الموسيقى الخارجيَّة عند علي بن المقرَّب العُيُوني

الباحث/ أحمد سمير عبد الكريم محمد
باحث دكتوراه

الملخص:

حاولت الدراسة خلال رحلتها السَّابقة البحثَ في شعر "على بن المقرب العيوني" من خلال دراسة الموسيقى الخارجية، وقد اعتمدت الدراسة على دائرتين بحثيتين :الأولى– دراسة بنية الأوزان، والثانية– دراسة بنية القوافي، وبعد دراسة الموسيقى الخارجية عند "علي بن المقرب العيوني" يمكن الخروج ببعض النتائج منها: –ابن المقرب العيوني كان يسير على خُطى مَنْ سبقوه في الأوزان ونسب تواترها، فالبحور الأربعة التي نظم الشَّاعر فيها جُلَّ شعره ظلَّت موفورة الحظ في كل العصور، يطرقها كلُّ الشعراء.

– ليس هناك قانونٌ إلزامي يفرض استخدام أوزان معينة لأغراض خاصة،بل أنَّ العاطفة والتَّجربة هما اللتان تفرضان على الشَّاعر دون وعيٍ منه مُفرداته وصوره وتراكيبه.

–اهتمام الشَّاعر بالأصوات المجهورة وسيطرتها على معظم حروف الرَّوي في ديوانه.

–تفوق الرَّوي المكسور لدى الشَّاعر يليه الرَّوي المضموم، ويحتلان معًا الصّدارة، ويأتي بعدهما الرَّوي المفتوح ثمَّ السَّاكن. –التفوق الكبير للروي المطلق في ديوان الشَّاعر دون مقارنة للروي المقيد.

–جاءت قافية المتدارك في صدارة ديوان شاعرنا، يليها قافية المتواتر، يليها قافية المتراكب، وفي المرحلة الأخيرة قافية المترادف، وتجنب الشَّاعر قافية المتكاوس في ديوانه.

The summary

The study during its research tried to research the poetry of "Ali Bin Al-Muqrab Al-Ayouni" by studying external music. The study has relied on two research axies: firstly, the study of the structure of rhymes in speech. Secondly, the study of the structure of rhymes. After studying

the external music at "Ali bin al-Muqrab al-Ayouni", some results can be drawn out from them:

Ibn al-Muqrab al-Ayyuni was following his predecessors in rhymes in speech and attributed their frequency. The four sea, which the poet arranged most of his poetry works, remained fortunate in all ages, and were struck by all poets.

There is no compulsory law that imposes the use of certain rhymes in speech for special purposes. Rather, both passion and experience are imposed on the poet without consciousness of his vocabulary, images and compositions.

The poet's interest in the obsolete sounds and its control over most of the characters of the narrator in his book.

The superiority of the poet'sbrokennarrator, followed by his narrated narrator, and they together occupy the forefront, followed by the open narrator then the indwelling.

The great superiority of the absolute narrator in thepoet's office without comparison to the restricted narrator.

The realized rhyming came at the forefront of the poet's poetry, followed by the frequent rhyme, followed by the compactedrhyme, and in the last stage the synonym rhyme, and the poet avoided the crossover rhyme in his book.

الموسيقى الخارجيَّة عند علي بن المقرب العيوني

المقدمة:

تعتمد هذه الدراسة على إلقاء الضَّوء على الموسيقى الخارجيَّة لقصائد علي بن المقرب العيوني،باعتبارها مفهومًا واسعًا يُقصد به النُظم الصَّوتيَّة التي تتناغم معًا لبناء هيكل إيقاعي للقصيدة ،مما يتيح لها نغمًا منتظمًا يتناسب مع مضامين الأبيات وحالات الشَّاعر وجذب انتباه المتلقي ، لذا تشمل الموسيقى الخارجيَّة "الوزن والقافية" باعتبارهما ركنين أساسيين من منظومة الإيقاع الصَّوتي والجمالي في الأبيات ، "فالقافية هي أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة،وتكرارها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقيَّة التي يتوقع السامع ترددها" [١] مما يُعطي الأبيات تصويتًا خاصًا مع انتهاء مطالعها، "فالوزن ليس وحده صاحب الفضل في وجود الموسيقى،وهو لا يعد وأن يكون واحدًا من عوامل متعددة للموسيقى الخارجيَّة" [٢]،ويرى بعض المستشرقين أنَّ القافية"عضو أثري منبثق من ألفاظ كان يكررها النَّادب في المناحات" [٣]،لِمَا لهذه التَّكرارات من أثر في نفوس الناس؛ لذا يستخدمها الشَّاعر للتَّأثير في المتلقي ، وتكمن قيمة القافية في الشعر العربي من كونها قرار البيت المحقِّق للإيقاع المتحكم في ضربات النَّغم المتتالية فهذه الضَّربة الأخيرة التي تثبت عندها كل لحظة موسيقيَّة[٤]، كما أنَّها تعتبر عنصرًا مهمًا في قضية موسيقى الشعر،وتعتبر سمةً مميزةً للقصيدة العربية ولم تتخلَ عنها أيَّة مرحلة تاريخيَّة، وظلت ملازمة للبناء الشعري عبر عصور الأدب العربي[٥].

حدود الدراسة:

ستقع حدود الدراسة في دراسة :ديوان ابن المقرب العيوني،تحقيق :أحمد موسى الخطيب،مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت،٢٠٠٢م، يتكون الديوان من ألف وثلاثمائة واثنتين وتسعين صفحةً، بها مائة وثلاث عشرة قصيدةً.

أهداف الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف لعلَّ من أبرزها:

أولاً- دراسة بنية الأوزان عند الشاعر علي بن المقرب العُيُوني من خلال دراسة تواتر الأوزان في الديوان،ودراسة الأوزان والأغراض الشعرية.

ثانيًا– دراسة بنية القوافي عند الشاعر علي بن المقرب العُيُوني من دراسة القافية والبيت الشعري، ودراسة القافية والحركات، ودراسة الرَّوي ونسبة تواتره في الديوان، ودراسة الرَّوي والجهاز الصوتي، ودراسة الرَّوي من حيث الجهر والهمس في الدّيوان.

منهج الدراسة:

تقوم هذه الدراسة على المنهج البنيوي بما أنَّ المادة المكوِّنة للأدب هي اللغة، وأنَّ النص الأدبي في الأصل هو جسد لغويّ، كان لا بدَّ من أيِّ محاولة لتحليل النص الأدبي بمنهج علميٍّ، أن تنطلق من اللغة، ومن هذا المنطلق تأسّس المنهج البنيوي في النقد الأدبي، الذي يدرس الأدب باعتباره ظاهرة ذات نظام متكامل وقائم في لحظة معيّنة، تكون فيها الأعمال الأدبية أبنية كليّة تتضمّن نظمًا داخلية يمكن إدراك ما بينها من علاقات وتراكيب معينة، تؤدِّي وظيفتها الجمالية.

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

– ما المقصود بالموسيقى الخارجية؟

–هل كان الشَّاعر القديم يتخير لشعره من الأوزان ما يتلاءم وعاطفته؟

–هل اختلفت تلك الأوزان تبعًا لاختلاف الشعور عند النَّاظمين من القدماء؟

–هل اتخذ القدماء لكل موضوع من الموضوعات وزنًا خاصًا أو بحرًا خاصًا؟

لقد شغلت هذه التَّساؤلات عددًا كبيرًا من الباحثين،وأفردوا لها كُتبًا مُتخصصة، ولكننا لم نخلُص منهم على إجابة محددة؛لاختلافهم في النَّتائج التي توصلوا إليها ،ففي الربط بين عاطفة الشَّاعر ووزنه يرى الدكتور إبراهيم أنيس أنَّه "قد يكون من العسير أن نجيب عن مثل هذا التَّساؤل إجابة مقنعة"[١]،ويقول في الربط بين موضوع الشعر ووزنه:"إنَّ استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التَّخير أو الربط ،فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم"[٢] ولكنه يعود فيقرر أنَّ الأوزان الطويلة تستدعيها حالات نفسيَّة معينة،تختلف عن الحالات النفسيَّة التي تتطلب أوزانًا قصيرة،كما تتفاوت أوزان بعض الموضوعات طولاً وقصرًا،ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أنَّ "الربط يكون بين الحالة النفسيَّة والإيقاع ،وليس بين هذه الحالة والوزن،وعندئذ نجد الرِّثاء في البحر القصير ،ونجد الغزل في البحر الطويل..."[٣]،ثم يُعقِّب قائلاً:وذائع مستفيض أنَّ الشَّاعر حينَ يُريد أن يقول شعرًا لا يُجدِّد لنفسه بحرًا بعينه،وإنَّما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه،فيُخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان؛ومعنى هذا كلِّه أنَّ الوزن المجرَّد لا يُعطي لونًا بعينه من الموسيقى[٤]. إذًا فالصلة بين العاطفة

والوزن، أو بين الوزن والموضوع هي من قبيل الملاحظات الجزئية، وليست قاعدة عامة. فما ينطبق منها على شاعر قد لا ينطبق على شاعر آخرِ.

أولاً–بنية الأوزان:

الوزن والقافية في الشعر العربي يُمثلان المظهر الموسيقيَّ في القصيدة، وعلى أساسهما يُسمى الكلام منظومًا لأنَّه سيكون مُقسَّمًا إلى مجموعات مُتساويَّة من المقاطع، فالوزن"هو كم التَّفاعل التي يستغرق نطقها زمنًا ما ،وكل أنواع الشعر لا بدَّ أن يكون البيت فيها مُقسَّمًا إلى تلك الوحدات"[١].

