

الأثر الدلالي والجمالي للإيقاع الخارجي في الخطاب الشعري الجزائري القديم قراءة في شعر ابن قاضي ميلة

THE SEMANTIC AND AESTHETIC EFFECT OF THE ANCIENT ALGERIAN POETIC DISCOURSE
A READING IN THE POEMS OF IBN KADHI MILA

الطالب: دهلي محمد أمين

Dahli38310@hotmail.com

المشرف: د/ بردادي بغداد

جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس (الجزائر)

تاريخ النشر: 2018/06/03

تاريخ القبول: 2019/05/03

تاريخ الإرسال: 2019/01/02

الملخص:

يتناول هذا البحث مسألة الموسيقى الخارجية القائمة على عنصري الوزن والقافية، ومدى ارتباطها بالجانب الدلالي والجمالي للنص الشعري الجزائري القديم، وهذا من خلال الوقوف على بعض النصوص الشعرية لابن قاضي ميلة، الذي يعتبر واحد من بين أفاضل شعراء المائة الخامسة، الذين امتلكوا أسرار الإبداع الفني، على الرغم من قلة نصوصه الشعرية المتفرقة بين مصادر أدبية وأخرى تاريخية. الكلمات المفتاحية: الموسيقى الخارجية، الوزن، القافية، ابن قاضي ميلة، الشعر الجزائري القديم.

ABSTRACT: This research deals with the issue of external music based on meter and rhyme elements and their relevance to semantic and aesthetic aspect of the ancient algerian poetic texts of Ibn Kadhi Mila which are one of the greatest poets of the fifth century those who have the secrets of the artistic creativity despite the rarity of his texts scattered texts between the literary sources and the other historical one.

key words: the external music, the meter, the rhyme, IBN Kadhi Mila, the ancient algerian poetry.

تمهيد:

نظر النقاد العرب القدامى إلى الشعر على أنه بناء متكامل، فإذا ما اجتمع فيه ما يحقق هذا التكامل، من صحة وزن ومعنى وعذوبة لفظ وطيب نغمة، أحرز المبدع بذلك مبتغاه، وإذا ما أهمل شيء من هذا حاد عن مرماه، ولا ريب أنه على عاتق الإيقاع يقع الجزء الأكبر في تحقيق هذا التكامل، ذلك أن بينه وبين الشعر علاقة حميمة، إذ لا يمكننا أن نتصور قصائد طافحة بالجمال إلى حد السحر والإيهام، من دون أن يكون لعناصر الإيقاع على تنوعها أثر في ذلك، ولا غرو أن أكثر هذه العناصر توثيقاً لهذه العلاقة، الأوزان وما يبني لها من قوافي، فهما من دون أدنى شك العنصران اللذان شكلا الحلقة الأهم في تحديد ماهية الشعر العربي قديماً، والأكد أنهما مع إقامة الوزن وإتباعه بشريكته القافية تبدأ ملامح موسيقى النص في التشكل، كون ما تقوم عليه الأوزان العروضية من تفاعيل وما تبني عليه القوافي من أصوات، هي في الأصل قواعد صوتية تعطى في مجموعها موسيقى متناغمة لها دلالتها وجماليتها.

إنه وللوقوف على نص والإجماع على تحليله جواز، ينبغي أن نتلمسها فيه، فلا سبيل للتأكيد على قيمة النص الفنية والجمالية، من دون استكناه موسيقاه الشعرية القائمة على وزنه وقافيته، بالنظر إلى الصلة الوثيقة التي تربطهما بالنص وغرضه والمبدع وعاطفته، لذلك عُدَّ من أهم عناصر الإبداع الفني في

الشعر العربي القديم، فالشاعر الحق "هو من يتأمل الغرض الذي قصده، والمعنى الذي اعتمده، وينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمرار، ومع أي القوافي يحصل أجمل اطرادا، فيركب مركبا لا يخشى انقطاعه، ويتيقن الثبات عليه"⁽¹⁾، والشاعر الجزائري في تلك الفترة، لا جرم أنه استطاع أن يعتلي هذا المركب كغيره من الشعراء المبدعين، متمسكا بأهداب الشعر العربي، محاكيا له في مختلف نواحيه الإيقاعية، كما سيظهر معنا بشكل جلي في تحليلنا لبعض النصوص الشعرية في جانبها العروضي والقافوي للشاعر ابن قاضي ميلة .

وقبل الوقوف على هذه النصوص التي ارتضيها لإظهار ما رأيناه في هذا الشاعر، من امتلاك لأسرار الإبداع الفني، ما يبوؤه المكانة القمين بها بين الشعراء العرب القدامى، وهو الدافع الذي حملنا على هذا الاختيار، بعد دافع الوفاء لبيتنا الأدبية الجزائرية القديمة التي لا يزال أدبها شعرا كان أم نثرا بحاجة إلى الكثير من البحث والتنقيب والمساءلة، ارتأينا أن نقف ابتداء عند تعريف موجز للشاعر.

ابن قاضي ميلة:

هو أحد شعراء المائة الخامسة، اسمه أبو محمد عبد الله بن محمد التنوخي، من أعيان أهل ميلة في قطر الجزائر، ذكره ابن دحية في المطرب فقال: "من أفاضل شعراء المغرب المعروفين بالإجادة، والموصوفين بالإحسان والإفادة....، أشعر من دب بميلة ودرج ودخل بها وخرج"⁽²⁾، وقال فيه ابن بسام: "وهو ممن طار ذكره، وانتهى إليّ شعره، إذ ضرب في الأدب بأعلى قِدْح ، وافترّ عنه على أوضح صبح، وأقام دوحه على سوقه، وبني منازل على سواء طريقه....، ولأبي عبد الله أشعار شاردة سارت على ألسنة الأنام، وكتبت في جهات الأيام"⁽³⁾، وكان من معاصري الناقد ابن رشيق الذي أثنى كثيرا على أدبه فقال عنه: "شاعر لسن مقتدر يؤثر الاستعارة، ويكثر الزجر والعيافة، ويسلك طريق ابن أبي ربيعة وأصحابه في نظم الأقوال والحكايات، وله في شعر قدم سابقةً ومجالٌ متسع وربما بلغ الإغراق والتعمق إلى فوق الواجب"⁽⁴⁾، والظاهر أن ابن قاضي ميلة كان يميل إلى القصص الشعري لينحو بذلك نحو ابن أبي ربيعة، ويظهر ذلك جليا في فائيته المشهورة التي مدح فيها ثقة الدولة يوسف بن عبد الله، وهي قصيدة بديعة لا توجد بكاملها في أيدي الناس كما ذكر ابن خلكان، والذي أثبتا لحسنها وغرابتها، فكانت سببا في أن يجزل الملك بعد ذلك صلته ويقرب منزلته، أما عن تاريخ وفاته فلا يعرف بالتحديد، ولعله توفي في أواخر القرن الرابع هجري أو أوائل الخامس هجري .

