزمة قبلها، وإما أن تعد الكاف روياء، والتزام الباء قبلها من باب لزوم ما لا يلزم .

حركات القافية المتعلقة بالروي :

تسمى حركة الروي المطلق المتحرك عند علماء القوافي بـ (المجرى)¹¹²؛ وذلك لأن

الصوت يبتدىء بالجريان في حروف الوصل بعد الروي. ففي قول المتنبي :

أيدي ما أرابك من يُريبُ وهل تُرقى إلى الفلكِ الخُطوبُ¹¹³

الروي هو الباء، ومجرى القافية هو الضمة، وفي قوله :

وما ينفكُ منك الدهر رطبًا ولا ينفكُ غيثك في انسكاب¹¹⁴

الروي هو الباء، ومجرى القافية هو الكسرة، وفي قوله :

فشم في القبة الملك المرجى فأمسك بعد ما عزم انسكاب¹¹⁵

الروي هو الباء، ومجرى القافية هو الفتحة.

والمجرى حركة من الحركات الملتزمة يجب على الشاعر التقيد بها وعدم مخالفتها، وإلا عد هذا عيبا من عيوب القافية. وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن المجرى الأكثر استخداما عند المتنبي هو مجرى الضمة والكسرة، وتأتي بعدهما الفتحة في الترتيب. وهذا قد يبدو مخالفا لطبيعة الحركات في العربية خفة وثقلا؛ فالفتحة أخف الحركات وأكثرها شيوعا وأحبها على الإطلاق عند العربي، يليها الكسرة والضمة.

غير أن هذه الملحوظة تكاد تكون سمة شعرية على مر العصور؛ حيث يتفوق مجرى الكسرة والضمة، على مجرى الفتحة عند جل الشعراء القدماء والمحدثين، وليس لهذا من تعليل غير ما قاله بعض المحللين للقافية من المحدثين، حيث يرون أن الفتحة -وامتدادها الطبيعي هو الألف- من حيث طبيعته الصوتية صوت لا لون له، وهذا ما يسبب قلة الاعتماد عليها في القافية¹¹⁶.

3/2- الوصل

الوصل حرف من حروف القافية، وهو الحرف الذي يلي الروي مباشرة من جهة اليسار، وهو على أربعة أنواع:

أ- الوصل بحرف المد الناشئ عن إشباع حركة الروي المتحرك، فيكون وصل الفتحة ألفا، ووصل الكسرة ياء، ووصل الضمة واوا.

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

الوصل بالألف: ومن أمثله قول المتنبي :

أَلْحَبُّ مَا مَنَعَ الْكَلَامَ الْأَسْنَا وَأَلْدُ شَكْوَى عَاشِقٍ مَا أَعْلَنَا
لَيْتَ الْحَبِيبَ الْهَاجِرِي هَجَرَ الْكِرَى مِنْ غَيْرِ جُرْمٍ وَاصِلِي صِلَةَ الضَّنَى
بِتْنَا وَلَوْ حَلَيْتْنَا لَمْ تَدْرِ مَا أَلْوَانْنَا مِمَّا اسْتَفْعَنَ تَلُونَا¹¹⁷

فالقافية في القصيدة السابقة رويها النون، ومجراها الفتحة، وهذه الفتحة أشبعت من باب الإطلاق بألف مد، هذه الألف هي التي تسمى الوصل.

وقد استخدم المتنبي الوصل بالألف سبعا وخمسين مرة، تركز معظمها في أبحر: {البسيط والطويل والوافر والخفيف}، ولم يستخدم وصل الألف إطلاقا في بحر الرمل.

الوصل	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح
بألف	9	4	*	2	6	11	14	5	2	4
المجموع = 57										

الوصل بالياء ومن أمثله قول المتنبي :

أَنَا مِنْكَ بَيْنَ فُضَائِلٍ وَمَكَارِمٍ وَمِنْ ارْتِيَاكِ فِي غَمَامٍ دَائِمٍ
وَمِنْ احْتِقَارِكَ كُلِّ مَا تَحْبُوبِهِ فِيمَا أَلَا حِظُّهُ بَعَيْنِي حَالِمٍ
إِنَّ الْخَلِيفَةَ لَمْ يُسَمِّكَ سَيْفَهَا حَتَّى بَلَكَ فُكُنْتَ عَيْنَ الصَّارِمِ¹¹⁸

حيث نجد أن القافية في القصيدة هي الميم، ومجرى الروي هنا هو الكسرة، وقد أشبعت الكسرة من باب الإطلاق بياء مد تظهر نطقا لا خطأ، هذه الياء هي الوصل في قافية البيت. وقد استخدم المتنبي الوصل بالياء مائة وثمانين مرات تركز معظمها في أبحر: {الوافر والطويل والبسيط والخفيف}، ولم يستخدم وصل الياء إطلاقا في بحري: {الرمل والسريع}.¹¹⁹

الوصل	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح
بياء	34		*	5	8	19	18	12	*	6
المجموع = 108										

الوصل بالواو: ومن أمثله قول المتنبي :

أَمِنْ أَرْدِيَارِكَ فِي الدُّجَى الرَّقْبَاءُ إِذْ حَيْثُ كُنْتُ مِنَ الظَّلامِ ضِيَاءُ
فَلَقْتُ المَلِيحَةَ وَهِيَ مِسْكٌ هَتَكَهَا وَمَسِيرُهَا فِي اللَّيْلِ وَهِيَ نُكَاءُ
أَسْفَى عَلَى أَسْفَى الَّذِي دَلَّهْتَنِي عَنْ عِلْمِهِ فَبِهِ عَلَيَّ خَفَاءُ¹²⁰

حيث نجد أن القافية في القصيدة هي الهمزة، ومجرى الروي هنا هو الضمة، وقد أشبعت الضمة من باب الإطلاق بواو مد تظهر نطقاً لا خطأ، هذه الواو هي الوصل في قافية البيت. وقد استخدم المتنبي الوصل بالواو سبعا وثمانين مرة تركز معظمها في أبحر: {الطويل والبسيط و الوافر والكامل والمنسرح}، ولم يستخدم وصل الواو إطلاقاً في بحر {السريع}.

الوصل	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح
بواو	11	7	1	1	4	26	25		×	7
المجموع = 87										

ب- الوصل بهاء متحركة :

الوصل بالهاء المضمومة: ومن أمثله قول المتنبي :

جاءَ نِيروزِنا وَأَنْتَ مُرادُهُ وَوَرَّتْ بِالَّذِي أَرَادَ زِنادُهُ
هَذِهِ النُّظْرَةُ الَّتِي مِنْ كَ إِلى مِثْلِها مِنَ الحَوْلِ زادُهُ¹²¹

فالروي في هذه القصيدة هو الدال، ومجرى الروي هنا هو الضمة، ولم تشبع هذه الضمة من باب الإطلاق بواو مد، ولكن أعقبتها هاء مضمومة هذه الهاء المتحركة هي الوصل في قافية البيت .

الوصل بالهاء المكسورة قوله :

وَإِنما يُظهِرُ تحْكِيمُهُ تَحَكُّمُ الإفسادِ فِي جَسِّهِ
ما مَن يَرى أَنكَ فِي وَعْدِهِ كَمَنْ يَرى أَنكَ فِي حَبِيبِهِ¹²²

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

نجد أن الروي في هذه القصيدة هو السين ، ومجرى الروي هنا هو الكسرة ، ولم تشبع هذه الكسرة من باب الإطلاق بياء مد ، ولكن أعقبها هاء مكسورة هذه الهاء المتحركة هي الوصل في قافية البيت .

الوصل بالهاء المفتوحة قوله :

وجاريةٍ شَعْرُهَا شَطْرُهَا مُحَكَّمَةٌ نَافِذٌ أَمْرُهَا .
تَدُورُ وَفِي كَفِّهَا طَاقَةٌ تَضَمَّنَتْهَا مُكْرَهًا شَبْرُهَا
فِي أَنْ أَسْكُرْنَا فَفِي جَهْلِهَا بِمَا فَعَلْتُهُ بِنَا عُدْرُهَا¹²³

نجد أن الروي في هذه القصيدة هو الراء ، ومجرى الروي هنا هو الضمة ، ولم تشبع هذه الضمة من باب الإطلاق بواو مد ، ولكن أعقبها هاء مفتوحة هذه الهاء المتحركة هي الوصل في قافية البيت .

وقد استخدم المتنبي الوصل بالهاء المتحركة في اثنتين وعشرين قصيدة، تركز معظمها في أبحر: {الكامل والمتقارب والطويل والخفيف}، ولم يستخدم وصل الهاء المتحركة إطلاقاً في بحر الرمل.

الوصل	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح
(هاء متحركة)	1	6		1	4	4	2	3	1	1

وتجدر الإشارة إلى أن الوصل بالهاء المضمومة والمكسورة كثير في الشعر، غير أن من المحدثين من يرى أن جيدهما ليس بالكثير؛ معللاً ذلك بأن حركتي الكسرة والضمة تتنافران مع ضمير الغائب، وهو حلقي من سنخ الألف. أما الوصل بالهاء المفتوحة الموصولة بالألف فهي أكثر وروداً في الشعر من أختيها (المضمومة والمكسورة).¹²⁴

* * *

ج-الوصل بالهاء الساكنة :

ففي قول المتنبي :

د. أحمد محمد الصغير

لَا تَحْسَبُوا رَبَّكُمْ وَلَا ظَلَمَهُ أَوْلَ حَيٍّ فِرَاقَكُمْ قَتْلَهُ
قَدْ تَلَفْتُ قَبْلَهُ النَّفْسُ بِكُمْ وَأَكْثَرْتُ فِي هَوَاكُمُ الْعَدْلَهُ
خَلَا فِيهِ أَهْلٌ وَأَوْحَشَنَا وَفِيهِ صِرْمٌ مُرَوِّحٌ إِبِلُهُ¹²⁵

فالروي هو اللام ، ومجرى الروي هنا هو الفتحة ، ولم تشبع هذه الفتحة من باب الإطلاق بألف مد ، ولكن أعقبها هاء ساكنة هذه الهاء الساكنة هي الوصل في قافية البيت . ويرى علماء القافية أن خفاء الهاء هو ما ساعد على جعلها وصلًا، كما يرون أن الوصل إذا كان بالهاء قل الجمع بين الهاء الأصلية و هاء الضمير، وحكموا على ذلك بالقلة، فقد استخدمه الفحول على قلة خلافا للمحدثين الذين استحسنته كثير منهم¹²⁶، ومن شواهده عند المتنبي قوله:

مَا أَنْصَفَ الْقَوْمُ ضَبَّهُ وَأُمَّهُ الطَّرْطَبَهُ
وَإِنْ جَهَلْتَ مُرَادِي فَإِنَّهُ بِكَ أَشْبَهُ¹²⁷

وقد استخدم المتنبي الوصل بالهاء الساكنة ثلاث مرات جاءت في أبحر: {الرجز والطويل والمنسرح}، ولم يستخدم وصل الهاء الساكنة إطلاقا في أبحر: {الوافر والكامل و الرمل والمتقارب والبسيط والخفيف والسريع}.

الوصل	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح
بهاء ساكنة	*	*	*	1	*	1	*	*	*	1
المجموع = 3										

ويرى العروضيون أن الوصل بالهاء الساكنة على قلته فيه من الحسن، ومرجع ذلك إلى أن الهاء الساكنة تقوم مقام الإطلاق في القوافي، بل إن فيها من الفخامة ما ليس في الإطلاق¹²⁸.

د-الوصل بكاف الخطاب

أما الكاف المختلف فيها والتي يقع فيها الالتباس بين الروي والوصل فهي كاف الخطاب ساكنة كانت أو متحركة؛ فقد يتعين على المحلل للقافية أن يجعل كاف الخطاب روي البيت وذلك في الموضع الذي تسبق فيه كاف الخطاب بحرف من حروف المد نحو الألف في قول المتنبي:

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

فَدَى لَكَ مَنْ يَقْصِرُ عَنْ مَدَاكَ فَلَا مَلِكُ إِذْنُ إِلَّا فِدَاكَ
وَلَوْ قُلْنَا فدى لَكَ مَنْ يُسَاوِي دَعَوْنَا بِالْبَقَاءِ لِمَنْ قَلَاكَ.¹²⁹

فالألف في القافية ردف، والكاف روي البيت، والألف الثانية وصلها .