وقد تنبه الخليل بن أحمد إلى أنَّ الأوزان الشعرية وتصنيفها ودراستها تقوم على أساسٍ كميٍّ،وإن لم يُشر إلى ذلك صراحة في حديثه عن الأسباب والأوتاد،ودورها في انتظام الإيقاع،والسبب الرئيسيُّ في ورود العروض العربي بهذه الكمية، هو قلة عدد الحركات القصيرة والطَّويلة باللغة العربيَّة،فأدَّى ذلك إلى تحديد عدد القوالب المقطعيَّة الصوتيَّة التي يُمكن أن يستعين بها الشَّاعر في النَّظم[٢].

–تواتر الأوزان في الدِّيوان:

إنَّ الملاحظة على نسب تواتر الأوزان الشعرية داخل ديوان "ابن المقرب" نجد أنَّ وزن الطَّويل قد تفوَّق على غيره من الأوزان، بفارقٍ كبيرٍ جدًا، وهناك أوزانٌ أُخرى قد تأتي تالية له في نسبها الكبيرة مقارنة ببقية الأوزان،ولتحديد أكثر دقة نعرض هذا الجدول موضحًا به النِّسب المئويَّة للأوزان.

إحصائيات الأوزان في الدِّيوان

	الوزن	عدد الأبيات	النسبة%
	الطَّويل	٢٦٩٥	%٤٨,٣
	البسيط	١٢١٥	%٢١,٨
	الكامل	٩١٣	%١٦,٤
	الوافر	٣٥١	%٦,٣
	السَّريع	١٠	%٠,٢
	الخفيف	٧٢	%١,٣
	الرَّمل	٥٧	%١
	المتدارك	٥٢	%٠,٩
	الرَّجز	١٥٣	%٢,٧
٠	المُتقارب	١٠	%٠,٢
١	مخلّع البسيط	٤٦	%٠,٩
المجموع		٥٥٧٤	%١٠٠

ومن خلال الجدول السابق يمكن استنتاج:

-أنَّ هناك أربعةَ أوزانٍ مُستعملة في الدِّيوان تُشكِّل وحدها(٩٢,٨%) وهي(:الطَّويل-والبسيط-والكامل-والوافر).

-يُشكِّل وزن الطَّويل نفسه (٤٨,٣%)؛ أي ما يُقارب من نصف الدِّيوان.

-شاعرنا كان يسير على خُطى مَنْ سبقوه في الأوزان ونسب تواترها، فالبحور الأربعة التي نظم الشَّاعر فيها جُلَّ شعرِهِ ظلَّت موفورةَ الحظِّ في كلِّ العصور، يطرقها كلُّ الشعراء، ويُكثرون النَّظم فيها، وتألفها آذانُ النَّاس في بيئة اللغة العربيَّة[١].

-كما يُبيِّن الجدولُ أنَّه قد نظم (٤٨,٣%) من شعره في بحر الطَّويل، ونظم (٥١,٧%)من شعره في أوزان أُخرى طويلة:كالبسيط،والكامل، والوافر،والخفيف...فإنْ كان لذلك دلالةٌ على مَدَى انفعالِ الشَّاعر في شعره-بصفة عامة-فيبدو أنَّ هذا الانفعالَ كان من النَّوعِ الهادئِ الرزينِ لا العنيفِ[٢]، كَمَا يكشف عن اتباعيّة الشَّاعر وتقليديّته في موسيقاه الشعرية،نظرًا لتسلط القوالب القديمة على حسه الموسيقيِّ .

-تفاوت نسب تواتر الأوزان داخل الدِّيوان، لدرجة كبيرة جدًا، فالطَّويل في المرتبة الأولى(٤٨,٣%) بينما المتقارب والسريع في آخر الأوزان(٠,٢%). إشارة إلى تفوق ملحوظ لبعض الأوزان على غيرها، وبخاصة الطَّويل.

-ويمكن تصنيف هذه الأوزان في أربع مجموعاتٍ طبقًا لنسب تواترها في الدِّيوان:

الأولى- الطَّويل.

الثَّانية- البسيط، والكامل، والوافر.

الثَّالثة- الرجز، الخفيف، الرَّمل، المتدارك، مخلّع البسيط.

الرَّابعة- السريع، المتقارب.

-لقد صاغ الشَّاعر تجربته في قوالب الشعر المألوفة التي طرقها شعراءُ العربيَّة من قبله،فصبَّت في بحور الشعر الشَّائعة كل أشعاره ،ولم يَمِلْ في صياغته إلى الأوزان النَّادرة التي شاعت بين شعراء عصره،بل كان لا يَسمع إلا صوتَ نفسِهِ،وما يقتنع به، ويُطربه قبل أن يطرب الآخرين .

-حافظ الشَّاعر على وحدة الوزن والقافية ، فالتزم إيقاعًا مُنظَّمًا في أبيات قصائده جميعها،كما التزم بالقافية الواحدة،فلم يُجدِدْ في الأوزان،فجاءت موسيقاه مُتَّسقة مع مضامينه وصوره،حيث لم تكن القصيدة عنده إيقاعًا مُجرَّدًا بل نغمةً تَنسجم مع معنى القصيدة وفِكْر الشَّاعر .

-الأوزان والأغراض الشعرية:

إنَّ الأوزان المختلفة التي تتكوَّن منها بحور الشعر لا تتَّبع أغراض الشعر من هجاء أو رثاء...، بحيث يُناسب كلٌّ منها غرضًا مُعيَّنًا دُونَ الآخر، بقدر ما تكون تابعة للحالة الانفعاليَّة للشَّاعر، ودرجة توتره النَّفسي وقت العمليَّة الإبداعيَّة.

لذلك نَجد أنَّ هناك أوزانًا يَكثُر استخدامها في الشعر العربي عن غيرها،فأعلاها درجةً في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الكامل والوافر[1]،ولما كانت أغراضُ الشعر شتَّى، وكان منها ما يُقصَد به الجدُّ والرَّصانة، وما يُقصَد به الهزل والرَّشاقة، ومنها ما يُقصَد به البهاء والتَّفخيم، وما يُقصَد به الصّغار والتَّحقير، وجب أن تُحاكي تلك المقاصد بما يُناسبها من الأوزان...[2] .

ويكاد ينطبق حديث القرطاجني(ت:٦٨٤هـ) السَّابق على "ابن المقرب" كغيره من شعراء العربيَّة، فنراه يُقدِّم الطَّويلَ ثم البسيطَ فالكامل فالوافر، ولكنَّه لا يتقيَّدُ بوزنٍ لغرضٍ ما، فقد استخدم الطَّويلَ والبسيطَ والكاملَ والوافرَ في كلِّ أغراضِ الدِّيوان، ولم يقصر وزنًا على غرضٍ ما. نستنتج من ذلك أنَّ الأمرَ -أولاً وأخيرًا- يَرتبطُ بالحالة النَّفسيَّة للشَّاعر "ولعلَّ ما يَنبغي أَنْ يُراعَى هو توافق الحالة النَّفسيَّة مع الإيقاع الدَّاخلي في البيت، فلا شكَّ أنَّ الانفعال العاطفيَّ يترك ظلاله على إيقاع الكلمات وتتابعها ويُمكن إدراك هذا من خلال النَّصِّ الذي ندرسه؛ لِنرى العلاقة السَّارية بين عاطفة الشَّاعر و إيقاع كلماته، وتأليف جمله، مع ملاحظة أنَّ الشَّاعر حينَ يُريد أنْ يقول شعرًا فإنَّه لا يُحدد لنفسه البحرَ أولاً، وإنَّما يَهتدي إلى البحر من واقع ما تضطرم به نفسه، وما تزخر به من انفعاله يبحث عن النَّبض الخاص الذي يُلائمه"[3].

فالشَّاعر يصنع ما يستطيع من خلال الوسائل التي يملكها، وليس هو الذي يصنع اللغة، ولو كان في يده للجأ الشَّاعر إلى صنع قائمة للقوافي أكثر اتساعًا، ولضاعف عدد الكلمات ذات المقاطع القصيرة لسهولة استخدامها الموسيقي[4]، ولكن الأمر في النهاية لا يعدو مجرد ملحوظات على طريقة استخدام الشَّاعر لأوزانه، وقد تتفق بعض الأوزان مع أغراض بعينها غير أنَّ هذا الاتفاق لا يُعطِي الحقَّ في إصدار قانون مطلق حولَ اقتران الوزن بالغرض

