# القافية في شعر أبي جعفر بن سعيد الأندلسي

ياسمين محمد جمعة محمد

## الملخص

عنيت هذه الدراسة بتناول شعر أبي جعفر بن سعيد من خلال منظور أسلوبي كان هدفه الأصيل معالجة النصوص الشعرية للشاعر في ذاتها، والكشف عن سماتها البارزة.

وقد حاولت هذه الدراسة أن تحقق لنفسها الموضوعية العلمية مع الإقرار بصعوبة التعرض الموضوعي الكامل للأعمال الأدبية، ومن هنا استعانت الدراسة بالأسلوبية الإحصائية دون الاعتماد على الحدس في الكشف عن كم الظواهر تأصيلًا لهذه الموضوعية.

وبعد أن تناولت الدراسة دراسة القافية في شعر الشاعر انتهت إلى النتائج التالية :

كشفت دراسة القافية في شعر أبي جعفر بن سعيد عن تميز الأصوات التي اتخذها رويًا بسمات صوتية موسيقية بارزة، وقد تميزت قوافي أبي جعفر بصفتين خاصتين :

الأولى: إذا كانت المنظومة القديمة للشعر العربي تُغَلِّب القوافي المطلقة على القوافي المقيدة فإن هذا الاتجاه بلغ مداه مع أبي جعفر، فقد جاءت نسبة توجهه للقوافي المطلقة بنسبة (83.54%) وهي تمثل أكثر من ثلاثة أرباع الديوان في حين كانت نسبة القوافي المقيدة (16.45%).

الأخرى: تقدم نسبة المجرى المضموم على غيره يأتي مخالفًا لما هو شائع في الشعر العربي القديم.

وقد كان أبو جعفر يميل إلى استخدام الكلمات ذات البنية المورفولوجية الواحدة في قوافيه، كما أن كلمات قوافيه جاءت مرتبطة بسائر كلمات البيت مما جعلها متمكنة في موضعها.

# Rhyme Poetry in Abu Jaafar bin Saeed

**Yasmin Mohammed Jomaa Mohammed**

## Abstract

This study is meant to address hair Abu Ja'far bin Said, through the prism of stylistic goal was to address the inherent poetic texts by the poet in itself, and the disclosure of the salient characteristics.

This study has tried to achieve for itself scientific objectivity while acknowledging the difficulty of being objective complete literary works, and here Baloslobah statistical study hired without relying on intuition to disclose how much his Islamic phenomena of this objective.

After the study, the study addressed the rhyme in the poetry of the poet ended with the following results:

A study of rhyme in poetry of Abu Ja'far bin said for featured voices by Ruja features prominent musical voice, an uninhibited Roya was rhymes ABI Ja'far special capacities:

First: If the old system of Arabic poetry beat absolute rhymes rhymes recorded this trend reached its extent with Abu Jaffar, the proportion going to absolute rhymes (155.63%) It represents more than three quarters of the Cabinet while the rhymes (16.45%.(

Other: Hungarian attached to rate other comes contrary to what is common in ancient Arabic poetry.

Abu Ja'far was inclined to use words with morphological structure in his rhymes, and the words of his rhymes were linked to other words House making empowered in place.

أولى الدرس النقدي القديم القافية اهتمامًا بالغًا لما لها من دور صوتي ودلالي مهم، ولقد اختلف القدماء في تعريف القافية اختلافًا بينًا، إلا أنه يمكن القول بإن تعريف الخليل بن أحمد للقافية هو أشهر هذه التعريفات، وهو الذي ارتضاه معظم العروضيين، والقافية حسب هذا التعريف " هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن "[1].

وللقافية في الشعر القديم " وظيفة مزدوجة تغذي طرفين من جدلية اللغة في الشعر:

أحدهما: الوظيفة الإيقاعية بما تُفْرزه من عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات، والأخرى: دلالية يسلّك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر"[2].

وعن هذه الوظيفة الدلالية للقافية يقول الدكتور/ صلاح فضل: " فالقافية تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها، وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية النحوية أو ترفعهم عليها فإن جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد أساسًا على التوازي في بنيتها العميقة "[3].

وقد أشار جون كوين إلى تلك العلاقة الوطيدة بين القافية والمحتوى حيث قال: "وهكذا فإن القافية تتحدد تبعًا لعلاقتها بالمحتوى، وهذه العلاقة قد تكون إيجابية أو سلبية، ولكن على أي حال هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق، في داخل هذه العلاقة ينبغى دراسة القافية"[4].

فللقافية دور مهم من الناحية الدلالية، بل إن " وظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى"[5].

**<u>ويتناول البحث قضايا القافية في شعر أبى جعفر بن سعيد الأندلسي من خلال النقاط التالية:</u>**

**1. دراسة حظ الأصوات من الاستخدام رويًّا في شعر أبي جعفر بن سعيد:**

لم يستخدم الشاعر كل أصوات اللغة العربية رويًّا في شعره، كما أن ما استعمله من هذه الأصوات يتفاوت من حيث نسبة التواتر والشيوع، ومن حيث عدد الأبيات.

والجدول التالي يضبط نسب شيوع حروف الروي في شعر أبى جعفر بن

سعيد:

| | الروي | عدد الأشعار | النسبة المئوية | عدد الأبيات | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | الراء | 17 | %21.51 | 85 | %25.29 |
| 2 | اللام | 13 | %16.45 | 40 | %11.90 |
| 3 | الدال | 9 | %11.39 | 40 | %11.90 |
| 4 | الميم | 7 | %8.86 | 29 | %8.63 |
| 5 | الباء | 7 | %8.86 | 24 | %7.14 |
| 6 | النون | 6 | %7.59 | 26 | %7.73 |
| 7 | القاف | 6 | %7.59 | 16 | %4.76 |
| 8 | الحاء | 4 | %5.06 | 22 | %6.54 |
| 9 | العين | 2 | %2.53 | 6 | %1.78 |
| 10 | التاء | 2 | %2.53 | 4 | %1.19 |
| 11 | الصاد | 1 | %1.26 | 10 | %2.97 |
| 12 | الهمزة | 1 | %1.26 | 2 | %0.59 |
| 13 | السين | 1 | %1.26 | 2 | %0.59 |
| 14 | الفاء | 1 | %1.26 | 2 | %0.59 |
| 15 | الكاف | 1 | %1.26 | 2 | %0.59 |

**بالنظر في الجدول السابق تتبين الحقائق التالية :**

1. هناك ثلاثة أصوات سجلت نسبة مرتفعة من حيث عدد الأشعار، وتمثل نسبها مجموعة (49.35%) من مجموع القوافي في شعر أبى جعفر، وهذه الأصوات هي: الراء واللام والدال.