الأثر الدلالي والجمالي للأوزان العروضية :

لا جرم أن الأنساق العروضية التي تنتظم ضمنها مختلف الأقوال الشعرية، إنما تتفاضل فيما بينها من حيث طبيعة موسيقاها وكذا قدرتها على استيعاب مختلف الأفكار والعواطف، ووفق هذه الدوافع وأخرى تقوم علة اختيار الشاعر لبحر دون آخر، فالتكرار المنتظم للتفعيلات مع كل بيت، أمر يحمل على التساوي في عدد الحركات والسكنات بين مختلف الأبيات وأجزائها، لينتج عن هذا تشابه تام يعطي توقيعا موسيقيا تلذ به الأسماع وتسربه الأنفوس، على أن للشاعر حق التصرف فيها متى دعاه داعٍ إلى ذلك، من دون أن يخرج على ما أقره العروضيون، ثم إن هذه الأنساق العروضية إنما تختلف فيما بينها من حيث عدد المقاطع

الصوتية والتي بكثرتها إفساح للمجال أمام الشاعر، حتى ينظم ألفاظه ويختار معانيه بالصورة التي يرتضيها، فكان بذلك للبحور الطوال الحظ الأوفر من التوظيف، بعد أن استحسنتها المجدون من الشعراء وفضلوها على غيرها من البحور الشعرية.

والذي يهمنا نحن في هذا البحث، هو الكيفية التي تعامل بها ابن قاضي ميلا مع مختلف الأوزان العروضية، سواء من حيث إثارة لبحور على أخرى، أو من حيث قدرته على تطويعها بالشكل الذي يريد، وهو ما سنحاول إظهاره من خلال الوقوف على بعض من نصوصه الشعرية.

وقبل التطرق إلى هذا، وكذا البحث في تلك العلاقة الدلالية القائمة بين أوزانه العروضية ونصوصه الشعرية والأثر الجمالي الذي تركته، حري بنا ابتداء أن نقوم بمعرفة طبيعة الأوزان الشعرية التي اعتمد عليها شاعرنا في نظمه، وذلك من خلال النصوص التي استطعنا الوصول إليها، وهو ما يوضحه الجدول التالي:

البحور لشعرية	مادون القصيدة	القصائد	المجموع
الكامل	07	00	07
الطويل	04	01	05
البسيط	03	-	03
الرمل	01	-	01
الخفيف	01	-	01
المتقارب	02	01	03
الوافر	01	-	01
المجموع	19	02	21

تُظهر القراءة الإحصائية للجدول، كيف أن ابن قاضي ميلا قد نظم جل أشعاره على البحور الشعرية التي كانت مهيمنة على الموروث الشعري العربي في تلك المرحلة وما قبلها، ففي دراسة أجراها إبراهيم أنيس أثبت من خلالها أن البحر الطويل ثم الكامل والبسيط يليهما كل من الوافر والخفيف فالمتقارب والرمل، هي أكثر البحور استعمالاً في الشعر العربي القديم على وجه الخصوص، مع تفاضل بينها من حيث درجة الاستعمال على حسب الترتيب، وهو ما وقعنا عليه في هذه القراءة الإحصائية، فابن قاضي ميلا قد نظم نصوصه هذه وفق الإيقاع العروضي لهذه البحور السبعة مع تفاضل واضح بينها، حيث جاء الكامل في مرتبة الأولى بسبعة نصوص شعرية، ثم الطويل بخمسة نصوص، تلاهما البحر البسيط والمتقارب بثلاثة نصوص شعرية، في حين نظم على كل من بحر الرمل والخفيف والوافر قطعة شعرية واحدة.

هذه النصوص على نزرها، والتي لا يمكن لها أن تؤكد لنا بوضوح كبير الطبيعة التي تعامل بها الشاعر ابن قاضي ميلا مع مختلف الأوزان الشعرية من حيث درجة التوظيف، إلا أن الظاهر يؤكد أن الشاعر إنما كان يعتمد في نظمه على البحور الطوال، وهي البحور التي كانت مهيمنة على الموروث الشعري العربي، إذ نظم فيها المفلقون من الشعراء أكثر شعرهم، لما انفردت به من سمات لا يمكن أن نعثر عليها في غيرها من

البحور، ولعل أبرزها تلك القدرة الواسعة على استيعاب الأفكار وتصوير العواطف، فالمجال فيها أرحب من غيرها وأوسع، هذا بصرف النظر عن قوة إيقاعها لجمال لحنها وكمال جرسها، ما يجعلها الأكثر مناسبة لشروط الذوق الجمالي، ولعل البحر الطويل الأقرب إلى ما ذكرناه من سمات، وفي شعر ابن قاضي ميلا ما يؤكد ذلك، يقول في مطلع قصيدته الفائية متغزلا فيها بفتاة مُحَرَّم⁽⁵⁾:

يُذِيلُ الْهَوَى دَمْعِي وَقَلْبِي الْمُعْتَفُ وَتَجْنِي جُفُونِي الْوُجْدَ وَهُوَ الْمُكَلَّفُ
وَإِنِّي لَيَدْعُونِي إِلَى مَا شَنِفْتُهُ وَقَارَقْتُ مَعْنَاهُ الْأَعْنُ الْمُشْتَفُ
وَأَحْزُرُ سَاجِي الطَّرْفِ أَمَّا وَشَاحُهُ فَصَفَرُ، وَأَمَّا وَقَفُّهُ فَمَوْقَفُ
يَطِيبُ أَجَا جُ الْمَاءِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ يُخَيِّ وَيُنْدَى رِيحُهُ وَهُوَ حَرْجَفُ

القصيدة متأسسة عروضيا على إيقاع البحر الطويل، بحر نُظْم عليه أكثر من ثلث الشعر العربي، ذلك أنه إلى جانب البسيط" عروضان فاقا جميع الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع"⁽⁶⁾، فهو أكمل الأوزان مناسبة وأفضلها، مثلما ذهب إليه حازم القرطاجني، كونه "متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثلا جميعها"⁽⁷⁾، إذ يقوم على تفعيلتين مختلفتين الأولى خماسية (فَعُولُنْ) والثانية سباعية (مَفَاعِيلُنْ)، ولعلنا لا نخطئ القول إذا ما اعتبرنا أن إمكانيته العالية في التناسب مع مختلف الأغراض والأحوال، هي العلة الأولى التي دفعت شاعرنا إلى ارتضائه بحرا لقصيدته جامعا فيها بين الغزل والمدح.