جدول الأوزان الشعريَّة موزعة على الأغراض

م	الوزن / الغرض	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	السريع	الخفيف	الرمل	المتدارك	الرجز	المتقارب	مخلَع البسيط	عدد الأبيات
١	الفخر	٣٦٧	٢٢٢	٢١٧	١٢٦	—	١٣	١٥	—	—	—	—	٩٦٠
٢	الشكوى	٢١٥	١٥٢	١٤٣	٣١	١٠	٧	١١	٣	—	—	—	٥٧٢
٣	النصح والعتاب	١٩١	١١٧	٩٩	٣٠	—	—	—	—	٣٣	—	—	٤٧٠
٤	الغزل	١٥١	٥٦	٤١	٢٧	—	١١	—	—	١٤	—	—	٣٠٠
٥	المدح	١٢٤٦	٥٤٧	٣١٥	٨٢	—	٣٥	—	—	٧٨	٨	—	٢٣١١
٦	الهجاء	١٩٧	٦٣	١٥	٢١	—	—	—	—	—	—	٤٦	٣٤٢
٧	الشوق والحنين	٦٩	٢١	١٠	١٥	—	—	—	—	—	—	—	١١٥
٨	الحكمة	٣١	١٩	١٢	١٣	—	—	—	—	—	—	—	٧٥
٩	الرثاء	٤٩	١٨	٥٣	٦	—	—	٢١	—	١٩	—	—	١٦٦
١٠	الوصف	٨٢	—	٨	—	—	—	—	٢٠	٥	٢	—	١١٧
١١	الشعر التاريخي	٩٧	—	—	—	—	٦	١٠	٢٩	٤	—	—	١٤٦
عدد الأبيات		٢٦٩٥	١٢١٥	٩١٣	٣٥١	١٠	٧٢	٥٧	٥٢	١٥٣	١٠	٤٦	٥٥٧٤

ومن استقراء الجدول السَّابق يُمكن استنتاج:

-يشترك وزن الطويل مع المديح في الحصول على أعلى نسبة من التَّواتر، فوزن (الطَّويل+غرض المديح=١٢٤٦ بيتًا)؛ أي بنسبة (٢٢%) تقريبًا، وهي أعلى نسبة على الإطلاق.

-كما استخدم الشَّاعر وزن الطَّويل في كافة الأغراض أعلاها المديح، وأدناها الحكمة (٣١ بيتًا).

-واستخدم الشَّاعر كافة أوزانه في غرض المديح عدا (السريع، الرَّمل، المتدارك، مُخلَّع البسيط) وبنسب تكاد تكون هي الأكبر بين كافة أغراضه الأُخرى في استخدامات هذه الأوزان.

-كما تركز الفخر في أوزان: الطَّويل والبسيط والكامل والوافر.

-احتلَّت أربعة أوزان المرتبة الأولى في تواترها لمعظم أغراض الديوان، وحصولها على أعلى نسبة وهي: الطَّويل، والبسيط، والكامل، والوافر.

-تركَّز الرِّثاء في وزنيِ"الطَّويل، والكامل" الأول مُزدوج التَّفعيلة والثَّاني مُنفرد التَّفعيلة .

-احتلَّ المديح أعلى نسبة في تواتره داخل أوزان الدِّيوان حيث بلغت أبياته(٤١,٥%) منها(٢١٩٠ بيتًا) للأوزان الرئيسيَّة(الطَّويل-البسيط-الكامل-الوافر)؛ أي بنسبة (٩٥%) من مجموع أبيات المديح .

-جاءت جميع البحور الشعرية المستخدمة تامة.

-انعدمت البحور الشعرية المجزوءة والمشطورة والمنهوكة في ديوان ابن المقرب العيوني.

ومن خلال ما سبق فليس هناك قانونٌ إلزامي يفرض استخدام أوزان معينة لأغراض خاصة، بل أنَّ العاطفة والتَّجربة هما اللتان تفرضان على الشَّاعر دون وعيٍ منه مُفرداته وصوره وتراكيبه.

ثانيًا-بنية القوافي:

-القافية والبيت الشعري:

تعد القافية الظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي وهي لا تقل أهمية عن الوزن الشعري، فقديمًا قال صاحب العمدة(ت:٤٥٦هـ) "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[١]. وقال في موضع آخر "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمى شعرًا حتَّى يكون له وزن وقافية"[٢].

ونظرًا لأهميتها توقف العروضيون طويلاً عند حدها وتحديد حروفها وحركاتها، فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت الشعري، ومنهم من جعلها مساوية للروي؛ أي آخر حرف صحيح غير معتل في البيت.

ومهما تبيَّن من خلاف بين العروضيين فالنَّتيجة واحدة؛ وهي أنَّ القافية تقع في آخر البيت ويشترط تكرارها في نهاية كل بيت، ولكن ما اتفق عليه العروضيون هو تعريف الخليل بن أحمد (ت:١٧٥هـ)، فهي عنده "آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك الذي يسبق السَّاكن الأول"[٣]. وهي بالتالي لازمة إيقاعيَّة تعتمد على تكرار أصوات معينة تنسجم مع الحالة النفسيَّة للشَّاعر الذي لا تتحد رؤياه بالكلمة والوزن فقط وإنَّما تتطلب إلى جانب ذلك القافية أيضًا. "غير أنَّه من الخطأ-كما يرى أحد الدارسين-أن ندرس القافية من النَّاحية الصوتيَّة أو الإيقاعيَّة فحسب بل ينبغي أن تدرس في ظل الوضع الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشَّاعر حيث يلتحم الانفعال بالصورة والوزن"[٤].

وواضح أنَّه يؤكد على ضرورة دراسة القافية من خلال تضامنها مع معنى البيت لا من خلال وظيفتها الإيقاعيَّة فحسب، ومعنى هذا أنَّ للقافية وظيفة دلاليَّة كما يُفهم من قول قدامة

بن جعفر(ت:٣٣٧هـ) "تعد ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت"[٥]. وعليه فإنَّه يؤكد على ضرورة دراسة القافية من خلال تضامنها مع معنى البيت لا من خلال وظيفتها الإيقاعية فحسب.

وقد اقتفى ابن أبي الإصبع (ت:٦٥٤هـ) أثر قدامة في هذا المجال في "باب ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت"[٦] .

-القافية والحركات:

هناك أربعُ علاماتٍ إعرابيَّةٍ في اللغة العربيَّة هي: (الكسرة ،والضمة، والفتحة،والسكون) ،ودخول هذه الحركات "العلامات" على حرف الرَّوي يحدث إمَّا إطلاقًا للرَّوي،أو تقيدًا له،وهو ما يطلق عليه القافية المطلقة،والقافية المقيدة.

أولاً-القافية المطلقة:وهي القافية التي يكون رويها متحركًا[١] ،وهذا النَّوع من القوافي هو الأغلب استعمالاً في شعر العرب[٢]، فهي أكثر سعة من القافية المقيدة ولهذا جاء القسم الأكبر من أشعار ابن المقرب مطلق القافية بين (المكسور،والمضموم،والمفتوح) فوجدنا أنَّ القافية المكسورة لها نصيبٌ كبيرٌ من استعمالات الشَّاعر ،فجاءت أبياتها مجتمعة بمجموع (٢٣٦٧ بيتًا) ؛أي ما يشكل نسبة قدرها(٤٢,٥%) ،وقد حلت القافية المضمومة ثانيًا بأبيات عددها (١٩٤٩ بيتًا)؛أي ما يشكل نسبة قدرها (٣٥%) ،في حين تصدرت القافية ذات المجرى المفتوح المرتبة الثالثة بأبيات عددها(١١٨٨ بيتًا)؛أي ما يُشكِّل نسبة قدرها (٢١,٣%) .

ثانيًا-القافية المقيدة: وهي ما كان حرف رويها ساكنًا[٣]، وهذا النَّوع من القوافي قليل الشِّيوع في الشعر العربي؛إذ تكاد تتجاوز نسبته الـ(١٠%) حسبما يُقرِّر الدكتور إبراهيم أنيس[٤] ،وذلك لما فيها من قصر نغميَّة وعسر مردها إلى صغر مساحتها الصوتيَّة، إلا أنَّ ابن المقرب بالرَّغم من ذلك لم يجد حرجًا في هذا النَّوع من القوافي فنظم عليها (٧٠ بيتًا) ؛ أي ما يُشكِّل نسبة قدرها (١,٢%) .

نسبة تواتر القوافي المطلقة والمقيدة

القافية	الشكل	العدد	النِّسبة
المقيدة	الساكنة	٧٠	%١,٢
المطلقة	بالكسر	٢٣٦٧	%٤٢,٥
	بالضم	١٩٤٩	%٣٥
	بالفتح	١١٨٨	%٢١,٣
المجموع	**ـ**	**٥٥٧٤**	**%١٠٠**

ويلاحظ على هذا الجدول:

-تفوق الرَّوي المكسور يليه الرَّوي المضموم، ويحتلان معًا الصَّدارة بنسبة بلغت (٧٧,٥%) من مجموع أبيات الرَّوي في ديوان الشَّاعر ،ويأتي بعدهما الرَّوي المفتوح ثم السَّاكن .

-التَّفوق الكبير للرَّوي المطلق دون مقارنة بنسبة (٩٨,٨%) في مقابل(١,٢%) للرَّوي المقيد،ويرى الدكتور صفاء خلوصي " إنَّ النَّوع الأول-القافية المقيدة-على حلاوته وعلى ما فيه من حرية للشَّاعر قليلٌ،لا تكاد نسبة تجاوز عشر ما في الأدب العربيِّ"[١] ، وهنا نجد ابن المقرب يسير على نهج القدماء في القافية المطلقة.