وكذلك يتعين علي المحلل للقافية أن يجعل كاف الخطاب روي البيت وذلك في

الموضع الذي لا يرتكز فيه الشاعر على الحرف السابق عليها وذلك نحو قول المتنبي :

وَمَا صَغَرَ الْأَرْضُ وَالسَّاحِلُ الَّذِي حُبِّبَتْ بِهِ إِلَّا إِلَى جَنْبِ قَدْرِكَ

تَحَاسَدَتِ الْبُلْدَانُ حَتَّى لَوْ أَنَهَا نُفُوسٌ لَسَارَ الشَّرْقَ وَالْغَرْبُ نَحْوَكَ¹³⁰

فكاف الخطاب روي القافية لتغير الحرف الذي قبلها وعدم التزام الشاعر له ، حيث

جاء في البيت الأول لاما ، وفي البيت الثاني راء ، وفي البيت الثالث واوا ، ولهذا تعد الكاف

هنا روي البيت. وقد استخدم المتنبي الوصل بكاف الخطاب مرتين في بحري {الوافر

والطويل} :

الوصل	وافر	كامل	رمل	رجز	مقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح
كاف الخطاب	1	*	*	*	*	1	*	*	*	*

جدول يبين استخدام المتنبي للوصل في قوافيه والنسب الإحصائية لكل استخدام:

الوصل بـ	عدد مرات الاستخدام	النسبة	الوصل بـ	عدد مرات الاستخدام	النسبة
الألف	57	20%	الهاء المتحركة	22	7.8%
الياء	108	38.7%	الهاء الساكنة	3	1%
الواو	87	31%	كاف الخطاب	2	0.7%

3/2/3- الرِّدْف:

هو حرف مد أو لين يسبق الروي مباشرة بغير فاصل، ولا فرق في هذا بين أن يكون الروي مطلقاً أو مقيداً، ومتى توخاه الشاعر في قافيته سميت القافية مردفة. ويرى المحدثون أن القافية المردفة تمثل مقطعاً شديداً الطول، لالتزام الشاعر بحرف المد السابق على الروي مباشرة¹³¹.

والردف قد يكون: { ألف مد ، أو واو مد مسبوقه بحرف مضموم قبلها ، أو ياء مد مسبوقه بحرف مكسور قبلها }
فمثال ألف المد قوله :

وقَد أوحِستْ أرضَ السَّامِ حتى سَلبتْ رُبوعها ثوبَ البَهاءِ¹³²

فألف المد في قافية البيت السابق ردف؛ لأنها تسبق الروي مباشرة من غير فاصل، وهي مسبوقه بحرف متحرك بالفتح.
ومثال واو المد قوله :

وَكيفَ تُنوبُكَ الشُّكوى بِداءٍ وَأنتَ المُستَغاثُ لِمَا يُنوبُ¹³³

فواو المد في قافية هذا البيت ردف ؛ لأنها تسبق الروي مباشرة من غير فاصل ، وهي مسبوقه بحرف متحرك بالضم.
ومثال ياء المد قوله:

يُجمَشِكُ الرِّمَانُ هَوَى وَحُبًّا وقد يُؤدَى مِنَ المِقَةِ الحَبِيبِ¹³⁴

فياو المد في قافية هذا البيت ردف ؛ لأنها تسبق الروي مباشرة من غير فاصل ، وهي مسبوقه بحرف متحرك بالكسر .

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

وقد يكون الردف: (ياء ساكنة غير مسبوقة بحرف مكسور، أو واو ساكنة غير مسبوقة بحرف مضموم)، وذلك نحو :

كَأَنَّ بَيَاضَهَا وَالرَّاحُ فِيهَا بَيَاضٌ مُحِيقٌ بِسَوَادِ عَيْنِ¹³⁵

فالياء الساكنة في قافية هذا البيت ردف ؛ لأنها تسبق الروي مباشرة من غير فاصل ، وهي مسبوقة بحرف متحرك بالفتح ، فهي ليست حرف مد ، ولكنها من حروف اللين .
وتجدر بنا الإشارة في هذا المقام إلى أن الشاعر إذا استخدم ألف المد في موقع الردف وجب التزامه بها فلا يجوز مخالفتها إلى الواو أو الياء، ولا يجوز له بحال أن يتركها ، ومثال ذلك قول المتنبي :

وَمَا سَلَّمْتُ فَوْقَكَ لِلتَّرِيَا وَلَا سَلَّمْتُ فَوْقَكَ لِلسَّمَاءِ

وَقَدْ أَوْحَشَتِ أَرْضَ الشَّامِ حَتَّى سَلَبْتَ رُبُوعَهَا ثَوْبَ الْبَهَاءِ

تَنَفَّسُ وَالْعَوَاصِمُ مِنْكَ عَشْرٌ فَتَعْرِفُ طَيْبَ ذَلِكَ فِي الْهَوَاءِ¹³⁶

فالقافية في الأبيات السابقة مردفة ، وقد استخدم المتنبي ألف المد في موضع الردف ، ولم يغادرها إلي غيرها (الواو ، أو الياء) .

أما إذا استخدم الواو أو الياء في موقع الردف فيجوز له أن يوالي بينهما فيستخدم الواو تارة، والياء تارة أخرى ومثال ذلك قول المتنبي :

أَيْدِي مَا أَرَابِكَ مَنْ يُرِيبُ وَهَل تَرَقَى إِلَى الْفَلَكَ الْخُطُوبُ

وَجِسْمِكَ فَوْقَ هِمَّةٍ كُلِّ دَاءٍ فَقُرْبُ أَقْلَهَا مِنْهُ عَجِيبُ

يُجَمِّسُكَ الزَّمَانُ هَوَى وَحُبًّا وَقَدْ يُؤَدِي مِنَ الْمِقَّةِ الْحَبِيبُ

وَكَيْفَ تُعْلَمُكَ الدُّنْيَا بِشَيْءٍ وَأَنْتَ لِعِلَّةِ الدُّنْيَا طَيِّبُ

وَكَيْفَ تَنْوُبُكَ الشُّكُورَى بِدَاءٍ وَأَنْتَ الْمُسْتَعَاثُ لِمَا يَنْوُبُ¹³⁷

فالقافية في الأبيات السابقة مردفة، وقد جمع المتنبي بين الواو والياء في موضع الردف؛ حيث استخدم الواو في البيتين الأول والخامس، واستخدم الياء في الأبيات الثاني والثالث والرابع، مما يدل على جواز المعاقبة بينهما.

فالمتنبي من خلال ما سبق يجعل ردف الألف مستقلا في الاستخدام، بينما يجعل ردف الياء والواو مما يجوز فيه التقارض، وهو بهذا موافق لطبيعة الاستخدام العربي، وليس هناك من تعليل لهذا الاستخدام في القوافي المردفة غير أن الواو والياء يتقارضان لما بينهما من

تقارب في الذبذبات المميزة لكل منهما، أما الألف فتبتاعد ذبذباتها عن الواو والياء بما لا يسمح بتقارضها مع قسيميتهما في باب حروف المد¹³⁸.

ويذكر الدكتور الطيب المجذوب أن المستشرقين يعيرون على الشعر العربي هذا النوع من القوافي الذي يجمع فيه بين الواو والياء، ويرى أن هذا يعد تكلفاً منهم وافتيتاً؛ لأن هناك قرابة قوية بين الواو والياء هي التي دفعت القدماء إلى تقبل الإقواء الذي جمع فيه بين كسرة وضمة، وما الكسرة والضمة إلا من الواو والياء.¹³⁹

وهناك ملحوظة إيقاعية مهمة ينبغي إثباتها ونحن نتحدث عن الرفع ولا سيما عند المتنبي، فاستخدام الرفع يعطى المحلل للقافية إحساساً بغنى الصوت واحتفاله بالنغمات الإيقاعية حيث يجتمع في آخر البيت حرفي مد -لينين- يسهمان إسهاماً كبيراً في التنوع الموسيقي للقصيدة، ويبدأ الإحساس بهذا التنوع بدءاً من البيت الأول؛ حيث يعتمد الشاعر فيه على التصريح فيكون آخر العروض مقابلاً في الإيقاع الحركي لإيقاع القافية، فترتفع درجة الإحساس الحركي للمصاحب للنطق بالصوت¹⁴⁰.، ومن نماذج هذا قول المتنبي:

ضُرُوبُ النَّاسِ عَشَاقٌ ضُرُوباً فَأَعْدَرُهُمْ أَشْفَهُهُمْ حَبِيباً
وَمَا سَكَنِي سِوَى قَتْلِ الْأَعَادِي فَهَلْ مِنْ زُورَةٍ تَشْفِي الْقُلُوبَا
تُظَلُّ الطَّيْرُ مِنْهَا فِي حَدِيثٍ تَرُدُّ بِهِ الصَّرَاصِرَ وَالنَّعِيبَا¹⁴¹

جدول إحصائي يمثل استخدام المتنبي للرفع:

القافية	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح	مجموع
مردفة	47	21	1	4	10	12	16	20	3	6	140
غير مردفة	1	25	2	6	14	49	31	2	4	13	147
المجموع	48	46	3	10	24	61	47	22	7	19	287

جدول إحصائي يمثل استخدام حروف الرفع عند المتنبي:

الرفع	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح	مجموع
الألف	29	11	1	3	6	5	8	13	2	4	126
مختلط	13	9		1	3	6	6	5		2	45
الواو	3				1		1				5
الياء	2	1				1	1	2	1		8

حركات القافية المتعلقة بالردف:

الحدو: الردف حرف ساكن (سواء أكان حرف مد، أم حرف لين)، ولهذا فهو بطبيعة الحال سوف يكون مسبوقا بحرف متحرك، هذا الحرف الذي يسبق الردف غير ملتزم فليس على الشاعر أن يعتمد في كل قوافي القصيدة، أما حركة هذا الحرف السابق على الردف فهي الملزمة، وهي التي تسمى عند علماء القوافي بالحدو.¹⁴²

والحدو يكون بالفتحة والضمة والكسرة ومن شواهد الحدو بالفتحة قول المتنبي قوله

:

أَمِنْ كُلِّ شَيْءٍ بُلْغَتِ الْمُرَادَا وَفِي كُلِّ شَأٍ شَأُوتَ الْعِبَادَا
فَمَاذَا تَرَكْتِ لِمَنْ لَمْ يَسُدْ وَمَاذَا تَرَكْتِ لِمَنْ كَانَ سَادَا
كَأَنَّ السُّمَانِيَّ إِذَا مَارَأْتُكَ تَصَيِّدُهَا تَشْتَهِي أَنْ تُصَادَا¹⁴³
فالألف الأولى ردف القصيدة ، والفتحة التي تسبقها (على حرف الواو) هي الحدو .
ومن شواهد الحدو بالضمة قول المتنبي :

تَجَلَّى لَنَا فَأَضَانَا بِهِ كَأَنَّا نَجُومٌ لَقِينِ سُعُودَا
طَلَبْنَا رِضَاهُ بِتَرْكِ الَّذِي رَضِينَا لَهُ فَتَرَكْنَا السُّجُودَا
فالواو ردف القصيدة، والضمة على الحرف السابق عليها هي الحدو .
ومن شواهد الحدو بالكسرة قول المتنبي:

وَوَقَّتْ وَفَى بِالذَّهْرِ لِي عِنْدَ سَيِّدِي وَفَى لِي بِأَهْلِيهِ وَزَادَ كَثِيرَا
شَرِبْتُ عَلَى اسْتِحْسَانِ ضَوْءِ جَبِينِهِ وَزَهَرَ تَرَى لِلْمَاءِ فِيهِ خَرِيرَا¹⁴⁴
فالياء ردف القصيدة ، والكسرة على الحرف السابق عليها هي الحدو .

وقد سمي علماء القوافي حركة ما قبل الردف بالحدو؛ لأن الحدو معناه الإتياع، فالشاعر يحدو هذه الحركة في قافيته حتى يتوافق له الردف الملزم في قافيته ؛ لأن الألف لا تأتي ردفا ما لم يفتح ما قبلها، والواو لا تأتي ردفا ما لم يضم ما قبلها ، والياء كذلك لا تأتي ردفا ما لم يكسر ما قبلها ، فأحرف الردف على هذا التصور تحذو حدو ما قبلها من الحركات في قافية القصيدة.

الدخيل والتأسيس حرفان من حروف القافية، وهما أول حرفين في ترتيب حروف القافية من جهة اليمين، وهما حرفان متلازمان لا يفصل أحدهما عن الآخر، وإذا ذكر أحدهما استلزم الأمر ذكر الثاني، ولا يعرف أحدهما إلا بتعريف الآخر، وهما يسبقان الروي مباشرة من جهة اليمين، ولا يجتمعان على الإطلاق مع الردف فهما والردف متنافران، وسوف نجمعهما (أي التأسيس والدخيل) معا في الدراسة والعرض لما يقتضيه المقام من الجمع بينهما .

أ- **الدخيل**: نبدأ بالدخيل لأنه الحرف الذي يسبق الروي من جهة اليمين - وذلك لعدم وجود الردف-، وهو الحرف الصحيح المتحرك الذي يفصل بين التأسيس يمينا، والروي يسارا، وهو حرف صحيح متحرك غير ملتزم؛ فالشاعر ليس مجبرا على التزام الدخيل كصوت، ولكنه ملتزم بالارتكاز على حركة الدخيل فهي الملتزمة في هذا الموضع من مواضع القافية، وقد سماه علماء القافية دخيلا؛ لأنه حرف مختلف في صوته بعد ألف التأسيس الملتزمة التي لا يجوز بحال اختلافها، فكأنه والحال هذه دخيل على حروف القافية .