ثم إن ارتفاع عدد حروفه بصورة لا نظير لها، إذ تكون في التصريع ثمانية وأربعين حرفا، أمر يجعل منه البحر "الأرحب صدرا، وأطلق عنانا والألطف نغما"⁽⁸⁾، مثلما يظهر معنا في هذه الأبيات، إذ بلغ عددها في البيتين الأوليين ستة وأربعين وفي البيتين الثالث والرابع أربعة وأربعين، وهي أعداد هيأت من دون شك المجال الكافي للشاعر حتى يسبح بين شطري أبياته كيفما شاء، فجاءت بذلك معانيها كثيرة ومقاصدها سديدة، إذ راح الشاعر يظهر فيه كم كان ضعيفا أمام الهوى الذي أذال دمه وكسر قلبه، لتجني جفونه من حقله ثمار الوجد، متفننا بعد ذلك في وصفه فتاته، فأخرج هذا الوصف في أحسن مخرج وأبرزه في أشرف معنى.

ثم إن الملاحظ على هذه الأبيات وما بعدها، انزياح الشاعر الواضح في الكثير من المواضع عن الوزن العروضي الذي يعرف به البحر الطويل، إذ وقع تنويع في نمط توالي الأصوات المتحركة والساكنة التي ينشأ عنها الوحدة الأساسية أو ما يسمى بالتفعيلة، حيث انتقلت إلى نمط توالي آخريختلف في الكثير من المواضع عما يفترض أن يكون عليه، وذلك حتى يتسنى له أكثر تحقيق بناء دلالي وجمالي، قد لا يكون بمقدور القلب الهندسي الأصل للبحر الطويل تحقيقه، ويمكننا أن نمثل لهذا النوع من الانزياحات الأسلوبية القائمة داخل أبيات هذه القصيدة بقوله⁽⁹⁾:

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالْمَطِي كَانَمَّا غَوَارِيهَا مِنْهَا مَعَاطِسُ رُغَفُ
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ

فالخروج عن النسق العروضي للبحر الطويل يبدو جليا في هذا البيت، فبصرف النظر عن مجيء العروض مقبوضة وجوبا بحذف ساكنها الخامس، فإن الضرب هو الآخر لم يخل من زحاف القبض، والأكثر من ذلك أن حشو البيت قد أصابه هو الآخر هذا النوع من زحاف، إذ انتقلت (فَعُولُنْ) في مواضعها الأربعة إلى (فَعُولْ)، وهو انزياح حسن له أثر واضح على إيقاع النص، بل قد نجده في مواضع أخرى أجود من السلامة إذا ما جاءت التفعيلة الواقعة قبل الضرب بالتحديد مقبوضة، مثلما هو حاصل في هذا البيت وفي الكثير من أبيات القصيدة .

إن دخول زحاف القبض كما هو ظاهر معنا على أغلب تفاعيل هذا البيت، قد خفض بشكل واضح من عدد السواكن "التي إذا كثرت ثقل المسموع من القول وزال بعض بهائه، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة للنفس كما ثقل عليها مسموعها"⁽¹⁰⁾، ما يجعل حضوره مستحسنا في بعض الأحيان ولازما في أحيان كثيرة، حتى يقضي بالضرورة على ذلك التواتر المنتظم الناشئ عن تردد نسق إيقاعي واحد يتكرر مع كل وحدة شعرية، ليثير فينا نوعا من "الانتباه واليقظة ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"⁽¹¹⁾، عن عاطفة الشاعر أكثر مما يمكن أن يعبر عنه الإيقاع حينما يخلو من هذه التغييرات.

إن البحر الكامل هو الآخر استأثر بمزايا جعلت شاعرنا يجود في النظم عليه، يقول في قطعة شعرية واصفا فيها المدامة في مجلس خمر⁽¹²⁾:

وَمَدَامَةٌ غَنِي الرُّضَابِ بِمَزَجِهَا	فَأَطَابَهَا وَأَذَارَهَا التَّقْيِيلُ
ذَهَبِيَّةٌ ذَهَبَ الزَّمَانُ بِجِسْمِهَا	قِدَمًا فَلَيْسَ لَوْصِفِهَا تَحْصِيلُ
بِتْنَا وَنَحْنُ عَلَى الْفُرَاتِ نُدِيرُهَا	وَهُنَا فَأَشْرَقَ مِنْ سَنَاهَا النَّيْلُ
فَكَأَنَّهَا شَمْسٌ وَكَفُّ مُدِيرِهَا	فِينَا ضُجَى وَقَمُ النَّدِيمِ أَصِيلُ

إنَّ الكامل هو الآخر يملك إيقاعا مميزا، من حيث قدرته على احتواء مختلف الأغراض الشعرية، بالنظر إلى مقاطعه الكثيرة، إذ تصل عدد حركاته إلى ثلاثين حركة، وهذا العدد انفرد به هذا البحر ولا يمكن أن نعثر عليه بالمرّة في غيره من البحور الشعرية، فكان بذلك "مجال الشاعر فيه أفسح من غيره"⁽¹³⁾، بالإضافة إلى تناسبه مع أكثر الحالات النفسية باعتباره "أكثر البحور جلجلةً وحركات، وفيه لونٌ خاص من الموسيقى يجعله - إن أريد به الجدُّ - فخماً جليلاً مع عنصر ترنميٍّ ظاهر، ويجعله إذا أريد به الغزل وما بمجره من أبواب اللين والرقّة، حلواً مع صلصلةٍ كصلصلة الأجراس، ونوعٍ من الأبهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً"⁽¹⁴⁾، والنص الشعري الذي بين أيدينا يؤكد بجلاء كيف منح هذا الوزن القدرة للشاعر حتى يتغزل بخمرته ويتغنى بها، بعد أن وجد فيها الملاذ الآمن لإراحة نفسه والتعبير عن مكانه والتنفيس عن مشاعره، فراح يترنم بها وقد أضفى على ألفاظه الجزلة وصوره الرائعة ما يلزم من النغم الذي يتواءم ونفسيته أولا وطبيعة مجلسه ثانيا.