- تُمثِّل الرَّوي المقيد في ثلاث قصائد: جاءت إحداهما- في مدح الأمير الكبير شمس الدين أبا شجاع باتكين-والتي مطلعها[٢]: (من الرجز)

قُمْ فَاسْقِنِيْهَا قَبْلَ صَوْتِ الحَمَامْ كَرْمِيَّةً تَجْمَعُ شَمْلَ الكِرَامْ

صَــهْبَاءَ مِمَّا عَتَّقَتْ بَــابِل مِزَاجُهَا الأَرْيُ وَمَاءُ الغَمَامْ

والثانية- في موقف مزاح ودعابة مع أصدقائه- والتي مطلعها[٣]: (من الرجز)

يَامَالِكَ الخَيْرِ عَلَيْكَ السَّلامْ أَتَاكَ شَيْخٌ مِن أَضَلِّ الأَنَامْ

فَأَجِّجِ النِّيرَانَ وافْتَحْ لَــهُ أَبْوَابَهَا وَانْعِمْ لَــهُ بِالقِيَامْ

والثَّالثة- قوله[٤]: (من السريع)

يَاشَرَفَ الدّينِ خَدِيْنَ السَّماحْ علامَ ذَا الإِعْرَاضِ والإِطِّرَاحْ

إِنْ سَهَّلَ النّومُ قيــادِي فقد أُلفيتُ من قبلُ شديدَ الجِماحْ

فالشَّاعر –كأسلافه –مُقلٌّ في توظيف الرَّوي السَّاكن لأنَّ بعض الحروف السَّاكنة إذا وقعت رويًّا قد يشوبُها الغموضُ أو الإبهامُ فلا تكاد تصل للآذان، أو قد تسقط قبل وصولها. ولعلَّ الشَّاعرَ على دراية كاملة بهذا الأمر، فجاءت القصيدتان التي رويها ساكن على حرف الميم، وهو من أوضح الحروف حتى لو سُكِّنَ، كما أنَّه بدا مُتناسقًا مع الحرف قبله وهو "ألف المد" فَسَلِم بذلك من الغموض، وكذلك القصيدة الثالثة على حرف الحاء ينطبق عليها ما انطبق على القصيدتين السابقتين.

–تفوق الرَّوي المكسور على غيره ليس خاصًا بالشَّاعر فقط ، وإنَّما هي ظاهرةٌ كثيرةٌ ما تتكرَّر لَدَى شعراء آخرين ،ويُعلِّق البعض حول قلة ورود الفتحة كروي بالقياس إلى الكسرة والضمة بأنَّ : "الفتحة تأتي بالإطلاق وفي الإطلاق الصياح؛لأنَّه ألف ممدودة طويلة،ومخرجها من أقصى الحلق ،ولذلك فالفتحة دون صاحبتيها الكسرة والضمة،والشعراء لا يكثرون منها ؛والضمة والكسرة متقابلتان،وهما أكثر شيء في الشعر بينهما نوع من الضديَّة ،فالضمة تشعر بالأبهة والفخامة ،والكسرة تشعر بالرِّقة واللين"[١].

غير أنَّ هذا الرأي إن كان مقبولاً في أوله فهو مرفوضٌ في آخره ،فلا معنى من أنَّ الضمة تشعر بالأبهة والفخامة ،وإلا ما تعليل صاحب هذا الرأي بورود أكثر من نصف قصائد الرِّثاء على الرَّوي المضموم إضافة إلى الأغراض الأُخرى مثل العتاب والاستعطاف والحكمة وأظن أنَّ السببَ وراء زيادة الرَّوي المكسور والمضموم قد يعود إلى :

*اتفاق العلامة الإعرابيَّة لحرف الرَّوي مع الموقع الإعرابي فليس هناك ضرورات لتغيير علامة الرَّوي إلا في القليل النَّادر.ومن القليل النادر الذي لجأ الشّاعر إلى تغيير علامة حرف الروي للضرورة الشعريّة ، قوله[٢]: (من الكامل)

مَا رَامَهُ البَازيُّ مِنْهُ بِسَطْوةٍ فَحَمَتْهُ شَوْكَةُ مِخْلَبٍ حَجْنَاءِ

بَلْ يعتَورِنْ قَذَالَهُ فَإِذَا امْتَلَى سُكرًا وَنَالَ الضّيْمَ بعدَ إِبَاءِ

كلمة (حجناء) في هذا البيت حقها الرفع ؛ لأنَّها صفة (شوكةُ) ولكنَّها جرّت بالمجاورة ولضرورة القافيّة، وحتى يتبع الشَّاعر حرف الرَّوي في كل أبيات القصيدة.

*كلمات القافية غالبًا ما تنتمي لدى الشَّاعر في مطالع قصائده إلى:فاعل، فعل مضارع مرفوع، نعت مرفوع، نعت مجرور، مضاف إليه، اسم مجرور.

*ليس هناك علاقة مباشرة بين نوع حركة الرَّوي وبين موضوع النَّصِّ؛ لأنَّ هناك تنوعًا في استخدام هذه الحركات في غرض واحد كالمديح الذي يحتل (٤١,٥%) من الديوان، فلا يتفق

حصول الضم على نسبة (٣٥%) واتصافه بالأبهة والفخامة، وفي الوقت نفسه حصل الكسر على (٤٢,٥%) ويتصف بالرِّقة واللين،والضم والكسر يستخدمان بصورة كبيرة في كافة الأغراض.

*حرص الشَّاعر على تجويد لغته،وإثبات فصاحته جعله حريصًا منذ البيت الأول "المقدمة" على إتباع حرف الرَّوي في كل أبيات القصيدة لنفس العلامة،دون ضرورة شعرية، أو تكلف في اختيار الكلمات، إلا في القليل النَّادر، فشاعرنا لم يلتزم لحركة الروي في ديوانه كلِّه إلا في موضع واحد فقط، في قوله إلى شمس الدين باتكين[١]: (من الوافر)

إِذَا هَمٌّ أَطَقْتُ بِهِ قِيَامًـا أَتَى مَـا لا تُنِيْمُ وَ لا تَنَامُ

فَلا تَتَوَهَّمَنْ لِي عَنْكَ صَبْرًا مَتَى صَبَرَتْ عَنْ المَاءِ الحِيَامْ

فَلَوْ فِي الخُلْدِ كُنْتُ وَلَمْ أُمَتَّعْ بِقُـرْبِكَ لَـمْ يَلَذَّ لِيَ المُـقَامُ

وهذا إنْ دلَّ على شيء فإنَّما يدل على تفوق الشَّاعر ونبوغه في إلمامه بلغته وأدواته،والموهبة في تطويع هذه الأدوات في تناول كل الأغراض بعديد من حروف الرَّوي المكسور والمضموم وحتى المفتوح والساكن .

نسبة القافية من حيث عدد الحركات بين ساكنين

القافية	العدد	النِّسبة
المتواتر	١٩١٣	%٣٤,٣
المترادف	٧٠	%١,٣
المتدارك	٢٦٠٠	%٤٦,٦
المتراكب	٩٩١	%١٧,٨
المتكاوس	–	–
المجموع	٥٥٧٤	%١٠٠

ويلاحظ على هذا الجدول:

–جاءت قافية (المتَدَارِك[٢]) في صدارة ديوان شاعرنا، فبلغ عدد أبياتها (٢٦٠٠ بيتًا) بنسبة (٤٦,٦%)، كقوله[٣]:(من الطويل)

مَنَالُ العُلاَ بِالمُرْهَفَاتِ القَواضِبِ وسُمْرِ العَوالِي والعِتَاقِ الشّوازِبِ

-يليها قافية(المتواتر[٤]) في المرحلة الثَّانية فبلغ عدد أبياتها (١٩١٣بيتًا) بنسبة (٣٤,٣%)، كقوله[٥]: (من الطويل)

إلامَ انْتِظَارِي أَنْجُمَ النَّحْسِ والسَّعْدِ وحَتَّامَ صَمْتِي لا أُعِيدُ ولا أُبْدِي

-ثم جاءت قافية(المتَرَاكِب[١]) في المرحلة الثَّالثة، فبلغ عدد أبياتها(٩٩١) بيتًا بنسبة(١٧,٨%)، كقوله[٢]: (من البسيط)

إلامَ أُورِدُ عَتْبًا غَيْرَ مُسْتَمِعٍ وأُنْفِقُ العُمْرَ بَيْنَ اليَأْسِ والطَّمَعِ

-وجاءت قافية (المتَرَادِف[٣]) في المرحلة الأخيرة، فبلغ عدد أبياتها(٧٠)بيتًا، بنسبة(١,٣%)، كقوله[٤]: (من الرجز)

قُمْ فاسْقِنِيها قَبْلَ صَوْتِ الحَمَامْ كَرْمِيّةً تَجْمَعُ شَمْلَ الكِرَامْ

-نستنتج من هذا الجدول السابق أنَّ شاعرنا تجنب قافية المتَكَاوِس[٥] في ديوانه.

وأخيرًا لا بُدَّ من الإشارة إلى أنَّ القافية تشكل"وحدة موسيقيَّة لها أشكال مختلفة أي أنَّها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات"[٦]، ولهذا فهي مرتبطة بالبنية الموسيقيَّة بمجمل البيت، بل للقصيدة كلها أحيانًا، فضلاً عن ارتباطها الدلالي والنَّحوي، إلا أنَّ السمة الغالبة للقافية هي (موسيقيتها) المتحققة من خلال بناء أجزائها التي توفر سمات نغميَّة واضحة ومُؤثِّرة في المتلقي.