ب- **التأسيس**: هو ألف مد ليس غير ، يفصل بينها وبين الروي الحرف الصحيح -غير الملتزم حرفه ، والملتزمة حركته - المسمى دخيلا ، وهي حرف ملتزم من حروف القافية لا يجوز للشاعر تركه، وإلا عد هذا عيبا من عيوب القافية. وسمي بالتأسيس؛ لأنه أساس القافية يمينا، فهو يتقدم حروف القافية جميعا، وأول ما يلتزم به الشاعر من الحروف المكونة للمقطع الصوتي المكون للقافية. وإذا استخدم الشاعر التأسيس والدخيل في قافيته سميت القافية مؤسسة.

ويرى بعض المحدثين أن حركة الفتح السابقة على ألف التأسيس اعتمدها القدماء نتيجة تأثرهم بالجانب الخطي، وإغفالهم للحقيقة الصوتية لألف المد؛ ويرى أن القول بالتأسيس ظاهرة افتراضية لا وجود لها في الواقع الصوتي¹⁴⁵.

جدول يبين نوع القافية من حيث التأسيس وعدمه في ديوان المتنبي:

القافية	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح	مجموع
مؤسسة	*	5	*	2	1	16	*	*	*	1	25
غير	48	41	3	8	23	45	47	22	7	18	262

										مؤسسة	
287	19	7	22	47	61	24	10	3	46	48	المجموع

ومن خلال الجدول السابق نلاحظ أن السمة الغالبة على قوافي المتنبي هي عدم التأسيس، بل هي السمة الغالبة على بعض البحور، التي خلت تماما من التأسيس كالوافر والرمل والبسيط والخفيف والسريع. فقد جاءت هذه البحور غير مؤسسة بنسبة 100% . وليس هناك من تفسير لهذا سوى أن التشكيل المقطعي للقافية لا يتناسب إيقاعيا مع القافية المؤسسة في هذه البحور

أما عن باقي البحور فقد جاء التأسيس فيها بنسبة ضعيفة جدا لا تتعدى 1%. وقد جاءت نسبة الاستخدام الكبرى للقافية غير المؤسسة في قوافي الطويل؛ حيث استخدمها المتنبي في خمس وأربعين قصيدة في مقابل ست عشرة قصيدة جاءت مؤسسة. وقد جاءت القوافي غير المؤسسة للطويل قاصرة على الضربين الصحيح والمحذوف من التشكيل المقطعي المتواتر ، وتفسير ذلك يعود إلى أن اقتصار المتنبي على القوافي المطلقة يحول دون استخدام التأسيس؛ لأن اجتماع الإطلاق مع التشكيل المقطعي المتواتر (5/5) يحول دون التأسيس.

أما الضرب المقبوض فقد استخدم التأسيس فيه في ست عشر قصيدة، في مقابل عدم التأسيس في أربع عشرة قصيدة؛ وذلك لكون الضرب المقبوض من التشكيل المقطعي المتدارك (5/5) الذي يصح فيه التأسيس.

حركات القافية المتعلقة بالدخيل والتأسيس:

هناك حركتان من حركات القافية تتصلان بحرفي الدخيل والتأسيس، هاتان الحركتان هما (الإشباع والرس)¹⁴⁶ .

أ- الإشباع: هي حركة الدخيل الملتزمة التي يجب علي الشاعر الالتزام بها في قوافي القصيدة، ومثالها في شعر المتنبي قوله :

فَمَتَى أَقْرَمُ بِشُكْرِ مَا أَوْلَيْتَنِي وَالْقَوْلُ فَيْكَ عَلُوٌّ قَدْرِ الْفَائِلِ¹⁴⁷

فالألف تأسيس ، والهمزة دخيل ، وكسرة الهمزة هي الإشباع .

وقد يكون الإشباع بالضممة أو الفتحة، غير أن السمة الغالبة على الإشباع في ديوان المتنبي هي أن يكون بالكسرة ، فلم نعثر له على موضع يكون الإشباع فيه بغيرها .

ب- الرس: هي فتحة ما قبل ألف التأسيس وهي ملتزمة بطبيعة الحال؛ لأن ألف التأسيس حرف مد لا يناسبه إلا الفتحة قبلها. وقد سمي علماء القوافي فتحة ما قبل الألف بالرس لأنها مأخوذة من الخفاء أو التقدم، فالخفاء لأن الفتحة بعض حرف هو الألف، والتقدم لأنها تتقدم حروف القافية فهي نقطة الارتكاز الأولى من جهة اليمين. ومثالها في شعر المتنبي قوله:

أَصْبَحْتَ تَأْمُرُ بِالْجِجَابِ لِخُلُوةٍ هَيْهَاتَ لَسْتَ عَلَى الْجِجَابِ بِقَادِرٍ¹⁴⁸

فالألف تأسيس، وفتحة القاف قبلها هي الرس، والدال دخيل وكسرتها هي الإشباع، والراء روي البيت .

- نماذج للقوافي المؤسسة في ديوان المتنبي:

من باب استكمال الصورة العامة لرصد القافية المؤسسة في ديوان المتنبي، يعرض البحث فيما يلي لنماذج متنوعة للقافية المؤسسة، من خلال شعر المتنبي:

أ- القافية المؤسسة مع الروي المطلق الموصول بالألف:

بَأْبَى السُّمُوسُ الْجَانِحَاتُ غَوَارِبَا اللَّأْسَاتُ مِنَ الْحَرِيرِ جَلَابِيا
الْمُنْهِيَاتُ عُقُولُنَا وَقُلُوبُنَا وَجَنَاتِهِنَّ النَّاهِيَاتِ النَّاهِيَا
النَّاعِمَاتُ الْقَاتِلَاتُ الْمُخِيَا ثُ الْمُبِيَّاتُ مِنَ الدَّلَالِ غَرَابِيا¹⁴⁹

فالقوافي في الأبيات السابقة تتكون من: الباء الأخيرة روي مطلق، وفتحتها مجرى، والألف الأخيرة وصل القافية، والألف الأولى تأسيس، و (الباء، والهاء، والهمزة) بالتوالي هي الدخيل بين التأسيس والروي، وكسرة هذه الأحرف الثلاثة إشباع، والفتحة قبل التأسيس هي الرس .

ب- القافية المؤسسة مع الروي المطلق الموصول بالياء:

أَصْبَحْتَ تَأْمُرُ بِالْجِجَابِ لِخُلُوةٍ هَيْهَاتَ لَسْتَ عَلَى الْجِجَابِ بِقَادِرٍ
مَنْ كَانَ ضَوْءَ جَيْبِهِ وَتَوَالَهُ لَمْ يُحِبَّيَا لَمْ يُخْتَجِبْ عَنِ نَاطِرٍ
فَإِذَا احْتَجَبَتْ فَأَنْتَ غَيْرُ مُحَجَّبٍ وَإِذَا بَطَّنْتَ فَأَنْتَ عَيْنُ الظَّاهِرِ¹⁵⁰

فالقوافي في الأبيات السابقة تتكون من: الراء روي مطلق، وكسرتها مجرى، والياء بعدها وصل القافية، والألف قبلها تأسيس، و(الدال، والطاء، والهاء) بالتوالي هي الدخيل بين التأسيس والروي، وكسرة هذه الأحرف الثلاثة إشباع، والفتحة قبل التأسيس هي الرس.

ج- القافية المؤسسة مع الروي المطلق الموصول بالواو:

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

وقد تَقَبَلُ العُدْرَ الخَفِيَّ تَكْرُمًا فما بالُ عُدْرِي واقفًا وَهُوَ واضحُ
وإنَّ مُحالًا إذ بك العيش أن أرى وجسْمُكَ مُعتَلٌّ وجسمي صالحُ
وما كان تَرِكُ الشِعْرِ إلا لَأَنَّهُ تُقَصِّرُ عن وَصْفِ الأميرِ المَدائِحِ¹⁵¹

فالقوافي في الأبيات السابقة تتكون من: الحاء روي مطلق، وضممتها مجرى، والواو بعدها وصل القافية، والألف قبلها تأسيس، و(الهاء، واللام، والهمزة) بالتوالي هي الدخيل بين التأسيس والروي، وكسرة هذه الأحرف الثلاثة إشباع، والفتحة قبل التأسيس هي الرس.

د- القافية المؤسسة مع الروي المطلق الموصول بالهاء المتحركة:

حاشى الرقيبَ فخانتهُ ضمائرُهُ وعَيَضَ الدمعُ فأنهَلَتْ بَوادِرُهُ
وَكاتِمِ الحُبِّ يَوْمَ البينِ مِنْهَتِكَ وصاحبُ الدمعِ لا تُخْفَى سرائِرُهُ
لَولا طِبْءُ عَدِي ما شَغَفَتْ بِهِمُ وَلَا بِرَبْرَبِهِمْ لَولا جَاذِرُهُ¹⁵²

فالقوافي في الأبيات السابقة تتكون من: الراء روي مطلق، وضممتها مجرى، والهاء المضمومة بعدها وصل القافية، وضممتها نفاذ، وواو المد بعدها هي الخروج، والألف قبلها تأسيس، و(الذال، والراء، والذال) بالتوالي هي الدخيل بين التأسيس والروي، وكسرة هذه الأحرف الثلاثة إشباع، والفتحة قبل التأسيس هي الرس.

هـ - القافية المؤسسة مع الروي المطلق الموصول بالهاء الساكنة:

وفأوكما كالربع أشجاهُ طاسِمُهُ بأن تُسعدَ والدمعُ أشفاهُ ساجِمُهُ
وما أنا إلا عاشِقٌ كُلُّ عاشِقٍ أعقُّ خَلِيبيهِ الصَفِيِّينَ لائِمُهُ
وقد يَنْزِيًا بِالهُوى غَيْرُ أهْلِهِ وَيَسْتَصِجِبُ الإنسانُ من لا يُلائِمُهُ¹⁵³

فالقوافي في الأبيات السابقة تتكون من: الميم روي مطلق، وضممتها مجرى، والهاء الساكنة بعدها وصل القافية، والألف قبلها تأسيس، و(الجيم، والهمزة، والهمزة) بالتوالي هي الدخيل بين التأسيس والروي، وكسرة هذه الأحرف الثلاثة إشباع، والفتحة قبل التأسيس هي الرس.

و- القافية المؤسسة مع الروي المقيد :

أزائِرُ يا خيالُ أم عائدُ أم عندَ مَولَاكَ أنْتي راقِدُ
لَيْسَ كَمَا ظَنَّ غَشِيَّةً عَرَضَتْ فَجِئْتَنِي في خِلالِها قاصِدُ
عُدْ وأعْدها فَحَبْدٌ تَلْفُ الصَّقِ نُذِي بِئُذِيكَ الناهِدُ¹⁵⁴

د. أحمد محمد الصغير

فالقوافي في الأبيات السابقة تتكون من: الدال روي مقيد، والكسرة التي قبلها توجيه، والألف قبلها تأسيس، و(القاف، والصاد، والهاء) بالتوالي هي الدخيل بين التأسيس والروي، وكسرة هذه الأحرف الثلاثة إشباع، والفتحة قبل التأسيس هي الرس.

3/3- القافية بين الإطلاق والتقييد عند المتنبي:

الروي قد يكون متحركاً أو ساكناً، وعلى هذا الأساس يختلف لقب القافية تبعاً لاختلاف الروي من حيث الحركة والسكون. وقد قسم العلماء القوافي إلى ضربين:
أولهما: القوافي المقيدة : وهي التي يكون الروي فيها ساكناً، فالتسكين قيد للحرف والقافية معاً لأن التسكين منع للحرف من الحركة. ومن شواهد قول المتنبي :

أزايِرُ يا خيالُ أم عائدُ أم عندَ مولاك أنني راقِدُ
ليسَ كما ظنَّ غشِيَةٌ عَرَضَتْ فَجِنْتِي في خِلالِها قاصِدُ¹⁵⁵

وقوله:

فَهَمَّتْ الكِتابَ أَبْرَ الكُتُبِ فَسَمِعُها لِأَمْرِ أميرِ العَرَبِ
وطَوَّعَ لَهُ وَأَبْتَهَاجاً بِهِ وَإِنْ قَصَرَ الفِعْلُ عَمَّا وَجَبَ¹⁵⁶

وقوله:

لَئِنْ كانَ أَحسَنَ في وَصْفِها لَقَدْ فَاتَهُ الحُسْنُ في الوَصْفِ لَكَ
لَأَتَّكَّ بِحَرٍّ وَإِنِ البِجارَ لَتَأْتَفُ من حالِ هِذي البِرِّكِ¹⁵⁷

والقافية المقيدة لها ثلاث صور هي: المردف نحو: (قَرِيحُ)، والمؤسس نحو: (عاجِزُ)، والمجرد الخال من التأسيس والردف نحو: (وَعَجَلُ)¹⁵⁸، وقد استعمل المتنبي نوعين من القوافي المقيدة وهما:

- القافية المقيدة المجردة كقوله:

وَرِيارَةٌ عَن غَيرِ مَوعدِ كَالعُمُضِ في الجَفَنِ المُسَهَّدِ.¹⁵⁹

وهذا النوع من القوافي يلزمه لازمان هما الروي والتوجيه.