فالخمر ومجالسها لطالما ارتبطت بالغناء، والبحر الكامل كفيل بأن يخدم هذا الغرض، فهو "كأنما خلق للتغني المحض ...، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف الصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال"⁽¹⁵⁾، والأكد أن جوا مثل هذا إنما يدعو إلى الدندنة والجلجلة، لتكون بذلك تفعيلات الكامل إحدى الجوانب المهمة في تحقيق هذا الغاية.

والظاهر أن الشاعر قد عمد هذه المرة إلى الانزياح حتى يقضي على تلك الرتبة قائمة بسبب تكرار التفعيلة ذاتها في كل مرة، من خلال العمل على " تغليب السكنات على الحركات طوراً، ثم تغليب الحركات على السكنات طوراً آخر، ثم على الموازنة بينها أحياناً"⁽¹⁶⁾، والنص تضمن أربعاً وعشرين تفعيلة انزاحت منها تسعة عن أصلها العروضي، وهذا ما سمح بارتفاع عدد السكنات داخل كل وحدة إيقاعية مسّها التغيير، إذ وقع في بعضها تساوى بين سكناتها وحركاتها، وذلك في التفاعيل التي حضر فيها زحاف الإضمار وعلّة القطع، إذ انتقلت (مُتَفَاعِلُنْ) (0//0///) إلى (مُسْتَفْعِلُنْ) (0/0/0/)، ولا ارتياب في أن افتنان الشاعر في " استعمال الأحرف المتحركة والأحرف المشددة، وأحرف المد والإشباع وأنواع التنوين"⁽¹⁷⁾، قد منح أبيات هذا النص الشعري إيقاعاً موسيقياً عذباً.

والأكيد أن عذوبة موسيقى النص، قد تحققت في ظل التغيرات الطارئة على تفاعيل الوزن من زحافات وعلل أكثر من تكرار التفاعيل ذاتها دونما تغيير، حيث ارتفع عدد المقاطع الطويلة من ثمانية وأربعين مقطعاً في الأصل إلى ستة وخمسين مقطعاً وانخفض عدد المقاطع القصيرة من اثنين وسبعين مقطعاً في الأصل إلى اثنين وخمسين، ماساهم في نقل النص من إيقاع سريع إلى آخر بطيء يتناسب وطبيعة النص، والجميل أن هذا البطء قد تبدى أثره أكثر مع نهاية كل بيت.

مثلما هو ظاهر فإن البحور الطوال قد منحت للمبدع، سعة أكبر حتى يبلغ بشعره أقصى مدى في التأثير بألفاظ لغته ومعانيها وإيقاعها، والبحر البسيط هو الآخر أكثر قدرة على احتواء مختلف الأغراض والتناسب مع الكثير من الحالات النفسية، لذلك لم تكن مسألة هيمنته إلى جانب الطويل والكامل على الشعر العربي بالاعتباطية، بعد أن استطاع ابن قاضي ميلة من أن يخضعه هو الآخر للغته ومعانيها، يقول في قطعة شعرية يصف فيها العود⁽¹⁸⁾:

جَاءَتْ بِعُودٍ يُنَاغِمُهَا وَيُسْعِدُهَا فَانْظُرْ بَدَائِعَ مَا يَأْتِي بِهِ الشَّجَرُ
غَنَّتْ عَلَيْهِ ضُرُوبُ الطَّيْرِ سَاجِعَةً حِينَئِذَا، فَلَمَّا ذَوَى غَمَّى بِهَا الْبَشَرُ
فَلَا يَزَالُ عَلَيْهِ الدَّهْرُ مُصْطَخَبٌ يَهِيْجُهُ الْأَعْجَمَانِ: الطَّيْرُ وَالْوَتَرُ

لنتأمل كيف استطاع الشاعر في هذه الرائية أن يصور حال العود أحد بدائع ما تأتي به الشجر، إذ بدأ بوصفه من لحظة كان جزءاً منها موصولاً بها، تتغنى عليه ضروب الطير وتصيح، إلى أن ذوى بعد ذلك فأتى الدور على البشر حتى تترنم به بأعذب الألحان وأملحها، وكأن الطرب لا يفارقه أبداً.

ينبغي أن نذكر في كل مرة أن الأوزان الشعرية فيما بينها على تفاوت واضح من حيث درجة التناسب مع مختلف الأغراض الشعرية ومعانيها، ثم إن الوزن في ذاته "يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيـلة،

لا بل يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة المهمة...، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة⁽¹⁹⁾، لذلك لا يمكن للشاعر مثل ابن قاضي ميلة الذي عرف بشعره الجاد الرصن، أن لا يولي هذا العنصر الجزء الأكبر في تحقيق كل هذه الغايات الفنية والآثار الجمالية داخل مختلف نصوصه الشعرية مع اختلاف طبيعتها، ولا نحسب شاعرنا هذه المرة باختياره وزن البحر البسيط لقطعته الشعرية القائمة على الوصف الجاد قد فاتته هذه الغايات، فالبحر البسيط هو بحر ذو وزن مركب يقوم على إيقاع مزدوج التفعيلة، ومن دون شك أن الأوزان المركبة أفضل من الأوزان الساذجة فالنفس" تسأم التماذي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه"⁽²⁰⁾ هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الشاعر قد أتى به تاماً غير مجزوء، على اعتبار أن وزن البسيط إذا ما أزيل عنه بعض أجزائه "ذهب الوضع الذي حسن به التركيب وتناهى في التناسب"⁽²¹⁾، والأكثر من كل ذلك فإن هذا البحر من الأعاريض "الفخمة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد"⁽²²⁾، فكان بذلك الأقدر على احتواء هذا الوصف الجاد الصريح لغةً ومعنى، ولعلها العلة الأهم لوقوع اختيار الشاعر عليه، حيث تجلى هذا الاحتواء من خلال ذلك الاستطراد الرائع في تجسيم صورة العود.