-الرَّوي ونسبة تواتره:

الروي عماد القافية ،وإليه تنتسب القصيدة ،فيقال لامية العرب،وسينيَّة شوقي...،نسبة إلى حرف الرَّوي بها وشهرتها بين قصائد ديوان الشَّاعر؛ لذا يبقى الرَّوي هدفًا رئيسًا للدِّراسة مُقترنًا بنسبة تواتره،ومناطق النُّطق به،وهمسه وجهره،وحركاته.فالرَّوي"أقل ما يرعى تكراره،وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة،التي تُبنى عليها الأبيات ،ويُسمى عند أهل العروض الرَّوي،فلا يكون الشعر مُقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصَّوت المكرَّر في أواخر الأبيات ،وإذا تكرَّر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافيَّة حينئذ أصغر صورة مُمكنة للقافيَّة"[٧].

إحصائيات الروي في شعر ابن المقرب

	الرَّوي	العدد	النسبة المئويَّة
	أ	١١٩	%٢,١٣
	ب	٦٨٥	%١٢,٣
	ت	٩٧	%١,٧
	ث	٣٥	%٠,٦
	ح	١٣٥	%٢,٤
	د	٥٣٨	%٩,٧
	ذ	٢	%٠,٠٤
	ر	٤٥٤	%٨,١
	س	٢٧	%٠,٥
٠	ع	٢٥٩	%٤,٦
١	ف	٧٤	%١,٣
٢	ق	٩٣	%١,٧
٣	ك	٧٠	%١,٣
٤	ل	١١٠٠	%١٩,٧٣
	م	١٢٠٧	%٢١,٧

٥			
٦	ن	٤٨٩	%٨,٨
٧	هـ	١٣٠	%٢,٣
٨	ي	٦٠	%١,١
	المجموع	**٥٥٧٤**	**%١٠٠**

ومن خلال الجدول السَّابق يمكن استنتاج:

- أكثر حروف الرَّوي دورانًا في شعر ابن المقرب-على التَّرتيب التَّنازلي- والميم(٢١,٧%)، اللام (١٩,٧٣%)، والباء(١٢,٣%)، والدال(٩,٧%)، والنون (٨,٨%)، والراء(٨,١%)، والعين(٤,٦%)، والحاء(٢,٤%)، والهاء(٢,٣%)، والهمزة(٢,١٣%).

وأقلها:القاف(١,٧%)،والتاء(١,٧%)،والفاء(١,٣%)، والكاف(١,٣%)،والياء(١,١%)،والثاء(٠,٦%)،والسين(٠,٥%)،والذال(٠,٠٤%).

- نلاحظ من هذه الإحصائيات ،أنَّه قد نظم أكثر شعره في حروف كثر دورانها وشيوعها في الشعر العربي وهي:اللام،والميم،والباء،والدال،والنون،والراء،والعين.

-كما نظم في حروف قل شيوعها:كالهاء،والثاء،ونظم جزءًا يسيرًا من شعره في حروف ندر مجيئها رويًّا كالذال[١].

-لم يستخدم الشَّاعر حروف (الجيم،والخاء،والزاي،والشين،والصاد،والضاد ،والظاء،والغين،والواو) في الروي.

-التزم ابن المقرب ألف التَّأسيس[٢] في ست وعشرين قصيدة طويلة ، كقوله[٣]: (من الطويل)

إلى كَمْ مُنَاجَاةُ الهُمُومِ العوَازِبِ وَحتَّامَ تَأْميلُ الظنّونِ الكَوَاذِبِ
أَمَا حَانَ لِلْعَضْبِ اليمَانِيِّ أَنْ يُرَى بِيُمنَاكَ كالمخرَاقِ فِي كَفِّ لاعِبِ
لَعَلَّكَ خِلْتَ الذُلَّ حَتْمًا أَو العُلاَ حَرَامًا وَأَنَّ الشَّرَّ ضَرْبةُ لازِبِ

وقوله[٤]: (من الطويل)

أُعِيذُكَ أنْ تَسْمُو إِلَيْكَ الحوَادِثُ وَأَنْ تَتَغَشَّاكَ الخُطُوبُ الكوَارِثُ
سَلِيلَ العُلاَ لا زِلْتَ فِي ظِلِّ نِعْمَةٍ لَكَ المَجْدُ ثَانٍ والسَّلامَةُ ثَالِثُ
وَحُزْتَ المَدَى فِي خَفْضِ عَيْشٍ وَعِزَّةٍ يَدِيْنُ لَهَا سَامٌ وحَامٌ ويَافِثُ

كما استحسن أهل العروض مع ألف التَّأسيس أن يكون الحرف الذي بينها وبين الروي مُشكَّلاً بالكسر[٥]،وعلى هذا جرى ابن المقرب ،ولم يشذ عنهم .

-كما التزم ابن المقرب الوصل[٦] في خمس وثلاثين قصيدةً طويلةً.

كقوله[١]: (من الطويل)

أَتَدْرِي الليَالِي أَيَّ خَصْمٍ تُشَاغِبُهْ وَأَيَّ هُـمَامٍ بِـالرَّزَايَا تُـواثِبُـهْ
تَجَاهَلَ هَـذَا الدَّهرُ بِي فَتَكَتَّبَتْ عَلَيَّ بِـأَنْوَاعِ البَلايَا كـتائِبُهْ
وَظَنَّ مُحَالاً أَنْ أَدِيـنَ لِحُكْمِهِ لِتَبْكِ عَلَى عَقْلِ المُعَنَّى نَوَادِبُهْ

وقوله[٢]: (من الكامل)

سُقْهَا وَلَوْ ذَهَبَ السُّرَى بِسَراتِها كَمْ ذَا تَرُدُّ النَّفْسَ عَنْ عَزَمَاتِهَا
طَـالَ امْتِراؤكَ خِلْفَ كُـلِّ رَذيَّةٍ أَكْدَى لَدَى الإِبْسَاسِ مِنْ ثَفِنَاتِها
سَفَهًا لِرَأْيِكَ إِنْ سُـرِرْتَ بِرَوْضَةٍ لِمُزَنَّمِ العِدَّان غَـضُّ نـباتِها

-كما التزم -ابن المقرب –قبل الرَّوي حرف مد معين في ثلاث وثلاثين قصيدة، وهذا ما يجعل موسيقى القافية أقرب إلى الكمال.

كقوله[٣]:(من الوافر)

صَبَا شَوْقًا فَحَنَّ إلى الدِّيارِ وَنَازَعَهُ الهَوَى ثَـوْبَ الوَقَارِ
وَهَاجَ لَهُ الغَرامَ غِنَاءُ وُرْقٍ هَوَاتِفُ في غُصونٍ مِنْ نُضَارِ
صَدَحْنَ غُدَيَّةً فَتَرَكْنَ قَلْبِي وَكَانَ الطَّوْدَ كالشَّيء الضِّمَارِ

-كما التزم حركة ساكنة قبل الرَّوي في عشر قصائدٍ. ومنها قوله[٤]: (من الكامل)

بِعْ وَاسِطًا بِالنَّأيِ وَالهَجْرِ وَدَعِ المُرُورَ بِهَا إِلى الحَشْرِ
أَرْضٌ يُدَيِّرُهَا ابْـنُ صَابِئَةٍ شابَتْ مَفَارِقُهَا عَـلَى الكُفْرِ
قَلْفَاءُ مِنْ نَبْطِ البَطَائِحِ لَمْ تَمْرُرْ لهَا الموسَى عَلَى بَظْرِ

أمَّا سائر قصائده فلم يلتزم –في أغلب الأحيان –حركة قصيرة قبل الرَّوي، فقد تعاورت الحركات القصيرة(الفتحة،والكسرة،والضمة)مكان بعضها البعض .

–ومن الظَّواهر اللافتة في الإيقاع عند ابن المقرب أنَّه يعتني بالموضع القريب من آخر البيت.

كما في قوله[1]: (من البسيط)

وَكَمْ مِنْ مَضِيْمٍ تَمنَّى مِنْ مَضَامَتِهِ مَوْتًا يُؤَدِّي إلى الفِرْدَوْسِ أَوْ سَقَرِ
أَغَـاثَهُ وَأَزَالَ الضَّيْمَ عَـنْهُ فَـمَا يَخْشَى سِوَى اللهِ في بَدْوٍ ولا حَضَرِ
فَجَبِّبَ العَـيْشَ والدُّنْيَا إِلَيْهِ وَقَـدْ تَحْلُو الحياةُ لِفَقْدِ الخَـوْفِ والحَذَرِ
لا يَـذْكُرُ اللهَ إلا عِـنْدَ رَابِـيَةٍ يَرْقَى وَعِنْـدَ ارتِجَاسِ الرَّعْدِ وَالمَطَرِ

ففي الأبيات الأربعة ذكر على الترتيب"الفردوس أو سقر"، "في بدو ولا حضر"، "الخوف والحذر"،"الرعد والمطر" فكأنَّه تعمَّدها في نهاية كل بيتٍ.

وقد أراد الشَّاعر من وراء عنايته بهذه المواضع وبجانب ضبط الإيقاع، المبالغة، وقد يرغب كذلك في استيفاء المعنى بجانب المبالغة ومن ذلك قوله[2] :(من الطويل)

وَدَارُكَ دَارُ الأَمْنْ مِنْ كُـلِّ حَادِثٍ وَمَنْزِلُكَ المَعْمُورُ لِلْمَجْدِ مَنْزِلُ
تَجَاوَزْتَ مَقْدَارَ الكَمَالِ فَمَا تَـرَى عُلاً كَامِلاً إلاَّ وَعَلْيَاكَ أَكْـمَلُ
وَحُزْتَ خِلالَ الفَضْلِ مِنْ كُلَّ وجْهَةْ فَمَا فَاضِلٌ إلاَّ وَأَنْتَ المُفَضَّلُ

فالمتلقي يرى "منزلك–منزل"و "كاملاً–أكمل" و "فاضلٌ–المفَضَّلُ" قد أثرت في إيقاع البيت،وأراد الشَّاعر منها –أيضًا– استيفاء المعنى بجانب المبالغة.

