

2017

Rhyme: A Pragmatic Study, Al – Aa'sha Poetry as an Example

Manal Najjar

University of Tabuk, Saudi Arabia, dr.manalnajjar@yahoo.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b

Recommended Citation

Najjar, Manal (2017) "Rhyme: A Pragmatic Study, Al – Aa'sha Poetry as an Example," *An-Najah University Journal for Research - B (Humanities)*: Vol. 31 : Iss. 9 , Article 4.

Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol31/iss9/4

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in An-Najah University Journal for Research - B (Humanities) by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

قراءة براغماتية مقامية لموسيقى القافية ورسمها، ديوان الأعشى أنموذجاً

Rhyme: A Pragmatic Study, Al – Aa'sha Poetry as an Example

منال نجار

Manal Najjar

قسم اللغة العربية، كلية التربية والآداب، جامعة تبوك، السعودية

بريد الكتروني: dr.manalnajjar@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2016/12/28)، تاريخ القبول: (2017/3/22)

ملخص

هذه دراسة لديوان الأعشى قوامها الإحساس بموسيقى القافية وبتشكيلاتها البصرية لما لهما من دور مهم في التخيل والمحاكاة والإيحاء، وفي جمال القصيدة وحسنها. لهذا رغبت هذه الدراسة من القارئ أن يهتم بالإضافة إلى جانب المعنى بجانب اختيار القافية (ببديها الصوتي والكتابي)، لما في هذا الاختيار من أهمية في لغة الشعر ومعناه. فبهذا الاختيار يحدد الشاعر موسيقى قافيته ورسمها؛ فيراعي بهذه الموسيقى وهذا الرسم صفات مميزة وخصائص مرغوبة. وتكون هذه الصفات أداة في استدعاء حالته النفسية ونقلها أو ما يناظرها إلى المتلقي. فأصوات حروف القافية ورسمها توحى إلى النفس بأمور تحسنها ولا تنبئها. وصوت القافية ورسمها ختام المعنى الذي يرومه الشاعر في القلوب والأذهان. ولتعميق هذا الإحساس دعت الدراسة إلى قراءة موسيقى القافية ورسمها قراءة براغماتية مقامية. وقد خرجت القراءة بأن عيوب القافية هي في الحقيقة معانٍ مقامية براغماتية. فكلّ تغير في القافية وفي حركتها هو تغير في الشعور وتغير في المعنى.

الكلمات المفتاحية: القافية، دراسة براغماتية، جمال، معنى، الأعشى.

Abstract

This study takes the poetry of Al – Aa'sh as an example aiming to examine the role of Rhyme in creating imagery, analogy, implication and beauty manifested in Arabic poetry. It is not only meaning that must be carefully selected but also rhyme. The careful choice of rhyme in Arabic poetry embodies a specific significance in poetic language and meaning. Poets decide on a particular rhyme with its particular music that enjoys a

number of intended characteristics able to reflect his/ her emotional status and to convey that to the readership as well. To further deepen such concept, the study recommends applying the pragmatic approach in reading the music of rhyme. The study concludes that the poetic rhyme is a means of stimulating the readers' interpretation of meaning, and feeling its aesthetic value. Moreover, any unexpected change in rhyme means a change of pragmatic meanings, i.e. changing choices of rhyme indicates a change in emotion and consequently meaning.

Keywords: Rhyme, Pragmatic Study, Beauty, Meaning, Al – Aa'sh.

المقدمة

إنَّ من يرغب في قراءة الشعر أو سماعه عبر العصور من أمثال شعر امرئ القيس والأعشى وجرير والفرزدق وأبسي تمام والبحتري والمتنبي وأحمد شوقي ومحمود درويش... تبدو له حاجة إلى قراءة موسيقى القافية ورسمها قراءة براغماتية مقامية؛ لأنَّ للقافية صدى قوياً في أفئدتنا وفي عيوننا، وبواطن أنفسنا وأشجاننا. والمقصود بالبراغماتية المقامية للقافية هي البراغماتية المقامية التي تدرس استعمال القافية في المقام، ومقاصد المتكلم (الشاعر) من استخدامها صوتاً ورسمًا، ومطابقتها لحالته الشعورية والفكرية، وردَّ فعل المتلقي اتجاه صوتها ورسمها، فجعلت فهم المتلقي مرجع القصد واعتدت بالجانب التأثيري له.

ويغلب أن تسهم القراءة البراغماتية المقامية لموسيقى القافية ورسمها في ديوان الأعشى في الإجابة عن مثل هذه الأسئلة:

1. ما تعريف القافية؟
2. هل تأتي القافية وفاقاً للغرض الشعري وللحالة النفسية للشاعر؟
3. هل لحركة القافية علاقة بنفسية الشاعر وبمراده؟
4. ما وظيفة القافية؟
5. أي القوافي ملائمة للنفس؟ وأيها منافرة لها؟
6. هل ما يسمى بعيوب القافية أخطاء يرتكبها الشاعر أم سبب من أسباب لذة المسموع؟
7. هل عيوب القافية معان براغماتية مقامية؟
8. لماذا يستطيع الشاعر أن يخالف بين حركات الروي في القصيدة الواحدة؟
9. ما الأثر الذي تتركه أصوات قوافي قصائد الأعشى ورسمها في أذن متلقيها وفي عين ناظرها؟

ومن هنا ترى أفكار هذه الدراسة أنها احتاجت إلى البحث في:

- موسيقى القافية: مقام المحاكاة والتخييل والإيحاء
- رسم القافية: مقام المحاكاة والتخييل والإيحاء
- موسيقى القافية ورسمها: مقام الحُسن والجمال
- عيوب القافية قراءة براغماتية مقامية جمالية
- قوافي الأعشى قراءة براغماتية مقامية جمالية

تعريف القافية

قال ابن سينا: "فلا يكاد يسمّى عندنا بالشعر ما ليس بمقّفى"،⁽¹⁾ وقد اختلف علماء العربية في تعريف القافية؛ فجعل بعض العرب البيت قافية،⁽²⁾ وبعضهم جعل القافية القصيدة برمتها.⁽³⁾ ورأى الخليل القافية "ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن".⁽⁴⁾ ورأها في سياق آخر: أنها "ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط".⁽⁵⁾ وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت، وقال: إنما سُميت قافية؛ لأنها تقفو الكلام،⁽⁶⁾ أي تجيء في آخره. والقافية عند أبي موسى الحامض "ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات"،⁽⁷⁾ وأيده التنوخي،⁽⁸⁾ وذهب مذهبه ابن السراج.⁽⁹⁾ وقال ابن جني مفسراً هذا التعدد في مفهوم القافية: "وعندي أنّ تسمية الكلمة والبيت والقصيدة قافية إنما هي على إرادة

- (1) ابن سينا، الحسين بن عبد الله (ت428هـ/1036م)، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956م، ص 122 - 123
- (2) ينظر: الأخفش، سعيد بن مسعدة (ت215هـ/830م)، كتاب القوافي، ط1، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، مطابع دار القلم، بيروت، لبنان، 1394هـ-1974م، ص5، وينظر: ابن كيسان، محمد بن أحمد (ت299هـ/911م)، كتاب تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، تحقيق إبراهيم السامرائي، مجلة الجامعة المستنصرية، س2، ع2، 1391هـ-1971م، ص15
- (3) ينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص6، وينظر: القاضي التنوخي، عبد الباقي عبد الله بن المحسن (ت قبل5هـ/ قبل 626م)، كتاب القوافي، ط2، تحقيق عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي بمصر، 1978م، ص63
- (4) الأخفش، كتاب القوافي، ص8، وينظر: ابن جني، عثمان بن جني (ت392هـ/1001م)، مختصر القوافي، ط1، تحقيق حسن شاذلي فرهود، دار التراث، مطبعة الحضارة العربية الفجالة، 1395هـ-1975م، ص19
- (5) ينظر: القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص68
- (6) ينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص3
- (7) الأخفش، كتاب القوافي، ص28-29، وينظر القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص66
- (8) القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص66
- (9) ابن السراج الشنتريني، محمد بن عبد الملك (ت549هـ/1154م)، كتاب الكافي في علم القوافي، ط2، دراسة وتحقيق علاء محمد رأفت، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2003م، ص33

مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) المجلد 31(9)، 2017

القافية⁽¹⁾ ورأى قطرب والفراء وابن عبد ربه وأكثر الكوفيين أنّ القافية هي الحرف الذي تبنى القصيدة عليه وهو المسمّى رويًا⁽²⁾ قال الفراء: القافية حرف الرّوي لأنّه الحرف الذي تنسب إليه القصيدة، فيقال قصيدة نونية وعينية⁽³⁾ ويرر قطرب ذلك "بأنّ القائل يقول قافية هذه القصيدة (دال) أو (ميم)"⁽⁴⁾ وكان يقول قائل: سينية البحرى؛ لأنّ رويها (السين) فتقول:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَيِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ، عَنْ جِدَا كُلِّ جَبَس

وقال القرطاجني: إنّ قوافي الشعر "يجب فيها ضرورة على كلّ حال إجراء المقطع وهو حرف الرّوي على الحركة أو السّكون"⁽⁵⁾ فلا بدّ من ضرورة التزام الحرف الذي يسمّى رويًا أو يُسمّى قافية، مع غيره من حروف القافية الأخرى. والذي يدعم هذا الرّأي ما نقله ابن كيسان عن الخليل في كتابه (تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها): "قال الخليل: القافية الحرف الذي يلزمه الشّاعر في آخر كلّ بيت حتّى يفرغ من شعره ... وإنّما سُمّي الحرف قافية لأنّه يقفو ما تقدّمه من الحروف"⁽⁶⁾ ورأى ابن خلدون أنّ الرّوي هو القافية⁽⁷⁾.

وستنبئ الدّراسة تعريف من يجعل القافية: حرف الرّوي على الحركة والسّكون. واعتمدت الدّراسة في ذلك على تعريف قدامة بن جعفر للشّعر -وقد تبنّى كثير من العلماء تعريفه- فقال:

(1) ورد في النّص المنقول عن لسان العرب قوله: "على إرادة ذو القافية"، ولم أجد له تحليلًا نحويًا أو متفقًا مع المعنى، لذلك تصوّرت فيه وفق ما يقتضيه المقام. ينظر: ابن منظور، محمد بن مكرم (ت711هـ/1311م)، لسان العرب، دار صادر، ج12، 2003م، مادة قفا.

(2) ينظر رأي قطرب: القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص66، وينظر رأي الفراء: ابن رشيق القيرواني، الحسن بن رشيق (ت456هـ/1064م)، العمدة في محاسن الشّعر وأدابه ونقده، ص5، حقّقه وفصله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، 1401هـ-1981م، ج1، ص151-154، وينظر رأي الفراء: ابن السراج، كتاب الكافي في علم القوافي، ص34 وينظر: ابن كيسان، كتاب تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، ص15، وابن عبد ربه، أحمد بن محمد (ت328هـ/939م)، العقد الفريد، ط1، تحقيق عبد المجيد التّرجيني، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج6، 1404هـ-1983م، ص343، وينظر تعريف القافية: الخطيب التبريزي، يحيى بن علي (ت502هـ/1108م)، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ط3، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1415هـ-1994م، ص18، 20، والصاحب بن عباد، اسماعيل بن عباد (ت385هـ/995م)، الإقناع في العروض وتخريج القوافي، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلميّة، بغداد، 1960م، ص83، والخواص، أحمد بن عباد (ت858هـ/1454م)، الكافي في علمي العروض والقوافي، ط1، تحقيق عبد المقصود محمد عبد المقصود، الناشر مكتبة الثقافة الدّينيّة، القاهرة، 1427هـ-2006م ص119-124، وابن الدهان، سعيد بن المبارك (ت569هـ/1173م)، الفصول في القوافي، ط1، تحقيق صالح بن حسين العايد، دار أشبيليا، الرياض، 1418هـ، ص35-38.

(3) ينظر: ابن السراج، كتاب الكافي في علم القوافي، ص34.

(4) القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص66.

(5) القرطاجني، حازم بن محمد (ت684هـ/1285م) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ص271.

(6) ابن كيسان، كتاب تلقيب القوافي وتلقيب حركاتها، ص15.

(7) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت808هـ/1405م)، المقدّمة، دار الشّرق العربي، بيروت، لبنان، حلب، سورية، 1425هـ-2004م، ص557.

"إنه قول موزون مقفَى يدلّ على معنى،"⁽¹⁾ وهذا معناه أنّه قد يأتي من الكلام الموزون ما هو غير مقفَى، فإذا كانت لفظة (مقفَى) تفيد الكلمة الأخيرة من البيت أو ما ذهب إليه الخليل وغيره، فلا فائدة من ذكرها في تعريف قدامة؛ لأنّه كان سيكتفي بقوله: قول موزون يدلّ على معنى؛ لأنّ كلّ قول موزون سينتهي بقافية (أي كلمة موزونة). وما يدعم بأنّ القافية حرف لا كلمة قول قدامة: "وجدتُ اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من اتّلافها بعضها إلى بعض معانٍ يتكلّم فيها، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر اتّلاقاً."⁽²⁾ فنظر إليها عندئذ على أنّها حرف لا لفظة ولهذا حاول قدامة أن يجعل للقافية مكاناً بين أقسام الشعر المتألفة وذلك عندما أخذ بنعتها في فصله (نعت القوافي).⁽³⁾

موسيقى القافية مقام المحاكاة والتّخيل والإيحاء

يرى الغزالي أنّه لا سبيل إلى استثارة خفايا القلوب إلا بقوارج السّماع، ولا منفذ إليها إلا من دهليز الأسماع، فالنّغمات الموزونة تخرج ما فيها، وتظهر محاسنها أو مساوئها، ومثّل هذه العلاقة بين النّغم والروح سرّ يعجز البشر عن تحليله؛ فـ "إنّ الله تعالى سرّاً في مناسبة النّغمات الموزونة للأرواح، حتى إنّها لتؤثّر فيها تأثيراً عجيباً، فمن الأصوات ما يفرح ومنها ما يحزن، ومنها ما يَنوّم، ومنها ما يضحك ويطرب، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرّجل والرّأس."⁽⁴⁾ ويؤكد الغزالي أنّ الذي لا يطرب لتلك النّغمات الموزونة فاسد الذّوق والإحساس حيث يقول: فمن لم يحركه العود وأوتاره، فهو فاسد المزاج ليس له علاج،⁽⁵⁾ ذلك أنّ "تأثير السّماع في القلب محسوس، ومن لم يحركه السّماع فهو ناقص مائل عن الاعتدال، بعيد عن الرّوحانية، زائد في غلظ الطّبع، وكثافته على الجمال والطّيبور بل على جميع البهائم، فإنّ جميعها تتأثّر بالنّغمات الموزونة."⁽⁶⁾

ويحرّك الشعر القلب، ولا ينبغي أن يظنّ أنّ ذلك لفهم معاني الشعر، بل هذا جار في سحر أصواته.⁽⁷⁾ لهذا يدرك الشاعر أنّ جرس أصوات حروف قصيدته عامل مهم في بنيتها،⁽⁸⁾ وأنّه

(1) ينظر: قدامة بن جعفر (ت337هـ/948م)، نقد الشعر، ط3، تحقيق كمال مصطفى، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص64

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص69. عرّف قدامة القافية أيضاً في كتابه فقال: "هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر." ومن خلال ذلك يتبيّن لنا أنّ هناك خلطاً في مفهوم القافية عند قدامة: هل هي لفظ أم حرف؟ ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص69

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص86

(4) الغزالي، محمد بن محمد (ت505هـ/1112م)، إحياء علوم الدين، دار الشعب، القاهرة، ج6، ص1131

(5) الغزالي، إحياء علوم الدين، ج6، ص1131

(6) الغزالي، إحياء علوم الدين، ج6، ص1132

(7) الغزالي، إحياء علوم الدين، ص1131، وينظر: ماثين، ف، أ، البيوت، ت. س الشاعر النّاقذ، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، 1982م، ص174

(8) رتشاردز، إ. أ، مبادئ النّقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963م، ص188