ثم إن الشاعر سعى أكثر من خلال ما رخص له من انزياحات عروضية إلى التصرف في هذا الوزن أحسن تصرف، والبسيط من البحور الذي يتسع فيها المجال لذلك، حيث اقتصر الشاعر على نوعين من هذه الانزياحات، إذ مست في حشو البيت التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) مرتين فقط، وهذا في بداية الشطر الأول والثاني للبيت الأخير، حيث أصابها زحاف الخبن لتنتقل إلى (مُتَفَعِّلُنْ) بعد حذف ساكنها الثاني، والمعروف عن هذا الانزياح أنه إذا ما وقع في أول الشطر فإنه تغيير صالح مقبول، وعلى العكس من ذلك تماماً، فإن التفعيلة الثالثة (مُسْتَفْعِلُنْ) إن مَسَّها تغيير فإن في ذلك عيب، إذ أن هذا الجزء بالتحديد "أي نقص غيَّره، مجه السمع وأنكره، إن طوي، فكأنه عُقِدَ وَلُوي، وإن خُبِن، عيب بذلك وَأُبن، وإن خبل، فَأَسِيرُ حُبْلٍ"⁽²³⁾، وهو ما لم نقع عليه بالمرّة داخل هذه القطعة الشعرية، أما التفعيلة الثانية (فَأَعْلُنْ) فمَسَّها التغيير في أكثر مواضعها إذ أصابها زحاف الخبن سواء في حشو البيت أو في عروضه وضربه فانتقلت بذلك إلى (فَعْلُنْ)، وهذا الانزياح العروضي من خلال حذف الساكن الثاني، يعد هو الآخر انزياحاً محموداً لا عيب فيه، بل إن النفس تستريح إليه وترتضيه.

الأثر الدلالي والجمالي للقافية الشعرية :

القافية شيء لازم في القصيدة تتكرر في آخر نهاية كل بيت من أبياتها، لها من الأثر الدلالي والجمالي داخل النص ما يجعل المبدع يولي عناية خاصة بها كيف لا وهي "حوافر الشعر أي علمها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"⁽²⁴⁾، سواء نظر إليها على أنها حرف الروي فقط وهو رأي الفراء الذي اتبعه فيه أكثر الكوفيين⁽²⁵⁾، أو بوصفها أنها آخر كلمة من البيت وهو رأي الأخفش⁽²⁶⁾، أو كما رآها الخليل على أنها "آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة الحرف الذي قبله"⁽²⁷⁾ وهو أشهر الأقوال وأرجحها، على اعتبار أن الخليل استطاع أن يحدد أبعد حد يمكن لأصوات القافية الملزمة أن تنتشر فيه من دون أن تتجاوزه، وهي وفق هذه الصورة قد تقع في بعض كلمة مثلما قد

تقع في كلمة أو كلمة وبعض كلمة، وبغض النظر عن المساحة اليسيرة التي تشغلها فإن حظ جودتها "وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت"⁽²⁸⁾.

وإذا ما نظرنا ابتداء في طبيعة القوافي التي اعتمد عليها ابن قاضي ميلة من حيث الإطلاق والتقييد، فإننا نجد أن جميع نصوصه قد جاءت قوافيها مطلقة، من خلال مجيء حرف رويها متحركاً، مع هيمنة مطلقة للقوافي المطلقة المردوفة والموصولة بمد، إذ لم نثر سوى على قطعة شعرية واحدة جاءت مطلقة بخروج وأخرى مؤسسة موصولة بمد، في حين توزعت باقي النصوص الشعرية بين القوافي المطلقة المجردة والمردوفة الموصولة بمد، ومن الطبيعي أن تكون كذلك كون القوافي المطلقة كانت هي المهيمنة على مستوى الشعر العربي القديم، وفي القوافي المطلقة نفسها كانت الهيمنة للقوافي المطلقة من دون خروج مع تدني واضح في توظيف القوافي المطلقة بخروج.

والأكيد أن اعتماد الشاعر على القوافي المطلقة دون غيرها، إيمان كبير منه على أن القافية خاصة موسيقية تقوم على "مقاطع صوتية إيقاعية وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات"⁽²⁹⁾، فالأثر الموسيقي الذي يمكن أن تخلقه بسبب انفتاحها على حرف من حروف المد التي يؤتى بها في الأصل للترنم والتطريب وهو أصل وضع الشعر، أظهر بكثير من غيره.

ومع إمكانية تنوع القوافي من حيث حروفها وحدودها تنوع موسيقى القافية التي تبسط أثرها على إيقاع البيت، هذا الأخير كما قال جويو وإن كان "إشارة إلى عمق الانفعال، فإن هذا الإيقاع يميل إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع"⁽³⁰⁾، لذلك لا يمكن أن تأتي القوافي كلها على درجة واحدة فعذوبة أصواتها ودرجة انسجامها مع ما يسبقها من كلام، وكذا قدرتها على محاكاة مختلف الأغراض والمعاني هي الفيصل في وقوع الشاعر على قافية دون أخرى، فتكون بذلك الأمكن في موضعها والأظهر في أثرها، ولعل أكثر ما يلتفت إليه في القافية حرف رويها، فعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب، ثم إن صدها الموسيقى كجزء من أصوات المشكلة للقافية أقوى من غيره وأبين، وهو ما يمكن أن نؤكد من خلال نصوص شاعرنا التي اعتمد فيها بشكل واضح على أصوات دون أخرى، وبالتحديد صوت الراء الذي نظم عليه أكثر نصوصه، إذ وصلت نسبته إلى 38.09 %، وإذا ما رجعنا إلى موروثنا الشعري في تلك الفترة وما قبلها نجد أن هذا الصوت كان أكثر الأصوات شيوعاً في شعرنا العربي ومرد ذلك يعود في الغالب إلى كثرة وروده في أواخر كلمات اللغة، في حين ابتعد بالكلية عن الحروف التي تعد في الأصل نادرة المجيء كحرف روي .