فالشَّاعر –إذًا–حذا حذو أسلافِهِ حتى في اختياره لحروف الرَّوي كثرة وقلة، بل إنَّنا نرى الشَّاعر ذهب في تقليده للشعراء القدماء إلى ما هو أبعد من ذلك فقد تأثر ببعضهم في وزنه وقافيته وبحره كذلك.

فعندما قال بشار بن برد[3]:(من الطويل)

إِذَا المَلِكُ الجَبَّارُ صَعَّرَ خَدَّهُ مَشَيْنَا إَلَيْهِ بِالسُّيُوفِ نُعَاتِبُهْ

قال ابن المقرب[4]: (من الطويل)

أَتَدْرِي اللَيَالِي أَيَّ خَصْمٍ تُشَاغِبُهْ وَأَيَّ هُمَامٍ بِالرَّزَايَا تُوَاثِبُهْ

وحين قال المتنبي[1]: (من الكامل)

عَذْلُ العَوَاذِلِ حَوْلَ قَلْبِ التَّائِهِ وَهَوَى الأَحِبَّةِ مِنْهُ فِي سَوْدَائِهِ

يَشْكُو المَلامُ إِلَى اللوَائِمِ حَرَّهُ وَيَصُدُّ حِيْنَ يَلُمْنَ عَنْ بُرَحَائِهِ

قال ابن المقرب في مطلع له[2]: (من الكامل)

عَذْلُ المَشُوق يَهِيْجُ فِي بُرَحَائِهِ وَيُثِيْرُ نَارَ الوَجْدِ فِي حَوْبَائِهِ

فَاتْرُكْ مَلامَتَهُ وَدَعْهُ وَشَأنَهُ فِي نَـوْحِهِ وَحَنِيْنِهِ وَبُكَائِهِ

فشاعرنا بجانب تأثره بالوزن والقافية، فهو كذلك كرَّر بعض الألفاظ مثل: "عذل، برحائه".

ولما قال أبو تمام[3]: (من البسيط)

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنْ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجَدِّ واللَّعبِ

قال ابن المقرب[4]: (من البسيط)

بِيْنِي فَمَا أَنْتِ مِنْ جِدِّي وَلا لَعِبِي مَالِي بِشَيْءٍ سِوَى العَلْيَاءِ مِنْ أَرَبِ

وعندما قال المعري[5]: (من الخفيف)

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَاعْتِقَادِي نَوْحُ بَاكٍ ولا تَرَنُّمُ شَادِ

فتأثر شاعرنا في قوله[6]:(من الخفيف)

كَرِهَ اللهُ مَا أَحَبَّ الأَعَادِي وَأَبَى مَا أَرَادَ أَهْلُ العِنَادِ

وشاعرنا لا يُعاب عليه التَّأثر بالأسلاف فهي سنة الشُّعراء ،كما أنَّ في ديوان الشَّاعر من التَّراكيب الأصيلة والمعاني الرائعة والمعايير الفائقة ما يؤكد أصالة الشَّاعر.

-الرَّوي والجهاز الصوتي:

يُعدُّ توزيع حروف الرَّوي في الدِّيوان على الجهاز الصوتي من الأمور الضَّروريَّة ؛لمعرفة أي منطقةٍ من مناطق الجهاز الصوتي قد تمتعت أصواتها بنسبة تردد عالية،بحيث يُمكن للباحث وصف أصوات الرَّوي من خلال هذا التَّقابل الدَّائم بين أصوات كل منطقة من مناطق الجهاز الصوتي.

ولا يتضح التَّقابل الصَّوتي من خلال الإطار العريض لمناطق الجهاز الصَّوتي ،وخروج مجموعة من الأصوات من منطقة واحدة،فلا شكَّ أنَّ المجموعة الواحدة تشترك بالضرورة في

خروجها من منطقة واحدة الجهاز الصَّوتي،ولكن توجد اختلافات بين هذه الأصوات تنشأ عن وضع اللسان عند النُّطق بالصَّوت،وطريقة النُّطق به، أو التَّداخل في مجرى الهواء،والتَّحكم فيه[1].

وبما أنَّ الحروف وحدات من نظام ،فهذه الوحدات أقسام ذهنيَّة لا أعمال نطقيَّة على نحو ما تكون الأصوات،فالنِّظام الصَّوتي للغة يُقسِّم الأصوات اللغويَّة إلى حروف بواسطة اعتبار القيم الخلافيَّة للوظائف؛أي المعاني التي ترصد للأصوات في استعمالها في الألفاظ،التي تتحقق بها الكلمات،وبواسطة التَّقسيمات العضويَّة والصَّوتية التي تعتبر حقلاً آخر من حقول هذه القيم الخلافيَّة[2].

ويُمكن ملاحظة ذلك من خلال بيان عملي بنسب تواتر الرَّوي بحسب مناطق النُّطق بها كما يلي:

(١)–نسبة تواتر الرَّوي بحسب مناطق النُّطق بها:

المخرج	الرّوي	العدد	النسبة
الشفتان	ف	٧٤	%١,٣
	ب	٦٨٥	%١٢,٣
	م	١٢٠٧	%٢١,٧
المجموع	**٣**	**١٩٦٦**	**%٣٥,٢٧**
الأسنان	ت	٩٧	%١,٧
	د	٥٣٨	%٩,٧
	ن	٤٨٩	%٨,٨
	ث	٣٥	%٠,٦
	س	٢٧	%٠,٥
	ذ	٢	%٠,٠٤
المجموع	**٦**	**١١٨٨**	**%٢١,٣١**
وسط الحلق	ع	٢٥٩	%٤,٦
	ح	١٣٥	%٢,٤
أقصى الحلق	أ	١١٩	%٢,١٣
	هـ	١٣٠	%٢,٣
اللهاة	ق	٩٣	%١,٧
المجموع	**٥**	**٧٣٦**	**%١٣,٢١**
أقصى الحنك	ك	٧٠	%١,٣
أدنى الحنك	ي	٦٠	%١,١
	ل	١١٠٠	%١٩,٧٣
	ر	٤٥٤	%٨,١
المجموع	**٤**	**١٦٨٤**	**%٣٠,٢١**

(٢)–نسب تواتر الرَّوي بحسب النُّطق بها:

	المخرج	العدد	النِّسبة%
	الشفتان	١٩٦٦	%٣٥,٣
	الأسنان	١١٨٨	%٢١,٣
	الغارية(أدنى الحنك)	١٦١٤	%٢٨,٩
	أقصى الحنك	٧٠	%١,٣
	اللهوية	٩٣	%١,٧
	الحلقية	٦٤٣	%١١,٥
	المجموع	**٥٥٧٤**	**%١٠٠**

ومن الإحصائيات السابقة يمكن استنتاج:

–أنَّ هناك تنازعًا بين منطقتي الشَّفتين(٣٥,٣%) وأدنى الحنك(٢٨,٩%) على المرتبة الأولى،غير أنَّ التَّفوق واضح للأصوات الشَّفوية على الأصوات الغاريَّة.

–كما أنَّ هناك تنازعًا بين منطقتي اللهاة(١,٧%)وأقصى الحنك(١,٣%)على المرتبة الأخيرة في الأصوات.

–إنَّ أصوات الشَّفاة تمتاز بسهولة النطق،والجرس الهادئ في حين تمتاز الأصوات الغارية بالتفخيم والحاجة إلى الجهد العضلي للنطق بها،إضافة إلى أنَّ معظمها من الأصوات المجهورة .

–تفوق بعض الحروف على غيرها، اعتمادًا على الوظيفة الدلاليَّة لهذه الحروف بوصفها جزءًا من النِّظام اللغوي صاحب الوظيفة الدلاليَّة، ونجد شاعرنا نوَّع في استخدام حروفه.

-الرَّوي من حيث الجهر والهمس:

المجهور		
المخرج	**الرَّوي**	**النِّسبة**
شفوي	ب	%١٢,٣
	م	%٢١,٧
أسناني	د	%٩,٧
	ذ	%٠,٠٤
	ن	%٨,٨
غاري (حنكي)	ي	%١,١
	ل	%١٩,٧٣
	ر	%٨,١
حلقي	ع	%٤,٦
المجموع	**٩**	**%٨٦,٠٧**

المهموس		
المخرج	**الرَّوي**	**النِّسبة**
لهوي	ق	%١,٧
حنكي	ك	%١,٣
شفوي	ف	%١,٣
أسناني	ت	%١,٧
	ث	%٠,٦
	س	%٠,٥
حلقي	أ	%٢,١٣
	هـ	%٢,٣
	ح	%٢,٤
المجموع	**٩**	**%١٣,٩٣**

ومن خلال هذا الجدول يمكن استنتاج:

-حصلت الأصوات المجهورة على نسبة عالية جدًا في ديوان الشَّاعر وصلت إلى(٨٦,٠٧%) في حين حصلت الأصوات المهموسة على(١٣,٩٣%) وهذا مؤشر واضح على اهتمام الشَّاعر بالأصوات المجهورة وسيطرتها على معظم حروف الرَّوي في ديوانه .