"يجب أن يكون صدى للمعنى." (1) ولعلّ هذا التأثير الكامن في جرس أصوات القصيدة إنّما سرّه يكمن في الخيال؛ ففوّة التّخييل هي التي تضيف شيئاً آخر إلى المدلول العادي للألفاظ. (2) تلك الفوّة الخلّاقة المبدعة التي يعمد إليها الشّاعر للتّعبير عن كل ما يجيش في نفسه من مشاعر وأحاسيس وأفكار وخواطر، منها "ما يكون قائماً ومنها ما يكون مضيقاً، ومنها الشّفاف أو المعتم، ومنها الرّخو أو الصّلب، ومنها الحيّ الصّامت، ومنها ما يشعّ إلهاماً روحياً وجدانياً." (3) فالشّاعر يوقظ الخيال الخامد من خلال الرّواء العذب السّلس للأصوات وموسيقى النّظم؛ (4) لأنّه أحسن الأجزاء صلاحية للمحاكاة. (5)

ونظراً لعلاقة القافية بالشّعر وما تضفيه عليه غدا الكشف عنها كشفاً عن جوهر الشّعر وأجمل ما فيه. فللقافية سحرها في نقل لطائف المعنى وأحاسيس قائلها، وذلك من خلال الشّعور الذي يوحيه جرسها، والخطر الذي يمثله في الطّبائع والأذهان والآنفس والقلوب. فالجرس الموسيقي للقافية من أبلغ الطّرق للوصول إلى هذه الغايات، قال الحاتمي: على الشّاعر أن يتأمل الغرض الذي يرميه فكره، فينظر مع أيّ القوافي يكون أشدّ أطراً، فيكسوه أشرف معارضة، ويبرزه في أسلم عباراته، ويعتمد إقرار المعاني مقارّها، وإيقاعها مواقعها. (6) وأكّد أبو هلال العسكري قول الحاتمي فقال: إذا أردت أن تعمل شعراً فأخضّر المعاني التي تريد نظمها فركّز، وأخطرها على قلبك، واطلب لها قافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمها في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى. (7) ووافقهما العلوي عندما قال: إذا أراد الشّاعر أن يبين قصيدة، أو ينظم قطعة صوّر المعنى في قلبه، واختار له من القوافي ما يوافقه. (8) ورأى المرزوقي: القافية كالموعد المنتظر يتشوّفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه. (9) وربط القرطاجني القافية بالغرض الشّعري فالناظم عنده "يحضر مقصده في خياله وذهنه، والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده، ويتخيّلها تتبّعاً بالفكر في عبارات بدد، ثمّ يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرّاً، أو مهيناً لأن يصير طرّاً من الكلم المتماتلة المقاطع، الصّالحة لأن تقع في بناء

- (1) درو، إليزابيث، الشّعر كيف نفهمه ونتوقّه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمه، بيروت، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنّشر، بيروت، نيويورك، 1961م، ص49
- (2) نافع، عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النصّ الشعري، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1405هـ-1985م، ص33
- (3) حسن، عبد الحميد، الأصول الفنيّة للأدب، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، 1949م، ص59
- (4) ادمان، اروين، الفنّون والإنسان، ترجمة حمزة محمد الشيخ، دار النّهضة العربيّة، القاهرة، 1965م، ص41
- (5) أرسطو، الخطابة، ترجمه وشرحه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النّهضة، القاهرة، 1980م، ص195
- (6) الحاتمي، محمد بن الحسن (ت388هـ/998م)، الرّسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1385هـ/1965م، ص42
- (7) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله (ت395هـ/1004م)، كتاب الصّناعتين، الكتابة والشّعر، ط1، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، النّاشر: عيسى البابي الحلبي، 1371هـ-1952م، ص139
- (8) العلوي، المظفر بن الفضل (ت656هـ/1258م)، نضرة الإغريض في نصرة القريض، ط2، تحقيق نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، مطبوعات مجموعة العربيّة بدمشق، 1416هـ-1995م، ص389
- (9) المرزوقي، أحمد بن محمد (ت421هـ/1030م)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1967م، ج1، ص61

قافية واحدة؛ ثم يضع الوزن والرّوي بحسبها؛ لتكون قوافيه متمكّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها." (1)

وقد درس القرطاجني القافية من جهة اعتناء النّفس بما وقع في النّهاية، (2) فتنبّه إلى أنّ تكرار القافية، ووقوعها في آخر البيت، تتيح للمتلقّي فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته، فتكون أعلق بالحافضة، وأشدّ أثرًا من سواها من كلمات البيت، فأصداؤها تتردّد في الدّهن.

ورأت نازك الملائكة أنّ القافية نقطة القوّة والصّلاية في كيان الشّطر، (3) بل هي حياة كاملة (4) تنبت الأفكار، (5) وتفتح للشّاعر "أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقاً"، (6) و"تفتح كنوز المعاني الخفيّة، وتغيّر اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة"، (7) ومفتاح سحريّ يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشّاعر. (8) وهي "نجمة متألّقة يلقيها الشّاعر على الطّريق. إنّها معالم مضيئة في الدّرب، ولذلك نفرح حين نصادفها وكأنّنا التقينا بحبيب فارقتاه زمناً". (9)

ورأى ياكوبسون أنّ القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلاليّة بين الوحدات التي تربط بينها، وإنّ طبيعة هذه العلاقة الدلاليّة هي التي ينبغي توضيحها. (10) وأكّد جان كوهين أنّ هذا المدى الدلالي للقافية كثيرًا ما تمّ التأكيد عليه، فقال: إنّ القافية وظيفة الإعلام بنهاية البيت في الشّعر، (11) وهي لا تظهر وظيفتها إلّا في علاقتها بالمعنى، (12) وليست مجرد تشابه صوتي (13) أو حلية للخطاب، (14) "وسواء كانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة فهي في جميع الأحوال علاقة

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص204

(2) المصدر السابق، ص271

(3) الملائكة، نازك، سايكولوجيّة اللّغة ومقالات أخرى، دار الشّؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، 1993م، ص64

(4) المرجع السابق، ص79

(5) المرجع السابق، ص72

(6) المرجع السابق، ص61

(7) المرجع السابق، ص72

(8) المرجع السابق، ص61

(9) المرجع السابق، ص64

(10) ينظر: كوهن، جان، بنية اللّغة الشعريّة، ط1، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدّار

البيضاء، المغرب، 1986م، ص209

(11) المرجع السابق، ص83

(12) المرجع السابق، ص74

(13) المرجع السابق، ص30

(14) المرجع السابق، ص47

داخلية، ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تُدرس القافية داخل هذه العلاقة⁽¹⁾ ومن المحدثين العرب من رأى أن القافية تُسهم في نقل ما أراد الشاعر من مشاعر ومعاني وإيهامات⁽²⁾.

وهكذا تستعمل القافية في الشعر استعمالاً خاصاً "أبعد من كونها ذات نهاية صوتية متماثلة للدوائر المقطعية - أي الأبيات - في الشعر"⁽³⁾ فهي تلعب دوراً دلاليًا هاماً⁽⁴⁾ من شأنه أن يبرز جوانبها التخيلية والإيحائية. ويمكننا أن نصل إلى هذه الجوانب عن طريق دراسة صفات أصوات الحروف ومخارجها التي تقع قوافي في الشعر، ويتفاعل القوافي مع نصوصها التي وجدت فيها تتضح لنا هذه الجوانب؛ فبين مخارج أصوات حروف القوافي وصفاتها وبين معاني الشاعر وأغراضه علاقة شعورية.

فمن المتأملين في منظومات الشعراء من ربط بين موضوع القصيدة وحرف القافية، فقال: "إن (القاف) تجود في الشدة والحرب، و(الدال) في الفخر والحماسة، و(الميم) و(اللام) في الوصف والخبر، و(الباء) و(الراء) في الغزل والنسيب"⁽⁵⁾ وهناك من رأى كثرة ورود (العين) رويًا لقصائد الرثاء؛ لما في جرس (العين) من مرارة وتعبير عن الوجد والجزع والفرح والهلع، ورأى ورود (السين) رويًا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة⁽⁶⁾ ووجد قافية (الباء) مناسبة لجو قصيدة فتح عمورية وإيقاعها الحماسي الشديد⁽⁷⁾ وذلك لأن قافية (النون) في قصيدة أبي تمام تتفق مع طبيعة تجربته التي تدور أساساً حول الترحل والبين؛ فكما أن (النون) تكون من طرف اللسان وما فوق الثنايا، فالموضوع نفسه يدور حول عدد من النهايات بالنسبة للإنسان⁽⁸⁾ وقال آخرون في (الدال) "إنها تعبر عن صوت العاشق الذي صار دالاً من شدة الحزن، أما علماء الأصوات فيذكرون، أنها صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور، يتذبذب معها الوتران الصوتيان، وهذا يؤول إلى هزة الشوق ورعدة

- (1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية ص32
 - (2) سلطاني، محمد علي، العروض وموسيقى الشعر العربي، جامعة دمشق، 1401-1402هـ - 1981-1982م، ص18-20
 - (3) عبد اللطيف، محمد حماسة، اللغة وبناء الشعر، دار غريب، 2001م، ص218
 - (4) جونسون، بارتون، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، ص4، ع25، فبراير 1982م، ص151
 - (5) البستاني، سليمان، الإيالة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، 1904م، ص97
 - (6) النويهي، محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج1، ص63، 102 وينظر: عبد الدايم، صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1423هـ - 1993م، ص161
 - (7) عبد الدايم، صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص31
 - (8) المرجع السابق، ص32، يقول أبو تمام:
 ما اليوم أول توديع ولا ثاني البين أكثر من شوقي وأخزاني
 دغ الفراق فإن الدهر ساعده فصار أملاك من روجي بجثمانني
- ينظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ط2، تحقيق راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، 1414هـ - 1994م، م2، ص156

الفراق".⁽¹⁾ ولاحظ آخر أنّ تتابع القافات في كلمات (سحقاً، قلماً، عنقاء، دفقاء، غرقاً...) في قصيدة زهير بن أبي سلمى في وصف سانية⁽²⁾ يحاكي دفقات الماء من الدلو كلما صعدت من البئر، وصبت في الجدول، وأنّ الحركة الطويلة (ا) تحاكي امتداد دفقات الماء في أركان البستان.⁽³⁾ وأنّ أحمد شوقي كان موفقاً غاية التوفيق حين اختار (القاف) رويّاً لقصيدته في النّيل، حيث ساعد جرس (القاف) في تواليه على تصوير الحقيقة الأولى عن النّهر: وهي تدفقه بالماء الغزير، والفيض العميم، والخير والبركة والرّي والخصب والإحياء.⁽⁴⁾

وتعتقد الدراسة أنّ (القاف) تجود في الشّدة والحرب؛ لأنّها صوت انفجاري مفخّم، مخرجه من الحلق (لهوي)، ولأنّ معاني مصادرها في المعاجم تدلّ: على أصوات، وعلى الشّدة والقوّة والفعاليّة، وعلى القطع والكسر والقشر، وعلى اليباس والجفاف.⁽⁵⁾ وهو صوت "يفضي إلى أحاسيس لمسيّة من القساوة والصّلاية والشّدة، وإلى أحاسيس بصريّة وسمعيّة من فقاعة تنفجر أو فخّارة تنكسر"،⁽⁶⁾ أو عن شقّ الأجسام وقلعها دفعة،⁽⁷⁾ لهذا أجاد جرس (القاف) في وصف السّانية ونهر النّيل.

وترى الدراسة أنّ (الدّال) تجود في الفخر والحماسة؛ لأنّها صوت مجهور وانفجاري، ولأنّ مدلولها الامتداد إلى حدّ معيّن.⁽⁸⁾ ولأنّ معاني مصادرها تدلّ على الشّدة والفعاليّة وعلى التّحرّك السّريع.⁽⁹⁾ وهذه صفات تلائم الفخر وتلازمه، وتلائم التّعبير عمّا يجيش في نفس العاشق.

وربّما استخدمت (اللام) و(الميم) في الوصف والخبر؛ لأنّهما صوتان مجهوران، ولمرونتهما ولينهما ورقتهما. ولأنّ (اللام) لسانيّاً صرّفاً، واللسان عضو الكلام لنقل الخبر، وللوصف.

- (1) عبد الدايم، صابر، موسيقى الشعر العربي، ص33، يقول أبو تمام في مطلع هذه القصيدة:
هي فُرْقَةٌ مِنْ صَاحِبِ لَيْكٍ مَاجِدٍ فَعَدَا إِذَابَهُ كُلَّ دَمْعٍ جَامِدٍ
ينظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، م1، ص215.
- (2) السّانية: أداة كان القدماء يسقون بها الأراضي المزروعة من الآبار.
- (3) النويهي، محمد، الشعر الجاهلي، ص133-134.
- (4) المرجع السابق، ص134.
- (5) عباس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998م، ص144 – 145.
- (6) المرجع السابق، ص144.
- (7) ابن سينا، الحسين بن عبد الله (ت428هـ/1036م)، رسالة أسباب حدوث الحروف، ط1، تحقيق محمد حسان الطيّان ويحيى مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، سورية، 1403هـ - 1983م، ص93.
- (8) ابن البستاني، مخطوط "مقدمة علم المباني" ضمن كتاب أسرار لغويّة، ملحق إبراهيم البستاني، دار غندور للطباعة والنّشر والتّوزيع، بدون تاريخ، ص94.
- (9) عباس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص66-68.

وتميل الدراسة إلى أن (الراء) و(الباء) جادا في الغزل والنسيب أكثر من غيرهما من الأصوات؛ وذلك لأن (الراء) صوت تكراري، و(الباء) صوت أصلح ما يكون لتمثيل الأحداث التي تنطوي معانيها على الانبثاق والظهور -بما يحاكي واقعة انبثاق صوته من بين الشفتين إيماء وتمثيلاً- وعلى الاتساع والامتلاء والعلو -بما يحاكي انفتاح الفم على مداه عند خروج صوت (الباء) منفرداً ممدوداً⁽¹⁾ وهذه صفات تليق بالغزل والنسيب؛ فأمر الغزل تحتاج إلى التكرار في التلذذ بذكر المحبوب والرفع من شأنه، وإلى إظهار هذا الحب، وكشف مقداره.

وترى الدراسة انسجام نطق (العين) في التعبير عن الوجد والجزع والفرح والهلع؛ لأن مخرجها من الداخل (الحلق)، وهذا المخرج أنسب لتجسيد هذه المعاني، فالواحد منا يحسن ألمها وتمثلها في حلقه.

ولعل جرس (السين) يليق في الحديث عن عاطفة الأسف والأسى والحسرة؛ لأنها من الأصوات الصغرية التي هي أليق بهذه المعاني.

وناسبت (الباء) جو قصيدة فتح عمورية وإيقاعها الحماسي الشديد؛ لأن (الباء) صوت قوي -جمع القوة من جهتي الانفجار والجر- يتفق مع معنى الحرب الذي تتحدث عنه القصيدة⁽²⁾.

وصوت (النون) أكثر تناسباً مع الحالة التي يكون عليها الشاعر الذي يعاني ألم البعاد والرحيل -في قصيدة أبي تمام التي تتحدث عن الترحل والبين- لأنه صوت أنفي، فعادة عند الحديث عن الرحيل والبعاد تختنق الأصوات فلا تخرج من الفم وتخرج من الأنف.

وتنوّه الدراسة هنا إلى أن القافية تُصوّر بأصواتها معاني القصيدة لكن دون أن تدعي أن لكل قافية معنى محدداً لا تخالفه ولا تتجاوزه. فهذه المعاني إذا صحت من باب التغليب فلا تصح من باب الإطلاق. فإذا أشار صوت قافية (الباء) في بيت المتنبي إلى معنى الحماسة أو الشوق، فذلك لا يعني أنه لا يشير إلى معنى الفخر أو القسوة أو الحقد أو الحزن أو الفزع، أو معنى الفرح أو الانتصار، أو معنى الحب أو الشوق أو الوصال في قصائد أخرى؛ "فالخصائص الصوتية-للحرف- قد تتلاءم مع أنواع شتى من الأفكار وأنواع شتى من العواطف."⁽³⁾ ومن هنا فإن صوت قافية (الباء) مثلاً قوي دائماً، لكنه ليس حماسياً أو قاسياً أو حزيناً أو فرحاً... دائماً. فلا توجد أصوات تتصف بطبيعتها بالحماسة أو الحزن أو القسوة أو الفرح... لكنها أصوات تتصف بالقوة وأصوات تتصف بالضعف.