إن هذه الهيمنة لصوت الراء تؤكد مرة أخرى أن ابن قاضي ميلة، قد عمد إلى توظيف صوت كان صاحب الحظ الأوفر من حيث درجة الاستعمال في مورثنا الشعري العربي ليحذو بذلك حذو سابقه ومعاصريه من الشعراء، ويمكن أن نمثل لذلك من خلال قطعة شعرية يمدح فيها صاحبه يقول فيها⁽³¹⁾:

طَبَّبْ بِأَدْوَاءِ الْجَهَّادِ إِذَا	صَدَمَ الْعَجَاجُ قَوَادِمَ النَّسْرِ
وَإِذَا اخْتَبَى فِي شَمْلَةٍ ضَرَبَتْ	بِیْضِ النَّوَالِ جَمَاجِمَ الْفَقْرِ
يَنْدَى وَأَيْدِي الْمُرْنِ جَامِدَةٌ	وَيَلِينُ عِنْدَ قَسَاوَةِ الدَّهْرِ

في هذه القطعة الشعرية أتى الشاعر بقافية مطلقة مجردة من الردف والتأيسيس، جاعلا حرف الراء رويا لها ومن الياء التي تولدت عن إشباع الراء وصلا، والظاهر أن قافية هذه القطعة الشعرية قد أتت في أقصر صورها وفق ما ذهب إليه الخليل، الذي يحصرها في ساكني نهاية البيت مع ما بينها من متحرك مع حركة ما قبل الساكن الأول، وإذا ما رحنا نحدد حدودها وفق هذا المفهوم، فإننا نجدها على هذا الشكل :

البيت	القافية	ما تركبت منه
البيت الأول	الذُّ/يَسْرِ	بعض كلمة
البيت الثاني	الأ/حَقْرِ	بعض كلمة
البيت الثالث	الذُّ/دَهْرِ	بعض كلمة

تحددت القافية في هذه الأبيات في بعض من أصوات الكلمة الأخيرة لكل بيت من هذه الأبيات الثلاثة، ومثلما ذهبنا إليه سابقا فإن هذه الأصوات يُستلزم دائما أن تكون في الشعر الجيد، مشحونة بالمعاني الطافحة والنغم المنسجم مع المعنى العام للنص، وإذا نظرنا في حرف الراء الذي جاء رويا لهذه الأبيات، فإن هذا الصوت المجهور الذي يجمع بين الشدة والرخاوة، يعد من أكثر الحروف التي وردت رويا في الشعر العربي، إذ عُدَّ من بين الحروف الدُّلِّل⁽³²⁾، ومرد الأمر في ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى كثرة وروده في أواخر كلمات اللغة، والراء مثلما هو مشهور يعد من أكثر الأصوات الواضحة في السمع، التي تضيفي على الكلام الكثير من المرونة والحيوية والقدرة الحركية، تميزه صفة التكرار إذ أن اللسان "يظل مرتعشا به زمنا ما كأنه يكرره"⁽³³⁾، ويمكن ملاحظة مدى تأثير صدى هذا الصوت الذي يمثل قمة الارتفاع الصوتي على موسيقى الأبيات التي قالها الشاعر في صاحبه، الذي يُحسن علاج أدواء الجهاد إذا ما اضطربت نار الحرب واشتد أوارها، ويُجيد كسر جماجم الفقر إذا أراد أن يسخو ويكرم، ويلين ساعة يجفو غيره ويقسو عليهم الدهر ويصلب، حيث أضفى على بنيته الإيقاعية رنة توجي بالحركة العنيفة.

وكأن الشاعر من خلال ترديده لهذا الصوت مع نهاية كل بيت من هذه الأبيات، والتي استطاع أن يصور فيها قدرة صاحبه في التعاطي مع كل ما يلاقيه، جعلت المتأمل فيها يدرك أن الخصائص الحركية لهذا الصوت، والتي بسطت أثرها الدلالي على أكثر ما وقعت فيه من كلام، هي من جعلت منه الصوت الأمثل لتصوير هذا النوع من الأحداث.

ومن النماذج الشعرية التي تؤكد أن ابن قاضي ميلة دائما ما يعمل على تنظيم إيقاعه وفقا لقافيته، التي كان يبغى من ورائها تجسيم معانيه وتصويره مشاعره، قوله في فائيته المدحية التي تضمنت غزلا حواريا⁽³⁴⁾:

فَقَالَتْ أَمَّا مِنْكُنَّ مَنْ يَعْرِفُ الْفَتَى فَقَدْ رَأَيْتَنِي مِنْ طُولِ مَا يَتَشَوَّفُ
أَرَاهُ إِذَا مِزْنَا يَسِيرُ جِدَاءَنَا وَنُوقِفُ أَخْفَافَ الْمُطِيِّ فَيُوقِفُ

جعل الشاعر من الفاء صوت روي لقافيته المطلقة، ومن الواو الذي تولد عن إشباع الضمة وصلا، والفاء صعبة جدا⁽³⁵⁾، ومن امتطاهها فقد ركب مركبا يعسر ترويضه، لكن يبدو أن الشاعر قد طوعها كيفما

يريد، فجاءت ضمن كلمات مشحونة بدلالات لغوية وعلى ارتباط وثيق بالبيت فهي قطعة من معناه، في مقابل ذلك جاءت هذه الكلمات متباعدة دلاليا فيما بينها على الرغم من التشابه الصوتي الحاصل بينها، ونذكر منها قوله: (المُكَلَّفُ، المُشَنَّفُ، فَمَوْقِفُ، حَرْجَفُ، فَتْتَلَفُ، يَتَأَلَفُ، يَتَأَسَفُ)، فهذه الكلمات وأخرى إنما انتهت بالمقطع الصوتي نفسه (فُو)، وقد تعدى الأمر إلى حد التشابه فيما بينها في صوتين أو أكثر، وهو ما يلمح إلى أن القافية الشعرية إنما "تعمل على كسر المبدأ اللغوي الذي يقرر أن الدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة والدوال المتشابهة كليا أو جزئيا لها مدلولات متشابهة كليا أو جزئيا، وتعمل بالتالي على زيادة نسبة مخاطر الغموض"⁽³⁶⁾، وهنا يظهر دور الشاعر الذي سعى إلى انتخال ألفاظ تجسم المعنى المطلوب من جهة، إذ أن المعنى الواحد قد يخبر عنه بألفاظ بعضها أليق من بعض، والعمل من جهة ثانية على خلق نوع من التوافق بين هذه "المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتألف التي تسوغ جميع هذه الصور جنبا إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توازنا بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى"⁽³⁷⁾.