ومما يؤكد تقدم هذه الأصوات في استخدامها رويًّا على غيرها في شعر أبي جعفر أن نفسه فيها ينزع إلى الطول، فإذا كانت نسبة تواتر أشعار هذه الأصوات مجموعة ( 49.35%) فإن نسبة النفس انطلاقًا من عدد الأبيات هي (49.09%).

2. أما بقية الأصوات المستخدمة رويًا فلم تسجل سوى(49.66%) من نسبة تواتر الأشعار، وهذه الأصوات كلها تساوي تقريبًا نسبة الأصوات الثالثة الأولى معًا، في حين نجد النفس فيها يسجل (43.1%) أي ما يقرب من نسبة تواتر الأشعار في الأصوات الثلاثة الأولى معًا.
3. هناك ثلاثة أصوات من مجموع الأصوات التي سبقت الإشارة إليها تسجل نسبة مرتفعة جدًّا في دواوين بعض الشعراء مثل: ديوان أبي تمام، وكذا البحتري، وحماسة أبي تمام وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وكتاب الأغاني، هذه الأصوات الثلاثة هي الراء واللام والدال مع الاختلاف في

أسبقية صوت على غيره من مكان لآخر [6].

وقد كان هناك صوت آخر يشارك هذه الأصوات التقدم وهو النون إلا أنه مع أبي جعفر يتراجع ليحتل المرتبة السادسة.

4. ارتفع الشاعر بنسبة صوت الحاء ارتفاعًا ملحوظًا، فقد احتل المرتبة الثامنة من حيث الأشعار، بل لقد احتل المرتبة السابعة من حيث عدد الأبيات وبالتالي نسبة النفس.
5. إن من البين بمكان أن الأصوات المائعة liquida :النون والراء واللام والميم، وهي التي يسميها علماء العربية بالأصوات المتوسطة [7] .

قد ارتفعت نسبة ورودها رويًّا في شعر أبى جعفر حتى لقد تعدت النصف، فقد سجلت نسبة تواتر الأشعار، وقد بلغت نسبة تواتر أشعارها (54.41%) من جملة نسبة تواتر الأشعار، وقد بلغت نسبة نفس الشاعر فيها (53.55)، أي: نصف أبيات شعر أبي جعفر جاء رويه على هذه الأحرف المائعة.

وهذه الأصوات المائعة تتسم بسمات ساعدت على ارتفاع ورودها رويًّا في شعر أبي جعفر فمن " النتائج التي حققها المحدثون أن اللام والميم والنون أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها ( أشباه أصوات اللين)، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى: أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضًا من صفات أصوات اللين: أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحًا في السمع "[8].

" هذا فضلاً عن أن هذه الأصوات المائعة مجهورة، والجهر أوضح من الهمس غير أننا لا نستطيع أن ننكر أن السبب الأساسي في شيوع الأصوات المائعة رويًّا هو كثرة ورودها في نهاية الكلمات " [9].

6. ومن اللافت للنظر أن هناك تسعة أحرف من الحروف التي لم يستخدمها أبو جعفر رويًّا في شعره هي: (الثاء – الذال – الظاء – الخاء – الزاي – الغين– الشين – الهاء – الضاد) هذه الأصوات كلها أصوات احتكاكية، وفي الأصوات الاحتكاكية " يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، ويمر من خلال منفذ ضيق نسبيًّا يحدث في خروجه احتكاكًا مسموعًا"[10] وهي أقل وضوحًا في السمع من أشباه الحركات : الراء – الميم – اللام– النون.

**2. دراسة حروف الروي من حيث الجهر والهمس:**

يمكن توضيح وصف حروف الروي في شعر أبي جعفر من حيث الجهر والهمس من خلال الجدول التالي :

| القـــــوافي المـــجـــهـــورة | | القـــــوافي المـــهـــموســـــــة | |
|---|---|---|---|
| حروف الروي | نسبة الأشعار | نسبة الأبيات | حروف الروي | نسبة الأشعار | نسبة الأبيات |
| الراء | %21.51 | %25.29 | القاف | %7.59 | %4.76 |
| اللام | %16.45 | %11.90 | الحاء | %5.06 | %6.54 |
| الدال | %11.39 | %11.90 | التاء | %2.53 | %1.19 |
| الميم | %8.86 | %8.63 | الصاد | %1.26 | %2.97 |
| الباء | %8.86 | %7.14 | السين | %1.26 | %0.59 |
| النون | %7.59 | %7.73 | الفاء | %1.26 | %0.59 |
| العين | %2.53 | %1.78 | الكاف | %1.26 | %0.59 |
| | | | الهمزة | %1.26 | %0.59 |
| المجموع | %77.19 | %74.37 | المجموع | %21.48 | %17.82 |

ويتضح من الجدول السابق ما يلي:

1 - يزيد عدد الأصوات المهموسة المستخدمة رويًّا في شعر أبي جعفر عن أصوات الروي المجهورة.

2 - ترتفع نسبة توجُّه أبي جعفر إلى أصوات الرويّ المجهورة بكثير عن نسبة توجهه إلى الأصوات المهموسة، كما ترتفع نسبة نفس أبي جعفر في أصوات الروي المجهورة بكثير عن نسبة نفسه في الأصوات المهموسة.

ومما يؤكد ارتفاع نسبة أصوات الرويّ المجهورة عن أصوات الروي المهموسة أن نفس الشاعر في الأصوات المجهورة ينزع إلى الطول ليسجل(74.37%) من نسبة أبياته .

هذا وارتفاع نسبة الأصوات المجهورة المتخذة رويًّا عن نسبة الأصوات المهموسة يتوافق مع ما هو شائع في اللغة العربية؛ فقد " برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخُمُس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة "(11).

3 - إن نسبة استعمال أصوات الهمس رويًّا في شعر أبي جعفر تنخفض كثيرًا عن تلك النسبة التي سجلها الدكتور/ إبراهيم أنيس عن شيوع المهموس والمجهور في اللغة العربية.

ويمكن القول بإن ارتفاع نسبة أصوات الرويِّ المجهورة في شعر أبي جعفر يتوافق وطبيعة الغناء الذي كان سائدًا في عصره في بلاد الأندلس.

والغناء بلا شك يتطلب أصواتًا تتميز بالجهر والوضوح السمعي، هذا فضلاً عن الموقع المتميز للرويِّ باعتباره الحرف الأساسي في القافية ذات الموقع المتميز هي الأخرى؛ إذ هي خاتمة البيت.