(1) عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص101.
 (2) ينظر صفات الحروف الكتب التالية: عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها. وابن الطحان، أبو الأصبع السمتي الإشبيلي (ت بعد 560هـ/1164م)، مخارج الحروف وصفاتها، ط1، تحقيق محمد يعقوب تركستاني، 1404هـ - 1984م، وابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، وابن البستاني، مخطوط "مقدمة علم المباني" ضمن كتاب أسرار لغوية، وأنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، ط4، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1999م.
 (3) النويهي، محمد، الشعر الجاهلي، ج1، ص99.

ثم إنّ مناحي التحوّل من نعمة إلى أخرى في قافية الحرف الواحد أكثر من أن تحصى؛ فنغمة (الباء) مضمومة مثلاً تختلف عنها مكسورة ومفتوحة، وهي وما قبلها متحرّك، غيرها وما قبلها ساكن أو ممدود بحركة طويلة. ورثتها في بحر تختلف عنها في بحر آخر.⁽¹⁾

وقديماً قابل ابن رشيق القيرواني بين جرس الحركات في القافية، وما تحاكيه في النفوس من صورة بصرية لحركة قوايس الساقية عندما يقع الإقواء في القافية، حيث قال: "ومن الشعر نوع غريب يسمّونه القوايس، تشبّوها بقوايس الساقية لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى،"⁽²⁾ وقدّم مثلاً لهذا النموذج من مربوع الرجز لطلحة بن عبيد الله العوني (ت350هـ):

كَمْ لِلدُّمَى الْأُبْكَارِ بِالْـ جَنَّتَيْنِ مِنْ مَنْـ اَزَلِ
بِمُهْجَتَيَّ لِلْوَجْدِ مِنْ تَذَكَارِهَا مَنْـ اَزَلِ
مَعَاهِدٌ رَعِيْلُهَا مُنْعَجِرُ الْهَوَاطِـ لِ
لَمَّا نَأَى سَاكِنُهَا فَأَدْمَعِي هَوَاطِـ لِ

حيث تتناوب حركات القافية بين الضمة والكسرة، وهما الحركتان اللتان استعيرت لهما صفة الارتفاع والانخفاض في قوايس الساقية. فالكسرة حركة تكون الشفتان عند نطقها في حالة انفراج وترجع نحو الخلف،⁽³⁾ وعند نطق الضمة فإنّ مؤخّر اللسان يرتفع نحو منطقة الطبق إلى أقصى درجة ممكنة.⁽⁴⁾ وكلام ابن رشيق مؤشّر في محاكاة حركتي القافية المتناوبتين لحركة معاينة في الطبيعة.⁽⁵⁾

وذهب عبد الله الطيب إلى أنّ الضمة حركة تُشعر بالأبهة والفخامة، والكسرة تشعر بالرقّة واللّين، وأنّ أرقّ قصائد الشعر العربي مكسورات الرّوي في الغالب، وأفخمها مضموماته في الغالب. ووجد شعراء الرقّة يميلون إلى استعمال الكسر، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضمّ؛ زهير مثلاً يجيد في مضموماته أكثر من مكسورات، وامرؤ القيس يُحسن في الكسر أكثر من الفتح، والفرزدق ميّال إلى الضمّ، وجريّر إلى الكسر، والمتنبي إلى الضمّ، والبحتري إلى الكسر. والشّعراء المعاصرون يكثرّون من الكسر؛ لما يشعرون فيه من لين وانكسار، يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة التي يريدون أن يعبروا عنها.⁽⁶⁾

(1) المرجع السابق، ج1، ص60-62.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمد، ج1، ص178.

(3) النوري، محمد جواد، فصول في علم الأصوات، ط1، مطبعة الناصر التجارية، نابلس، 1991م، ص250.

(4) المرجع السابق، ص254.

(5) الماكري، محمد، الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1991م، ص146 – 147.

(6) الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ج1، 1970م، ص69-70.

وهناك من ذهب إلى أن الكسرة توحى بالانكسار، فعَلَّ اختيار أبي تمام (الدَّال) المكسورة قافية لقصيدته له في وداع صديقه، وهل هناك ألم أَمَر من ألم الوداع، وحرقة السَّفر وفراق الصديق؟⁽¹⁾

لا تَبْعَدُنْ أَبَدًا وَلَا تَبْعُدْ فَمَا أَخْلَأُكَ الْخُضْرُ الرُّبَا بِأَبَاعِدِ⁽²⁾

وحلّل المحدثون الغربيون الحركات في ضوء العلاقة بين الصَّوت والحالات النَّفسية، فرأوا أن حالات الوقار والعظمة والخوف والرَّعب والوحشة تناسبها أصوات الارتفاع (u, o, a). أما العواطف السريعة والشديدة كالشَّكوى والأنين والحزن والبشاشة والنَّشوى والسَّرور فتتناسب أكثر مع أصوات الانخفاض (ā, i, e).⁽³⁾ وأن الحركات الأمامية ترتبط عندهم بالموضوعات الرقيقة المشرقة، في حين ترتبط الحركات الخلفية بالموضوعات الثَّقيلة البطيئة المظلمة.⁽⁴⁾

وتتساءل الدراسة: هل الذين تخفَّفوا من أعباء القافية مجرد رغبة، أم أن هذا التَّخفُّف مرتبط بحالة نفسية شعورية يعيشها الشاعر ويصدر عنها، وتعبير عن وجهة نظر جمالية أخرى؟ فربما سبب تدمر الشاعر المعاصر من القافية أنه يعيش في ضجيج، يُفقد أسرار أصوات القافية وإحياءاتها وصلتها بالطبيعة وبالنفس.⁽⁵⁾

لهذا تؤكد الدراسة على أن القافية ليست مجرد محسن صوتي، بل إنها تنجز وظيفة دلالية⁽⁶⁾ إيحائية تخيلية. وأن الدلالة الإيحائية والتَّخيلية لصوت القافية لا يظهر بوضوح ولا نستطيع الإحساس به إذا ظلت دراستنا للقافية شكلية بعيدة عن خصائص أصوات حروفها وصفاتها، ومحاولة تفسير انتقاء قافية دون أخرى.

وأخيرًا يخطئ من يعتقد بأن "القافية تكبح من جماح الطَّاقة المبدعة"⁽⁷⁾ عند الشاعر. ويخطئ من "يظن أن مسألة البحث عن الألفاظ المتماثلة أمر يقتل الحالة الشعريَّة الخصبة التي يكون فيها الشاعر وهو يبدع قصيدته، ويقصُّ أجنحتها ويطفئ شعلتها."⁽⁸⁾ ويخطئ من يظن "أن القافية تجعل الشاعر يقع في معانٍ متكلَّفة منظومة نَظْمًا مصطنعًا."⁽⁹⁾ فهذا "اعتقاد غلط لا أساس له."⁽¹⁰⁾ بل القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ

- (1) عبد الدايم، صابر، موسيقى الشعر العربي، ص33.
- (2) ينظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، م1، ص215.
- (3) خانلري، ترويز نائل، حول وزن الشعر، ترجمة وتعليق ودراسة: محمد محمد يونس، مكتبة الشَّباب، المنيرة، 1994م، ص153.
- (4) ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972م، ص211-212.
- (5) سلطاني، محمد علي، العروض وموسيقى الشعر العربي، ص31.
- (6) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ص209.
- (7) الملائكة، نازك، سايكولوجية الشعر، ص61.
- (8) المرجع السابق، ص60.
- (9) المرجع السابق، ص61.
- (10) المرجع السابق، ص61.

القصيدة،⁽¹⁾ وكأنّها زمام لولاه لظّل الشّعر مسيّباً لا يستطيع أن يتماسك، بل لظّل مندفعاً بلا نظام كوّهم رتيب لا نهاية له.⁽²⁾ فوجودها يُشعر بوجود نظام في ذهن الشاعر، ويتنسّق الفكر لديه، ووضوح الرؤية، وقوّة التجربة.⁽³⁾

رسم القافية: مقام المحاكاة والتّخييل والإيحاء

يقول ابن عبده ربه في كتابه العقد الفريد: "ولربّما جاء تنوّع الرّوي هنا لتشابه الحروف في الهجاء مثل (ع) و(غ)."⁽⁴⁾ ويقول المعري: "فإن كانت تلقّيت عن العرب – يقصد القافية – فيجب أن يكون من أخذ عنه ذلك يعرف حروف المعجم ويقرأ الصّحف، وقد كان فيهم رجال يقرؤون ويكتبون ويعرفون مواقع الحروف."⁽⁵⁾ ويقول الرازي: "مزيّة الحُسن والجمال في الكلام تارة تكون بسبب الكتابة."⁽⁶⁾ ويقول القرطاجني: "إنّ المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر."⁽⁷⁾ ويؤكد هذا قوله: "إنّ بعض النّاس يكره اختلاف جرية التّوجيه"⁽⁸⁾ في مطلقات المهموز؛ لأنّه يؤدّي إلى اختلاف صوّر الرّوي في الخطّ، ومن قصد استقصاء أنحاء التّناسب في حقائِق الشّعر ولواحقه؛ فإنّه حقيق أن يظهر تناسب اللفظ بتناسب الخطّ، حتى تحصل العين من صورة الخطّ المتّفقة على مثل ما حصل عليه السّمع من اتّفاق صورة اللفظ."⁽⁹⁾

ومن المحدثين من جزم بأنّ تشكيل القافية هو "أول تشكيل إثاري استتبّ في الشّعريّة العربيّة منذ أقدم عصورها... فصورها المكرورة في تراتبها العمودي تدلّ على بداية التّشكيل البصري بمفهومه الحديث، ومن ثمة كانت القافية في الشّعر العربيّ البيان الأوّل لبوادر إيقاع بصري يعتمد الازدواجية بين ما هو مسموع وما هو مبصر،"⁽¹⁰⁾ ومن المحاكاة التي تتوسّل بالأشكال: الخطّ حيث تُعدّ القافية أوّل عنصر تشكيلي في الشّعريّة العربيّة.⁽¹¹⁾

- (1) المرجع السابق، ص 65.
- (2) درو، إليزابث، الشّعر كيف نفهمه ونتدوّقه، ص 45.
- (3) الملايكة، نازك، سايكولوجيّة الشّعر، ص 65.
- (4) ابن عبده ربه، العقد الفريد، ج 6، ص 354.
- (5) المعري، أحمد بن عبد الله (ت 1057/449م)، لزوم ما لا يلزم، شرح نديم عدي، ط 2، دار طلاس، دمشق، 1988م، ج 1، ص 10.
- (6) الرازي، محمد بن عمر (ت 606/1209م)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، بيروت، دار صادر، 2004م، ص 94.
- (7) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 250.
- (8) والتّوجيه حركة ما قبل الرّوي. وللتّوجيه جريتان: جرية متّفقة، يطرد فيها الفتح خاصّة، وجرية مختلفة يتوارد فيها الضّم والكسر على ما قبل الرّوي. ينظر: القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، ط 1، تقديم وتحقيق علي لغزيوي، 1417-1996م، ص 48.
- (9) القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، ص 49.
- (10) كنّون، عبد الرحيم، من جماليّات إيقاع الشّعر العربي، ط 1، دار أبي قرق للطباعة والنّشر، 2002م، ص 428.
- (11) المقالح، عبد العزيز، الشّعر بين الرّؤية والتّشكيل، ط 1، دار العودة، 1990م، ص 115.

وانطلاقاً من هذه الأقوال قد تفسّر القوافي تفسيراً بصرياً؛ فالنظام المطّرد في التقفية لدى الشعراء القدماء في جعلها نهايات السطور ونهاية الكلام، ميزة إضافية للقافية الواحدة لا يتحدث عنه في تحليل النصوص الشعرية؛ فنتابع القوافي عمودياً يؤلف ويشكل صورة بصرية تشكيلية تكون مكتملة لمعنى القصيدة، يمكننا إحساسها والانفعال بها. فبتشاكل القافية عمودياً في آخر كلّ بيت، يتمكن الشاعر من تحقيق خطابه الصوري؛ حيث تظهر توقيعاتها البصرية التشكيلية بإزاء توقيعاتها الموسيقية، فالقافية هي النهاية الحقيقية "للدقة الشعرية" وختامها، أو هي "القفلة"⁽¹⁾ التي تصل إليها نفس الشاعر، فتترجم شعوره في نهاية كلّ بيت ليبدأ نفساً جديداً. وتكرارها في نهاية كلّ بيت يدلّ على أنّ الدقة نفسها هي التي يحيها الشاعر مهما اختلفت أغراض القصيدة الواحدة؛ فمن ملامح القصيدة التقليدية تعدّد الأغراض فيها بحيث ينتقل الشاعر من غرض إلى آخر، فيبدأ متغزلاً ثم يثني بالفخر ثم يصف ثم يمدح ثم يفخر ثم يهجو، فمهما تعددت الأغراض الشعرية هو يؤكد لنا بتكرار القافية أنّه يعيش الحالة النفسية نفسها. وهذه الدقة الشعرية في نهاية كلّ بيت يختلف طولها ورسمها باختلاف حالة الشاعر الشعرية؛ فإذا كان الشاعر يحسن بثقل مثلاً اختار قافية يحاكي رسمها هذا الثقل.

فالبحتري في سينيته مثلاً يرى في قافية (س) صوراً بصرية، أخذ يصفها صورة صورة مطابقة لعاطفته في تلك اللحظة، فقال:⁽²⁾

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَبِّسُ نَفْسِي	وَتَرَفَعْتُ، عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسٍ
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ رَعَزَ عَنِي الدَّهْ	رُ الْتِمَاسًا مِنْهُ لِنَفْسِي وَنَكْسِي
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي	طَفَقَتْهَا الْأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسٍ
وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفْهِ	عَلَلِ شَرْبُهُ وَوَارِدِ خُمُسٍ
وَكَأَنَّ الزَّمَانَ أَصْبَحَ مَحْمُو	لَا هَوَاهُ مَعَ الْأَخْسِ الْأَخْسِ
وَاشْتِرَانِي الْعِرَاقَ خُطَّةً غَبْنٍ	بَعْدَ بَيْعِي الشَّامَ، بَيْعَةَ وَكُسٍ
لَا تَرُزْنِي مُزَاوِلًا لِاخْتِبَارِي،	بَعْدَ هَذِي الْبُلُوَى فَتُنْكَرَ مَسِي
وَقَدِيمًا عَهْدَتَنِي ذَا هَنَاتٍ	أَبِيَاتٍ عَلَى الدِّيَّاتِ شُمُسٍ
وَلَقَدْ رَابَنِي نُبُوْ ابْنِ عَمِّي،	بَعْدَ لَيْنٍ مِنْ جَانِبَيْهِ وَأُنْسٍ
وَإِذَا مَا جُفَيْتُ كُنْتُ جَدِيرًا	أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمْسِي

(1) حمام، عبد الحميد، معارضة العروض، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1991م، ص207.
 (2) البحتري، ديوان البحتري، ط3، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، 1964م، ص1152-1162.