الذي نلاحظه أيضا الاعتماد الواضح من طرف الشاعر على صوت الفاء في تحقيق إيقاعه، إذ لم يكتف بجعله حرف روي يتردد صده مع نهاية كل بيت، بل عمد إلى ترديده في ثنايا أبياته بشكل ملحوظ، ويمكن أن نمثل لذلك بقوله مخاطبا فتاته⁽³⁸⁾:

تَفَاءَلْتُ فِي أَنْ تَبْذُلِي طَارِفَ الْوَقَا بِأَنْ عَنِّي لِي مِنْكَ الْبَنَانُ الْمُطَرَّفُ
وَفِي عَرَفَاتٍ مَا يُخْبِرُ بِأَنِّي بِعَارِفَةٍ مِنْ عَطْفِ قَلْبِكَ أَسْعَفُ

إن حرف الفاء "بحفيف صوته الرقيق وبعبثة النفس لدى خروجه من بين الأسنان العليا وطرف الشفة السفلى، يوحى بملمس مخملي دافئ"⁽³⁹⁾، فكان لهذه الإحياءات الأثر الواضح على معنى وموسيقى البيت، فما من لفظ ورد فيه هذا الصوت إلا وأكسبه الكثير من الرقة، "وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من العاشق المتيّم"⁽⁴⁰⁾، وطالما أن الموقف موقف استلطاف واستمالة للقلوب كان في توظيف مثل هذا الصوت الجزء الأكبر في تجسيد هذا الموقف، ثم إن تواتر الفاء في ثنايا كل البيت قد امتهد لفاء القافية طريقا في اللسان، وأكسبها ضربا من النغم الموسيقي الموحد، حتى إذا وصلت إليها شعرت معها وكأنها الأمكن موضعاً والأعذب سمعاً.

ولنؤكد أكثر على دور القافية داخل النص، سنقف على قطعة شعرية غزلية جاءت لتحمل بين طياتها الكثير من معاني الألم والحسرة، لنلاحظ كيف خدمت موسيقى قافيتها بالنظر إلى طبيعة حروفها الإيقاع الدلالي والجمالي للنص، يقول فيها⁽⁴¹⁾:

رَحَلَ الرَّكْبُ وَالْمُشُوقُ مُقِيمٌ كَيْفَ يَسْرِي مَعَ الصِّحَاكِ السَّقِيمِ
وَبِتِلْكَ الْقَبَابِ رِيْمٌ تَوَلَّى وَضُلُوعِي كَهْفٌ لَهُ وَرَقِيمٌ
أُمُّهُ الشَّمْسُ وَهُوَ أَعْجَبُ شَيْءٍ فَمَتَى أَنْتَجْتَهُ وَهِيَ عَقِيمٌ
أَفْعَدْتَنِي حَوَادِثُ الدَّهْرِ عَنْهُ هَكَذَا الدَّهْرُ مُقْعَدٌ وَمُقِيمٌ

حتى يتجلى لنا بوضوح الحديث عن أثر القافية الدلالي والجمالي داخل هذه الأبيات حري بنا أولاً أن نرسم حدودها وفق ما ذهب إليه الخليل، وهذا ما يظهره الجدول التالي :

البيت	القافية	ما تركبت منه
البيت الأول	السَّ/قِيمُ	بعض كلمة
البيت الثاني	وَزَ/قِيمُ	بعض كلمة
البيت الثالث	عَ/قِيمُ	بعض كلمة
البيت الرابع	وَمُ/قِيمُ	بعض كلمة

الظاهر أن الشاعر في هذه الأبيات قد عول بصورة واضحة على القافية في تحقيق إيقاعية نصه، وهذا بقدر تعويله على الوزن الشعري، إذ اختار البحر الخفيف وهو من بين البحور الطوال التي هيمنت على الشعر العربي في تلك الفترة وما قبلها، كونه يمتاز "بوضوح النغم واعتداله، بحيث لا يبلغ حد اللين ولا حد العنف ولكن يأخذ من كل بنصيب"⁽⁴²⁾، ثم إنَّ قوافيه دائماً "عظيمة الأثر في طبع أنغامه بطابع الخاص"⁽⁴³⁾، والظاهر أن القافية بمجيئها مطلقة مردوفة قد جاءت في صورة أطول، حيث جعل الشاعر من صوت الميم حرف روي، والميم هو الآخر من أكثر الأصوات هيمنة كحرف روي في الشعر العربي، لكثرة ورودها في أواخر الكلام، ما يفتح بذلك المجال أكثر أمام الشاعر حتى يتخير أحسن الأصوات لقوافيه، ذلك أن القافية "إذا حسنت تصل بالموسيقى الشعرية إلى غايتها الإيقاعية وتردف الأذن المرهفة أصداءها الطائفة، فيظهر الانسجام على أتمه"⁽⁴⁴⁾، وإلى جانب هذا التزم الشاعر بترديد ياء المد قبل حرف الروي باعتبارها ردفاً، مانحة القافية بذلك نغماً موسيقياً أكثر أثراً، على اعتبار أن القافية التي "يسبق رويها بحرف مد معين مراعى في كل الأبيات، تعادل في أثرها السمعي تلك التي روعي فيها التزام الحركة القصيرة قبل الروي وكذلك الحرف الذي قبل هذه الحركة"⁽⁴⁵⁾، والأكثر من ذلك نجد أن الشاعر قد ألزم قافيته ما لا يلزم حينما راح يردد حرف القاف وحركته الفتحة قبل الردف في جميع قوافي الأبيات الأربعة.