**3. دراسة أصوات الروي من حيث الشدة والرخاوة:**

يمكن توضيح وصف حروف الروي في شعر أبي جعفر من حيث الشدة والرخاوة من خلال الجدول التالي:

| شديد | | رخو | | متوسط | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| حرف الروي | نسبة الأشعار | نسبة الأبيات | حرف الروي | نسبة الأشعار | نسبة الأبيات | حرف الروي | نسبة الأشعار | نسبة الأبيات |
| د | %11.39 | %11.90 | ح | %5.06 | %6.54 | ر | %21.51 | %25.29 |
| ب | %8.86 | %7.14 | ع | %2.53 | %1.78 | ل | %16.45 | %11.90 |
| ق | %7.59 | %4.76 | س | %1.26 | %0.59 | م | %8.86 | %8.63 |
| ت | %2.53 | %1.19 | ف | %1.26 | %0.59 | ن | %7.59 | %7.73 |
| ص | %1.26 | %2.97 | ك | %1.26 | %0.59 | | | |
| همزة | %1.26 | %0.59 | | | | | | |
| مجموع | %32.89 | %28.55 | مجموع | %11.37 | %10.09 | مجموع | %54.41 | %53.55 |

من الجدول السابق يتضح ما يلي:

1 -ارتفاع نسبة الأصوات المتوسطة أو المائعة، وقد سبقت الإشارة إلى ما تتميز به هذه الأصوات من الوضوح السمعي والجهر.

2- ترتفع نسبة الأصوات الشديدة الانفجارية لتمثل من حيث عدد الأشعار (32.89%)، ومن حيث النفس الشعري (28.55%)، في حين تتأخر الأصوات الرخوة التي جاءت في المرتبة الأخيرة، حيث شكلت ما يقرب من ثُمُن شعر أبى جعفر، فقد سجلت من حيث تواتر الأشعار (11.37%)، ومن حيث نسبة نفس الشاعر سجل ( 10.09%)، مما يعني أنه كان يميل إلى استخدام الأصوات المائعة المتوسطة بكثرة لسماتها المميزة لها، وكذلك كان يفضل الأصوات الشديدة الانفجارية لقوتها ووضوحها السمعي هي الأخرى.

**4. دراسة القافية من حيث الإطلاق والتقييد :**

تنقسم القافية إلى نوعين من حيث حركة الروي، يكون محركًا أو غير محرك " فالمقيد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولًا "[12].

وقد أفضت دراسة القافية من حيث الإطلاق والتقييد في شعر أبي جعفر إلى نتيجة هي أن القافية في شعره لم ترد مقيدة إلا في ثلاث عشرة قصيدة، مما

يعنـــــي أن توجهـــــــه في الـــــقوافي المقيدة لم يتـــــجاوز ( 16.45 ) في حين نجد أن القوافي المطلقة حازت النسبة الكبرى من الديوان، فجاءت في ست وستين قصيدة، مما يعني توجهه إليها بنسبة (83.54% ).

وعندما نقارن هذه النتيجة في شعر أبي جعفر بغيرها من النتائج التي تم التوصل إليها في شعر غيره من الشعراء نجد أن الاتجاه الـــــعام في الشـــــــعر العربي يميل إلى تغليب القافية المطلقة على المقيدة، حيث يقول الدكتور / إبراهيم أنيس عن القافية المقيدة: " وهذا النوع الثاني من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز 10% " [13].

أما القافية المطلقة فقال عنها: " وقد تبين لنا في إحصاء سابق أن نحو (90%) من الشعر العربي قديمه وحديثه وقعت فيه القافية المطلقة " [14].

وإذا كان هذا هو الاتجاه العام في الشعر العربي فإنه يمكن القول بأن هذا الاتجاه بلغ ذروته مع أبي جعفر؛ فنسبة القافية المطلقة في شعره (83.54%). هذا وتتميز القافية المطلقة بمجموعة من الخصائص لا نعثر عليها في القافية المقيدة منها:

أن القافية المطلقة " تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وهي بذلك لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر. وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين"[15].

ومنها: أن إطالة الحركة الأخيرة في القافية يلفت الانتباه ويجذبه انطلاقًا من الثراء الموسيقي لهذه القافية، كما أن القافية المطلقة تعمل على وضوح حرف الرويّ وبروز خصائصه الصوتية مما يجعله متمكنًا في موضعه بعده الركن الأساسي في القافية التي تمثل نهاية البيت الشعري.

ومن مميزات القافية المطلقة كذلك أن " الوقف بالمد هو ميزة في إيقاع الشعر، يجعل الرويّ والوصل كتلة نطقية واحدة لا يحتاجان إلى ما يتممهما مقطعيًا"[16].

ويمكن التمثيل لهذه الميزة الأخيرة بقول أبي جعفر بن سعيد[17]:

تقودُ من اليساسةِ ألف بغلٍ  إذا حرنت بخيطِ العنكبوتِ

فهذا البيت من بحر الوافر، ورويُّهُ التاء الموصولة بالياء الممدودة، والرويّ هنا يدغم مع الوصل، ويعملان معًا على تكوين مقطع يتكون من (صحيح + حركة) يتحول هذا المقطع إلى (صحيح + حركة + حركة) وذلك عند الإشباع أثناء الرواية، وهذا يعكس براعة الشاعر في إعطاء الفرصة لنطق المقطع الصوتي

الأخير بطريقة أكثر تمكنًا، ذلك المقطع المكون من الرويّ ووصله المشبع (تِى) وهذا يحقق قيمة صوتية بارزة.

وهكذا كان لتفوق نسبة القافية المطلقة في الشعر العربي وتقدمها على نسبة القافية المقيدة وسيطرتها على شعر أبي جعفر بنسبة كبيرة: ما يبرره من مميزات دفعت بالقافية المطلقة إلى التقدم.

**5. التجريد والإرداف والتأسيس في شعر أبى جعفر:**

سبقت الإشارة إلى أن معظم القوافي في شعر ابن سعيد مطلقة، والجزء الأصغر منها ذو قافية مقيدة، والأقسام التي وضعها العروضيون للقافية المطتلقة في هذا الإطار هي: (مجردة من التأسيس والردف موصولة بمد ، مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء ، مردفة موصولة بمد ، مردفة موصولة بهاء ، مؤسسة موصولة بمد ، مؤسسة موصولة بهاء) [18].

وقد وردت القوافي المطلقة في شعر أبي جعفر في خمس وستين قصيدة؛ أي بنسبة (82.27%) من مجموع نسب القوافي الواردة في شعر أبي جعفر.