- القافية المقيدة المردفة كقوله:

ما أَنا وَالخَمْرُ وَبِطِيقَةٍ سَوَداءُ في قِشْرِ مِنَ الخَيزُرانِ.¹⁶⁰

وهذا النوع من القوافي يلزمه ثلاثة لوازم هي: الروي والردف والحدو.

ولم يؤثر عن المتنبي استعماله للقافية المقيدة المؤسسة¹⁶¹.

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

الأخر: القوافي المطلقة: وهي التي يكون الروي فيها متحركا، فتكون حركته دليل على إطلاق القافية وعدم تقيدها، ولا فرق في هذا بين أن تكون القافية متحركة بالفتح أو الضم أو الكسر. ومن شواهد قول المتنبي:

أيدري ما أرابك من يُريبُ وهل تُرقى إلى الفلكِ الخُطوبُ¹⁶²

وقوله:

تجفُّ الأرضُ من هذا الرِّبابِ ويخلقُ ما كساها من ثيابِ¹⁶³
ومنه أيضا :

تعرَّضَ لي السَّحابُ وقد قفلنا فقُلْتُ إلكِ إنَّ معي السَّحابِ¹⁶⁴
والقافية المطلقة لها ست صور هي:

- ضرب مؤسس موصول نحو: (الكواكب)،
- وضرب مؤسس له خروج. ولذلك يكون وصلة هاء نحو: (يُوافِقُها)،
- وضرب مردف موصول نحو: (طَرَّاق)،
- وضرب مردف موصول وله خروج نحو: (يُعِيدُها)،
- وضرب مجرد لا تأسيس له ولا ردف نحو: (فَحَوْمَل)،
- وضرب مجرد له خروج نحو: (نَعْلِه).¹⁶⁵

وقد استعمل المتنبي خمسا من القوافي المطلقة وهي:

- المطلقة المجردة كقوله:
إذا كانَ مدحُ فالنَّسِيبُ المُقَدَّمُ أَكُلُّ فَصِيحٍ قالَ شِعراً مُنِيماً¹⁶⁶
- المطلقة المؤسسة كقوله:
على قَدْرِ أَهلِ العَزمِ تأتي العَرائِمُ وَتأتي على قَدْرِ الكِرامِ المِكارِمُ¹⁶⁷
- المطلقة المردفة كقوله:
أينَ أزمَعَتِ أَيُّهَذَا الهِمامُ نَحْنُ نَبَتُ الرُّبى وَأنتَ العَمامُ¹⁶⁸
- المطلقة المردفة التي لها نفاذ كقوله:
حَجَبَ ذا البَحَرِ بِحارٍ دوتُهُ يَدُمُها الناسُ وَيَحْمَدونَهُ¹⁶⁹
- المطلقة المجردة التي لها نفاذ كقوله:

د.أحمد محمد الصغير

أَوْدُ مِنْ الْأَيَّامِ مَا لَا تُودُّهُ وَأَشْكُو إِلَيْهَا بَيْنَنَا وَهِيَ جُنْدُهُ¹⁷⁰

ولم يؤثر عن المتنبي استعماله للقافية المؤسسة التي لها نفاذ¹⁷¹.

ومن خلال دراستنا الإحصائية للقوافي في ديوان المتنبي أمكننا أن نخلص إلى

الإحصاء التالي :

نوع القافية	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح
مطلقة	48	44	2	9	20	61	47	22	5	17
مقيدة	*	2	1	1	4	*	*	*	2	1
المجموع	48	46	3	10	24	61	47	22	7	19

وتكشف الدراسة التحليلية للجدول عن الملحوظات التالية :

-اعتمد المتنبي على القوافي المطلقة في أربعة أبحر عروضية: هي الوافر، والطويل، والبسيط، والخفيف. حيث جاءت جميع القوافي بلا استثناء مطلقة غير مقيدة بنسبة 100%.

-في باقي الأبحر جاءت نسبة استخدام القوافي المقيدة في مقابل المطلقة ضئيلة فهي في الكامل 5%، وفي الرمل 33%، وفي الرجز 10%، وفي المتقارب 16%، وفي السريع 28%، وفي المنسرح 19%.

ولو أردنا تفسيراً موسيقياً للنتائج السابقة لتوصلنا إلى النتائج التالية :

-بالنسبة للأبحر التي اقتصر الاستخدام فيها على القافية المطلقة نجد أن هناك تناسباً طردياً بين تفعيلية الضرب وإطلاق القافية :

ففي الوافر يتناسب الإطلاق مع (فعولن//5/5) بوصفها من التشكيل المقطعي المتواتر(//5/5).

وفي الخفيف يتناسب الإطلاق مع تفعيلية الضرب (فاعلاتن//5/5/5) التي جاءت صحيحة أو داخلها التشعيب (فالانتن//5/5/5)، وهي في الحالين من التشكيل المقطعي المتواتر الذي يناسبه إطلاق القافية في كل الأحوال.

وفي البسيط يتناسب الإطلاق مع تفعيلية الضرب (فاعلن//5/5)، التي جاءت مخبونة (فعلن//5) من التشكيل المقطعي المتراكب، أو مقطوعة (فالن//5) من التشكيل المقطعي المتواتر، وهي في الحالين يناسبها إطلاق القافية.

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

وفي الطويل يتناسب الإطلاق مع تفعيلة الضرب (مفاعيلن//5/5/5) التي جاءت صحيحة (مفاعيلن//5/5/5) من التشكيل المقطعي المتواتر، أو محذوفة (مفاعي//5/5) من التشكيل المقطعي المتواتر، أو مقبوضة (مفاعلن//5/5) من التشكيل المقطعي المتدارك وقد مال المتنبي في جميع أضرب الطويل إلى إطلاق القافية، على الرغم من صلاحية هذا البحر دون غيره من الأبحر طوال للقافية المقيدة¹⁷².

أما الأبحر التي استخدم المتنبي فيها القوافي المقيدة فهي تتسم بقلة الاستخدام التي تكشف عنها الإحصائيات السابقة. ولنا عليها الملحوظات التالية:

ففي البحر الكامل: استعمل المتنبي القافية المطلقة 44 مرة، ولم يستعمل القافية المقيدة إلا في قصيدتين:

جاءت القصيدة الأولى منهما على الضرب المرفل (متفاعلاتن //5/5//5) وذلك في

قوله:

وَزِيَارَةٌ عَنْ غَيْرِ مُوعِدٍ كَالْغُمُضِ فِي الْجَفْنِ الْمُسَهَّدِ¹⁷³

حيث يتوافق التقييد مع التشكيل الإبقاعي المرفل الذي ينتهي بسبب خفيف فيحسن معه الوقوف على ساكن.

وجاءت القصيدة الثانية منهما على الضرب المجزوء الصحيح الموصول بكاف الخطاب وذلك قوله:

أَنَا عَاتِبٌ لَتَعْتَبُكَ مَتَعَجَّبٌ لَتَعْجُبُكَ¹⁷⁴

وكاف الخطاب مما يحسن معها التقييد لكونها وصلاً وعدم صحة إشباعها.

وفي البحر المتقارب: استعمل المتنبي الإطلاق في عشرين قصيدة من قصائد البحر المتقارب، واستخدم التقييد في أربعة قصائد جاءت خالية من التأسيس والردف مع الضرب المحذوف في التشكيل المقطعي المتدارك؛ لتتناسب التقييد مع هذه التشكيلات ومن نماذجه قول المتنبي:

لَقَدْ أَصْبَحَ الْجُرَذُ الْمَسْتَغِيرُ أَسِيرَ الْمَنَابِيا صَرِيحَ الْعَطْبِ¹⁷⁵

ويعد استعمال المتنبي للإطلاق والتقييد دليلاً على شاعريته الأصيلة؛ فحين تكون نسبة استخدامه للقافية المقيدة في أبحر الوافر والبسيط والخفيف (0%)، فهذا يؤكد مقولة

العروضيين التي ترى أن " بحر البسيط من أشق مسالك القافية المقيدة..، وبحر الخفيف يشبهه في هذا، وبحر الوافر يجئ فيه التقييد مع عسر شديد"176

أما عن التعليل الإيقاعي النغمي لميل المتنبي إلى الإطلاق وقلة التقييد عنده، فيمكن أن يفسر بأن تقييد القافية يفقدها قوة من قوى الإسماع الصوتية؛ حيث تذهب حركة الروي وهي (المَجْرَى)، ويذهب تبعاً لذلك حرف إشباعها وهو (الوصل)، فيبقى الروي وحيداً صامتاً، فالإطلاق على معنى تحريك الحرف هو أعظم أسباب إظهاره للسمع، فإذا سكن الحرف افتقد ذلك السبب، واقتصر على ما تمده به طبيعة نوعه¹⁷⁷؛ فالشعر لا يحبذ الوقوف على سكون كما هو الحال في النثر، وهذه الظاهرة من أهم ما يميز الشعر عن لغة النثر

3/4- ألقاب القوافي في ديوان المتنبي :

القافية هي عبارة عن مقطع صوتي يرتكز عليه الشاعر، هذا المقطع يتكون في كل الأحوال من ساكنين، يجمعان فيما بينهما عدداً مختلفاً من الأحرف المتحركة، ويتحدد لقب القافية في هذا المجال بحسب ما يجتمع من المتحركات وسط هذين الساكنين، وعلى هذا الأساس جعل علماء القوافي للقافية خمسة ألقاب هي:

{ المتكاسوس، والمتراكب، والمتدارك، والمتواتر، والمترادف }¹⁷⁸.

وهذا التقسيم لحركات القوافي معتمد على تعريف الخليل للقافية؛ حيث يرى أنها " ما

بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط"¹⁷⁹.

3/4/1 – المتكاسوس: (5///5)

المتكاسوس لقب يطلق على القافية التي يجتمع بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة، وهو من الصور النادرة القليلة للقافية، وقد سمي هذا النمط بالمتكاسوس قياساً على معنى التزامم؛ تشبيهاً للقافية التي يجتمع بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة، بالإلزام المتراحمة حين ترد الماء، وليس هذا النمط بشائع عند المتنبي؛ لأنه قليل نادر الأمثلة في الشعر العربي، ولا يستعمل إلا في الرجز حيث يدخل على الضرب زحافي الخين والطي معا فتتحول تفعيلته من {مستفعلن/5//5/5} إلى {فَعْلُنُّ//5}.¹⁸⁰

3/4/2 – المتراكب: (5//5)

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

المتراكب لقب يطلق على القافية التي يجتمع بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحركة، وهو من الصور الشائعة في موقع القافية، وقد سمي هذا النمط بالمتراكب لاجتماع حركاته واتصالها فكأنما ركب بعضها بعضا. ومن شواهد هذا النمط عند المتنبي قوله :

وإنما الناس بالملوك وما نُفْلِحُ عُرْبٌ ملوكها عَجْمٌ
لا أدبٌ عندهم ولا حسب ولا عهد لهم ولا يمَمٌ¹⁸¹

ومنه أيضا قوله :

قَدْ صَدَّقَ الْوَرْدُ فِي الَّذِي زَعَمَا أَنْكَ صَيْرْتَ نَثْرَهُ دَيْمًا¹⁸²

3/4/3 - المتدارك : (5/5)

المتدارك لقب يطلق على القافية التي يجتمع بين ساكنيها حرفان متحركان، وهو من الصور الشائعة في موقع القافية أيضا، وقد سمي هذا النمط بالمتدارك عند علماء القافية؛ لأن بعض الحركات أدرك بعضها. ومن شواهد هذا النمط عند المتنبي قوله :

قَدْ أُبْتُ بِالْحَاجَةِ مَقْضِيَّةٌ وَعَفْتُ فِي الْجَسَةِ تَطْوِيلًا
أَنْتَ الَّذِي طَوَّلَ بَقَاءَ لَهْ خَيْرٌ لِنَفْسِي مِنْ بَقَائِي لَهَا¹⁸³

3/4/4 - المتواتر : (5/5)

المتواتر لقب يطلق على القافية التي يجتمع بين ساكنيها حرف واحد متحرك، وهو من الصور الشائعة في موقع القافية أيضا، وقد سمي هذا النمط بالمتواتر عند علماء القافية؛ لتواتر الحركة والسكون وتتابعهما في موقع القافية. ومن شواهد هذا النمط عند المتنبي قوله :

لَيْسَ كَمَا ظَنَّ عَشِيَّةً عَرَضَتْ فَجِئْتَنِي فِي خِلَالِهَا قَاصِدٌ
عُدُّ وَأَعْدَهَا فَحَبَّذَ تَلَفٌ أَلْصَقَ تُدْيِي بِتُدْيِكَ النَّاهِدِ¹⁸⁴

ومنه أيضا قوله :

مَا سَدَكْتَ عَلَّةً بِمَوْرُودٍ أَكْرَمَ مِنْ تَغْلِبِ بْنِ دَاوُدَ
يَأْتِفُ مِنْ مَيْتَةِ الْفِرَاشِ وَقَدْ حَلَّ بِهِ أَصْدَقُ الْوَأَعِيدِ¹⁸⁵

3/4/5 - المترادف : (55)