ولقد اعتنى العرب قديماً بالقافية، يقول ابن جني: "ألا ترى أنَّ العناية في الشعر إنّما هي بالقوافي لأنّها المقاطع... والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمّس، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلّما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه." (1) وحكمه الذي يحافظ عليه: من حيث التماثل الصوتي مع بقية الأبيات، ومن حيث التوافق الحركي. فسبيل الشاعر أن يعنى بتهذيب القوافي وتحسينها واستجادتها فإنّها حوافر الشعر، (2) ورأس البيت (3) ومركزه، "حمداً كان ذلك الشعر أو ذمّاً، وتشبيهاً كان أو نسيباً، ووصفاً كان أو تشبيهاً." (4) فهي "الملكة الجميلة المستبذّة" (5) و"تاج الإيقاع الشعري" (6) و"مظنة اشتهاه الإحسان أو الإساءة." (7) فإذا دلّت القافية على أمر كرهه أو رثت النفس ضيقاً وتبرّماً، وإذا دلّت على أمر طيب أو حسن أو رثتها أثراً طيباً. (8) لذا يجب ألاّ تتضمن القافية إلا ما يكون له موقع حسن من النفس، فيبتعد الشاعر بالقافية عن الأصوات الكريهة؛ فالصوت الكريه إذا وقع في أثناء البيت قد يتلوه ما يغطّي عليه، فيشغل النفس عن الالتفات إليه، أما إذا وقع في القافية، فإنّه يأتي في أشهر موضع وأشدّه تلبساً بعناية النفس، فتبقى النفس متفرّغة لملاحظته، والاشتغال به، ولا يعيقها عنه شاغل. (9)

لهذا أهمل ابن جني بعض القوافي وهي: (ث، ح، خ، ص، ض، ط، ظ، غ، ف)، فلم يعرّج عليها ولم يذكر شيئاً من أبياتها، وذلك عندما رتب كتابه (الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي) على القوافي. (10) وسمّى المعري هذه القوافي بالقوافي غير المعجبة أو النافرة. (11) و"ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على (ط) ولا (ظ) ولا (خ) ولا (ش) ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على (ص) ولا (ض) ولا (ط) ولا كثير من نظائره، وهذا شيء ليس بخفي،" (12) ويقول نابغة بن جعدة: "ما جعلت (ش) قط

- (1) ابن جني، عثمان بن جني (ت392هـ/1002م)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دار الكتب المصرية، 1371هـ-1952م، ج1، ص84.
- (2) وإنّما غرضه فيه أنّها أشرف ما فيه، كما أنّ حوافر الفرس هي أوثق ما فيه وبها نهوضه، وعليها اعتماده. ينظر: ابن جني، المحتسب، ج2، ص209، والحتمي، الرسالة الموضحة، ص42، والقرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.
- (3) ابن جني، المحتسب، ج2، ص210.
- (4) الحتمي، الرسالة الموضحة، ص42.
- (5) الملائكة، نازك، سايكولوجية الشعر، ص60.
- (6) كشك، أحمد، القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، توزيع دار المعارف بالفجالة، 1983م.
- (7) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.
- (8) المصدر السابق، ص76.
- (9) المصدر السابق، ص256، 275-276.
- (10) وكان لا يتعقّب كل قصائد القافية الواحدة، وإنما يختار أبيات بعض منها ويشرحها. ينظر: ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تحقيق محسن غياض، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1973م.
- (11) المعري، أحمد بن عبد الله (ت449هـ/1057م)، رسالة الغفران، ط4، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر، ص375.
- (12) المعري، لزوم ما لا يلزم، ج1، ص20.

رويًا،⁽¹⁾ والبحتري له شعر جمّ ولا نعلم فيما روي له شيء على (خ) ولا (غ) ولا (ث) إلا أن يكون شاذًا لم يثبت في أكثر النسخ.⁽²⁾

وسمى المعري القوافي بالذلل والنفر والحوش؛ فالذلل ما كثر على الألسن وهي: (ب، د، ر، ل، ن، م، ع)، وإذا تتبّعنا أشعار العرب، وجدنا أنها أشهر الأصوات التي جاءت رويًا أكثر من غيرها في دواوينهم، وأنشدوا عليها أغلب شعرهم. والنفر ما هو أقل استعمالًا من غيره كـ (ج، ز) ونحو ذلك. والحوش اللواتي تهجر فلا تستعمل⁽³⁾ وهي: (ث، خ، ذ، ش، ط، ظ، غ)، ومع ذلك ترددت في شعر القدماء. سأل المعري الشاعر روبة: "ما كان أكلفك بقواف ليست بالمعجبة، تصنع رجزًا على (غ)، ورجزًا على (ط) وعلى (ظ)، وعلى غير ذلك من الحروف النافرة."⁽⁴⁾

وقد أكد ابن الأثير أن أصوات الحروف متفاوتة في كراهة الاستعمال، فمنها البشع الكريه الذي يمجّه السمع: (ث، ذ، ش، ط)، ومنها الأشد كراهية: (خ، ص، ظ، غ)،⁽⁵⁾ فيجدر بالشاعر اجتنابها؛ فـ "واضع اللغة لم يضع عليها ألفاظًا تعذب في الفم، ولا تلذ في السمع"،⁽⁶⁾ فيضطر معها إلى استعمال الكلام المنبوذ والوحشي والمهمّل،⁽⁷⁾ كما فعل أبو تمام في قصيدته الثانية والمتنبي في قصيدته الشينية، وابن هانئ المغربي في قصيدته الخائبة.⁽⁸⁾

ورتب إبراهيم أنيس نسبة شيوع القافية في الشعر العربي كالاتي: حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي: (ر، ل، م، ن، ب، د)، وحروف متوسطة الشيوع وهي: (ت، س، ق، ك، هـ، ع، ح، ف، ي، ج)، وحروف قليلة الشيوع وهي: (ض، ط، هـ)، وحروف نادرة في مجيئها رويًا وهي: (ذ، ث، غ، خ، ش، ص، ز، ظ، و).⁽⁹⁾

ومن هنا نخلص إلى أن المعري وابن الأثير قد حدّرا الشاعر من استخدام الحروف النافرة، وغير المعجبة، فموسيقاها الصوتية تقع على الأذن وقعًا سيئًا، وبالتالي فإنّ مردودها في النفس لا يكون عذبًا.

- (1) المعري، رسالة الغفران، ص209.
- (2) المعري، لزوم ما لا يلزم، ج1، ص20.
- (3) المعري، لزوم ما لا يلزم، ج1، ص26، وينظر: المعري، رسالة الغفران، ص486-487، والطبيب، عبد الله المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص59-64.
- (4) المعري، رسالة الغفران، ص375.
- (5) ابن الأثير، نصر الله بن محمد (ت637هـ/1239م)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط1، حققه وعلّق عليه: كامل محمد محمد عويضة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ج1، ص177-178.
- (6) المصدر السابق، ج1، ص178، وينظر: الطيبي، حسين بن محمد (ت743هـ/1342م)، التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، ط1، تحقيق هادي عطية مطر هلال، عالم الكتب، 1987م، ص470-471.
- (7) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، ص96.
- (8) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص177.
- (9) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م، ص246.

وترى الدراسة أنّ الشعراء العرب والنقاد انطلقوا من نعوت وصفات للقافية أقرها القدماء، فرغزوا على اختيار قواف بعينها واجتناب أخرى، لا شيء إلا لأنّ الأولى تتمتع بخصائص صوتية وبصفات من الهمس والجهر والرخاوة والشدة والقلقلة وغير ذلك،⁽¹⁾ تجعلها مرغوبة لدى الشاعر والمتلقي على السواء؛ فكلماً رقت أصوات الحروف وسهلت مخارجها كانت أقرب إلى القلوب وأتق في الأسماع وأشدّ ولوجاً⁽²⁾ كحروف الذلاقة: (ر، ل، ن)، والحروف الشفوية: (ف، ب، م) ففيها جمالية تميّزها عن غيرها؛ لأنّها حروف عذبة سلسلة المخرج. وكلما ثقلت أصوات الحروف وصعبت مخارجها مجّها السمع؛ لأنّها حروف قبيحة.⁽³⁾ ولهذا يحتاج الشاعر والنقاد إلى الذوق وإلى العلم بالقوافي، وما يصحّ من ذلك وما لا يصحّ.⁽⁴⁾

ولكن لا بدّ من التنويه إلى أنّ الشاعر قد يستعمل القبيح من القوافي فيكون موقعه مستلذاً من النفوس لحسن المحاكاة والتخييل - كما سنرى لاحقاً - فأصوات القوافي تترك في ذهن تأثيراً خاصاً بناء على صفاتها ومخرجها، يرغب الشاعر في أن يوجد لها في ذهن المستمع، وتكون أكثر تناسباً مع الحالة التي يكون عليها الشاعر ومع معانيه المقصودة.⁽⁵⁾

عيوب القافية قراءة براغماتية مقامية

تمثّل القافية النّهاية الإيقاعية للبيت الشعري. وهذا الإيقاع ينبغي أن يستمر في تدفّقه المتناسق إلى نهاية القصيدة. فإذا خرج الإيقاع عن السّيق أو اضطرب كان ذلك عيباً في القافية. ومن هنا يعرض في القافية عيوب تستعمل، إلا أنّ عدم استخدامها أجمل وأفضل كما رأى القدماء.⁽⁶⁾ سنتناول الدراسة منها ما يخصّ الرّوي وهي: الإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة.

أما الإقواء فهو اختلاف حركة القافية (الرّوي) بالصّمْ والكسر،⁽⁷⁾ وهو مأخوذ من قول العرب: (أقوى الفاتل حبله) إذا خالف بين قواه، فجعل إحداها قويّة والأخرى ضعيفة.⁽⁸⁾ وإذا كان مع المرفوع أو المجرور منصوب سمي إصرافاً، (فالإصراف إقواء بالتصّب كما يرى

- (1) أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين (ت976هـ/1568م)، كتاب الأغاني، تحقيق دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1، ص11.
- (2) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص241.
- (3) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص177.
- (4) المصدر السابق، ج1، ص72.
- (5) ينظر دلالة القبيح من القوافي ص34 من هذه الدراسة، عندما استخدم الأعشى قافية (الزاي).
- (6) الفيرواني، محمد بن شرف (ت460هـ/1067م)، إعلام الكلام، ط1، عني بتصحيحه وضبط ألفاظه عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، مصر، 1344هـ - 1926م، ص38.
- (7) ابن السراج، الكافي من علم القوافي، ص47، والمرزباني، محمد بن عمران (ت384هـ/994م)، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، ط1، تحقيق وتقديم محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1415هـ - 1995م، ص30، 33، وابن الدهان، الفصول في القوافي، ص59، والأخفش، كتاب القوافي، ص46، والتتوخي، كتاب القوافي، ص164، وابن جني، مختصر القوافي، ص31.
- (8) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص165.

المعري وابن الدهان⁽¹⁾ وهو مأخوذ من قولهم صرفت الشيء أي أبعدته عن طريقه، كأن الشاعر صرف الرّوي عن طريقه الذي كان يستحقّه من مماثلة حركته لحركة الرّوي الأوّل. ويرى ثعلب أنّ الإقواء اختلاف حركة الرّوي بكسر وضم وفتح⁽²⁾، وهذا يبين في البيتين فصاعداً.

والإكفاء عند أكثر العلماء: اختلاف الرّوي مع قرب في المخرج أو بحروف ذات مخرج واحد⁽³⁾، فيكون مرّة ميمًا ونونًا ولاّمًا⁽⁴⁾ أو ميمًا ونونًا، أو دالًا وذالًا، أو سينًا وشينًا⁽⁵⁾، أو عيّنًا وغينًا⁽⁶⁾ أو باءً ولاّمًا وميمًا وراءً⁽⁷⁾ وهو مأخوذ من قولهم: (فلان كُفء فلان) أي مثله⁽⁸⁾، لأنّ أحد الطرفين مماثل للآخر، أو مقارب له في المخرج.

والإجازة هي اختلاف الرّوي مع البعد في المخرج، كالفاء والتاء⁽⁹⁾، وسمّي بذلك لتجاوزه الحدود المرسومة وتعديها.

وسمّي بعضهم الإجازة إكفاء⁽¹⁰⁾ ويرى ثعلب أنّ الإكفاء هو "دخول الذال على الظاء، والنون على الميم، وهي الأحرف المتشابهة على اللسان"⁽¹¹⁾ أي المتقاربة أو المتشابهة في المخرج. وأنّ الإجازة هي "اجتماع الأخوات كالعين والغين، والسين والشين، والتاء والثاء"⁽¹²⁾ ولعلّ ثعلب يقصد بالأخوات: الحروف المتقاربة في الرّسم، سواء تقاربت المخارج أو ابتعدت. وذلك لأنّ العين والغين متقاربتان في المخرج فهما من الحلق، وكذلك السين والشين، والتاء والثاء فهما من وسط اللسان. ومن هنا نستطيع القول: إنّ (الإجازة إكفاء بالرّسم)، أو نقول:

(1) المعري، أحمد بن عبد الله (ت449هـ/1057م)، شروح سقط الرّند، تحقيق مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود وعبد السلام هارون وإبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد، بإشراف طه حسين، مركز تحقيق الثّراث، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1406هـ - 1986م، ج3، ص1282، وابن الدهان، كتاب القوافي، ص164، والخطيب التبريزي، الكافي، ص160، والقرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، ص43، وثعلب، أحمد بن يحيى (ت291هـ/904م)، قواعد الشّعر، ط1، شرحه وعلّق عليه محمد عبد المنعم خفاجي، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، 1417هـ - 1996م، ص41-42.

(2) ثعلب، قواعد الشّعر، ص41-42.

(3) ابن السراج، الكافي في علم القوافي، ص49، وابن جني، مختصر القوافي، ص30، والأخفش، كتاب القوافي، ص49.

(4) المرزباني، الموشح، ص29، وينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص53.

(5) المعري، لزوم ما لا يلزم، ص9، وينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص55.

(6) ابن السراج، الكافي في علم القوافي، ص49، وينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص53-54.

(7) الأخفش، كتاب القوافي، ص51-52.

(8) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص166.

(9) الأخفش، كتاب القوافي، ص56-57.

(10) ينظر: ابن السراج، الكافي في علم القوافي، ص57، والمعري، لزوم ما لا يلزم، ج1، ص9، والقاضي التتوخي، كتاب القوافي، ص169 - 170، وابن جني، مختصر القوافي، ص30 - 35، وابن عبد ربه، العقد الفريد، ج4، ص417، والأخفش، كتاب القوافي، ص56.

(11) ثعلب، قواعد الشّعر، ص42.

(12) المصدر السابق، ص43.

الإكفاء اختلاف حرف الرّوي مع قرب في المخرج أو قُرب في رَسْم الحرف. والإجازة اختلاف حرف الرّوي مع بُعد في المخرج أو بُعد في رَسْم الحرف.

وهذه قوم أنّ الإقواء هو الإكفاء،⁽¹⁾ ولعلّهم أخذوا بهذا الرّأي لأنّ الإقواء والإكفاء في النّهاية اختلاف في آخر البيت الشعري، سواء أكان في حرف الرّوي أو في حركته.

ومراتب عيوب القافية متفاوتة عند القدماء؛ فالإجازة أشدّ عيباً من الإكفاء؛ لتباعد مخارج حروف الرّوي، والإصراف أشدّ عيباً من الإقواء؛ لأنّ الفتحة صوت متّسع بخلاف الضّمة والكسرة، فكلاً منها صوت لَيّن ضيق.⁽²⁾ وقد وقع الجُمع بين ذلك للفصحاء على قبح.⁽³⁾

وهناك من اعتبر الإكفاء والإجازة والإقواء والإصراف عجزاً⁽⁴⁾ أو خطأً وغلطاً في القواعد بسبب انشغال الشاعر بموسيقى الشعر وأنغام القوافي،⁽⁵⁾ أو توهماً من أجل القافية،⁽⁶⁾ "وقد يغلطون في (س) و(ص)، و(م) و(ن)، و(د) و(ط)، وأحرف يتقارب مَخْرَجُها من اللسان يشْتَبُه عليهم."⁽⁷⁾ ورأها آخرون من باب الضرورات الشعرية التي يمكن قبولها في إطار التجربة الشعرية لتسوية قوافي القصيدة.⁽⁸⁾ ومنّ المحدثين في العصر الحديث من رأها تنويحاً مقصوداً من الشاعر؛ لإيقاعه ونغمه، لا مجرد عجز عن الإتيان بقافية سليمة من العيوب.⁽⁹⁾ وآخر رأى الإجازة والإصراف من قبيل الخلط في القصائد، ومردّها إلى دور الرّواة وأغراض الرّواية في ذلك الزّمان، أو المحاولة المبكّرة للخروج عن نظام القوافي ولو من باب العفوية.⁽¹⁰⁾

وعلّل المعري ظاهرة الإقواء في الشعر فقال: إنهم اجتروا على الإتيان بالإقواء في شعرهم؛ "لأنّهم يقفون على الرّوي بالسكون، وإنّما أجازوا ذلك في المرفوع والمخفوض وكرهوا الفتحة أن تجيء مع الكسرة أو الضّمة... وقد جاءت أشياء في الشعر القديم بعضها منصوب

(1) ينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص48، والمرزباني، الموشح، ص34، والقاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص168، وابن كيسان النحوي، كتاب تلقيب القوافي، ص23، وابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص353، وابن السراج، الكافي في علم القوافي، ص49، وابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص166، وابن الدهان، الفصول في القوافي، ص60.

(2) المخزومي الدماميني، محمد بن بكر (ت827هـ/1424م)، العيون الفاخرة على خبايا الرّامزة، المكتبة الأزهرية للتراث، 1412هـ - 1993م، ص90.

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص272.

(4) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص181.