-تنتمي المجموعة الأولى من الشِّيوع لحروف الرَّوي إلى الأصوات المجهورة (الميم، واللام،والباء)بل وتنتمي أيضًا المجموعة الثَّانية (الدَّال،والنُّون،والرَّاء) إضافة إلى (العين،والياء،والذَّال) من المجموعة الثَّالثة،فهو تفوقٌ واضحٌ لاستخدام المجهور عند الشَّاعر .

-تفوق الأصوات المجهورة كروي هو الشَّائع في اللغة العربيَّة ،فنسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تزيد على الخمس أو عشرين في المائة ،في حين أنَّ أربعة أخماسِ الكلام

تتكون من أصوات مجهورة[1] غير أنَّ الشَّاعر قد زاد على هذه النِّسبة لتصل الأصوات المجهورة عنده إلى (٨٦,٠٧%) مقابل (١٣,٩٣%) للمهموسة .

-إنَّ (ابن المقرب) قد وَلِع بالمديح حتى بلغت أبياته في المديح (٢٣١١)من (٥٥٧٤) بنسبة (٤١,٥%)،فإذا عرفنا أنَّ أكثر من (٩٤%) من روي قصائد المديح تنتمي إلى الأصوات المجهورة ، ربما استطعنا الرَّبط بين معاني الأبيات والجو النَّفسيِّ للشَّاعر ، إضافة إلى طبيعة الشَّاعر وما عرف من ميله الشديد وحبه واعتزازه بعروبته ونسبه في حديثه ،وتحدّثه باللهجة العربيَّة الفصيحة حتى ترى شعره وكأنَّه قد نُظِم في العهد الجاهليِّ أو الإسلامي الأول .

فشاعرنا يمتاز بالقدرة على التَّعبير، والتمكن من نواصي الكلام، وهو-بالإضافة إلى هاتين الميزتين- ذو شاعرية فياضة جيَّاشة، تسندها قريحة وموهبة فذة،وطموح وتطلع إلى ذرا المجد، ولقد برزت عنده المقدرة الشِّعريَّة والطَّاقة التَّعبيريَّة في مجالات مختلفة منها: اختياره في شعره ما جزل من اللفظ وفخم من الكلمات وبخاصة في الأغراض الشِّعريَّة التي تحتاج إلى الجزالة والفخامة كالمدح والفخر، فألفاظه الشِّعريَّة تذكِّرنا بألفاظ الشُّعراء الجاهليين والإسلاميين وغيرهم.

الهوامش:

[1] –مقدمة ديوان نداء القمم–يوسف خليف–دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،١٩٥٦م،ص١٥.

[2] –في محيط النقد الأدبي–إبراهيم أبو الخشب–الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م، ص١٥١.

[3] –حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث–شموئيل موريه–ت:سعد عبد العزيز مصلوح، ط١،عالم الكتب ،القاهرة، ١٩٦٩م ،ص١٢.

[4] –انظر: في النقد الأدبي–شوقي ضيف– دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٠٣.

[5] –انظر:النقد الأدبي الحديث–محمد غنيمي هلال–دار النهضة العربية،القاهرة،١٩٦٩م،ص٤٦٩.

[1] –موسيقى الشعر–إبراهيم أنيس–مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،١٩٧٢م،ص١٧٦.

[2] –المرجع نفسه:ص١٧٧. وانظر: في النقد الأدبي–شوقي ضيف،ص١٥٢.

[3] –الأسس الجمالية في النقد الأدبي–عز الدين إسماعيل–دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٢٧٧.

[4] –انظر:المرجع نفسه،ص٢٧٨.

[1] – في الميزان الجديد– محمد مندور–دار نهضة مصر،القاهرة ،(د.ت)،ص٢٢٣ .

[2] –انظر:بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف–عوني عبد الرؤوف–مكتبة الخانجي،القاهرة،١٩٧٦م،ص٥٦ .

[1] –انظر:موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس،ص١٩٢ .

[2] – انظر:المرجع السابق، ص١٧٨.

[1] –انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء–حازم القرطاجني–تحقيق:محمد الحبيب،دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م، ص٢٦٨ .

[2] –انظر:المرجع نفسه،ص٢٦٦ .

[٣] – أصول النقد الأدبي–مصطفى أبو كريشة–الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٣٩٢.

[٤] – انظر: بناء لغة الشعر–جون كوين: ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٣م، ص١١٣.

[١]–العمدة في محاسن الشعر–ابن رشيق القيرواني–تحقيق:محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة،١٩٦٣م،ص١١٩.

[٢]–المرجع نفسه، ص١٥١ .

[٣]–القافية تاج الإيقاع الشعري–أحمد كشك– ط١، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، (د.ت)، ص١٣.

[٤]–الصورة الفنية في شعر أبي تمام–عبد القادر الرباعي–ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص٢٩٠. وانظر: بنية القصيدة في شعر أبي تمام–يسرية المصري–الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٧م ،ص٦٩ .

[٥] –نقد الشعر–قدامة بن جعفر– ص١٦٧ .

[٦] – تحرير التحبير–ابن أبي الإصبع المصري–تحقيق:حفني شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٢٢٥.

[١] – انظر:المرشد لفهم أشعار العرب–عبد الله المجدوب–دار الفكر،بيروت، ١٩٧٠م،ص٦٩ .

[٢] –انظر:موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس،ص٢٦٠ .

[٣] –انظر:شرح تحفة الخليل في العروض والقافية–عبد الحمدي الراضي–مطبعة العاني،بغداد،١٩٦٨م،ص٣٦٢.

[٤] –انظر:موسيقى الشعر،إبراهيم أنيس،ص٢٨١ .

[١] – فن التقطيع الشعري والقافية–صفاء خلوصي– ط٥، منشورات مكتبة المثنّى،بيروت ،١٩٧٧م،ص٢١٧.

[٢]– ديوان ابن المقرب العيوني–تحقيق: أحمد موسى الخطيب– مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٢م، ص٩٩٥. اسقنيها:يعني الخمرة. وكرميّة:منسوبة إلى الكرم، وهو

العنب. ويريد بقوله:"قبل صوت الحمام" يريد قبل السحر؛ لأنَّ جميع الطير يتنبَّه وقت السحر. الصهباء: من أسماء الخمر. والعِتق: القِدَم. وبابل: من أرض العراق. والأرى:العسل. مزجت الخمر:خلطتها بالماء.

[٣] –المصدر نفسه،ص١٠٠٧.جلس ابن المقرب إلى جماعة، وفيهم رجل يشتكي وجعًا برأسه،وحُمَّى مطبقة عليه، فطلبوا إليه أن يكتب لذلك الرجل عُوذَةً نافعةً،يتبرك بها،وذلك الرجل ممن يُعرف بالدّعابة والمزاح،وخفّة الروح، والمسخرة،ومجالس اللهو والضحك.فعلم مقصودهم، فقال:ائتوني بدواةٍ وبياض وكتب.

[٤] – المصدر نفسه، ص١٢٦٠.

[١] –المرشد لفهم أشعار العرب، عبد الله المجدوب، ص٦٨ .

[٢] – ديوان ابن المقرب العيوني، ص٥٢، ٥٣. الحجناء: المعوجة.

[١] – المصدر السابق، ص٨٨٢. الحيام: العطاش.

[٢] – هو ما اجتمع فيه حرفان بين ساكنين، سميت القافية بهذا الاسم؛لأنَّ الحركة الثانية قد أدركت الأولى(انظر:كتاب القوافي–عبد الباقي بن عبد الله بن المحسن التنوخي أبو يعلى–تحقيق:عوني عبد الرؤوف، ط٢، دار الكتب المصرية،٢٠٠٣م،ص٧٤).

[٣] – ديوان ابن المقرب، ص١٠٨. العلا:الشرف والرفعة. والمرهفات:الرقاق الحدود. والقواضب: القواطع.

[٤] – ما فيه متحرك بين ساكنين، وسميت القافية بهذا الاسم من الوَتْرِ وهو الفَرْد.(انظر:كتاب القوافي–عبد الله التنوخي،ص٧٤).

[٥] – ديوان ابن المقرب، ص٢٣٥. إلامَ: بمعنى إلى متى؟ انتظاري: ترقبي. والنحس: ضد السعد.

[١] – ما اجتمع فيه ثلاثة أحرف بين ساكنين، وهو مأخوذ من تراكب الشيء،إذا ركب بعضُه بعضا.(انظر:كتاب القوافي–عبد الله التنوخي، ص٧٤).

[٢] – ديوان ابن المقرب، ص٤٨١ . العَتْبُ: الموجدة. وإنفاق العمر: تضييعه وإذهابه.

[٣] –هو ما اجتمع في قافيته ساكنان .(انظر:كتاب القوافي–عبد الله التنوخي،ص٧٥).

[٤] – ديوان ابن المقرب ، ص٩٩٥. قُم: من القيام. واسقنيها: يعني الخمرة. وكرميّة: منسوبة إلى الكرم، وهو العنب، ويُسمّى العنب خمرًا. ويريد بقوله: "قبل صوت الحمام"،يريد قبل السّحر؛ لأنَّ جميع الطير يتنبّه وقت السحر، ويلفظ بصوته.