المترادف لقب يطلق على القافية التي يجتمع فيها ساكنان بغير متحرك يفصلهما، وهو من الصور الشائعة في موقع القافية في حالات خاصة بعلم معينة، في بعض الأوزان المجزوءة مثل التذييل والتسييع، ويكثر في أبحر الرمل والمتقارب والمتدارك، وقد سمي هذا

النمط بالمترادف عند علماء القافية؛ لترادف الساكنين فيه واتصالهما وتتابعهما في موقع القافية. ومن شواهد هذا النمط عند المتنبي قوله :

لا تُحَسِّنُ الوَفْرَةَ حَتَّى تَرَى مَنشُورَةَ الضَّفْرَيْنِ يَوْمَ القِتَالِ
على فَتَى مَعْتَقِلَ صَعْدَةَ يَعْطُّهَا من كل وافي السَّبَالِ¹⁸⁶

ومنه أيضا قوله :

ما أَنَا والخمر وبطِّيخة سَوْدَاءَ في قِشْرٍ مِنَ الخَيْرَانِ
يَشْغَلُنِي عَنهَا وَعَن غَيْرِهَا تَوَطِّئِي النَفْسَ لِيَوْمِ الطَّعَانِ¹⁸⁷

جدول إحصائي يمثل ألقاب القافية في ديوان المتنبي

القافية	وافر	كامل	رمل	رجز	متقارب	طويل	بسيط	خفيف	سريع	منسرح	مجموع
متكاس	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
متراكب	*	1	1	*	*	*	31	*	*	12	46
متدارك	*	27	1	7	16	30	*	*	3	*	84
متواتر	48	18	1	3	8	31	16	22	2		156
مترادف	*	*	*	*	*	*	*	*	2	*	2
مجموع	48	46	3	10	24	61	47	22	7	19	287

ونلاحظ من خلال الإحصاء السابق أن بحري الوافر والخفيف، يتفقان تماما من حيث طبيعة التشكيل الحركي؛ حيث يستعمل التشكيل الحركي المتواتر في البحرين بنسبة 100%، فالوافر ينتهي بمقطع (فعلون //5/5)، ولهذا فإن من المنطقي أن يقتصر التشكيل المقطعي لقافية الوافر على نمط المتواتر (5/5). وقد جاء التشكيل المقطعي للبحر الخفيف قاصرا على النمط المتواتر (5/5)؛ لاقتصار الشاعر على تام الخفيف الذي يكون صحيحا، أو قد يدخله التشعيب وهو في كل الأحوال لا يخرج عن تشكيل المتواتر.

وقد اقتصر استخدام المتنبي لنمط المترادف على قصيدتين فقط كلتيهما من البحر السريع، وهو ما يؤكد أن قافية المترادف المقيدة بطبيعة الحال من أعسر القوافي، حيث يتوالى في آخرها ساكنان، ولعل هذا يفسر سر إجماع المتنبي – كغيره من شعراء العربية- عن ارتياد مثل هذا النمط¹⁸⁸.

القافية قيد يتقيد به الشاعر، ويلتزم به على مستوى بعض الحروف وبعض الحركات؛ كالالتزام الروي، والتزام الوصل والخروج، والتزام الردف، والتزام التأسيس وحركة الدخيل. فالقافية إنما سميت قافية لأنها مقفوة ومتبوعة وملتزمة من قبل الشاعر، يلتزم بها من بيت إلى آخر من غير خلل أو نقصان .

وقد رصد القدماء عيوب القافية في ثنايا حديثهم عن اتساق النظم فيقول ثعلب: "ما طاب قريضه، وسلم من السناد، والإقواء، والإكفاء، والإجازة، والإيطاء، وغير ذلك من عيوب الشعر، وما قد سهل العلماء إجازته من قصر ممدود، ومد مقصور، وضروب أخرى كثيرة؛ وإن كان ذلك قد فعله القدماء، وجاء عن فحول الشعراء"¹⁸⁹.

وقد يستطيع المبدع المتمكن أن يحافظ على قيد القافية، ويلتزم بمقطعها الصوتي ويسير على درب حركاتها الملتزمة وحروفها المتبعة، من غير خلل أو خروج أو تغيير أو تحريف لهذا المقطع الصوتي، حفاظا على النسق الموسيقي المتبع في الأبيات. وقد يعجزه القول وتناى عنه كلماته وتجفوه الألفاظ والبنى فلا يستطيع أن يتابع - في موضع من مواضع القافية - القيد الملتزم فيخرج على هذا القيد ولا يلتزم به ولو في بيت واحد من الأبيات، وهذا الخروج يعدد خلا وعيبا يؤخذ على الشاعر.

وقد أخل كثير من الشعراء والمبدعين بالنظام المقطعي الملتزم في موقع القافية، ووقع الكثير منهم في عيب من عيوب القوافي مثل: النابغة، وحسان بن ثابت، ودريد بن الصمة، وغيرهم.

وعيوب القافية يمكن أن تقسم إلى قسمين أساسيين، لأن بعض العيوب قد يتعلق بالروي ومجراه، وبعضها الآخر قد يتعلق بما قبل الروي من الحروف والحركات، وعلى هذا الأساس تنقسم عيوب القافية إلى قسمين :

الأول : عيوب الروي والمجرى. وذلك مثل :

(الإقواء، والإصراف، والإيطاء، والإكفاء، والتضمين)

الثاني: عيوب ما قبل الروي(السناد):

فكل مخالفة في هذا الموقع قبل الروي تسمى سنادا ويسمى السناد باسم المخالفة التي وقع فيها الشاعر فيقال:(سناد التوجيه)، و(سناد الردف، و سناد الحدو)، و(سناد التأسيس، وسناد الإشباع).

وقد حاولت جاهدا أن أقف للمتنبّي على عيب من عيوب القافية، حتى أعياني البحث دون العثور على عيب أو خلل في موطن القافية، فلم أعتز له إلا على عيبين من عيوب القافية هما: سناد التوجيه، وسناد الردف¹⁹⁰.

أ- سناد التوجيه :

التوجيه كما علمنا هو حركة ما قبل الروي المقيد، ويقع السناد في التوجيه عن طريق لجوء الشاعر إلى مخالفة حركة ما قبل الروي المقيد، فيفتحه تارة ويضمه تارة ويجره تارة أخرى وذلك نحو قول المتنبّي :

بُكْتُبُ الْأَنْامَ كِتَابٌ وَرَدَ فَدَتِ يَدَ كَاتِبِهِ كُلُّ يَدٍ
يَعْبُرُ عَمَالَهُ عِنْدَنَا وَيَذْكَرُ مِنْ شَوْقِهِ مَا نَجِدُ
فَأُخْرِقَ رَائِيهِ مَا رَأَى وَأُبْرِقَ نَاقِدَهُ مَا انْتَقَدُ¹⁹¹

وكذلك قوله :

فَهَمَّتْ الْكِتَابَ أَبْرَ الْكُتُبِ فَسَمِعًا لِأَمْرِ أَمِيرِ الْعَرَبِ
وَطَوْعَالُهُ وَابْتِهَاجًا بِهِ وَإِنْ قَصَرَ الْفِعْلُ عَمَّا وَجَبَ
وَمَا عَاقَنِي غَيْرُ خَوْفِ الْوُشَاةِ وَإِنَّ الْوُشَايَاتِ طُرُقُ الْكَذِبِ¹⁹²

فالشاعر في النماذج السابقة خالف في حركة ما قبل الروي المقيد، وقد استخدم التوجيه بالفتح في القصيدتين، ولكنه خالف في بعض الأبيات فاستخدم التوجيه بالجر وذلك قوله: (نجد، الكذب). ولعل هذا هو العيب الوحيد الذي نجده في قوافي المتنبّي، والسر في ذلك يرجع إلى أن هذا السناد بالتحديد ليس معيبا عند الشعراء والعروضيون بل هو كثير في الشعر العربي قديمه وحديثه، فالأخفش لم يعده عيبا على الإطلاق، بل إن الخليل لا يرى مانعا من اختلاف هذه الحركة ولاسيما بين الضمة والكسرة¹⁹³، ويرى التنوخي أن بعضهم لا يرى ذلك سنادا¹⁹⁴.

ب- سناد الردف:

وهو أن يأتي الشاعر ببيت فيه ردف، ثم يأتي ببيت لا ردف فيه، وهو عيب عند المتقدمين، ومن شواهد عند المتنبّي قوله:

كَدَعَاكَ كُلُّ يَدَّعِي صِحَّةَ الْعَقْلِ وَمَنْ ذَا الَّذِي يَدْرِي بِمَا فِيهِ مِنْ جَهْلِ
تُمِرُّ الْأَنْبِيْبُ الْخَوَاطِرُ بَيْنَنَا وَنَذْكَرُ إِقْبَالَ الْأَمِيرِ قَحْلُولِي¹⁹⁵

وقد سوغ السناد في النص السابق أن ما قبل الواو مفتوح، وأن الباء في (تحلولي) من

نفس الكلمة. 196

* * *

5- الخاتمة والتعقيب :

عشنا على مدى صفحات هذا البحث مع المقاطع الصوتية التي ارتكز عليها شاعر العربية العباسي أبو الطيب المتنبي، وذلك من خلال قصائد ديوانه، حيث قمنا برصد القوافي المتنوعة التي استعملها، ووقفنا على مدى التنوع النغمي لقوافيه، حيث عرضنا للقوافي وأصواتها وحركاتها وحروفها وألقابها، وتعرفنا على مطلقها ومقيدها، ومردفها ومؤسسها. ومن خلال دراستنا الإحصائية والتحليلية لأنظمة القوافي في شعر المتنبي يمكن للباحث ان يخلص الى ما يلي:

1. من يطالع شعر المتنبي يشعر وكأنه يطالع ديوان الشعر العربي كله من حيث استخدامه للروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل، بل حتى عيوبه في موطن القوافي أنت لتعبر عن طرائق الاستخدام الشعري العربي، وهو ما يجعل من شعر المتنبي صورة متكاملة الأركان للنسق الشعري العربي في استخدام القافية.
2. اقتصر الإبداع الشعري للمتنبي على القافية المفردة، فهي اللون الوحيد الذي اعتمده في قوافيه بالكلية فلم يستخدم سواه.
3. كشفت الدراسة الإحصائية التحليلية للروي في ديوان المتنبي مدي التوافق التام بين الإبداع الشعري للمتنبي، وطبيعة الاستعمال العربي للروي؛ حيث جاء تباين أحرف الروي فيما بينها من حيث معايير الشيوخ والقلة والندرة مؤكدا وعي المتنبي لطبيعة الشاعرية العربية، وسمت العرب في نظمهم وقوافيهم. كما جاء الروي عند المتنبي ليكشف عن ثراء الذخيرة اللغوية للشاعر، وطول نفسه.
4. استعمل المتنبي القوافي الثقيلة الحوشية التي اتسمت بأنها غاية في الثقل، وهذا ما عابه عليه كثير من القدماء والمحدثين، غير أن هذا الاستخدام من المتنبي قد يعتذر عنه بأن تطرق الشاعر لمثل هذا الروي المستصعب، يؤكد على القدرة التعبيرية للمتنبي.

5. شاع استخدام المتنبي لمجرى الضمة والكسرة، بصورة أكثر استخداما من مجرى الفتحة. وهذا وإن بدا مخالفا لطبيعة الحركات في العربية خفة وثقلا؛ فإنه يكاد يكون سمة شعرية على مر العصور؛ حيث يتفوق مجرى الكسرة والضمة على مجرى الفتحة وليس لهذا من تعليل سوى أن الفتحة -وامتدادها الطبيعي هو الألف- من حيث طبيعته الصوتية صوت لا لون له، وهذا ما يسبب قلة الاعتماد عليها في مجرى القافية.
6. جاء استخدام المتنبي للوصل مشابهها لطبيعة المجرى عنده؛ حيث استخدم وصل الياء مائة وثمانين مرات، واستخدم وصل الواو سبعا وثمانين مرة، على حين استخدم وصل الألف سبعا وخمسين مرة. كما استخدم الوصل بالهاء المتحركة اثنتين وعشرين مرة.
7. جاء استخدام المتنبي للردف موافقا لطبيعة الاستخدام العربي، حيث جعل ردف الألف مستقلا في الاستخدام، بينما جعل ردف الياء والواو مما يجوز فيه التعارض. واستخدام المتنبي للردف المختلط يعطى إحساسا بغنى الصوت واحتفاله بالغمات الإيقاعية حيث يجتمع في آخر البيت حرفي مد -لينين- يسهمان إسهاما كبيرا في التنوع الموسيقي للقصيدة.
8. لجأ المتنبي كثيرا إلى استعمال القوافي غير المؤسسة، فهي السمة الغالبة على قوافيه، بل هي السمة الغالبة على بعض البحور، التي خلت تماما من التأسيس كالوافر والرملة والبسيط والخفيف والسريع. وليس هناك من تفسير لهذا سوى أن التشكيل المقطعي للقافية لا يتناسب إيقاعيا مع القافية المؤسسة في هذه البحور.
9. مال المتنبي إلى استعمال القافي المطلقة، وقل استعماله للقافية المقيدة، ويمكن أن يفسر هذا بأن تقييد القافية يفقدها قوة من قوى الإسماع الصوتية؛ حيث تذهب حركة الروي وهي (المجرى)، ويذهب تبعا لذلك حرف إشباعها وهو (الوصل)، فيبقى الروي وحيدا صامتا، وهذا مما يؤكد موافقة المتنبي تماما لطبيعة الشاعرية العربية.
10. اقتصر استخدام المتنبي لنمط المترادف على قصيدتين فقط من البحر السريع، وهو ما يؤكد أن قافية المترادف المقيدة بطبيعة الحال من أعسر القوافي، حيث يتوالى

التشكيلات الإبقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

في آخرها ساكنان، ولعل هذا يفسر سر إجماع المتنبي – كغيره من شعراء العربية- عن ارتياد مثل هذا النمط.