(5) ابن فارس، أحمد بن فارس (ت395هـ/1004م)، ذم الخطأ في الشعر، حقّقه وقَدّم له وعلّق عليه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، 1400هـ - 1980م، ص7، وينظر: ابن السراج، الكافي في علم القوافي، ص50، والأخفش، كتاب القوافي، ص58، وكشك، أحمد، القافية تاج الإيقاع الشعري، ص107.

(6) علوش، جميل، موسيقى الشعر بين النظرية والتطبيق، ط1، دار البناييع للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005م، ص22.

(7) المرزباني، الموشح، ص32، 26 وينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص58.

(8) المرزباني، الموشح، ص16، وينظر: ابن فارس، ذم الخطأ في الشعر، ص21-22.

(9) النويهي، محمد، الشعر الجاهلي، ص63.

(10) الشيخ، أحمد محمد، في علم القافية، منشورات جامعة السّابع من إبريل، 1402هـ - 1993م، ص107.

وبعضها مرفوع أو مخفوض، وإنما يحمل ذلك على الوقف؛⁽¹⁾ لأنه يبعد أن يجيء عربي فصيح له علم بالشعر "بالألف ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض إذ كانت الألف منافية للواو والياء. وإذا حكم بالوقف على القافية فلا فرق بين الحركات الثلاث، على أن تعاقب الحركتين الكسرة والضمة أكثر من معاقبة الفتحة لإحدى هاتين.⁽²⁾

هل عيوب القافية معانٍ يراغماتية مقامية جمالية؟

بداية لا بدّ من التنويه، أننا أمام تذوّق للشعر وشرح لأسرار حسنه، ولسنا أمام قاعدة نحوية صارمة تجيز شيئاً وتخطئ آخر، وأنّ الشعراء هم الذين يبدعون النحو.⁽³⁾ يقول الخليل بن أحمد: "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقبيده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته... ويحتج بهم ولا يحتج عليهم."⁽⁴⁾ ويرى نزار قباني أنّ كلّ إبداع مغامرة؛ فالشاعر الذي لا يدخل كلّ يوم في مغامرة جديدة مع اللغة التي يكتب بها يسجن نفسه في دائرة من الطباشير، تضيق عليه يوماً بعد يوم حتّى تقتله.⁽⁵⁾ ويقول في سياق آخر: "إنّ الشعراء-لا اللغويين ولا النحاة ولا معلّمي الإنشاء- هم الذين يحركون اللغة، ويطوّرونها ويحضّرونها ويعطونها هوية العصر"⁽⁶⁾. وترى الدراسة أنّ الإقواء والإصراف والإكفاء والإجازة في قافية الشاعر نوع من المغامرة مع اللغة، سمحت به للتعبير عن معنى مرام وملح دلالي يقصده الشاعر، ولم يكن للمتلقّي أن يتنبّه له إذا لم تتمّ المخالفة للروى أو حركته. وما يرويه النقاد واللغويون في أنها من عيوب القافية، ويجب عدم الوقوع في مثل هذا العيب، لا بدّ من وقفة تأمل أمامه، وذلك لعدّة أسباب منها:

- فلما سلّمت قصيدة من الإقواء، فهو كثير الورود في الشعر العربي.⁽⁷⁾
- اعتبر ابن جني الإقواء قوّة وشرفاً.⁽⁸⁾
- رأى ابن عبد ربه أنّ الإقواء ممّا عيب في الشعر وليس بعيب، فقال: ولا عابه أحد في قوافي الشعر، وما أرى العيب فيه إلّا على من رآه عيباً؛ لأنّ الياء والواو متعاقبتان في أشعار العرب كلّها قديمها وحديثها.⁽⁹⁾

- (1) المعري، لزوم ما لا يلزم، ج1، ص15، وينظر: ابن السراج، الكافي في علم القوافي، ص48-49.
- (2) المعري، لزوم ما لا يلزم، ج1، ص15.
- (3) ناصف، مصطفى، النحو والشعر، مجلة فصول، 3، إبريل 1981م، ص36.
- (4) ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص143-144.
- (5) قباني، نزار، قصّتي مع الشعر، الطبعة غير موجودة، الناشر غير موجود، 2000م، ص52.
- (6) المرجع السابق، ص51.
- (7) الأخفش، كتاب القوافي، ص46-47، وينظر: ابن الدهان، الفصول في القوافي، ص59، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص181.
- (8) ابن جني، الخصائص، ج2، ص255.
- (9) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج6، ص181.

- الإقواء والإكفاء والإصراف والإجازة ثابتة عن الأوائل، إذ جاءت على لسان الشاعر العربي المطبوع.⁽¹⁾
- جاءت في جميع أشعار المتقدمين، وأكثر أشعار المحدثين.⁽²⁾
- جاءت عن فحولة الشعراء.⁽³⁾
- جائزة لقدماء العرب.⁽⁴⁾
- كل العرب لا تستنكرها.⁽⁵⁾
- ثابت عن الشعراء التسامح فيها، يقول أبو هلال العسكري: "كان القوم لا ينتقد عليهم، فكانوا يسامحون أنفسهم في الإساءة."⁽⁶⁾ ومنهم من أنشدها قاصداً، يقول الأخفش: "والذي أنشدها عربي فصيح لا يحتشم من إنشاده كذا، ونهيناه غير مرة فلم يستنكر ما يجيء به."⁽⁷⁾ يقول عمار الكلبي على منتبهي أخطائه اللغوية:⁽⁸⁾

ماذا لقيت من المستعربين ومن قيس نحوهم هذا الذي ابتدعوا
إن قلت قافية يكرها يكون بها بيت خلاف الذي قاسوه أو ذرعوا
قالوا لحننت وهذا ليس منتصباً وذلك خفض وهذا ليس يرتفع
وحرصوا ببيت عبد الله من حُمق وبيت زيد فطال الضرب والوجع
كم بين قوم قد احتالوا لمنطقهم وبين قوم على إغرابهم طبعوا
ما كل قولي مشروحا لكم فخذوا ما تعرفون وما لم تعرفوا فدعوا

- "ولأجل ما أشار إليه الخليل من بُعد غايات الشعراء وامتداد آمادهم في معرفة الكلام، واتساع مجالهم في جميع ذلك، يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة، فإنهم قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئاً إلا وله وجه، فلذلك يجب تأول كلامهم على الصحة، والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه. وليس ينبغي أن يعترض عليهم في

- (1) ابن السراج، الكافي في علم القوافي، ص48.
- (2) ابن جني، مختصر القوافي، ص32، وينظر: الدماميني، العيون الغامزة، ص90، وينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص161.
- (3) ثعلب، قواعد الشعر، ص40، وينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص181.
- (4) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص166.
- (5) الأخفش، كتاب القوافي، ص56.
- (6) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص170.
- (7) الأخفش، كتاب القوافي، ص52.
- (8) العلوي، نضرة الإغريض، ص454.

أقاولهم إلا من تُزاجم رتبته في حُسْن تأليف الكلام وإبداع النّظام رتبته. فإنّما يكون مقدار فضل التّأليف على قدر فضل الطّبع والمعرفة بالكلام.⁽¹⁾

ومن هنا لن تتفق الدّراسة مع مَنْ يرى عيوب القافية خطأ وتوهّمًا، بسبب انشغال الشّاعر بموسيقى القافية، فالشّاعر في سعة من أمر القافية، أي أنّه ليست هناك ضرورة موسيقية تضطرّه لأن يغيّر حرف القافية أو حركته، وإنّما هو حاجة الشّاعر لهذا الإقواء أو الإكفاء أو الإصراف أو الإجازة؛ لا اعتبار المعنى، فما من ضرورة إلّا ويمكن أن يعوّض من لفظها غيره.

فالضرورة هي ضرورة معنى تنطوي على بُعد إبلاغي صوتًا وصورة، وضرورة قوّة لا ضعف، وجمال لا قبح، يلجأ إليها الشّاعر "أنسأ بها واعتيادًا لها وإعدادًا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها."⁽²⁾ فعندما أقوى غيْلان الرّبيعي في أحد أشطر أرجوزة له قال ابن جني: إنّ "مجيء هذا البيت في هذه القصيدة مخالفًا لجميع أبياتها، بدلّ على قوّة شاعرها وشرف صناعته، وأنّ ما وجد من تتالي قوافيها على جرّ مواضعها، ليس شيئًا سعى فيه، ولا أكره طبعه عليه، وإنّما هو مذهبٌ قاده إليه علوّ طبقتّه، وجوهر فصاحتّه."⁽³⁾

وستحاول الدّراسة الآن إعادة قراءة بعض الأبيات الشعريّة التي لحقها الإقواء أو الإكفاء أو الإصراف أو الإجازة قراءة براغماتيّة مقاميّة جماليّة. فمن الإقواء قول النابغة الذبياني:⁽⁴⁾

عَجْلَانْ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوِّدٍ	مِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أُمُّ مُفَنِّدِي
وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ ⁽⁵⁾	رَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رَحْلَتَنَا غَدًا
إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الْأَحِبَّةِ فِي غَدٍ	لَا مَرْحَبًا بِغَدٍ وَلَا أَهْلًا بِهِ

فالشّاعر هنا ينتقل من نغمة إلى نغمة متألّفة لها في نسبة معيّنة، فكلنا الحركتين: (الكسرة والضّمة) منغلقتان، فيبقى مسموع صوتيهما مؤنلفًا، مستحسنًا في السّمع مستأثرًا لا مستكرها. لكن المستمع في الوقت نفسه لا يحسّ بذلك التّلاؤم الذي يشعر به حالة اتّحاد الحركة. وسبب ذلك عدم اتّحاد السمات الصّوتيّة للحركتين؛ فالضّمة حركة مستديرة، والكسرة حركة غير مستديرة.⁽⁶⁾ فالتأثير الذي تحدّثه حركة الحرف الجديدة في أذواق المتلقّين هو الذي يسعى إليه

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص144.

(2) ابن جني، الخصائص، ج3، ص303.

(3) المصدر السابق، ج2، ص255.

(4) القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص166، وينظر: ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ص217، وابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ص70، وابن الدهان، الفصول في القوافي، ص59، وابن جني، مختصر القوافي، ص31، والمرزباني، الموشّح، ص25، وديوان النابغة الذبياني، ط3، شرح وتقديم عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1416هـ - 1996م، ص105. جاء في الديوان: أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أُمُّ مُفَنِّدٍ ، وجاء: وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغُدَاثُ الْأَسْوَدُ

(5) البوارح: ما يتشّاءم به من طير.

(6) الأنطاكي، محمد، المحيط في أصوات العربيّة ونحوها وصرفها، ط3، دار الشّروق العربي، بيروت، دون تاريخ، ج1، ص36، 38.

الشاعر عندما أقوى في بيته الشعري، خاصة أن المتلقي اعتاد نغمة الكسرة في نهاية كل بيت، ونغمة الضمة في نهاية هذا البيت ستفاجئه، ويتوقف عندها برهة من الزمن. فرفع النابغة البيت الثاني في قصيدة مجرورة الرّوي، في سبيل لفت انتباه المتلقي أن الغراب الأسود هو الذي أخبره بأن رحلته التي لا يريد لها ستبدأ غداً، فقد كان القدماء يتطّيرون بالسّوانح والبوارح، فينفرون الأطباء والطبّور، فإن أخذت ذات اليمين تبرّكوا بها ومضوا في سفرهم وحوائجهم، وإن أخذت ذات الشمال رجعوا عن سفرهم وحاجتهم وتشاءموا بها، فكانت تصدّهم في كثير من الأوقات عن مصالحتهم.

ثم إن الضمّ أولى من الكسر في قول الشاعر: (الغراب الأسود) لقوة الخبر ووقعه على الشاعر، ولا يليق بهذا الخبر سوى أقوى الحركات الضمة.⁽¹⁾ ورسم الضمة يوحى باستمرار وقع هذا الخبر على الشاعر.

ومثل هذا التغيير في الحركات يُمتنع الحواس ويثير الانفعالات؛ لأنه من غير المعقول أن يكون النابغة من ضعف الإحساس بحيث يورد الرّوي المرفوع بعد الرّوي المجرور، فالضمة تحتاج إلى ضمّ الشفتين والكسرة إلى انخفاض الشفة السفلى عند لفظهما، فلا يتنبّه لهذا التغيير في أعضاء نطقه، ولكنه ينتبه عندما تغني الجارية البيت وترفع صوتها به! وذلك عندما ذكر في بعض الكتب تهيب الناس لهذه المخالفة الموسيقية؛ فكلفوا جارية بإنشاد البيتين غناءً، ومدّ الصوت عند القافية، وحين سمع النابغة ذلك، نفرت أذنه من هذا الاختلاف في حركات الرّوي، فعذله في الشطر الثاني بقوله: وبذلك تتعاب الغراب الأسود.⁽²⁾

أما قول الأعرابي⁽³⁾

أَكَلْتُ شُوَيْهَتِي وَفَجَعْتُ قَوْمِي	بِشَاتِهِمْ وَأَنْتَ لَهُمْ رَبِيبُ
غُذِيَتْ بِدَرِّهَا وَرَوِيَتْ مِنْهَا	فَمَنْ أَنْبَاكَ أَنَّ أَبَاكَ ذِيبُ
إِذَا كَانَ الطَّبَاغُ طَبَاغَ سَوْءٍ	فَلَيْسَ بِنَافِعٍ أَدَبُ الْأَدِيبِ

بجرّ لفظة (الأديب) بالكسرة مع أنّ حركة قافية القصيدة الضمة؛ إشارة إلى أنّه يخجل من فعل الذئب الذي أكل الشاة وخان صاحبه الذي رباه منذ كان صغيراً. فالكسرة تليق بهذا الخجل؛ لأنها حركة ينكسر لها المخرج ويهوي إلى أسفل، حيث يروى "أن أعرابياً ربّى جرّو ذئب حتّى شبّ، وظنّ أنّه يكون أغنى عنه من الكلب، وأقوى على الذبّ عن الماشية، فلما قوي وثب على شاة فقتلها وأكل منها."⁽⁴⁾

(1) ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر، (ت751هـ/1350م)، التفسير القيم، جمعه المحقق محمد الندوي، 1368هـ/1949م، ص206.

(2) كشك، أحمد، القافية تاج الإيقاع الشعري، ص107.

(3) القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص167، وينظر: ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم (ت276هـ/889م)، عيون الأخبار، دار الكتب المصرية، 1343هـ - 1925م، م2، ص5.

(4) ابن قتيبة، عيون الأخبار، م2، ص5.

أَمَّا جَرَّ لَفْظَةَ (السَّمَاءِ) بِالكسرة في معلقة الحارث بن جَزْرة المشهورة: (1)
 لَا يُقِيمُ الْعَزِيزُ بِالْبَلَدِ السَّهْلِ وَلَا يَنْفَعُ الدَّلِيلَ النَّجَاءُ
 لَيْسَ يُنْجِي مُوَائِلًا مِنْ جِذَارٍ رَأْسُ طَوْدٍ وَحَرَّةٌ رَجُلَاءُ (2)
 فَمَلَكْنَا بِذَلِكَ النَّاسَ حَتَّى مَلَكَ الْمُنْذِرُ بِنُ مَاءِ السَّمَاءِ

ليلفت سَمْعَ السَّامِعِ إِلَى أَنَّ مَلِكَ الْحِيرَةِ: عمرو بن المنذر الأكبر بن ماء السماء، قد قَهَرَ الخَلْقَ (النَّاسَ) دون جهد كبير منه؛ فَنُطِقَ الكسرة بِتَطْلُبِ جُهْدًا أَقَلَّ مِنْ نُطْقِ الضَّمَّةِ. لكنَّ الشَّاعِرَ عندما تَحَدَّثَ عَنْ أَشْخَاصَ بَعِيْنِهِمْ - وهم الذين يحاولون الهرب منه بِالتَّحَصُّنِ بِالْجَبَلِ وَالْحَرَّةِ الغليظة الشديدة- احتاج إلى الضَّمَّةِ أَقْوَى الحركات لتحاكي هذا الموقف القوي. (3)

وَجَرَى حِوَارٍ بَيْنَ ابْنِ الْقَارِحِ وَامْرِئِ الْقَيْسِ تَعْلِيْقًا عَلَى قَوْلِ امْرِئِ الْقَيْسِ:
 جَالَتْ لِنَصْرَ عَنِي فَقُلْتُ لَهَا قِرَى إِنِّي امْرُؤٌ صَرَغِي عَلَيْكَ حَرَامٌ (4)
 من قصيدة مطلعها:

لِمَنْ الدِّيَارُ غَشِيَتْهَا بِسُحَامٍ فَعَمَّائِيْنِ فَهَضْبُ ذِي إِفْدَامٍ

يقول ابن القارح لامرئ القيس: أَتَقُولُ: (حَرَامٌ) فَتَقْوِي؟ أَمْ تَقُولُ: (حَرَامٌ) فَتُخْرِجُهُ مَخْرَجَ حَذَامٍ وَقَطَامٍ؟ وقد كان بعض علماء الدولة الثانية يجعلك لا يجوز الإقواء عليك. فيقول امرؤ القيس: لَا نَكْرَةَ عِنْدَنَا فِي الْإِقْوَاءِ. (5) وترى الدَّرَاسَةَ أَنَّ امْرَأَ الْقَيْسِ عندما جاء بِالضَّمَّةِ فِي لَفْظَةِ (حَرَامٌ) عوضًا عن الكسرة؛ لِيُؤَكِّدَ الْمَعْنَى الذي يريده وهو حَرَامٌ عَلَيْهَا أَنْ تَصْرَعَهُ، فَالضَّمَّةُ أَقْوَى مِنَ الْكَسْرِ، إِضَافَةً إِلَى أَنَّ نَطْقَهَا وَرَسْمَهَا يَشِيرَانِ إِلَى الْفَعَالِيَّةِ وَالِاسْتِمْرَارِ لِمَعْنَى (الحَرَامِ) الذي لَا تَشِيرُ إِلَيْهِ الْكَسْرَةُ.