[٥] –هو ما اجتمع فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين،وقِيل إنَّ اشتقاق المتكاوس من قولك: تكادس الشيء،إذا تراكم،فكأنَّ الحركات لمَّا تكاثرت فيه تراكمت. وقِيل مأخوذ من تكاوس الإبل؛ أي ازدحمها واجتماعها على الماء، فكذلك الحركات ازدحمت واجتمعت فيها.(انظر: كتاب القوافي–عبد الله التنوخي،ص٧٢، ٧٣).

[٦] –الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–عز الدين إسماعيل– ط٣، دار الفكر العربي، (د.ت)،ص١١٣

[٧] –موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٤٧ .

[١] –انظر:موسيقى الشعر،إبراهيم أنيس،ص٢٤٨ .

[٢] –"التأسيس ألف بينها وبين الروي حرف متحرك، سميت بذلك لتقدمها على جميع حروف القافية، فأشبهت أس البناء".(القافية في العروض والأدب–حسين نصار–دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م،ص٧١).

[٣] –ديوان ابن المقرب ،ص١٣٤. العوازب:البعيدة،وعزب الشيء عنك:أي بَعُد، والعازب:الكلأ البعيد .العضب:القاطع.المخراق:المنديل يُلَفُّ لِيُضرَبَ به.وضربة لازب:يُقال للشيء الذي لا بُدَّ منه،واللازب:الثابت

[٤] – المصدر السابق، ص٢٠٩.الخُطُوب:الأمور العظام.المدى:الغاية.الخفض:الدعة.دان له:أي ذلَّ وأطاع.سام،وحام، ويافث:أولاد نوح عليه السلام،ومنهم جميع البشر .

[٥] –انظر:موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس،ص٢٧٤ .

[٦] هو ما جاء بعد الروي من حرف مد أُشبعت به حركة الروي،أو هاء.(انظر:القافية في العروض والأدب، حسين نصار، ص٧٧).

[١] –ديوان ابن المقرب، ص١١٧ .أتدري:الألف في (أتدرب) ألف استفهام للإنكار؛أي ينكر على الليالي مواثبتها إياه؛لأنَّه لا يذل لها ولا يخضع.تكتَّبها:تجمعها.

[٢] –المصدر نفسه، ص١٩١. سقها:يعني الناقة.السُّرَى:سير الليل.مَرَى:ضرع الناقة؛أي مسحه ليدر،وكذلك امتراؤك.والخِلْف:حلمة ضرع الناقة.والرذيَّة:الناقة المهزولة من السير.الإبساس:صوت يقوله الحالب عند الحلب.العِدَّان:جمع عتود،وهو الجدي الذي أتى عليه حول،والأصل(عتدان)،فاستثقلوا التاء فأدخلوها في الدال.

[٣] – المصدر السابق، ص٣٨٣.صبا:مال. هاج: أثار. الوُرق:الحمام.النضار:الشجر.صَدَحْنَ:صِحْنَ.

[٤] –المصدر نفسه،ص٣٩٥. الأَقْلَفُ من الرجال الذي لم يختن،والأنثى قلفى،والصابئون لا يرون الاختتان.والنَّبيط:قوم ينزلون بنواحي البطائح مما بين البصرة وواسط،وكذلك الصابئون.والبظر:هنة بين الإسكتين،وقوله"لم تمرر لها الموسى على بظر" أي لم تخفض ،وخفض المرأة مثل ختان الرجل.

[١] – المصدر نفسه،ص٤٣٢، ٤٣٣ . المضيم:المظلوم.الفردوس: الجنَّة.سقر:من أسماء جهنَّم.العيش:الحياة.الرابية:المكان المرتفع من الأرض.ارتجاس الرَّعد:شدة صوته.والرَّجس(بالفتح):الصوت الشديد من الرَّعد.

[٢] – المصدر السابق، ص٦٢٥ .حُزْت:أي جمعت، وكل مَنْ حاز شيئًا جمعه.الخِلال:الخصال،الواحدة خلّة.والوجهة والوجه والجهة كلُّهُ واحد،وقولهم:هذا وجه الرأي؛أي هو الرأي بنفسه.

[٣] – ديوان بشار بن برد–تحقيق:محمد الطاهر بن عاشور– وزارة الثقافة، الجزائر،٢٠٠٧م،ص٣٣٤.قال يمدح مروان بن محمد بن مروان وهو آخر خلفاء بني أمية وهو الملقب بالحِمَار(بكسر الحاء وتخفيف الميم) وكان ذا رأي ومكيدة وبسالة في الحروب، وأخذ الخلافة الأموية غصبًا ورام ضبط الدولة حين رآها أشرفت على الانحلال فغلبته الأحوال وآل أمره إلى الاضمحلال.وقِيْلَ:لُقِبَ بالحِمَار؛لأنَّه يحرن في الحرب فلا يتزحزح.(انظر:المرجع نفسه،ص٣٢٣).

[٤] –ديوان ابن المقرب،ص١١٧.

[١] –ديوان أبي الطيب المتنبي–تحقيق:عبد المنعم خفاجي وآخرون–مكتبة مصر،القاهرة،(د.ت)،ص١٩.المَلامُ:فاعل يشكو.والضمير في حرَّهُ: للقلب.والبُرَحَاء:شدة الحرارة

[٢] –ديوان ابن المقرب، ص٥٤ .البرحاء: شدة الأذى. الحوباء: النَّفس.

[٣] –ديوان أبي تمام الطائي–تحقيق:محي الدين الخياط–دار بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٨٣م، ص٧.قال يمدح أمير المؤمنين المعتصم بالله أبا إسحاق محمد بن هارون الرشيد.الأنباء:الأخبار.الحد:الفصل.

[٤] –ديوان ابن المقرب، ص١٦٠.بيني من البينونة، وهي المفارقة، والبين:الفراق. الجِد:نقيض المزل. والإرب: الحاجة.

[٥] –ديوان سقط الزند–أبو العَلاء المَعَرّي–دار بيروت للطباعة،بيروت،١٩٥٧م،ص٧. قال يرثي فقيهًا حنفيًّا.المجدي:المغني،المفيد.

[٦] –ديوان ابن المقرب، ص٣٥١ .

[١] –انظر:بنية القصيدة في شعر أبي تمام–يسرية المصري– ص٨٦.

[٢] –انظر:اللغة العربية"معناها ومبناها"–تمام حسان–دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د.ت)،ص٧٣ .

[١] –الأصوات اللغوية–إبراهيم أنيس–الأنجلو المصرية،القاهرة،١٩٧٥م،ص٢١ .

ثبت المصادر والمراجع والدوريات

أولاً–المصادر:

١–أحمد موسى الخطيب:ديوان ابن المقرب وشرحه،مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٢م.

ثانيًا–المراجع:

٢–إبراهيم أبو الخشب:في محيط النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م.

٣–إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية،الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٥م.

٤–ـ موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢م.

٥–ابن أبي الإصبع المصري:تحرير التحبير،تحقيق:حفني شرف،المجلس الأعلى للشئون الإسلامية،القاهرة، ١٩٩٥م.

٦–أحمد كشك:القافية تاج الإيقاع الشّعري،ط١، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، (د.ت).

٧–تمام حسان:اللغة العربية"معناها ومبناها"، دار الثقافة، الدار البيضاء، (د.ت).

٨–جون كوين: بناء لغة الشّعر،ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م.

٩–حازم القرطاجني:منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق: محمد الحبيب، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

١٠–حسين نصّار:القافية في العروض والأدب،دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.

١١–ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٢–شموئيل موريه:حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي،ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م.

١٣–شوقي ضيف:في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦م.

١٤–صفاء خلوصي:فن التقطيع الشّعري والقافية،ط٥،منشورات مكتبة المثنّى،بيروت، ١٩٧٧م.

١٥-عبد الباقي بن عبد الله بن المحسن التنوخي أبو يعلى:كتاب القوافي،تحقيق: عوني عبد الرؤوف، ط٢، دار الكتب المصرية، ٢٠٠٣م.

١٦-عبد الحمدي الراضي:شرح تحفة الخليل في العروض والقافية،مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨م.

١٧-عبد القادر الرباعي:الصورة الفنية في شعر أبي تمام،ط٢،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ١٩٩٩م.

١٨-عبد الله المجدوب:المرشد لفهم أشعار العرب،دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م.

١٩-عبد المنعم خفاجي وآخرون: ديوان أبي الطيب المتنبي، مكتبة مصر، القاهرة،(د.ت).

٢٠-عز الدين إسماعيل:الأسس الجمالية في النقد الأدبي،دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤م.

٢١-ـــ الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ط٣، دار الفكر العربي، (د.ت).

٢٢-أبو العَلاء المعَرّي-ديوان سقط الزند-دار بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٥٧م.

٢٣-عوني عبد الرؤوف:بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف،مكتبة الخانجي،القاهرة، ١٩٧٦م.

٢٤-قدامة بن جعفر:نقد الشعر،تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٥-محمد الطاهر بن عاشور: ديوان بشار بن برد، وزارة الثقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م.

٢٦-محمد غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث،دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩م.

٢٧-محمد مندور:في الميزان الجديد،دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

٢٨-محي الدين الخياط-ديوان أبي تمام الطائي-دار بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٨٣م.

٢٩-مصطفى أبو كريشة:أصول النقد الأدبي،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣٠-يسرية المصري:بنية القصيدة في شعر أبي تمام،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٩٧م.

٣١-يوسف خليف:مقدمة ديوان نداء القمم،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٦م.