وفيما يلي بيان لبعض الأنواع التي وردت في شعر ابن سعيد:

**أ- القافية المطلقة المجردة الموصولة بهاء:**

ويمكن التمثيل لها بقول أبي جعفر[19] :

مولايَ في أيّ وقتٍ أنالُ في العيش راحهْ

إنْ لم أنلها وعمرى ما إن أنار صباحهْ

وللملاح عيونٌ تميل نحو الملاحهْ

ولم يرد هذا النوع من القوافي في شعره إلا ثلاث مرات، جاءت القافية فيها مجردة موصولة بالهاء الساكنة؛ أى بنسبة (4.61%)، ومنهم قصيدة مطلقة مجردة موصولة بهاء وخروج كقوله [20]:

بدا ذَنَبُ السِّرحان يُنْبِئُ أنَّهُ تَقدَّم سَبقًا والغزالةُ خَلفهُ

ولم تَرَ عَيْنَي قَبْلَهَا من مُتَابع لمن لا يزالُ الدهرُ يَطْلبُ حَتْفَهُ

**ب- القافية المطلقة المردفة الموصولة بمد:**

ويمكن التمثيل لها بقول أبى جعفر[21]:

لئن غبتُ عمن نورُهُ نورُ ناظري فحسبي لديهِ أن أغيبَ عقابا

وسوف أوافيهِ مُقِرًّا بزلتي وفي حلمه أن لا يُطيلَ حسابا

ويمثل هذا النوع من القوافي نسبة (30.76) من مجموع نسب القوافي المطلقة في شعر أبي جعفر.

**ج- القافية المطلقة المردفة الموصولة بالهاء:**

ويمكن التمثيل لها بقول أبي جعفر[22]:

لله يـــــــومُ مـــــــسرّةٍ أضْوا وأقـــــــــصر من دُبالهْ
لما نَصَـــــــبْنا للمُـــــنى فيـــــه بأوتـــارٍ حِـبالـــــــــهْ

ويمثل هذا النوع من القوافي في شعر أبي جعفر نسبة (9.23%) من مجموع نسب القوافي المطلقة في شـــعر أبي جعـــــفر، وجاءت فـــــي ست قصـــــائد، وجـــــاءت منها قصيـــــدتان ذواتا قافية مطلـــــــقة مردفـــــة موصولة بهاء وخروج والتي مطلعها[23]:

ألا هاتِها إنَّ المســرَّة وصلها وما الحُزنُ إلا في توالي جفائها
مُدامًا بكى الإبريق عند فراقها وأضحك ثغر الكأس عند لقائها

**د- القافية المطلقة المؤسسة الموصولة بمد:**

ويمكن التمثيل لها بقول أبى جعفر [24]:

بدا زهدهُ مثلَ الخضابِ فلم يزلْ به ناصلاً حتى بَدا زور كاذبِ

وهذا النوع من القوافي يمثل (6.15%) من مجموع نسب القوافي المطلقة في شعره .

ولم يرد في شعر أبي جعفر قوافي مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء.

ويمكن القول بإن القافية التي كان ردفها واوًا أو ياءًا مثلت نسبة مرتفعة عن القوافي التي ردفها ألف ارتفاعا كبيرًا، ذلك أن القافية التي ردفها واو أو ياء تمثل (76.92%) في حين تمثل القافية التي ردفها ألف (9.23%) .

**القافية المقيدة:**

أما القافية المقيدة التي وردت في شعر أبي جعفر فلم ترد إلا في ثلاث عشرة قصيدة؛ أي بنسبة (16.45%)، والقافية المقيدة ثلاثة أشكال، وفيما يلي بيان لهذه الأنواع الثلاثة في شعر ابن سعيد:

**أ- مقيدة مجردة من الردف والتأسيس :**

ويمكن التمثيل لها بقول أبي جعفر [25]:

وغصنٍ من الآبنـــــــوس ارتدى بعـــــاج كليـــلٍ عَـــلاه قلقْ

يُحـــاكي لنـــا الكـــــأس في كفّهِ صباحٌ بجنح علاه شـــفقْ

وهذا النوع من القوافي يمثل نسبة (30.76%) من مجموع نسب القوافي المقيدة في شعره.

**ب- مقيدة مردفة:**

ويمكن التمثيل لها بقول أبى جعفر [26]:

شُقّتْ جـــيوبٌ فرحًا عنـــدما آبَتْ، وفي البعد تُشَقّ القُلوبْ

قُلتُ هذا موقفٌ ما يَشقّ الـــ ـــــجيبَ فيهِ غيرُ صبّ طروبْ

وهذا النوع من القوافي يمثل نسبة (38.46%) من مجموع نسب القوافي المقيدة في شعره.

**ج- مقيدة مؤسسة:**

ويمكن التمثيل لها بقول أبي جعفر[27]:

وانظرْ إلى السُّرْجِ فيه كالزُّهر ذاتِ الذوائـــــبْ

وحـــــينَ صَـــــفَّـقَ لـلأفـ ـق نـقّطـتْه الكـواكـبْ

وهذا النوع من القوافي يمثل نسبة (30.76%) من مجموع نسب القوافي المقيدة في شعر أبي جعفر.

**6. توزيع القوافي حسب مقاطعها في شعر أبي جعفر:**

إن القافية ذات المقطعين (المتواتر) قد سجلت نسبة مرتفعة جعلتها تتقدم بقية القوافي، إذ تمثل (58.97%) من مجموع نسب القوافي في شعر أبي جعفر، والمتواتر من القوافي هو ما جاء بين ساكنيه في آخر البيت حرف متحرك[28] .

ويمكن التمثيل لهذا النوع بقول ابن سعيد [29]:

تقودُ من اليساسةِ ألف بغلٍ إذا حرنت، بخيطِ العنكبوت

أما القافية (المتدارك ) _ وهي ما كان بين ساكنيها الأخيرين حرفان متحركان [30]، وتتكون من ثلاثة مقاطع _ فتمثل (32.05%) من القوافي في شعر أبي جعفر، ويمكن التمثيل لها بقوله [31]:

بدا زهدهُ مثلَ الخضابِ فلم يزلْ به ناصلاً حتى بَدا زور كاذبِ

أما القافية (المترادف) _ وهي القافية التي لا يفصل بين ساكنيها فاصل[32]، وهي القافية المردوفة التي تنتهي بساكنين _ فتأتي في المرتبة الثالثة بنسبة (7.69%) من القوافي في شعر أبي جعفر، ويمكن التمثيل لها بقوله [33]:

يا من نأى عنا إلى جـــــانبٍ صـــــــــــدًّا كمَـــيْلِ الشمس عند الغروبْ

لاتَزْو عنـّـــا وجهَكَ المجتلَى فالشـــمسُ لا يُعـــــــــــهْـَدُ منها قُطـــــوبْ
إن دام هذا الحالُ مـــــا بيننا فإننـــا عـــمّا قـريـــــبٍ نتـــوبْ
ما نشـــــتكي الدهرَ ولاخَطْبَهُ لولاكَ ما دارتْ علـــينا خطـــوبْ

ثم تأتي القافية (المتراكب) _ وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات _ [34] في المرتبة الأخيرة بنسبة (1.28%) من القوافي في شعر أبي جعفر، ويمكن التمثيل لها بقوله [35]:

قد أتانا منكِ شِعرٌ مـــتلما أطلع الأفـــــق لنا أنْجُمَهُ
وفم فاه بـــــه قد أقسَـــمَتْ شفـــتي بالله أنْ تَـلـــثَمَهُ

وبناء على هذا يتبين أن القافية عند أبي جعفر جاءت على النحو التالي:

فما يقرب من ثلثي القوافي ينسب إلى القافية المكونة من مقطعين (المتواتر) في حين غابت القافية المكثفة الملقبة بالمتكاوس التي يقع بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة.