11. عدم وجود عيوب للقوافي في شعر المتنبي إلا ما جاء منها شائعا عند أهل العربية يؤكد أيضا على فطرية المتنبي وشاعريته الأصيلة.

12. من السمات الخاصة للقوافي في شعر المتنبي:

-استخدامه للإشباع بحركة الكسرة فوق موضع الدخيل فهو يمثل أعلى نسب الاستخدام عند الشاعر.

-عدم استخدامه للقافية المؤسسة التي لها نفاذ.

-عدم استخدامه للقافية المقيدة المؤسسة.

وبعد فقد تبين لنا من خلال المدارس أهمية القافية، فهي العنصر النغمي الثاني في القصيدة، وهي التي يثبت الشاعر من خلالها مدي قوته وتمكنه من لغته، فهو يطوع الكلمات ويحسن الاختيار لتوائم كلماته مع قوافيه من غير خلل أو نقص.

وليس أدل على ذلك من لجوء المتنبي أحيانا إلى ما يسمى بلزوم ما لا يلزم، حيث لم يكتف الشاعر بالتمزام حركات القافية وحروفها، بل ألزم نفسه بعد بالتمزام حرف آخر قبل أحرف القافية، وهذا من منطلق رغبته في زيادة الإيقاع النغمي لقافيته من جهة، وإظهار سطوته وسيطرته على مفردات لغته من جهة أخرى ، ومن ذلك قول المتنبي :

إِنْ كُنْتُ عَنْ خَيْرِ الْأَنْامِ سَائِلًا فَخَيْرُهُمْ أَكْثَرُهُمْ فَضَائِلًا
مَنْ كُنْتُ مِنْهُمْ يَا هُمَامَ وَأَيْلًا الطاعنين فِي الْوَعَى أَوَائِلًا
وَالْعَادِلِينَ فِي النَّدَى الْعَوَائِلًا قَدْ فَضَّلُوا بِفَضْلِكَ الْقَبَائِلًا¹⁹⁷

فالمتنبي في هذه القافية ألزم نفسه بحرف الدخيل في القافية المؤسسة فاستخدم الهمزة كدخيل في قوله: (فَضَائِلًا، أَوَائِلًا، الْقَبَائِلًا) مع أن الدخيل من الأحرف غير الملتزمة حيث تلتزم حركته دون حرفه، وقد زاد الأمر قوة بأن جعل الشطر الأول هو الآخر مؤسسا كقافيته والترم في بيتين من ثلاثة بحرف الهمزة في موقع الدخيل.¹⁹⁸

وإن كان بعض المحللين أو النقاد يرى أن القافية قد تضطر الشاعر إلى اللجوء إلى بعض المعاني، التي لا يحبها ولا يقصدها موائمة للقافية، وأن الارتكاز عليها في نهاية كل بيت يؤدي إلى الرتابة والملل والسامة وتذهب بجمال النظم، وأن القافية لا تساعد الشاعر على طول النفس؛ لأنها تقطع أنفاسه فيضطر إلى التوقف عند حد معين، تنقطع فيه كلماته في

الوقت الذي قد لا تنقطع فيع معانيه. فإن المدقق وحده يستطيع أن يرى بعينه القيمة الفاعلة للقافية في مجال الإبداع الشعري؛ فهي تضبط الإيقاع النغمي للقصيدة، وتساعد في زيادة القدرة التعبيرية للشاعر، ولولا هذا التصور ما كان كل شاعر حريصا على استخدام قافية بعينها في مقام تعبيرى بعينه، قد لا يصلح لهذا المقام غيرها من القوافي .

فالقافية تحافظ على التنغيم في القصيدة؛ فحين تنتهي القصيدة بنغمة واحدة في كل بيت يشعر هذا النسق الإيقاعي المتلقي والقارئ بوحدة نغمية تسيطر على أبيات القصيدة فتطرب لها أذنه ويرق معها سمعه، وهي إلى جانب كل هذا تشبه الوقفة المتأنية المريحة التي يقفها الشاعر والمتلقي على حد سواء من بيت إلى آخر وصورة إلى أخرى فتريح سمعه وتهيئه لمعنى جديد وصورة شعرية أخرى. فالقافية على عكس ما يتوهمون تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم يكن تخطر على باله مطلقا، ولهذا قيل: إن الشاعر هو من يركب البيت على القافية، أما الناظم فهو من يركب القافية على البيت.¹⁹⁹

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

6- هوامش البحث:

- (1) انظر: لغة الشعر العربي الحديث مؤماتهما الفنية وطاقتها الإبداعية- أد.السعيد الورقي- دار المعارف الطبعة الثانية 1983م ص1.
- (2) على الرغم من تأكيدات المحدثين على أن العروضيين العرب لم يذكروا التنغيم، غير أن عناية العرب بالقافية وتأكيدهم على ضرورة تكرارها بشكل مطلق، وعلى ضرورة خلوها من أي عيب، وعدم تداولها مع أي قافية أخرى، يؤكد على مدى إحساسهم بالتنغيم إحساساً دقيقاً.
- = انظر: العروض وإيقاع الشعر العربي- أد. سيد البحراوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 ص128.
- (3) الإيقاع في الشعر العربي -عبد الرحمن ألوجي - ط 1 -دار الحصاد - دمشق - 1989 ص72.
- (4) انظر: الجملة في الشعر العربي ، أد.محمد حماسة عبد اللطيف الخانجي القاهرة- ط 1 ، 1990م ص28.
- (5) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري رسالة دكتوراه- إعداد: عبد نور داود عمران- كلية الآداب- جامعة الكوفة- 2008 م ص75.
- (6) السابق نفسه .
- (7) انظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري- أد. محمد مصطفى هداره - ط1 بيروت 1981م. ص 566.
- أنواع الاهتمام بالقافية في القصيدة التي شكلتها تقاليد الشعر العربي القديم:
- _ الوقف على القافية له سمات خاصة تختلف عن الوقف في الكلام انطلاقاً من أن آخر القافية اشرف عندهم من أولها والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى.
- _ الوقف على القافية يسلك مسالك تختلف عن الوقف على مثلها من منشور الكلام وأدى ذلك إلى جهازة الصوت بها لوجود حرف الإطلاق، استلقتنا للأسماع وتنبهها للأذهان إلى دلالة الكلمة الموقوف عليها.
- انظر: البناء العروضي للقصيدة العربية- أد. محمد حماسة عبد اللطيف -ط1- دار الشروق- القاهرة -1999م. ص175 وما بعدها بتصرف يذكر قدامة بن جعفر أن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتفتية، فكلمة كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر. = نقد الشعر قدامة بن جعفر ص 8.
- (8) انظر: - القافية دراسة صوتية جديدة حازم على كمال الدين مكتبة الآداب ط1- 1998. ص1، و موسيقى الشعر العربي -أد. شكري عياد - أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع - د. ب. ص94.
- = يرى المحدثون أن البحث في القافية أقرب إلى الأصول العامة للغات منه إلى البحث في الأوزان؛ كما تختلف القافية في لغة ما عنها في لغة أخرى، وذلك من حيث وفرة الكلمات التي يمكن أن يبقى بعضها مع بعض، ومن حيث طبيعة الحاجة إلى القافية لدعم الإيقاع. ويضرب الدكتور شكري عياد على هذا مثلاً واضحاً؛ فالفرنسية لغة تعرف بعدم التمايز بين المقاطع من حيث الكم والشدة، وهو ما جعل القافية عندهم وسيلة توشك أن تكون ضرورية لإبراز أو تقسيم الحركة، أما اللغات التي تتمايز فيها المقاطع من حيث الكم والشدة كاللاتينية والإنجليزية فإنها لا تحتاج إلى القافية.
- = انظر: موسيقى الشعر العربي - د. شكري عياد ص97.
- (9) ذهب بعض المحدثين إلى أن الموسيقى، تفجر الإمكانيات الصوتية والصرفية لدى الشعراء في قانون أعم، يربط الخصائص الصوتية في نسق عام. يشمل البيت في صيغ وزنية، وهو ما يجعلنا نقول إن الشاعر المتنبي مثلاً يملك موسيقى شعرية عالية، أو أن الطاقة الغنائية في شعر البحري أوفى - منها - عند أبي تمام .

د. أحمد محمد الصغير

= انظر : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات د . مدحت الجيار دار المعارف القاهرة ط3 1995م . ص25 بتصرف.

(10) انظر: تحليل النص الشعري لبنية القصيدة- يوري لوتمان تحقيق أد. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف القاهرة ، ط1، 1995 م. ص 59.

(11) أبو الطيب المتنبّي هو: أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكوفي الكندي(303 – 354 هـ = 915 – 965 م، الشاعر الحكيم، وأحد مفاخر الأدب العربي. له الأمثال السائرة والحكم البالغة والمعاني المبتكرة. وفي علماء الأدب من يده أشعر الإسلاميين. ولد بالكوفة في محلة تسمى (كندة) وإليها نسبته. ونشأ بالشام، ثم تنقل في البادية يطلب الأدب وعلم العربية وأيام الناس. وقال الشعر صبيًا. وتنبأ في بادية السماوة (بين الكوفة والشام) فقتلته كثيرون، وقبل أن يستقل أمره خرج إليه لؤلؤ (أمير حمص ونائب الإخشيد) فأبصره وسجنه حتى تاب ورجع عن دعواه. ووفد على سيد الدولة ابن حمدان (صاحب حلب) سنة 337 هـ فمدحه وحظي عنده. ومضى إلى مصر فمدح كافور الإخشيد وطلب منه أن يوليه، فلم يولِه كافور، فغضب أبو الطيب وانصرف يهجو. وقصد العراق، فقرأ عليه ديوانه. وزار بلاد فارس فمر بأرجان ومدح فيها ابن العميد وكانت له معه مساجلات. ورحل إلى شيراز فمدح عضد الدولة ابن بويه الديلمي. وعاد يريد بغداد فالكوفة، فعرض له فانتك بن أبي جهل الأسدي في الطريق بجماعة من أصحابه، ومع المتنبّي جماعة أيضًا، فقتل الفريقان، فقتل أبو الطيب وابنه محمد وغلّاه مفلح، بالنعمانية، بالقرب من دير العقول (في الجانب الغربي من سواد بغداد).

= انظر في ترجمته: المتنبّي الأعلام للزركلي/1، 115، الأنساب للسمعاني/5، 191، الوافي بالوفيات 2/ 334.

(12) البنية الموسيقية لشعر المتنبّي د محمد حسين الطريحي- أكاديمية الكوفة -2008. ص 2.

(13) اعتمد الباحث في تحليله الإيقاعي لنظام القوافي في شعر المتنبّي على ديوانه المطبوع بدار بيروت للطباعة والنشر الصادر سنة 1983،

(14) أثر البنية الموسيقية لشعر المتنبّي في شعر الجواهري- أ. م. د . نجم عبد علي رئيس-جامعة واسط / كلية التربية. ص 1

(15) البنية الموسيقية لشعر المتنبّي - د محمد حسين الطريحي. ص 7.

(16) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري رسالة دكتوراه- إعداد: عبد نور داود عمران- كلية الآداب- جامعة الكوفة- 2008 م.

(17) القوافي للتتويح ص 61، القافية والأصوات اللغوية -أد.عوني عبد الرؤوف ص 1.

(18) انظر: المحكم والمحيط الأعظم 3/ 103، تاج العروس 1/ 8555، لسان العرب 15/ 192.

(19) التسهيل في علمي الخليل -أد.أحمد سليمان ياقوت- دار المعرفة الجامعية - الاسكندرية- 1999م. ص 111.

(20) القافية تاج الإيقاع الشعري أد.أحمد كشك -مكتبة النهضة المصرية، 1983 م. ص5.

(21) تعد تسمية القافية بالمقطع الصوتي أو الموسيقي إحدى التسميات الحديثة للمحدثين

=انظر: فن التقطيع الشعري - صفاء خلوصي - ط3 - مكتبة المثني بيروت- 1966. ص 215، العروض السهل إسحاق موسى واخرين - طبعة بيت المقدس - 1959.

79/1، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه- عبد الرضا على -دار الشروق - ط 1 - الاردن - 1997. ص 168، القافية دراسة صوتية جديدة حازم علي كمال الدين ص

45.

(22) القوافي للأخفش - تحقيق عزة حسن - طبع وزارة الثقافة - دمشق - 1970. ص2.