والقول نفسه عندما هجا حسان بن ثابت الحارث بن كعب:

لَا بَأْسَ بِالْقَوْمِ مِنْ طَوْلٍ وَمِنْ عَظْمٍ جِسْمُ الْبِغَالِ وَأَخْلَامُ الْعَصَافِيرِ

- (1) ابن جني، مختصر القوافي، ص32، وينظر: القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص165، وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص197.
- (2) الرِّجْلَاءُ: الغليظة الشديدة. ينظر: ديوان الحارث بن حَزْرة، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، 1411هـ-1991م، ص28-29.
- (3) البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت1093هـ/1682م)، خزانة الأدب ولبّ أبواب لسان العرب، ط4، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1420هـ-2000م، ج1، ص325-326.
- (4) ديوان امرئ القيس، ط5، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلميّة، 1425هـ-2004م، ص157. جاء في الديوان: جَالَتْ لِنَصْرَ عَنِي فَقُلْتُ لَهَا اقْصُرِي .
- (5) المعري، رسالة الغفران، ص320.

كَانَهُمْ قَصَبٌ جَوْتُ أَسَافِلُهُ مُتَقَبُّ نَفَخَتْ فِيهِ الْأَعَاصِيرُ⁽¹⁾

يقال: إن بني عبد المدان الحارثيين كانوا يفخرون بطول أجسامهم وقديم شرفهم حتى قال فيهم الشاعر حسان هذا البيت. وفي هذا البيت جاء الشاعر بالضمة في لفظة (الأعاصير) قصداً لاستمرارية الفعل وتقريره وتنبيه السامعين إلى أن هذه الصفة لازمة في بني عبد المدان لا تكاد تغادرهم وهي: أجسامهم كأجسام البغال وعقولهم كعقل العصافير. ونطق الضمة ورسمها أليق بهذه الاستمرارية.

وكقول دريد بن الصمة:⁽²⁾

نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالرِّمَاحُ تَنْوِشُهُ كَوُفَعِ الصَّيَاصِي فِي النَّسِيجِ الْمُمَدَّدِ⁽³⁾
فَأَرْهَبْتُ عَنْهُ الْقَوْمَ حَتَّى تَبَدَّدُوا وَحَتَّى عَلَانِي حَالِكُ اللَّوْنِ أَسْوَدُ⁽⁴⁾

فصورت الكسرة - وهي حركة قافيتها - بنطقها ورسمها وقَع الرِّمَاح على جسد أخي دريد، والنَّيْل منه من كلِّ جانب؛ لأنَّ الكسرة حركة ينكسر لها المخرج ويهوي إلى أسفل.⁽⁵⁾ وتحاكي الضمة بنطقها ورسمها صورة الدَّم وتجمعه وتكافئه على جسم دريد وهو يقتل العدو وينتقم لأخيه؛ فالضمة حركة تضم لها الشفتان،⁽⁶⁾ ولم تكن الكسرة قادرة بنطقها ورسمها أن تحاكي هذه الصورة.

ومن شواهد الإصراف في الشعر اجتماع الفتح مع الكسر، كقول سحيم بن وثيل الرياحي⁽⁷⁾

- (1) ينظر: ابن السراج، **الكافي من علم القوافي**، ص47، والمرزباني، **الموشح**، ص26، رواية ديوانه: كَانَهُمْ حُصْبٌ جَوْتُ أَسَافِلُهُ مُتَقَبُّ فِيهِ أَرْوَاحُ الْأَعَاصِيرِ". لا إقواء فيه على هذه الرواية. ينظر: **ديوان حسان بن ثابت**، ط2، شرحه وقدم له عبد أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1414 هـ - 1994م، ص129
- (2) ينظر: المرزباني، **الموشح**، ص25. في ديوان دريد: غَدَاة دَعَانِي وَالرِّمَاحُ تَنْوِشُهُ كَوُفَعِ الصَّيَاصِي فِي النَّسِيجِ الْمُمَدَّدِ
- (3) فَطَاعَنْتُ عَنْهُ الْخَيْلَ حَتَّى تَبَدَّدَتْ وَحَتَّى عَلَانِي حَالِكُ اللَّوْنِ أَسْوَدُ
- (4) تنوشه: تتناولها. الصياصي: جمع صبيصة، وهي شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة.
- (5) حالِك اللَّوْنِ أَسْوَد: أي الدَّم. ينظر: **ديوان دريد بن الصمة**، تحقيق عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، 1980م، ص63-64
- (6) السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر (ت911هـ/1505م)، **المطالع السعيدة**، تحقيق طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، دون تاريخ، ص91-92.
- (7) السيوطي، **المطالع السعيدة**، ص91-92.
- (8) سحيم شاعر معروف في الجاهلية والإسلام، عدّه الجمحي في الطبقة الثانية من شعراء الإسلام، جيد الموضع في قومه، مشهور الذكر، توفي نحو 60هـ. أشهر شعره أبيات مطلعها "أنا ابن جلا وطلاع الثنايا": ينظر: البغدادي، **خزانة الأدب**، ج1، ص266.

لم يُصب إلا شاة ابن ليلي؛ فالكسرة توحى بالانحسار وليس التمدد. فانظر كيف لاءمت كل حركة معنى الشاعر المقصود.

ومن الإصراف اجتماع الفتح مع الضم، يقول الشاعر: (1)

أَرَأَيْتُكَ إِنْ مَنَعْتَ كَلَامَ يَحْيَى أَتَمَنَعُنِي عَلَى يَحْيَى الْبُكَاءِ
فَفِي طَرْفِي عَلَى عَيْنِي سُهَادٌ وَفِي قَلْبِي عَلَى يَحْيَى الْبَلَاءِ

فجاءت لفظة (البكاء) مفتوحة ليقول: إنَّ البكاء ممتد على يحيى لن يتوقف، في حين لن تستطيع الضمة أن تشعرنا بهذا المعنى، بل نشعرنا بالانكماش عند نطقها، الذي لاءم لفظة (البلاء) حيث إنَّ البلاء اقتصر على قلب الشاعر.

وجمع الشاعر زياد الأعجم الثلاث حركات، واعتبره القدماء شاذاً: (2)

تُكَلِّفُنِي سَوِيْقَ الْكَرْمِ جَرْمٌ وَمَا جَزْمٌ وَمَا ذَاكَ السَّوِيْقُ
وَمَا شَرِبُوهُ وَهُوَ لَهُمْ حَلَالٌ وَلَا قَالُوا بِهِ فِي يَوْمٍ سَوِيْقُ
فَأُولَى ثُمَّ أُولَى ثُمَّ أُولَى ثَلَاثًا يَا ابْنَ عَمْرٍو أَنْ تَذَوَّقَا

فلعلَّ الضمة لاءمت بدورانها الاستفهام عن (السويق: الخمرة)؛ لأنَّ السؤال يدور ويحوم عليها، ولعلَّ الكسرة لاءمت بانخفاضها (المكان: السوق)؛ فكأنَّها بانخفاضها إلى أسفل حددت المكان وحصرته. بينما جاءت الفتحة بامتدادها واتساعها؛ لتعبّر عن احتياج ابن عمرو لتذوق الشراب.

ومن شواهد الإكفاء المتحددة المخرج، (ل) و(ن) لتوئتين، قول أبي ميمون العجلي في وصف الفرس: (3)

بَنَاتٌ وَطَاءٍ عَلَى حَدِّ اللَّيْلِ لِأَمْ مَنْ لَمْ يَتَّخِذْهُنَّ السَّوِيلُ
لَا يَسْتَكِينُ عَمَلًا مَا أَنْفَعُنِ مَا دَامَ مُحٌّ فِي سَلَامِي أَوْ عَيْنُ

- (1) ابن الدهان، الفصول في القوافي، ص59. البيت من شواهد العروض التي لم تُنسب لأحد.
- (2) ابن الدهان، الفصول في القوافي، ص165. زياد الأعجم هو زياد بن سلمى، من شعراء الدولة الأموية، كان جزل الشعر، حسن الألفاظ، ينظر: البغدادي، خزانة الأدب، ج10، ص7.
- وجاء في الديوان: وَمَا شَرِبْتُهُ جَزْمٌ وَهُوَ حُلٌّ وَلَا غَالَتْ بِهِ مُذْ كَانَ سَوِيْقُ
فَأُولَى ثُمَّ أُولَى ثُمَّ أُولَى ثَلَاثًا يَا ابْنَ جَزْمٍ أَنْ تَذَوَّقَا
- ينظر: شعر زياد الأعجم، جمع وتحقيق ودراسة يوسف حسين بكار، دار المسيرة، 1403هـ - 1983م، ص46-47.
- (3) القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص172، وينظر: ابن السراج، الكافي في علم القوافي، ص50. السلامي: عظام الأصابع في اليد والقدم، ينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص4.

ومن شواهد الإكفاء المتقاربة في المخرج، (س) لثوية أسنانية و(ش) غارية، قول الشاعر: (1)

قَدْ عَلِمْتُ بِيضٌ يَمْسُنْ مَيْسَا
أَلَا أَرَأَى فَقَّةً وَرَيْشَا
حَتَّى قَتَلْتُ بِالْكَرِيمِ جَيْشَا

ومن شواهد الإجازة المتباعدة المخرج، (م) شفوية و(ن) لثوية، قول الشاعر:

وَلَمَّا أَصَابْتَنِي مِنَ الدَّهْرِ نَبْؤَةٌ شُعِلْتُ وَأَلْهَى النَّاسَ عَنِّي شُؤُنُهَا
إِذَا الْفَارِغُ الْمَكْفِيُّ مِنْهُمْ دَعْوَتُهُ أَبْرَ وَكَلَّانَتْ دَعْوَةُ يَسْتَدِيمُهَا

والجمع بين (م) و(ن) في الروي عمل شائع عند الشعراء القدماء، يقول الأخفش: "جعل الميم مع النون لشبهها بها لأنهما يخرجان من الخياشيم"، (2) ويقول: "وهو فيهما كثير. وقد سمعت من العرب مثل هذا ما لا أحصي." (3)

ومنه ما اجتمعت فيه (ل) لثوية و(م) شفوية، و(ر) لثوية و(ب) شفوية في قصيدة كلها على (ل)، يقول: العجير السلولي: (4)

أَلَا قَدْ أَرَى إِنْ لَمْ تَكُنْ أُمُّ مَالِكٍ بِمِلْكٍ يَدِي أَنَّ الْبَقَاءَ قَلِيلُ
رَأَى مِنْ رَفِيقِيهِ جَفَاءَ وَبَيْعُهُ إِذَا قَامَ يَبْتَاعُ الْقِلَاصَ دَمِيمُ
خَلِيلِي خَلًا وَاتْرُكَا الرَّحْلَ إِنَّنِي بِمَهْلَكَةٍ وَالْعَاقِبَاتُ تَدُورُ
فَبَيْنَاهُ يَشْرِي رَحْلُهُ قَالَ قَائِلُ لِمَنْ جَمَلٌ رَحُو الْمِلَاطِ نَجِيبُ

وربما بالإكفاء والإجازة كسر الشاعر الرتبة الإيقاعية والشكلية التي تخلفها القافية الواحدة؛ ليشعر السامع بأن المعاني التي يقصدها ليست على درجة واحدة من الكثافة والشعور والإحساس، وكلما تباعد مخرج القافية أو تباعد رسمها كلما تباعدت درجة الكثافة والشعور والإحساس. فالشعراء يتبعون خاطر أيما سلك، فهم له تابعون.

- (1) المعري، لزوم ما لا يلزم، ص9. فق الشيء: فتحه. والریش: وضع الریش في مؤخر السهم في شق منه. الكريم: ما كرم على صاحبه، يريد السهم.
- (2) الأخفش، كتاب القوافي، ص49، وينظر: المرزباني، الموشح، ص29.
- (3) الأخفش، كتاب القوافي، ص51.
- (4) ينظر: الأخفش، كتاب القوافي، ص51-52، والتنوخي، كتاب القوافي، ص171، وابن الدهان، الفصول في القوافي، ص60. العجير لقبه واسمه عمير، من شعراء التولة الأموية، كان أيام عبد الملك بن مروان. ينظر: البغدادي، خزنة الأدب، ج5، ص35، 263.

وغاية ما يقال: إنَّ كلَّ تغيّر في القافية وحركتها ورسمها إنّما هو تغيّر في الشّعور والمعنى والإحساس. وأنَّ هذا التّغيّر لا يتمّ بشكل عشوائي، وإنّما وفق قوانين وأنظمة خاصّة بصفات الحروف العربيّة وحركاتها: النّطقيّة والفيزيائيّة. ولهذا كان الإقواء أحسن من الإصراف عند العرب القدماء؛ لأنّ الصّمتة أخت الكسرة لشبههما في الصّفات، أمّا الفتحّة فمختلفة عنهما. وكذلك كان الإكفاء أحسن من الإجازة؛ لقرب مخارج الحروف أو اتّحادها في الإكفاء، ولبعد مخارجها في الإجازة. وتبقى الحروف التي وقعت فيها الإجازة تشتت في بعض الصّفات الصّوتية والشّكلية؛ فـ (ل، م، ب، ر) من أصوات الدّلاقة، و(س، ش) من أصوات الصّفير، ويشتهان في الرّسم، فلا تجد النفوس والأسماع نبوة كبيرة في انتقالها من قافية إلى قافية أخرى.

قوافي الأعشى قراءة براغماتية مقامية

يُخيل لك إذا أنشدت شعر الأعشى أنّ آخر ينشد معك.⁽¹⁾ فلقافية الأعشى رتّة ملنودة لا نحسّ مثلها في الشّعر الجاهلي، ورنين في الأذن أشبه برنين الوتر والعود، ربّما أفادها من روحه الجميلة. كان الأعشى كثير التّجوال دائم التّقلّب بين القبائل،⁽²⁾ خالط الأمم، ووصل إلى الرّوم والفرس وتأثّر بمفرداتهم،⁽³⁾ فعاش حياة البادية والحضر. فرّق ذوقه بالرحلة، حتى تعتقد أنّ شاعرنا عاش في العصر الحديث لا العصر الجاهلي، يقول شوقي ضيف: "وكلّ ذلك واضح فيه رقة اللهجة، وأنّ الأعشى من ذوق يخالف ذوق الجاهليين، وهو ذوق جاءه من طول اختلاطه بأهل الحضر."⁽⁴⁾

ويتجلّى ذوقه في قافيته؛ فكان حريصاً على اختيار القوافي الجميلة، الرّقيقة، السّهلة، الملائمة لذوقه الرّقيق، وإحساسه المرهف، ونفي الجافي عنها. فجاءت قوافيه عذبة كالماء الجاري أطراداً وقلة تكلفة، تحاكي إيقاعه الرّمزي النّغمي والنّفسي فكان صناعته الشّعر.