### 7. وصف حركات الروى:

يعنى البحث هنا بتناول القافية المطلقة من حيث وصف حركات الروى في شعر أبي جعفر بن سعيد:

#### 1. القافية ذات المجرى المضموم:

اتجه الشاعر إلى القافية ذات المجرى المضموم سبعًا وعشرين مرة بنسبة اتجاه تقدر بـــــ (34.61%)، وبمجموع أبيات واحد وتسعين بيتًا، فتكون نسبة النفس الشعرى (27.08%).

وقد جاءت القافية ذات المجرى المضموم بسيطة الكثافة، فأعلى صورة من حيث نسبة التواتر للقافية المضمومة المجرى هي القافية البسيطة ذات الروي المضموم التي لا تلتزم ردفًا في حين تحل القافية المؤسسة المرتبة الأخيرة.

أشكال القافية ذات المجرى المضموم في شعر أبي جعفر بن سعيد منحصرة في الأشكال التالية: (روي – ردف +روي – روي +هــ +خروج – ردف + روي +ها – تأسيس + دخيل + روي )

#### 2. القافية ذات المجرى المكسور:

تأتي القافية ذات المجرى المكسور في شعر أبي جعفر في المرتبة الثانية، وقد اتجه إليها (25) مرة بنسبة اتجاه (32.05%)، أما عن النفس الشعري فيها فنجد أن عدد الأبيات ذات المجرى المكسور مائة وستة عشر بيتًا فتكون نسبة

النفس (34.52%)، وهي أرفع من نسبة التوجه.

وقد جاءت القافية ذات المجرى المكسور بسيطة الكثافة في الغالب فأعلى صورة لهذه القافية من حيث التواتر كانت للقافية البسيطة حيث مثلت (3.86%)، تليها القافية متوسطة الكثافة التي تلتزم ردفًا قبل الروي بنسبة (3.27%) في حين تحتل القافية المؤسسة المرتبة الأخيرة بنسبة (0.29%).

أشكال القافية ذات المجرى المكسور هي:

(روي – ردف+ روي – تأسيس+ وصل+ روي).

### 3. القافية ذات المجرى المفتوح:

لقد اتجه الشاعر إلى القافية ذات المجرى المفتوح ثلاث عشرة مرة بنسبة توجه مقدارها (16.66%) أما نفسه فيها فنجد أن عدد الأبيات تسعة وأربعون بيتًا، فتكون نسبة النفس (14.58%) وأشكال القافية ذات المجرى المفتوح هي:

(روي – ردف+ روي + هـ – روي+ هـ).

وما تزال القافية ذات الكثافة البسيطة هي الغالبة مع المجرى المفتوح، كذلك فهي تمثل (2.38%) في حين تمثل القافية متوسطة الكثافة المردفة (1.48%) أما القافية المؤسسة فلم يستخدمها أبو جعفر مع الروي المفتوح المجرى مطلقًا.

وفي ضوء ما سبق يتبين أن الترتيب التنازلي للقوافي من حيث نوع المجرى في شعر أبي جعفر بن سعيد هو:

القافية ذات المجرى المضموم فالقافية ذات المجرى المكسور فالقافية ذات المجرى المفتوح.

وثَمَّ ملحظ بارز في هذا الترتيب السابق، فلقد تقدمت القافية ذات المجرى المضموم لتحتل المرتبة الأولى من حيث التواتر، وهذا شيء يخالف ما هو شائع في الشعر العربي " إذ يبدو أن تواتر حركات الروي بدءًا بالكسرة وانتهاءً بالفتحة كان يعبر عن ذوق العصر الجاهلي والعصور التالية له " [36] .

والضمة والكسرة بينهما صلة قرابة، وكانت هذه القرابة " هي السبب في جواز وقوع إحداهما مكان الأخرى"[37]. بل إن " ما يصيب الضمة يجري مثله في الغالب على صوت الكسرة؛ لأن كلاً منهما من أصوات العلة، وعلى ذلك ليست الضمة عدوة للكسرة، كما يتردد في بعض الكتب العربية، بل هما من فصيلة واحدة، ذلك على العكس من صوت الفتحة، الذي يعد قسيمًا للضـــــمة

والكـــــــسرة، له ظواهره وأحكامه الخاصة"[38].

هذا "ويعلل بعضهم لقلة ورود الفتحة رويًّا بالقياس إلى الكسرة والضمة بأن الفتحة تأتي بالإطلاق، وفي الإطلاق الصياح؛ لأنه ألف ممدودة طويلة، ومخرجها من أقصى الحلق، ولذلك فالفتحة دون صاحبيها الكسرة والضمة، والشعراء لا يكثرون منها" [39].

ثم "إن الكسرة والضمة كلتيهما صوتان لينان ضيقان (close) بخلاف الفتحة، فهي من أصوات اللين المتسعة (open)، ولا شك أن الكسرة والضمة بهذه الصورة تكونان أكثر بروزًا وتحديدًا وتجسيمًا للحرف الذي تقع عليه من الفتحة، فإذا كانت القافية تمثل الضربة الموسيقية الرئيسية في البيت الشعري وجب على الشعراء أن يميزوا ويجسدوا حرف الروي ليبلغ وظيفته الصوتية والدلالية المؤثرة والمهيمنة على دلالة النص الكبرى"[40].

" أما عن ترجيح الكسرة على الضمة ، أو الضمة على الكسرة فالضرورة النحوية هي التي تتحكم في تواترهما "[41].

ولا يمكن للباحث أن يربط موضوعات معينة أو أغراضًا معينة بحركة من حركات الروى، فلا توجد حركة معينة من حركات الروي تلازم غرضًا بعينه.

**8 –دلالة القافية وارتباطها بسائر كلمات البيت [42]:**

ليست الوظيفة الوحيدة للقافية هي تلك السكتة التي يميز بها المتلقى البيت عن البيت الذي يليه، فللقافية وظيفة بارزة مثلها مثل بقية الأدوات الشعرية التي يستخدمها الشاعر، ولا تظهر هذه الوظيفة إلا من خلال ملاحظة علاقة القافية بالمعنى، وكذلك علاقتها بسائر كلمات البيت .