وقد ذكر الأخفش أن العرب لا تعرف الحروف. أخبرني من أتق به أنهم قالوا لعربي فصيح: أنشدنا قصيدة على الدال وغيرها من الحروف، فإذا هم لا يعرفون الحروف.

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

- (23) انظر: كتاب القوافي للأخفش ص 1 وما بعدها، -القوافي للتتوخي - تحقيق عوني عبد الرؤوف - مكتبة الخانجي - القاهرة - 1975. ص 67، العمدة في صناعة الشعر ونقده -ابن رشيق القيرواني- تحقيق مفيد محمد قميحة- دار الكتب العلمية -بيروت - ط1- 1983. ص 10، 11، موسيقى الشعر العربي -د عيسى العاكوب - دار الفكر - دمشق-ط1- 1997. ص 179، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه- عبد الرضا على -دار الشروق -ط1 -الأردن - 1997. ص 169، نظرية في العروض العربي سليمان أبو سنة- دار الإبداع للنشر والتوزيع عمان-الأردن 1992 ص 47.
- = ذهب أبو موسى الحامض، إلى أن القافية ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات. وهذا كلام مختصر مليح الظاهر، إلا أنه إذا تأملته كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان.
- =انظر: القوافي للتتوخي ص 66، العمدة في محاسن الشعر 49/1.
- = ويرى حازم القرطاجني أن القافية جعلت بمنزلة رأس الخباء، وما يعالي به العمود فأحكمت هياتها لذلك. =منهاج البلغاء وسراج الأدباء - حازم القرطاجني -تحقيق محمد الحبيب بي الحوجة- تونس- 1966. ص 257.
- (24) موسيقى الشعر العربي ص 90 وما بعدها.
- = يرى الدكتور كمال أبو ديب أن العروضيين بعد الخليل أخفقوا في التفريق بين مستويين: (الإيقاع والوزن). حيث انصب حديثهم كله على الوزن واغفلوا عنصر الإيقاع، الذي يمثل البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل
- =انظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن- دار العلم للملايين - بيروت - ط1 - 1974. ص 232.
- (25) أوزان الشعر وقوافيه مدخل ميسر لتتوحيها ودراساتها- د علي يونس - مكتبة الآداب - 2000م- ص 11.
- (26) موسيقى الشعر العربي ص 102.
- (27) القافية والأصوات اللغوية ص 15.
- (28) العروض وإيقاع الشعر العربي ص 90.
- (29) انظر مقدمة ابن خلدون ص 659 وما بعدها.
- (30) التوليد في الأعراب - د ممدوح محمد عبد الرحمن الرمالي - ص 42.
- (31) انظر: العمدة لابن رشيق القيرواني ، 1 / 134 .
- (32) ذكر ابن خلدون أن صناعة الكلام شعرا ونثرا إنما تكون في الألفاظ لا في المعاني، وأن المعاني تتبع لهذه الألفاظ المقامة ص 664.
- (33) التوليد في الأعراب - د ممدوح محمد عبد الرحمن الرمالي ص 43، وانظر أيضا: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ،د. علي يونس ، ص 84، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993.
- (34) دراسة متقدمة في علم القافية والشعر الحر والإيقاع-د ممدوح الرمالي ص 19 وما بعدها بتصرف.

د. أحمد محمد الصغير

= يرى المحدثون أن القافية من حيث تشابهها صوتياً واختلافها دلاليًا ، تعمل على كسر المبدأ اللغوي الذي يقرر أن الدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة

والدوال المتشابهة كلياً أو جزئياً لها مدلولات متشابهة كلياً أو جزئياً ، ورغم هذا كله يعمل موقع كلمة القافية من خلال جملتها وعلاقتها الحميمة

المتبادلة على تأمين صحة المعنى ورفع الالتباس "

= انظر د. محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص 104 بتصريف .

(35) تحليل الخطاب الشعري، اللغة و الأدب، نور الدين السد، مجلة معهد اللغة العربية و آدابها، ع8، 1996، ص103 .

= شغل القدماء والمحدثون كثيراً بعلاقة الصوت بالمعنى وقد رصدوا ابن جني في الخصائص حيث تحدث عن علاقة الصوت بالمعنى ، ومقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها.

=الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة و النشر، بيروت، ج2، ص157 .

(36) الإيقاع في الشعر العربي عبد الرحمن ألوجي ص 73.

(37) القافية والأصوات اللغوية - د عوني عبد الرؤوف ص 96:

(38) تمثل القافية قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري وبهذا لا يمكن في أية حالة من الأحوال أن تعد خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وهي همزة الوصل بين

الآبيات فالقافية ليست المحطة النهائية لتنظيمات المقاطع الداخلية ونهاية المعنى الذي يريده الشاعر وحسب فهي اللعنة الأخيرة التي تطالعها عين القارئ وتقف عندها

ذاكرته ولذلك كان الشاعر الجيد يتوقف كثيراً عند قوافيه قبل أن ينظمها في قصيدته ويعرضها على ذوقه محكماً رأيه النقدي في ذلك وعلى الرغم مما عرفنا من وظائف

القافية لإحداث هزة لدى المتلقي وربط القصيدة ببعضها البعض بإعطاء الانطباع باستمراريتها فإن لها وظيفة التطريب كالإعادة أو ما يشبه إعادة الأصوات من الناحية

الجمالية فترجح أهميتها وظيفتها الوزنية لتكون المهمة الأساسية لها فإنها تنظم خطوات الشعر وتثبت الوزن بضرباتها المنتظمة . = انظر: البنية الموسيقية

لشعر المتنبي ص 110.

(39) الكلمة (دراسة لغوية ومعجمية) د. حلمي خليل- الهيئة المصرية العامة للكتاب 1980م. ص 43

= يرى بعض المحدثين أن درجات الإيقاع في بنية القصيدة تشمل مستويات عدة منها:

-المستوي الصوتي الخارجي: وهو يتمثل في الأوزان العروضية، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتهما . وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقتها .

- المستوي التركيبي وهو يمثل مستوى الإيقاع الداخلي: وهو يرتبط ببنية الداخل الإيقاعية المتحركة الحية المستعصبة على الرصد الخارجي والتقنين النظري، وهي

تتحرك في كل الاتجاهات حتى تتغلغل في جملة أبنية النص وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة .

=انظر: السكون المتحرك ، بنية الإيقاع - طوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة ، 1992 ، 1 / 50.

(40) انتشر هذا اللون الإيقاعي انتشاراً واسعاً على يد (بشار بن برد، وأبي العتاهية) ، و استخدم بكثرة في الأراجيز وشعر الزهد و المنظومات العلمية ، ومن نماذجه

قول أبي العتاهية :

حسبك مما يتغيه القوت ما أكثر القوت لمن يموت .

هي المقادير فلمني أو فنر إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر.

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

لكل ما يؤذى وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم .

(41) القوافي للأخفش ص 5. القوافي للتونخي ص 95.

وقد سمي هذا الحرف بالروي نسبة إلى (الرواء) ومعناه الحيل الذي يشد الأحمال والأمتعة ويضمها، فروي البيت ينضم إليه كل حروف القافية

(42) انظر: القافية الموحدة المُمَيَّدة وَكَلِمَتُهَا فِي الشُّعْرِ العُمَانِيَّ مُحَمَّد جَمَال صَفَر.

(43) يرى الدكتور إبراهيم أنيس أن الشعر العربي قديمه وحديثه يستخدم معظم حروف المباني رويًا ولكن بنسب مختلفة، فالراء روي شائع في الشعر العربي في حين

أن الطاء قليلة الشبوع وهو يزيد على المعري فيقسم حروف المباني التي تقع رويًا على أقسام أربعة بحسب نسبة وقوعها في الشعر العربي:

أ - حروف يكثر أن تجيء رويًا وينسب متفاوتة، وهي الراء واللام والميم والنون والياء والذال والسين والعين.

ب - حروف متوسطة الشبوع وهي الفاء والكاف والهمزة والحاء.

ت - حروف قليلة الشبوع وهي الضاء والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء.

ث - حروف نادرة في وقوعها رويًا وهي:الذال والغين والحاء والشين والزاي والطاء.والواو،

== انظر: موسيقى الشعر ص ٢٤٧.

(44) ارتضى البحث في عرضه لتصنيف الروي تصنيف الدكتور عبد الله الطيب المجذوب للقوافي حيث قسمها وفقًا للاستعمال العربي إلى ذلل ونفر، وحوش، و قريبة

من الذلل. وهو يتفق مع تقسيم أبي العلاء المعري في لزومياته وهو ما ارتضاه كثير من المحدثين

انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها- د. عبد الله الطيب -دار الفكر ، بيروت 1970.ص 56 وما بعدها. وانظر مقدمة اللزوميات لأبي العلاء المعري.

(45) ديوان المتنبي ص 429.

(46) المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 58.

(47) ديوان المتنبي ص 331.

(48) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 58.

(49) ديوان المتنبي ص 381.

(50) ديوان المتنبي ص 246.

(51) ديوان المتنبي ص 522.

(52) ديوان المتنبي ص 26.

(53) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 56.

(54) ديوان المتنبي ص 311.

(55) ديوان المتنبي ص 334.

(56) المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 79.

- (57) ديوان المتنبي ص 393.
- (58) ديوان المتنبي ص 281.
- (59) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 60.
- (60) ديوان المتنبي ص 341.
- (61) ديوان المتنبي ص 220.
- (62) ديوان المتنبي ص 457.
- (63) ديوان المتنبي ص 500.
- (64) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 58.
- (65) ديوان المتنبي ص 309.
- (66) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 62.
- (67) ديوان المتنبي ص 157.
- (68) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 56.
- (69) ديوان المتنبي ص 252.
- (70) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 76.
- (71) ديوان المتنبي ص 157.
- (72) ديوان المتنبي ص 202.
- (73) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 73 وما بعدها.
- (74) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 78.
- (75) ديوان المتنبي ص 69.
- (76) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 78.
- (77) البنية الموسيقية لشعر المتنبي ص 18.
- (78) ديوان المتنبي ص 242.
- (79) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 78.
- (80) السابق نفسه.
- (81) القوافي للأخفش ص 1. القوافي للتوحي ص 96.
- (82) ديوان المتنبي ص 509.

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

(83) ديوان المتنبي ص 522.

(84) انظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ص 193.

(85) انظر: شرح تحفة الخليل ص 312. موسيقى الشعر العربي د. عيسى العاكوب ص 189 وما بعدها.

(86) ديوان المتنبي ص 109.

(87) ديوان المتنبي ص 156.

(88) ديوان المتنبي ص 152.

(89) ديوان المتنبي ص 151.

(90) ديوان المتنبي ص 117.

(91) ديوان المتنبي ص 193.

(92) ديوان المتنبي ص 251.

(93) ديوان المتنبي ص 120.

(94) ديوان المتنبي ص 441.

(95) ديوان المتنبي ص 533.

(96) ديوان المتنبي ص 504.

(97) ديوان المتنبي ص 248.

(98) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 80.

(99) ديوان المتنبي ص 252.

(100) ديوان المتنبي ص 515.

(101) ديوان المتنبي ص 248.

(102) ديوان المتنبي ص 251.

(103) ديوان المتنبي ص 379.

(104) ديوان المتنبي ص 157.

(105) ديوان المتنبي ص 40.

(106) ومن شواهد عند غيره قول كثير :

لعزة من أعراضنا ما استحلحت

هنيئا مريئنا غير داء مخامر

بهجر ولا أكثرت إلا أقلت .

فوالله ما قاربت إلا تباعدت

د. أحمد محمد الصغير

- (107) ديوان المتنبي ص 57.
- (108) ديوان المتنبي ص 566.
- (109) انظر: البنية الموسيقية لشعر المتنبي ص 113 وما بعدها.
- (110) ديوان المتنبي ص 148.
- (111) ديوان المتنبي ص 40.
- (112) القوافي للأخفش ص 11.
- (113) ديوان المتنبي ص 262.
- (114) ديوان المتنبي ص 296.
- (115) ديوان المتنبي ص 216.
- (116) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 70، وانظر المقارنة التي أجراها الدكتور شكري عياد في هذا الموضوع بين البحرني وشوقي ص 112.
- (117) ديوان المتنبي ص 150.
- (118) ديوان المتنبي ص 288.
- (119) يجوز أن تجئ الباء المخففة من الهزمة وصلًا. فيجئ المالى: من ملأ يملأ مع الأحوال، والطامى: من الظمأ مع الإكرام. قال أبو الفتح بن جني، - رحمه الله تعالى - في تفسير قول المتنبي .
- كَلَّمَا رُمْتُ لَوْنَهُ مَنَعَ النَّأ... ظَرَ مَوْجَ كَأَنَّهُ مَيْكُ هَازِي
- أن أصل هازي: هازئ فأبدل الهزمة على حد التخفيف القياسي وجعلها وصلًا بمنزلة الباء التابعة بعد الزاي في الإحراز في اللفظ. وليس هذا بقياس لأنه لو خففها تخفيف القياس لكانت الهزمة مقدرّة. ولو كانت مقدرّة فكانها ملفوظ بها. وإذا كانت كذلك لم يجوز أن تكون وصلًا إطلاقيًا.
- = انظر: القوافي للتوخي ص 109
- (120) ديوان المتنبي ص 125.
- (121) ديوان المتنبي ص 527.
- (122) ديوان المتنبي ص 504.
- (123) ديوان المتنبي ص 159.
- (124) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 80.
- (125) ديوان المتنبي ص 248.
- (126) القوافي للأخفش ص 3. العروض والقوافي عند أبي العلاء ص 132.
- (127) ديوان المتنبي ص 574.