والظاهر أن التزام الشاعر مع رويه الميم وحركته وضمها، ياء الردف وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة، ثم حرف القاف قبلها وحركته الكسرة قد يجعل القافية في أطول صورها، من خلال تردد ثلاث حركات وثلاثة أحرف على اعتبار أن ألف المد تعادل في زمن نطقها حرف من حروف الهجاء، وبقدر ارتفاع عدد الأصوات التي تتكرر مع نهاية كل بيت يرتفع صدى القافية وتكتمل موسيقاها.

خاتمة:

لقد تمخض هذا البحث الموجز الذي حاولنا فيه أن نستظهر دور كل من الوزن والقافية في تحقيق إيقاعية نصوص ابن قاضي ميلاً عن ما يلي:

- التزام ابن قاضي ميلاً في خطابه الشعري من الناحية العروضية بالأوزان الشعرية السائدة آنذاك، وعلى وجه الخصوص البحور الطوال، على اعتبار أنها الأكثر تناسبا مع طبيعة نصوصه الشعرية، التي مالت في مجملها إلى طابع الجد الصريح.

- استعانته بمختلف الترخصات العروضية، حتى يعمل على تحقيق بناء دلالي وجمالي، قد لا يكون بمقدور القوالب الهندسية الأصل تحقيقها، وكذا القضاء على تلك الرتبة الناتجة عن تكرار التفعيلة ذاتها في البحور الساذجة على وجه خاص.

- استغنائه عن القوافي المقيدة مع هيمنة واضحة للقوافي المطلقة من دون خروج بصورتها المردوفة والمجردة، والتي تمكنت من أن تلعب دورا مهما في تحقيق جمالية نصوصه الشعرية.

- اعتماده على حروف الروي الأكثر شيوعا في الخطاب الشعري في تلك الفترة، ليباعد بذلك عن كل ما من شأنه أن يكون عائقا أمام الوصول بالقافية لتأدية دورها الدلالي على وجه الخصوص.

- شكلت حصيلة تفاعل هذين العنصرين (الوزن والقافية)، على اعتبار أن لكل منهما وظيفة في ذاته، جزءا مهما من بناء التشكيل الموسيقي في شعر ابن قاضي ميلة، الذي ينبغي أن نؤكد في الأخير أنه كان شاعرا حاذقا لا يوفيه وصف، سواء بشهادة كبار من عاصره من نقاد وأدباء، أو من جاء بعدهم.

قائمة المصادر والمراجع:

¹ - إسماعيل بن العباد: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تح محمد حسن آل ياسين، ط1، مكتبة النهضة، بغداد، العراق، 1965، ص38.

² - عمر بن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، تح: إبراهيم الأبياري وآخران، دط، دار العلم للجميع، بيروت، لبنان، 1955، ص48.

³ - ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، القسم الرابع، المجلد الأول، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1979، ص529، 530.

⁴ - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح محمد عروسي المطوي، بشير كبوش، دط، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986، ص209.

⁵ - المصدر نفسه، ص210.

⁶ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986، ص238.

⁷ - المصدر نفسه، ص267.

⁸ - ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط1، دار الآثار الإسلامية، الكويت، 198، ص443.

⁹ - ابن رشيق القيرواني: المصدر السابق، ص211.

¹⁰ - محمد الفارابي: الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك خشبه، ج2، دط، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص1090.

¹¹ - علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص172.

¹² - ابن رشيق القيرواني: المصدر السابق، ص214.

¹³ - ينظر: حازم القرطاجني: المصدر السابق، ص268.

¹⁴ - عبد الله الطيب: المرجع السابق، ج1، ص302.

¹⁵ - المرجع السابق، ج1، ص302.

- ¹⁶ - المرجع السابق، ج1، ص319.
- ¹⁷ - المرجع السابق، ج1، ص319.
- ¹⁸ - ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح إحسان عباس، مجلد 5، دط، دار صادر، بيروت، لبنان، 1877، ص348.
- ¹⁹ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط5، دار الملايين، بيروت، لبنان، 1978، ص225.
- ²⁰ - حازم القرطاجني: المصدر نفسه، ص245.
- ²¹ - المصدر نفسه، ص238.
- ²² - المصدر نفسه، ص205.
- ²³ - أحمد المعري: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ضبطه وفسر غريبه ونشره: محمود حسن الزناتي، ج1، ط1، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، 1938، ص144.
- ²⁴ - حازم القرطاجني: المصدر السابق، ص271.
- ²⁵ - ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدية في محاسن الشعر وآدابه، تح: توفيق النيفر، مختار العبيد، جمال حمادة، ج1، ط2، دار مداد يونيفارسييتي براس، الجزائر، 2013، ص261.
- ²⁶ - الأخفش سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفاخ، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974، ص03.
- ²⁷ - ابن رشيق القيرواني: المصدر السابق، ج1، ص261.
- ²⁸ - الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص112.
- ²⁹ - أدونيس: الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص13.
- ³⁰ - جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1948، ص139.
- ³¹ - ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص214.
- ³² - ذهب أبو العلاء المعري إلى تقسيم القوافي إلى ثلاثة أقسام: الدلل وهو ماكثر على الألسن وهي عليه في القديم والحديث، والنفر ما هو أقل استعمالاً من غيره كالجسيم والزاي ونحو ذلك، والحوش اللواتي تهجر فلا تستعمل. ينظر: أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج1، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، دط، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دس، ص30.
- ³³ - عز الدين علي السَّيد: التكرير بين المثير والتأثير، ط2، علم الكتب، بيروت، لبنان، 1986، ص11.
- ³⁴ - ابن رشيق القيرواني: المصدر السابق، ص211.
- ³⁵ - عبد الله الطيب: المرجع نفسه، ج1، ص62.
- ³⁶ - محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1990، ص104.
- ³⁷ - محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، ص216.
- ³⁸ - ابن رشيق القيرواني: المصدر السابق، ص211.
- ³⁹ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص132.
- ⁴⁰ - عبد الملك النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج4، شرح وتحقيق: مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983، ص7.
- ⁴¹ - ابن دحية: المصدر السابق، ص49.
- ⁴² - ينظر: عبد الله الطيب: المرجع السابق، ج1، ص242.

⁴³ - ينظر: المرجع السابق، ج1، ص 242.

⁴⁴ - إبراهيم العريض: نظرات جديدة في الفن الشعري، ج1، ط2، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1974، ص 25.

⁴⁵ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952، ص 267.