"ومن هنا نلحظ الوظيفة المزدوجة للقافية، فإذا كانت هي الكفيلة عن طريقها ـــــــــــ بملاحظة نهاية البيت، أو هي التي تملى علينا – كما يقول أراجون aragon: متى نذهب إلى سطر جديد – إذ ليست القافيـــة مجـــــرد ترديـــــد للأصـــــوات، ولكنهـــا ترديد لأصـــــــوات منتهيـــــــة ، فـــــــإن القافية لا تحـــــــدد نهـــــــــاية البيت، ولكن نهاية البيت هي التي تحدد القافية" [43].

بل إن الوقفة أو السكتة الكائنة في نهاية كل بيت يمكن القول بأنها تحمل في طياتها دلالة " ذلك؛ لأن من الطبيعي للقارئ وللسامع معًا أن يسقط سكتة

الصوت على سكتة المعنى، فالقسمة الدلالية تتضاعف بقسمة صوتية موازية "[44].

ومن أهم سمات القافية في شعر أبى جعفر بن سعيد أنه كان يختار كلمات قوافيه بحيث تنتمى إلى بنية مورفولوجية واحدة، وبذلك فإن هذه الكلمات تنتمي إلى قطاع دلالي واحد.

ويمكن القول: بإن تلك الكلمات التي تنتمي إلى بنية مورفولوجية واحدة تعمل على تكثيف ذلك التشابه الإيقاعي الذي تنتهي به الأبيات فضلاً عن أنها تقوم بعمل وحدة عمودية متماسكة في نهاية كل أبيات القصيدة.

ويمكن التمثيل لهذه القوافي ذات البنية المورفولوجية الواحدة بتلك النتفة ذات الرقم(27) في شعر أبى جعفر بن سعيد [45]، ويلحظ عليها أن أبياتها الثلاثة جاءت قافيتها على وزن فعيل كالتالي: خطيرُ

تشيرُ

خبيرُ

فاشتراك هذه الكلمات في تلك البنية الصرفية (فعيل) يعمل على خلق وحدة عمودية متماسكة، وإن لم تنتم هذه الكلمات إلى حقل دلالي واحد.

ويمكن التمثيل لهذه الظاهرة كذلك بتلك القصيدة ذات الرقم (31) التي قالها أبو جعفر يمدح عبد المؤمن بن علي حين وفد عليه في وفد غرناطة وأنشدها بقصره في رباط الفتح أمام سلا على البحر المحيط [46]، وقد جاءت جميع كلمات القوافي في هذه القصيدة اسمية ذات جذور ثلاثية على وزن (فَعْلُ، فُعْلُ، فِعْلُ)عدا واحدة

وهذا يعمل على التشابة اللحنى كالتالي :

| 1- فَعْلُ | 2- فُعْلُ | 3- فِعْلُ |
|---|---|---|
| - أمــرُ | - خُبْرُ | - كِبْرُ |
| - بَــحْرُ | - دُعْرُ | |
| -غَمــرُ | - عُذْرُ | |
| - نَصْرُ | | |
| - بَــدْرُ | | |
| - نَسْرُ | | |

وهناك تشابه لحني آخر ناتج عن اتفاق بعض كلمات القوافي في الجذرين الثاني والثالث

(م / ر) أمر و غمر

(ب / ر) خبر و كبر

وهناك اتحاد (بحر – بدر)، (نصر – نشر) في الجذرين الأول والثالث .

ولقد جاءت جميع كلمات القـــــافية بصـــــيغة المفرد مما يعنى غلبة الأســـــماء المفردة في القصـــــيدة، فهذه الكلمات إذن تنتمي إلى بنية مورفولوجية واحدة، وبذلك فهي تنتمي إلى قطاع دلالي واحـــد، وهـــذا يؤدي إلى صنـــــع وحدات صوتية

تتكرر في كل الأبيات، كما أن هذا الاتحاد المورفولوجي الذي نسجه أبو جعفر بن سعيد في كلمات قوافيه يعمل على تقوية القافية من خلال توازى الأبيات، فضلاً عن أنه يعمل على إقامة وحدة عمودية تتشكل في نهاية أبيات القصيدة من خلال البنية الواحدة لكلمات القوافي .

وهذا مثال آخر لهذه الظاهرة، هي قطعة أبي جعفر في مدح عبد المؤمن بن على [47] ذات الرقم (30)، فقد خلت هذه القصيدة تمامًا من القوافي الفعلية وجاءت كلمات القوافي على صورة صيغة المفرد عدا واحدة.

وجاءت كلمات القافية على وزن (فَعْلٌ، فِعْلٌ) وتحققت فيها كذلك تلك البنية المورفولوجية الواحدة لكلمات القافية، وفي بعض الأحيان يتجاذب كلمات القافية نوعان من البنى المورفولوجية فتبنى كلمات القافية على بنيتين مورفولوجيتين مختلفتين تقف الواحدة منهما في مقابل الأخرى، وبذلك تسير كلمات القافية في خطين متوازيين يعمل كل منهما على إبراز الآخر من خلال مفارقته له، وهذا أيضًا يضفي مزيدًا من التنوع والحركية في مقابل ثبات البنية الواحدة.

وتتعدد صور هذه المقابلة بين كلمات القوافي فأحيانًا تكون المقابلة بين الإفراد والجمع، وأحيانًا بين الصيغ الاسمية والفعلية.

ومن أمثلة ذلك تلك القطعة التي قالها أبو جعفر، وكان عدد أبياتها ستة، فقد خلصت القافية للكلمات الاسمية عدا بيت واحد جاءت فيه القافية فعلية.

ويلحظ في القصيدة رقم(77) التي قالها الشاعر في أبيه وقد سجنه عبد المؤمن[48] التقابل بين استخدام صيغة المفرد وبين صيغ الجمع المختلفة.

هذا واستخدام " صيغة بعينها من الصيغ يؤدي إلى اتحاد بعض كلمات القوافي في بعض حروفها"[49].

ويمكن التمثيل لذلك بصيغ جمع فواعل (الذوائب – الكواكب).

وكذلك جموع صيغة فعول( قلوب – طروب – جيوب – قطوب – خطوب).

هذا فضلاً عن اشتراك بعض الكلمات في الحقل الدلالي الواحد مثل(قطوب – خطوب – طروب –جيوب).

" ولا شك أن انتماء بعض كلمات القوافي إلى أجواء دلالية واحدة، مع بعض التماثل الصوتي المصحوب بتماثل دلالى يضاعف من تشابه الصوت ـــــ دلالى لكلمات القوافي ـــــ ، مما يخلق من القصيدة وحدة عمودية واحدة يتنازعها أحيانًا ذلك التضاد بين المفرد وصيغ الجمع " [50].