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

-
- (128) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 80.
- (129) ديوان المتنبي ص 566.
- (130) ديوان المتنبي ص 148.
- (131) انظر: موسيقى الشعر العربي ص 91.
- (132) ديوان المتنبي ص 299.
- (133) ديوان المتنبي ص 362.
- (134) ديوان المتنبي ص 362.
- (135) ديوان المتنبي ص 84.
- (136) ديوان المتنبي ص 299.
- (137) ديوان المتنبي ص 362.
- (138) انظر: موسيقى الشعر العربي ص 94 وما بعده، و نظرية في العروض العربي- د. سليمان أبو ستة -دار الإبداع للنشر والتوزيع -الأردن- 1992. ص 51.
- (139) انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب ص 51 بتصرف.
- (140) انظر: موسيقى الشعر العربي د. شكري عياد ص 113.
- (141) ديوان المتنبي ص 193.
- (142) القوافي للأخفش ص 11.
- (143) ديوان المتنبي ص 221.
- (144) ديوان المتنبي ص 251.
- (145) القافية دراسة صوتية جديدة حازم على كمال الدين ص 2، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه. عبد الرضا على -دار الشروق - ط 1 - الأردن - 1997. ص 186.
- (146) القوافي للأخفش ص 11 وما بعدها.
- (147) ديوان المتنبي ص 154.
- (148) ديوان المتنبي ص 153.
- (149) ديوان المتنبي ص 109.
- (150) ديوان المتنبي ص 153.
- (151) ديوان المتنبي ص 361.
- (152) ديوان المتنبي ص 41.

- (153) ديوان المتنبي ص 256
- (154) ديوان المتنبي ص 551.
- (155) ديوان المتنبي ص 551.
- (156) ديوان المتنبي ص 437.
- (157) ديوان المتنبي ص 247.
- (158) انظر: منهاج البيان الشافي في علمي العروض والقوافي - لأحمد بن محمد البيهقي الشرواني مخطوط ص 137.
- (159) ديوان المتنبي ص 214.
- (160) ديوان المتنبي ص 241.
- (161) انظر: العروض والقوافي عند أبي العلاء ص 158.
- (162) ديوان المتنبي ص 362.
- (163) ديوان المتنبي ص 296.
- (164) ديوان المتنبي ص 216.
- (165) القوافي للتتويح 12، 13. القوافي للأخفش ص 29.
- لابن طباطبا في تحديد القوافي رأي جدير بالرصد، حيث يرى أن: "قوافي الشعر تنقسم على سبعة أقسام: (فَاعِل) مثل: كَتَبَ ، و(فَعَل) مثل: كَتَابَ، و(مَفْعَل) مثل: مَضْرَبَ ، و(فَعِيل) مثل: حَبِيبَ، و(فَعِل) مثل طَرِبَ، و(فَعَل) مثل: ضَرَبَ، و(فَعِيل) مثل: نَصِيبَ. وذكر ابن طباطبا أن منها ما يطلق ومنها ما يقيد ثم يضاف كل بناء منها إلى هائها المذكر أو المؤنث، فيقول كاتبه أو كاتبتها، أو كتابها، أو مركبة، أو مركبها، أو حبيبه، أو حبيبها، أو ذهبه أو ذهبها أو ضربيه أو ضربها، أو كلييه أو كليتها.
- = انظر: عيار الشعر - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي مصدر الكتب (موقع الوراق <http://www.alwaraq.net>) ص 37:
- (166) ديوان المتنبي ص 302.
- (167) ديوان المتنبي ص 385.
- (168) ديوان المتنبي ص 261.
- (169) ديوان المتنبي ص 368.
- (170) ديوان المتنبي ص 354.
- (171) انظر: العروض والقوافي عند أبي العلاء ص 159.
- (172) المرشد ص 53 بتصرف
- (173) ديوان المتنبي ص 241.

التشكيلات الإيقاعية للقوافي في ديوان (أبي الطيب المتنبي)

-
- (174) ديوان المتنبي ص 40.
- (175) ديوان المتنبي ص 13.
- (176) المرشد ص 53 يتصرف.
- (177) القافية الموحدة المقيدة وكلمتها في الشعر العماني بحث فيما بين العروض واللغة - محمد جمال صقر - منشور في 1999م ، بالعدد الثالث من مجلة كلية التربية بجامعة عين شمس.
- (178) القوافي للتوخي ص 68.
- (179) انظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ص 178.
- (180) انظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ص 179.
- (181) ديوان المتنبي ص 93.
- (182) ديوان المتنبي ص 556.
- (183) ديوان المتنبي ص 156.
- (184) ديوان المتنبي ص 551.
- (185) ديوان المتنبي ص 293.
- (186) ديوان المتنبي ص 11.
- (187) ديوان المتنبي ص 241.
- (188) انظر: المرشد ص 54.
- (189) قواعد الشعر لتغلب ص 5.
- (190) انظر: نقد الشعر: ص 172 وما بعدها.
- (191) ديوان المتنبي ص 531.
- (192) ديوان المتنبي ص 437.
- (193) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية - عبد الحميد الراضي - ط2 - مؤسسة الرسالة - بغداد - 1975. ص 391 وما بعدها بتصرف.
- (194) القوافي للتوخي ص 18.
- (195) ديوان المتنبي ص 518.
- (196) العروض والقوافي عند أبي العلاء ص 174.
- (197) ديوان المتنبي ص 348.
- (198) ومنه أيضا :

إِنَّ هَذَا الشَّعْرَ فِي الشَّعْرِ مَلَكٌ سَأَزُ فَهُوَ الشَّمْسُ وَالذَّنْبُ فَلَئِكَ

عَذَلُ الرَّحْمَنِ فِيهِ تَبَيَّنَا فَفَضَى بِاللَّفْظِ لِي وَالْحَمْدُ لَكَ

(199) انظر: البنية الإيقاعية- الجواهري ص. 75.

7- مصادر الدراسة:

- =الأعلام -خير الدين بن محمود بن محمد الزركلي (المتوفى : 1396هـ)- كتاب إلكتروني موافق للمطبوع- مصدر الكتاب : موقع يعسوب.
- =أثر البنية الموسيقية لشعر المتنبي في شعر الجواهري- أ. م. د. نجم عبد علي رئيس-جامعة واسط / كلية التربية.
- =الأنساب- أبو سعيد عبد الكريم بن محمد السمعاني (المتوفى : 562هـ) - كتاب إلكتروني موافق للمطبوع- مصدر الكتاب : موقع يعسوب.
- =أوزان الشعر ووقايفه مدخل ميسر لتذوقها ودراستها- د علي يونس - مكتبة الآداب - 2000 م
- =الإيقاع في الشعر العربي -عبد الرحمن ألوجي - ط 1 - دار الحصاد - دمشق - 1989.
- =البناء العروضي للقصيدة العربية- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف - ط1- دار الشروق- القاهرة -1999م.
- =البنية الإيقاعية في شعر الجواهري رسالة دكتوراه- إعداد: عبد نور داود عمران- كلية الآداب- جامعة الكوفة- 2008 م.
- =البنية الموسيقية لشعر المتنبي -د محمد حسين الطريحي- أكاديمية الكوفة -2008.
- =تاج العروس من جواهر القاموس- محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني الملقّب بمرتضى الزبيدي (المتوفى:1205ه) كتاب إلكتروني موافق للمطبوع -مصدر الكتاب : موقع الوراق.
- =اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري- أ.د. محمد مصطفى هداره - ط1 بيروت 1981م.
- =تحليل الخطاب الشعري، اللغة و الأدب، نور الدين السد، مجلة معهد اللغة العربية و آدابها، ع8، 1996، ص103 .
- =تحليل النص الشعري لبنية القصيدة- يوري لوتمان تحقيق أ.د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف القاهرة، ط1، 1995 م.
- =التسهيل في علمي الخليل -أ.د.أحمد سليمان ياقوت- دار المعرفة الجامعية - الاسكندرية- 1999م.
- =التوليد في الأعراب - د.ممدوح محمد عبد الرحمن الرمالي - د.ت.
- =الجملة في الشعر العربي ، أ.د.محمد حماسة عبد اللطيف- الخانجي القاهرة- ط1 ، 1990م .
- =الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة و النشر، بيروت.
- =دراسة متقدمة في علم القافية والشعر الحر والإيقاع - د.ممدوح محمد عبد الرحمن الرمالي - د.ت.
- =ديوان المتنبي- طبعة دار بيروت للطباعة والنشر - سنة 1983،

=السكون المتحرك ، بنية الإيقاع - علوي الهاشمي، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، الشارقة ، 1992.

=شرح تحفة الخليل في العروض والقافية - عبد الحميد الراضي- ط2 - مؤسسة الرسالة - بغداد - 1975.

=العروض السهل - إسحاق موسى وآخرين - طبعة بيت المقدس - 1959.

=العروض وإيقاع الشعر العربي- أ.د. سيد البحراوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.

=العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري- أ.د. محمد عبد المجيد الطويل، ط1- دار الثقافة العربية - القاهرة - 1988.

=العمدة في صناعة الشعر ونقده - ابن رشيق القيرواني- تحقيق مفيد محمد قميحة- دار الكتب العلمية - بيروت - ط1- 1983.

=عيار الشعر - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي مصدر الكتاب (موقع الوراق <http://www.alwaraq.net>) .

=فن التقطيع الشعري - صفاء خلوصي - ط3 - مكتبة المثنى بيروت- 1966.

=في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن- د. كمال أبو ديب- دار العلم للملايين - بيروت - ط1 - 1974 . ص 232.

=القافية تاج الإيقاع الشعري أ.د. أحمد كشك - مكتبة النهضة المصرية 1983 م ص5.

=القافية دراسة صوتية جديدة - حازم على كمال الدين مكتبة الآداب ط1- 1998.

=القافية الموحدة المقيدة وكلمتها في الشعر العماني بحث فيما بين العروض واللغة - د. محمد جمال صقر - منشور في 1999 م ، بالعدد الثالث من مجلة كلية التربية بجامعة عين شمس.

=القافية والأصوات اللغوية ، أ.د . محمد عوني عبد الرؤوف د.ت.

=قواعد الشعر - أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (المتوفى : 291هـ) مصدر الكتاب : موقع الوراق <http://www.alwaraq.net>

=القوافي- للأخفش - تحقيق عزة حسن - طبع وزارة الثقافة - دمشق - 1970.

=القوافي- للتونخي - تحقيق أ.د.عوني عبد الرؤوف - مكتبة الخانجي - القاهرة - 1975.

=الكلمة (دراسة لغوية ومعجمية) أ.د. حلمي خليل- الهيئة المصرية العامة للكتاب 1980م.

=ديوان أبي العلاء المعري (اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم) أبو العلاء المعري ط 1 - دار الكتب العلمية. د.ت.

=لسان العرب - محمد بن مكرم بن منظور - ط1 - دار صادر - بيروت.

=لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية- أ.د.السعيد الورقي- دار المعارف الطبعة الثانية 1983م

=المحکم والمحيط الأعظم - علي بن إسماعيل بن سيده - موقع الوراق <http://www.alwaraq.net>

-
- =المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها-أ. د. عبد الله الطيب -دار الفكر ، بيروت 1970.
- =مقدمة ابن خلدون -المؤلف : عبد الرحمن بن محمد ، ابن خلدون (المتوفى : 808هـ)-موقع
الوراق <http://www.alwaraq.net>
- =منهاج البلغاء وسراج الأدباء – حازم القرطاجني -تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة- تونس- 1966.
- =منهاج البيان الشافي في علمي العروض والقوافي – لأحمد بن محمد اليميني الشرواني- مخطوط ص 137.
- =موسيقى الشعر العربي ، الأستاذ إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ط5 ، 1981.
- =موسيقى الشعر العربي -أ.د. شكري عياد – أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع – د. ت.
- =موسيقى الشعر العربي -أ.د عيسى العاكوب – دار الفكر- دمشق-ط1- 1997.
- =موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه- عبد الرضا على -دار الشروق – ط 1 – الأردن - 1997.
- =موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات- أ. د . مدحت الجيار - دار المعارف القاهرة ط3 1995 م .
- =نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، د. على يونس ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993.
- =نظرية في العروض العربي- د. سليمان أبو ستة- دار الإبداع للنشر والتوزيع عمان- الأردن 1992.
- =نقد الشعر-أبو الفرج قدامة بن جعفر- موقع الوراق <http://www.alwaraq.net>.
- =الوافي بالوفيات-صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي-موقع الوراق <http://www.alwaraq.net> .