وقد روي في سبب إطلاق هذا اللّقب عليه عدّة تفسيرات منها: أنّه أوّل من ذكر الصّنع في شعره،⁽⁵⁾ أو لأنّه كان يُغنّى في شعره،⁽⁶⁾ أو لجودة شعره،⁽⁷⁾ أو لقوّة طبعه وحلية شعره.⁽⁸⁾ وتزى الدّراسة أنّ الأعشى لقّب بذلك لموسيقى قافيته وجمالها، فأغلبها جاء على أرقّ الحروف وأسهلها نطقاً ورسمًا، فجاءت قوافيه على النّحو التّالي:⁽⁹⁾

- (1) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج1، ص131.
- (2) ضيف، شوقي، **العصر الجاهلي**، ط11، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص336.
- (3) البغدادي، **خزانة الأدب**، ج1، ص176.
- (4) ضيف، شوقي، **العصر الجاهلي**، ص350.
- (5) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج1، ص131.
- (6) أبو الفرج الأصفهاني، **كتاب الأغاني**، ج9، ص76، وينظر: ضيف، شوقي، **العصر الجاهلي**، ص336.
- (7) البغدادي، **خزانة الأدب**، ج1، ص176.
- (8) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، ج1، ص131.
- (9) ينظر: **ديوان الأعشى**، دار صادر، بيروت، لبنان، دون تاريخ.

القافية	ل	ر	د	ب	م	ق	ت	ح	ص	ن	ف	ك	ط	ز	ع	ي
عدد القصائد	15	14	10	9	8	5	3	3	3	3	2	2	1	1	1	1

فنظرة في ديوانه تظهر لنا ولوع الشاعر بقوافي حروف الدّلاقة -حروف طرف اللسان والشّفة- (ر، ل، ن، ف، ب، م)⁽¹⁾ وإجلالها المحلّ الأوّل في الدّوق والسّماع، لما تضيفه على الكلام من رونق وجمال؛ لسهولة النطق، ولكثرة دورانها على الألسنة، فهي أخفّ الأصوات وأيسرها نطقاً وأكثرها سهولة على اللسان.

والملاحظ أنّ صوتي (ل) و (ر) احتلّا المراتب الأولى في قوافي قصائد الأعشى، و(ل) أشبه بـ (ر)؛ فهما صوتان لثويّان، مجهوران، غير أنّ صوت (ر) يختلف عن صوت (ل) في التكرير، ممّ يدلّ على أنّ الأعشى كان على دراية بخصائص الأصوات وصفاتها. ولعلّ مثله لهدّين الحرفين لما يشعرك نطقهما ورسمهما بالانعتاق من كلّ قيد (ل، ر)، وبسبب أنّهما حرفان مضبّتان يلائمان روحه؛ فالحروف الصامتة يمكن أن تقسّم إلى حروف مظلمة (شفويّة وحلقية) ومضبّنة (لثوية وحنيكية)، "وليس ذلك مجرّد مجازات بل ترابطات تقوم على تشابهات لا جدال فيها بين الصوت واللون."⁽²⁾ ولربّما ركّز الأعشى على قافية (ر)⁽³⁾ لما تتميّز بطابعها التكراري دون غيرها من أصوات الدّلاقة، ولما لها من دور في نقل صورة سمعية وشكلية لرحلاته وتنقلاته فهي تتمايل دون توقّف.

ولعلّ الأعشى ركّز على قافية (ل)⁽⁴⁾ لأنّها تتميّز بالصفاء والوضوح في السّمع والامتداد، وقد شاركها في هذه الصفات قافيتا (م) و (ن) من حروف الدّلاقة، إلّا أنّهما لم تكثر في قصائده، وذلك لأنّ صوتي (م) و(ن) يمتدّان بسلوك الهواء في الأنف، بينما يمتدّ صوت (ل) دون سلوك الهواء في الأنف، فكان (ل) بخروج الهواء من الجانبين دون عائق أكثر الحروف محاكاة لروحه التي تعيش حرّة لا يعيقها أي عائق. أمّا خروج (م) و(ن) من الأنف يشعرك بتأخير خروجهما نوعاً ما، إضافة إلى أنّ رسم (ن) وشكلها إلى أسفل يوحي بالانخفاض، ورسم (م) يوحي بالحبس والانغلاق وهما صفتان أبعد ما تكونان في شخصه.

وأكثر الأعشى من (د) قافية -وهي ليست من حروف الدّلاقة- لأنّها صوت مجهور وانفجاري، وهما صفتان تليقان بروح الأعشى المنطلقة والمتحرّرة. ولأنّ في رسم (د) ما يوحي بالتحزّر. والأصوات التي تجمع صفتي الجهر والانفجار في العربيّة هي ثلاثة أصوات: (د، ب،

(1) ابن سيده، علي بن اسماعيل (ت458هـ/1066م)، المحكم والمحيط الأعظم، ط1، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، القاهرة، 1958م، مادة (فذل).

(2) ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، نظرية الأدب، ص211-212.

(3) ينظر: ديوان الأعشى، ص67-97.

(4) المصدر السابق، ص124-176.

(ض)، جاء الأعشى بالدال قافية (10) مرّات،⁽¹⁾ وبالباء (9) مرّات،⁽²⁾ ولم يأت بالضاد قافية؛ لأنها صوت مفحّم لا يليق برقته.

ولعلّ الأعشى لم يكثر النظم على قافية (ف) لأنها الصوت الذّلقي الوحيد: المهموس، ولأنّ (ف) صوت إذا مازج (ذ، ت، ط، ر، ن) يحمل معنى الوهن والضّعف والفتور، وهذه الصفات لا تليق بروحه المنطلقة والمتحرّرة، ولأنّ في رسم (ف) ما يوحي بالقيد. والقصيدتان اللتان جاءتا على قافية (ف) تتحدّثان عن وصايا ونصائح،⁽³⁾ يليق بها صفات صوت (ف): المهموس، الاحتكاكي، المرقّق.

وتنبّه الأعشى لما في صوت قافية (ق) من الشدّة: الانفجار والجهر والعلو والانفتاح، فاتّخذها قافية له (5) مرّات وذلك عند الحديث عن مواضيع ومضامين تليق بهذه الصفات كـ (المدح، والطلاق، والقوم، والحب، والفخر).⁽⁴⁾

ولربّما لم ترد قافية في شعر الأعشى على (ع، ث، ج، خ، ذ، س، ش، ظ، غ، ه) لأنها أصوات نافرة وقيحة لا تمتع الأذان، ولا تكون حلوة على اللسان، ولا تمتاز بالتخييل والإيحاء الجميل الذي يمتع القلوب والأذهان، ولأنّ رسم حروفها لا يشعر بالتحرّر بل بالانغلاق.

وإذا تأملنا ديوان الأعشى وجدنا أنّ أكثر قصائده في المدح؛ فكان مداحاً متفوّقاً، يعرف كيف يمدح ممدوحه بأحسن ما فيه، وكان أيضاً يُحسّن في الغزل. فهو يكثر من الأغراض الشعريّة التي يحاكي جزسها إيقاعات نفسه. ولا يليق بالمدح والغزل سوى القافية الجميلة التي تحاكي هذه الإيقاعات الجميلة.

ولم نقف للأعشى على شعر في الرثاء، وربّما كان رقة طبعه ورهافة ذوقه وأسلوب حياته تنفّره منه. وربّما أدّى ذلك إلى تجنّب القوافي ذات المخارج الحلقية: (ع، ه، ح، خ، غ) لأنّ القوافي الحلقية تساعد على إظهار الألم والمرارة والاحتقان، الذي نستشعره داخل الحلق عند رثاء حبيب أو قريب.

ودراسة قافية (ع) في قصيدته العينية الوحيدة كفيلة بإظهار هذا الأمر، فابنته توسّلت إليه - بوسائل شتى - بأن يُقلع عن الهجرة، ويكفّ عن ديمومة السفر والترحال، فطلب منها أن تكون مثل فتاة (جو) أو زرقاء اليمامة، ثم شرع يروي لها من خبرها:

كوني كميثل التي إذ غاب وإفدّها أهدت له من بعيد نظرة جزعا⁽⁵⁾

(1) المصدر السابق، ص 43-66.

(2) المصدر السابق، ص 7-29.

(3) المصدر السابق، ص 111-115.

(4) المصدر السابق، ص 116-129.

(5) ديوان الأعشى، ص 106.

فربما تقول القصيدة عن ناظمها عن طريق صوت القافية ورسمها، ما لا يريد أن يرفع الستار عنه، من أفكار كامنة في عقله الباطن ومن أحاسيس كامنة في قلبه؛ فجسد صوت قافية (العين) الممدودة بالحركة الطويلة (الألف): (عا) ألم ابنته ووجعها في كل مرة خرج فيها والدها إلى رحلة جديدة. فمخرج صوت (ع) من الحلق حيث موضع الألم واحتقانه. وجسد رسم حرف العين (ع) حركة الأعشى وتنقله حول البلاد. ورسم (ا) باستقامته يؤكد أنه مستمر في ترحاله لن يجيد عنه. ولو أنه أتى بـ (ع) وحيدة دون (ا) لأشعرنا بالانزلاق والتحريك إلى أسفل، وهو ما لا يريده.

وتأمل كيف أحسن الأعشى اختيار قافيته الوحيدة (ي) (1) لطرح أرائه وعظاته؛ فقافية (ي) هيئة الوقع في السمع، تنساب إلى النفس انسياباً، فلا تحدث جلبة ولا ضوضاء، فجاء جرسها يناسب جرس العظايات على الأذن خاصة مع امتدادها.

سأوصي بصيراً إن دنوت من البلى	وكل أمرئ يوماً سيصبح فانياً ⁽²⁾
بأن لا تأن الود من متباعد	ولا تنأ إن أمسى بقربك راضياً
فذا الشنء فاشنأه وذا الود فاجزه	على وده أو زد عليه العلانياً ⁽³⁾
وأس سراً الحى حيث لقيتهم	ولا تك عن حمل الرباعة وانياً ⁽⁴⁾
وإن بشر يوماً أحال بوجهه	عليك فحل عنه وإن كان دانياً

ثم تأمل قافيته الوحيدة (ز) ⁵ كيف أحسن استخدامها لتحريض ابن أخيه خثيم على القتال، فهي صوت مجهور، وأخذ أصوات الحروف قاطبة، توحى ذبذباته الصوتية، خاصة إذا وقعت في نهاية اللفظة على الاضطراب والاهتزاز والتحريك، وعلى الشدة والعنف والقوة،⁽⁶⁾ وهذه الصفات أليق وأنسب بأمور القتال. بل إن (زا) بشكلها ورسمها تخلق لوحة فنية تحاكي صورة المقاتل الذي يلبس خوذة على رأسه ويحمل سيفاً بيده.

يا قومنا إن تردوا النكازا⁽⁷⁾

لا تجدوا لظلمنا مجازا⁽⁸⁾

- (1) المصدر السابق، ص217.
- (2) المصدر السابق، ص217. بصير: لعله اسم ابنه، وكان الأعشى يلقب بأبي البصير، ويقال: إنه لقب كذلك تلطفاً في مخاطبته؛ لأنه كان أعشى، أو أراد رجلاً عاقلاً.
- (3) العلاني: لفظة من علن الأمر ظهر وشاع.
- (4) الرباعة: أراد بها ما يحتمله سيد القوم من الديات والمغارم.
- (5) ديوان الأعشى، ص98.
- (6) حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص140 – 141
- (7) ديوان الأعشى، ص98. النكاز: الأبار التي ذهب ماؤها.
- (8) المجاز: المساغ.

- (1) وَيَهَا حُنَيْمُ حَرَكَ الْبَرْبَا
- (2) إِنَّ لَدَيْنَا حَلَقًا كِنَازَا
- (3) وَقَافِلَاتٍ ذَهَبَتْ أَجْوَا
- (4) يُلْقَى عَلَى مُتُونِهَا الْبَرَا
- (5) تَرَى لَنَا عَرَكَرًا جَمَا

وتأمل كيف استخدم الأعشى الحركة الطويلة (أ) في نهاية قافيته، عندما تحدّث عن مدى شوقه لمحبيبته، فنُطِقَ (أ) يشعرك بامتداد الحب واستمراره:

عَرَفْتُ الْيَوْمَ مِنْ تَيَا مَقَامَا بَجَوٍّ أَوْ عَرَفْتُ لَهَا خِيَامَا⁽⁶⁾
فَهَاجَتْ شَوْقَ مَحْزُونٍ طُرُوبٍ فَأَسْبَلَ دَمْعُهُ فِيهَا سِجَامَا

وتأمل كيف استخدم الحركة القصيرة (ب) عندما تحدّث عن رحيل محبوبته، فنُطِقَ الكسرة يشعرك بالانكسار:

حَلَّ أَهْلِي بَطْنِ الْغَمِيسِ فَبَادَوْ لِي وَحَلَّتْ غُلُوبِيَّةٌ بِالسَّخَالِ⁽⁷⁾
تَرْتَعِي السَّفْحَ فَالْكَثِيبَ فَذَا قَا رِ فَرُوضِ الْقَطَا فَذَاتِ الرِّثَالِ⁽⁸⁾

وولع الأعشى وشغف بمدّ أصوات قوافيه بالحركة الطويلة (أ)، وكأنّه يريد بذلك أن يؤكّد حضورها:⁽⁹⁾

الحركة	ا	ي	و	ُ	ـ	ـ
عدد القصائد	22	0	1	18	26	6

8	ـ
القافية الموقوفة	

- (1) البزياز: اسم رجل.
- (2) الكناز: المدخرة.
- (3) أجوازا: أي في أوساط القفار.
- (4) البزاز: السّلاح.
- (5) العركرك: الجمل الغليظ.
- (6) ديوان الأعشى، ص 190.
- (7) المصدر السابق، ص 163. بطن الغميس وبادولي والسخال: مواضع. علوية: أي في عالية نجد.
- (8) كل ما في هذا البيت أسماء لمواضع. المعنى: يقول: وهي ترتعي في تلك الأماكن.
- (9) الصائغ، عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً "منحى تطبيقي على شعر الأعشى"، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، 1987م، ص 425.

فكانت (١) الحركة الوحيدة الطويلة تردداً في ديوانه- وذلك لوجود قصيدة واحدة تتكون من بيت واحد فقط تنتهي قافيته بالحركة الطويلة الواو- وأكثر ما ترددت في مديحه وهجائه. وذلك لأنها أوضح الحركات في السمع،^(١) ولدورها في توفير مساحة زمنية، وامتداد صوتي لتتمثل معاني البيت وتتجسد مع دلالاته، فوجودها يسهم في تجسيد معاني الشدة والصلاية والقوة أو معاني الهمس والضعف في صوت القافية، ويسهم في وضوحها وامتدادها وانتشارها وانفتاحها. وبتعبير آخر تبرهن (١) في آخر البيت على كثافة إحساس الشاعر الذي يحياه، وعلى كثافة معانيه التي يتغياها. وهي تمنح المتلقي إدراكات أخرى أعمق وأكمل،^(٢) "وكلما جاور حرف المد - الحركة الطويلة- الروي كان أنس به، وأشدّ إنعاماً لمستمعته،"^(٣) كقوله:

بَانَتْ سَعَادُ وَأُمْسَى حَبْلُهَا رَابِـا وَأَحَدَتْ النَّأْيُ لِي شَوْقًا وَأَوْصَابِـا^(٤)
وَأَجْمَعَتْ صِرْمَنَا سَعْدَى وَهَجَرَتْنَا لَمَّا رَأَتْ أَنَّ رَأْسِي الْيَوْمَ قَدْ شَابَا

وقوله:

وَلَا نُعْطِي الْمُنَى قَوْمًا عَلَيْنَا كَمَا لَيْسَ الْأُمُورُ عَلَى مُنَانِـا^(٥)
وَلَا كُشِفَ فَنَسَامَ حَرْبَ قَوْمٍ إِذَا أَزَمَتْ رَحَى لَهُمْ رَحَانِـا

والملفت في النظر أَنَّ الحركة القصيرة الفتحة (٢) لم تأت حركة لقافية من قوافي الأعشى إلا متبوعة بـ (ها) أو هاء السكت (هـ). فهو لا يريد أن يقف على الحركة القصيرة الفتحة مع أنها أخفت الحركات وأجملها، فجاءت في (٦) قصائد. ولربما سبب ذلك أَنَّ الفتحة تشير إلى معنى الاستقرار؛ وذلك لأنَّ صوتها في نهاية الكلمة يلفظ بأخفض نبرة، مما يجردّها من كلّ فعالية.^٦ فكانت لا تليق بنمط حياته، وهو المعروف عنه كثرة سفره وتجوّاله.