وهكذا فإن وجود بنية مورفولوجية واحدة تنظم قوافي القصيدة أو وجود بنيتين تتشاركان يعمل كل منهما على إيجاد نظام صوتى متماثل أو مقابل بحيث يسهل على السامع أو القارئ أن يتنبأ بكلمات القوافي.

وبذلك فالقافية " تعد المزيد من تقوية البنيات الصوتية للبيت كما تعد أيضًا باعتبارها خاتمة للبيت تتويجًا لتنظيم صوتي، بحيث يصبح من المستحيل فهم هذا التنظيم الصوتي دون الرجوع إليها"[51].

**9 –عيوب القافية في شعر أبى جعفر بن سعيد:**

تتركز عيوب القافية في شعر أبي جعفر بن سعيد في عيبين هما الإيطاء والتضمين.

**أ– الإيطاء:**

وهو " إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها بعد بيتين أو ثلاثة إلى سبعة أبيات"[52].

ولقد جاء هذا العيب القافوى في شعر أبى جعفر أربع مرات منها قوله في البيت الأول[53]:

مولايَ في أىّ وقتٍ أنالُ في العيش راحهْ

ثم قال بعد ذلك في البيت الرابع:

وكأس راحى ما إن تمـــــــــــلُّ منـــــــىَ راحـــــــهْ

ومعلوم أن الراحة هنا بمعنى واحد في البيتين، وهو الارتياح. وقد قال هذين البيتين حين استوزره والده بعد أن استقل بأمر القلعة فطلب إعفاءه .

وفي موضع آخر من الديوان نجد الإيطاء في قصيدة قالها في أبيه، وقد سجنه عبد المؤمن[54]، والتي يقول في مطلعها:

مولايَ إن يحبسك خيرُ خليفةٍ فبذاك فخرُك واعتلاءُ الشأنِ

ثم قال في البيت الثاني :

فالجفنُ يحبس نورَهُ من غبطةٍ والمرهَفاتُ تصانُ في الأجْفانِ

ثم قال في البيت الرابع:

ولئن غدا مَنْ ظَلَّ دونك مطلقًا إنَّ القذى مُلْقى عن الأجفانِ

فكلمة الأجفان في البيتين بمعنى واحد، ومفردها الجفن وهو (غطاء العين من أعلاه وأسفله).

**ب- التضمين:**

ومعناه "تعلق معنى آخر البيت بأول البيت الذي يليه"[55] " سُمِّي بذلك من التضمين الذي هو الإيداع، كأن الشاعر أودع تمام معنى البيت الأول ــ الآخَرَ"[56].

والحق أن الرعيل الأول من العروضيين ودارسي الشعر كان يتجه إلى عدم ذكر التضمين ؛ ومن ثم كانوا لا يعدونه عيبًا، أو أنهم كانوا على الأقل – يتحرجون تحرجًا واضحًا من النظر إليه بوصفه عيبًا"[57].

أما المتأخرون فقد أجمعوا على أنه عيب؛ وهذه مسألة لا خلاف عليها فيما بينهم انطلاقًا من تلك الوحدة التي ارتآها النقاد القدامى، أعني وحدة البيت، ولا تتحقق هذه الوحدة إلا إذا استوعب البيت الشعري المعنى المعبر عنه كاملاً تامًّا بحيث لا تأتي بقية هذا المعنى في بيت تالٍ له، فإذا ما بحثنا عن العوامل التي تجعل التضمين عيبًا " سنجد عاملين أساسيين .....

الأول: هو شدة التعلق بين البيتين، والثاني: اشتراك القافية في هذا التعلق"[58].

ومطالعة التضمين في شعر أبي جعفر بن سعيد ، ودراسته تفضي إلى أن القافية لم تكن مشتركة في التعلق بين البيتين، والقافية في الحقيقة هي " محل الوقف والاستراحة، فإذا افتقرت لما بعدها، لم يصح الوقف عليها فخرجت عن اللائق بها، أما إذا سلمت هي من الافتقار فلا عيب، لانتفاء هذا المحذور"[59].

أما عن شدة التعلق بين البيتين فهي شائعة في نماذج التضمين لدى الشاعر، وقد كان القدماء حريصين على " استقلال كل بيت بنحوه ومعناه وموسيقاه عما قبله وما بعده، وهذا القول نفسه يمكن أن يردنا إلى أسباب أعمق لمنع التعلق حين يشير إلى مسألة الإنشاء"[60].

ومن أمثلته في شعر أبى جعفر بن سعيد قوله[61] :

وإذا مـــا خـــذلتـــموهـــم بشَـــكْوى وبخلتم عنهم برد الجوابِ

فاعذروهم أن يطلبوا مِن سواكمْ نصرةً وارفعوا حجالَ العتابِ

ففي هذا النموذج جعل الشاعر جملة فعل الشرط في بيت، وجاء بالجواب في البيت الثاني.

وقوله أيضًا [62]:

وغَدا ينشــرُ لمّا فـــــــــــتر اللــيلُ بُنُــودَهْ

ثمَّ صافحه على رغـــــــــ ـــــم النوى وافركْ نهودَهْ

وهنا عطف الشاعر جملة على جملة، وجعل المعطوف عليه في البيت الأول، والمعطوف في جملة أخرى في البيت الثاني.

وقوله أيضًا [63]:

أتانى كتابٌ منك يحسده الدهر

أمّا حِبْرهُ ليلٌ أما طِرسُه فَجْرُ

به جمع الله الأماني لنَاظري

وسَمْعي وفِكري فهو سِحْرٌ ولا سِحْرُ

البيت الثاني كله نعت جملة لكلمة كتاب و (به) جار ومجرور متقدم على متعلقه والترتيب ( جمع الله به الأماني) وهنا جعل الشاعر المنعوت في بيت والنعت في بيت آخر.

إن اكتناه العلمية التي ينجم عنها التضمين يأتي كاشفًا عن قيمة من أهم القيم الجمالية في الشعر؛ وهي قيمة التوتر أو الصراع؛ ففي الشعر العربي القديم يأتي في نهاية البيت حرف ساكن سواء كانت القافية مقيدة أو مطلقة وهذا يعني وجود وقفة حاسمة تعني انتهاء البيت نحويًّا ودلاليًّا، كما أنه يعنى انتهاء الجملة الموسيقية.

والتضمين يأتي مضادًا لهذه الوقفة، فهو ـــــــــ نحويًّا ودلاليًا ـــــــــ يصل بين البيتين، ويضاد ـــــــــ بدرجة أقل ـــــــــ للجملة الموسيقية؛ لأن البيت يغلق فعلاً كجملة موسيقية، ولكن التضمين يقلل من هذا الانغلاق ويقيم رابطة ـــــــــ ولو ضعيفة ـــــــــ بين الجملتين (البيتين) وذلك من خلال نغمة " tone " "التعليق التي ينتهي بها البيت الأول" [64].

ويمكن القول: " إن الجملة إذا انتهت تمامًا، فإنها تنتهي على المستوى التنغيمى بنغمة هابطة( ↓) أما إذا انتهت نهاية جزئية، وظلت مرتبطة بما بعدها، فإن هذه النهاية الجزئية تخلق نغمة مستوية (→) نغمة تعليق، وعلى هذا الأساس فإن نغمة التعليق التي ينتجها التضمين تكون في صراع مع الوقفة التقليدية في نهاية البيت، كذلك فإن هذه النغمة تكون صراعًا مع الجرس الصوتى المطلوب الناتج عن تكرار حرف الرويّ في هذا الموضع النهائي من البيت، والصراع هنا إذن يدور بين نغمة التعليق من ناحية والوقفة والجرس الصوتي من ناحية

أخرى"[65].

**الهوامش:**

**(1)** الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3 ،1994م=1415هـ، ص 149.

**(2)** د/ محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، 1990، ص 131.

**(3)** د/ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص 391.

(4) جون كوين: بناء لغة العر ترجمة د/ أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م، ص45.

(5) السابق: ص98.

(6) يراجع في ذلك دراسة د/ يسرية يحيى المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص81.

(7) يراجع د/ رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط3، 1417هـ، ص36.

(8) د/ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979، ص27.

(9) د/ يسرية المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص82.

(10) د/ كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص 297.

(11) د / إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 5، 1979، ص 2

(12) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 146.

(13) د / إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مرجع سابق ص 260.

(14) السابق: ص 281.

(15) د /محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، مرجع سابق ،ص 46.

(16) د/ أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، د.ت، ص 66.

(17) د. فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 383.

(18) يراجع في ذلك: الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 146 ،147.

(19) د. فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 384.

(20) د. فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 405.

(21) السابق، ص: 381.

(22) السابق، ص: 409.

(23) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 379.

(24) السابق، ص: 382.

(25) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 406.

(26) السابق، ص: 380.

(27) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 380.

(28) انظر: الخطيب التبريزى: كتاب الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 148.

(29) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 383 .

(30) انظر: الخطيب التبريزى: السابقة، نفس الصفحة.

(31) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 382.

(32) انظر: موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، مرجع سابق، ص380.

(33) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 380.
(34) موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد، مرجع سابق، ص234.
(35) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 420.
(36) د / يسرية المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 99.
(37) د/ رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مرجع سابق ،ص 95.
(38) السابق: ص 94
(39) د/ يسرية المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص99.
(40) د/ محمد السيد الدسوقي: شعر الفرزدق دراسة أسلوبية، مخطوط رسالة دكتوراة كلية الآداب، جامعة طنطا ،1992، ص460.
(41) د/ يسرية المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 101.
(42) أفاد البحث في هذه القضية من بحث د/ يسرية المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام.
(43) د/ يسرية المصرى: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 107.
(44) السابق: ص 109.
(45) د/ فوزي عيسى : مرجع سابق، ص 393.
(46) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 395.
(47) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 394.
(48) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 424.
(49) د/ يسرية المصرى: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 114
(50) د/ يسرية المصرى: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص 117.
(51) السابق: ص124.
(52) أ/ محمود مصطفي: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مطبعة محمد على صبيح وأولاده، ط8، 1389هـ - 1969م، ص 129.
(53) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 384.
(54) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 424.
(55) السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، ط 2، 1407هـ /1987م ،ص 576.
(56) د/ حسين نصار: القافية في العروض والأدب، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 112.
(57) انظر: د/ سيد البحراوي: التضمين في العروض والشعر العربي، مجلة فصول القاهرية المجلد السابع، العددان 3، 4، 1987، ص : 92.
(58) السابق: نفسه
(59) السابق: نفسه.
(60) السابق: نفسه.
(61) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص: 381.
(62) السابق، ص: 390.
(63) د.فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، ص:394.
(64) د/ سيد البحراوي: التضمين في العروض والشعر العربى، ص 94.

(65) السابق: نفسه.

**المصادر:**

1. ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبدالله عنان، ط. الخانجي، الطبعة الثانية، ج1 ، 1973م .

2. الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3 ،1994م=1415هـ.

3. ابن سعيد : المغرب في حلى المغرب، تحقيق د. شوقي ضيف، ط. دار المعارف، الطبعة الرابعة، ج2، 1995.

4. السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، ط 2، 1407هـ /1987م .

5. المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق د. إحسان عباس، ط. دار صادر ، بيروت، ج4، 1968م.

**المراجع:**

1. د/ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1979.

2. د / إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط7، 1997م..

3. د/ أحمد درويش: في نقد الشعر، الكلمة والمجهر، دار الشروق، القاهرة، ط، 1996م.

4. د/ أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، د.ت، ص 66.

5. بيير جيرو :الأسلوبية: ترجمة د/ منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994.

6. جون كوين: بناء لغة الشعر ترجمة د/ أحمد درويش، دار المعارف ،القاهرة ط3، 1993.

7. د/ حسنة عبد السميع: أحلام الخيال الفني مستويات الدلالة في شعر ذى الرمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م

8. د/ حسين نصار: القافية في العروض والأدب، دار المعارف، القاهرة، د ت.

9. د/ رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط3، 1417هـ.

10. د/ سيد البحراوي: التضمين في العروض والشعر العربي، مجلة فصول القاهرية المجلد السابع، العددان 3، 4، 1987.
11. د/ شفيع السيد: نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، دار النص للتوزيع والنشر، القاهرة، 1998.
12. د/ صلاح رزق: أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 1989م.
13. د/ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.
14. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، ط4، 1993.
15. د/ فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، مدخل نظرى ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة د. ت
16. د. فوزي عيسى: شعراء أندلسيون منسيون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2009م.
17. د/ كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص 297.
18. د/ محمد إبراهيم الطاووس: موسيقى الشعر العربي بين القديم و الجديد، دار الفردوس للطباعة، القاهرة، 2001م.
19. د/ محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، 1990.
20. د/ محمد السيد الدسوقي: شعر الفرزدق دراسة أسلوبية، مخطوط رسالة دكتوراة كلية الآداب، جامعة طنطا ،1992.
21. د/ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونج مان، ط1، 1994.
22. أ/ محمود مصطفي: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مطبعة محمد على صبيح وأولاده، ط8، 1389هـ - 1969م.

23. د / محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، 1996م.

24. د/ يسرية يحيى المصري: بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.