يقول الأعشى:

لِمَيْثَاءَ دَارٍ عَفَا رَسْمُهَا فَمَا إِنَّ تَبَيَّنَ أَسْطَارُهَا^(٧)
وَرِيحَ الْفُؤَادِ لِعِرْفَانِهَا وَهَاجَتْ عَلَى النَّفْسِ أَذْكَارُهَا

وقوله:

- (١) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص265.
- (٢) سلوم، تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1983م، ص46.
- (٣) ابن جني، الخصائص، ج1، ص234.
- (٤) ديوان الأعشى، ص13. راب، من الرّيب: أي الشك.
- (٥) المصدر السابق، ص213. الكشف، الواحد أكشف: من لا ترس معه.
- (٦) عباس، حسن، حول أصول حركات الشكل ودلالاتها، اللسان العربي، ع33، 1989م، ص91.
- (٧) ديوان الأعشى، ص89.

يا جارتِي بِنِي فَإِنَّكَ طَالِقُهُ كَذَلِكَ أُمُورُ النَّاسِ غَادٍ وَطَارِقُهُ⁽¹⁾
وَبِنِي فَإِنَّ الْبَيْنَ خَيْرٌ مِنَ الْعَصَا وَإِلَّا تَرَالُ فَوْقَ رَأْسِكَ بَارِقُهُ

ولعل الأعشى أكثر من الكسرة والضمة قافية لقصائده، وأقل من الفتحة؛ لأن الضمة والكسرة حركتان قويتان، والفتحة حركة ضعيفة،⁽²⁾ فجاء بالحركة القوية للتعبير عن معانيه القوية، ولتحاكي قوة الأحاسيس في نفسه.

وشاهد الهاء في شعره فـ (ها) لا تبتعد كثيراً في خصائصها الصوتية عن (ا)، وإن لم تشترك معها في الوضوح السمعي، فهي تتمتع بخاصية الامتداد، ولهذا السبب تغنى الأعشى بـ (ها) حيث ترددت في (11) قصيدة. فمجرى (الهاء) خال من أي عائق، وينساب فيه الهواء انسياباً لا تساعه. إلا أن (الهاء) مهموسة والحركات مجهورة. ولأجل هذا، مال الأعشى إلى استخدام (هـ) إلى جانب الحركة الطويلة (ا). كقوله:

أَجِدَّكَ لَمْ تَغْنَمْضْ لِيْ نِلَّةً فَتَرْفُدهَا مَعَ رُقْدهَا⁽³⁾
تَذَكَّرْتُ نَبَاً وَأَتَى بِهَـا وَقَدْ أَخْلَفْتُ بَعْضَ مِيعَادِهَا⁽⁴⁾

ويؤثر الأعشى استعمال قافية سماها القدامى **القافية الموقوفة**، ترددت في (8) قصائد، وهي التي تنتهي بساكن يسبقه متحرك، فنسمع رنة قصيرة قوية ملائمة، تعقبها غنة وتطريباً، تجلب حركة وضوضاء. "وقد كانوا يستلذون الغنة في كلامهم."⁽⁵⁾ والذي تراه الدراسة أن السكون لعبت دوراً جمالياً دلالياً مع القوافي: (ن، م، ل، ر، ح)، لما تسمح به من استشعار خصائص صوت القافية لبرهة من الزمن عند الوقف عليها. كقوله:

أَقْصِرْ فَكُلُّ طَالِبٍ سَيَمَلُ إِنْ لَمْ يَكُنْ عَلَى الْحَبِيبِ عَوَلُ⁽⁶⁾
فَهُوَ يَقُولُ لِلْسَفِيهِ إِذَا أَمَرَهُ فِي بَعْضِ مَا يَفْعَلُ

وقوله:

خَالَطَ الْقَلْبَ هُمُومٌ وَحَزَنُ وَإِدْكَارٌ بَعْدَمَا كَانَ أَطْمَأْنُ⁽⁷⁾
فَهُوَ مَشْغُوفٌ بِهِذِهِ هَـائِمٌ يَرْغُوي حَيًّا وَأَخَانًا يَحْنُ

(1) المصدر السابق، ص122.

(2) ابن قيم الجوزية، **التفسير القيم**، ص206.

(3) ديوان الأعشى، ص57.

(4) تياً: اسم إشارة بمعنى تلك.

(5) ابن يعيش، يعيش بن علي (ت643/1246م)، **شرح المفصل**، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ج9، ص33.

(6) ديوان الأعشى، ص172.

(7) المصدر السابق، ص214.

عيوب قوافي الأعشى قراءة براغماتية مقامية

يأتي تغيّر القافية أو تغيّر حركتها عند الأعشى للاستدلال على نوع انفعاله، فوقع في شعره الإجازة كـ (ب، ل) في قصيدته الفتاة الصغيرة في قوله:

قَالَتْ: قَضَيْتَ قَضِيَّةً عَدَلًا لَنَا يُرْضَى بِهَا⁽¹⁾
فَأَرَادَهَا كَيْفَ الدُّخُو لُ وَكَيْفَ مَا يُؤْتَى لَهَا

فقافية القصيدة (ب)، ولكنها وردت في البيت الثاني على (ل)، وهذا عيب في القافية كما رأى القدماء. وترى الدراسة بمجيئه بـ (ل) هنا قوة وبلاغة وإحكاماً؛ وذلك عندما بعث جنياً – رسولاً – لمحبوته سلمى يأتي برّجعه حديثها- جوابها - لكنه خلا بها، فتنازعا سير الحديث، فأنكرت، فوثب بها، يريد لها لنفسه. فتراجع إذ أوصى بها: إنّ الفتاة صغيرة غرّ فلا يلعب بها. فعندما قال: "وكيف ما يؤتى لها"، دليل على أنه لم يظفر منها شيئاً؛ لأنّ (ل) المفتوحة توحى بعدم إتمام الأمر. ولو جاء بالكسرة وقال (بها) عوضاً عن (لها) لكان الظفر بها قد تم.

ووقع في شعر الأعشى الإصراف² في قوله:

رَحَلْتُ سُمِّيَّةَ غُدُوَّةً أَجْمَالُهَا غَضَبِي عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَا لَهَا
هَذَا النَّهَارُ بَدَا لَهَا مِنْ هَمِّهَا مَا بِأَلْهَا بِاللَّيْلِ زَالَ زَوَالُهَا⁽³⁾

فيرفع اللام من (زوالها) واللام في القصيدة كلها مفتوحة؛⁽⁴⁾ لمعنى يريد أن يوصله الشاعر. ولعلّ المعنى الذي تُشعرك به الضمة هو الذي دعا الأعشى إلى أن يقول: (زوالها) بضمّ اللام، فهذا الهمّ والفرع بدا لمحبة الشاعر سميّة نهاراً، والهمّ هنا مفارقتها وانصرافها عنه، لأنّها في النهار تخاف العيون وتراقب الوشاة، فيتساءل الأعشى: فما بالها بالليل أيضاً مثل تلك الحال لا تزورني، وقد زال ما كانت تحاذره في النهار من مراقبة الوشاة، فهذا المعنى الذي يريده ويرغب في أن يوجد في ذهن المستمع، فكان لا بدّ من رفع (زوالها) وعدم نصبها؛ لأنّ الضمة علامة انغلاق وضمّ وانكماش،⁽⁵⁾ تشير إلى زوال الهمّ وانكماشه الذي بدا لها نهاراً، والضمة أولى وأليق وأكثر تناسباً مع هذا المعنى الذي يشير إليه.

ومن الإقواء⁽⁶⁾ قوله:

- (1) المصدر السابق، ص17.
- (2) ديوان الأعشى، ص150.
- (3) زال زوالها: أي زال جانبها ذعراً وفرعاً.
- (4) المعري، لزوم ما لا يلزم، ج1، ص16.
- (5) ابن قيم الجوزية، محمد بن أبي بكر، (ت751هـ/1350م)، بدائع الفوائد، ط1، ضبط نصّه وخزّج آياته: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 1413هـ/1994م، ج1، ص69.
- (6) ديوان الأعشى، ص141.

يَجُولُ وشاحاها على أخصصيهما إذا انفلتت جالا عليها يُجَلِّلُ⁽¹⁾
فَقَدْ كَمَلْتُ حُسْنًا فَلَا شَيْءَ فَوْقَهَا وَإِنِّي لَذُو قَوْلٍ بِهَا مُتَخَلِّلُ

فجاءت القافية مضمومة في حين أنَّ القصيدة كلها مجرورة بالكسرة. والأعشى في هذين البيتين أبدع في وصف الوشاحين والتفافهما على جسد محبوبته. فهو يصوّر كيف أن الوشاحين اللذين تشدهما محبوبته على وسطها، يتحركان ويلتفان فيلتصقان على خصرها عندما تنتهي، فيظهران دقته. فطريقة نطق الضمة بضم الشفتين واستدارتهما ورسمها (ؤ) تصوّر هذا الالتفات للوشاحين على جسدها وتجسده. أما الكسرة (ـِ) فلا تستطيع بطريقة نطقها ورسمها تصوير ذلك وتجسيده.

ومن الإقواء رجزية الأعشى، وهي (10) أبيات مضمومة القافية عدا الثلاثة الأخيرة مجرورة،² يهجو بها قوماً فيقول:

لَا فَشَلَّ فِيَّ وَلَا سِقَاطُ⁽³⁾
لَيْسَ أَوَانٌ يُكْرَهُ الْخِلَاطُ⁽⁴⁾
بَنُو شَرْحَبِيلَ سَوَى بَسَاطُ⁽⁵⁾
وَعَنْهُمْ ضَبِيعَةُ الْمِضْرَاطُ
صَمَحَمَحُ مُجَرَّبُ عِيَاطُ⁽⁶⁾
وَوَائِلُ كَأَنَّهُ مُخَاطُ
يَزِلُّ عَنْ جَبْهَتِهِ الْأَمْشَاطُ
لَقَدْ مُنَا بِتَيْحَانٍ سَاطِي⁽⁷⁾
ثَبَّتَ إِذَا قِيلَ لَهُ يُعَاطِي
أَخْرَجَ حُضْرًا غَيْرَ ذِي نِيَاطُ⁽⁸⁾

- (1) الوشاحان: تشدهما المرأة على عاتقها وكشحاها، ويعلق عليهما اللؤلؤ والجوهر. أخصص البدن: وسطه. انفلتت: انتثت. جال الوشاح: تحرك. يُجلِّل: يصوّر أو يتحرك. ينظر: ديوان الأعشى، ص 141
- (2) ديوان الأعشى، ص 104
- (3) الفشل: الضعف والجبن. السقاط: العثرة والزلة.
- (4) الخلاط: المعاشرة.
- (5) البساط، الواحد بسيط: المستوي.
- (6) الصمحمح: الشديد. العياط: كثير الصياح. وائل: هو ابن شرحبيل، وهو المهجو.
- (7) التيحان: الذي لا يزال يقع في بلية.
- (8) الحضر: الارتفاع في العدو. النياط: الموت.

فالأعشى في هذه الأبيات يهجو قوم وائل بن شرحبيل بصفات ذميمة مكروهة، ثابتة فيهم لا تتغير؛ فهم: بساط، ومضراط، ويكثر من الصياح. وجاء بـ (ء) القويّة حركة للقافية لإشعارنا بعظمة هذه الصفات فيهم وتهويلها. ثم جاء بـ (ب) حركة للقافية في الأبيات الثلاثة الأخيرة لإشعارنا أنّ البليّة والمصيبة وقعت عليهم وفيهم لا تغادرهم أبدًا. فكانت (ب) أدخل وأنفذ لتوحي بهذا الأمر من (ء)؛ لأنّ الكسرة توحى بالانخفاض عندما تتحرّك الشّفة إلى أسفل عند نطقها، أما الضّمة فبعيدة عن إحياء هذا الانخفاض وهذا الدّخول؛ فهي تتّجه بالحركة إلى أعلى عند نطقها. وجاء صوت (ط) المفخّم ورسمها؛ ليحاكي تضخّم تلك الصفات في قوم وائل بن شرحبيل.

نخلص إلى أنّ الأعشى ذو حسّ رقيق مرهف في تخيّر قوافيه؛ فكان يختار من بينها أعذبها وأشكلها للمعنى الذي يروم بناء الشّعر عليه. فعملية اختيار القوافي يتوقّف عليها قدر كبير من تفوق الشّاعر، فمثل هذا الاختيار فيه قدر من الدّوق والعلم بخصائص أصوات الحروف ورسمها.

وكان الأعشى قادرًا على الملاءمة بين قوافيه وإحياءاتها الفكرية، يعرف أيّ الأصوات والأحرف والحركات ينتقي ويوظّف. فيضع كلّاً منها في مكانها المناسب. فأصوات تلك الحروف وحركاتها يكون أكثر تناسبًا مع الحالة التي يكون عليها الشّاعر أو يرغب في أن يوجدّها في ذهن المتلقّي، فكلّ حالة ما يناسبها من القوافي علوّ وانخفاضًا، وجهرًا وهمسًا، وقوّة وضعفًا...

الخاتمة

حاولت الدّراسة أن تأخذ من البراغماتية المقامية وعلم الأصوات الحديث سبيلًا لفهم القافية وفهم عيوبها، فخرجت:

— ليست القافية إلا توقعات نفسية يلجأ إليها الشّاعر حين تستوفي الشّحنة النفسية قدرتها على إفراغ ما تموج به نفسه في مقطوعة موسيقية. فالقافية هي المقطع المتكرّر الذي ينتزل في آخر الأجزاء الكلامية من البيت، فيغلقه الشّاعر ويقلّله على الشّعور الذي ينتابه وعلى المعنى الذي يرومه، فتبقى آخر نغمة صوتية يريد الشّاعر أن ينقلها - في ختام كلّ حالة نفسية يعيشها- للمتلقّي؛ ليكسب انتباهه وتشويقّه، ويمنحه قدرًا كبيرًا من الإحياء والقراءة التّأويلية.

— التزام القافية الموخّدة يحاكي أمورًا في النّفس ويوقع فيها تصوّر أشياء، من خلال تجسيم صورة بصرية تشكيليّة لها؛ فهي قافية لا يمكن أن تتجاوزها عين القارئ، تظلّ كخيوط منتظمة حبات متقاربة، ممّا يبيح فرصة للبصر وللذهن لإدراك إحساس الشّاعر وما ينطوي عليه عمله من دلالات، ويمنح قدرًا أكبر من الإحياء والقراءة والتّأويل، فتكرار القافية من أوّل

القصيدة إلى آخرها في شكل عمودي يؤلف إيقاعاً بصرياً يرتبط ارتباطاً حيويّاً بالمعنى الذي تشيعه القصيدة.

- يعطي كلّ عيب للقافية توقيعاً خاصاً مميّزاً معيّراً عن مشاعر الشاعر وخلقاته ومعبراً عن معانيه. فلا تُصوّر عيوب القافية في الشعر شيئاً سوى المعنى. وهي عنصر جمالي، أساسي لبناء القصيدة من حيث كونها تجلب انتباه الأسماع، وتجلب انتباه الأنظار.
- لا يتمّ تغير القافية وحركتها في البيتين أو أكثر بشكل عشوائي، وإنما وفق قوانين وأنظمة خاصة بصفات الحروف العربيّة وحركاتها: النطقية والفيزيائية. ولهذا كان الإقواء أحسن من الإصراف عند العرب القدماء؛ لأنّ الضمة أخت الكسرة لشبههما في الصفات، أمّا الفتحة فمختلفة عنهما. وكذلك كان الإكفاء أحسن من الإجازة؛ لقرب مخارج الحروف أو اتّحادها في الإكفاء، ولبعدها في الإجازة.
- كانت قوافي الأعشى صورة عنه وضياء كاشفاً لروحه، بحيث يصدق القول إنّ الأسلوب هو الرّجل. ولعلّ الأعشى كان من أبرز الشعراء الذين اعتمدوا التأثير الموسيقي في قوافي قصائده؛ لأنّه كان يتتبع أشرف القوافي في السّمع، عن طريق استعمال الأصوات الدّلقيّة والشّفويّة. فتفيد قوافيه الكلام كمالاً وزينة وجمالاً وحُسناً، فيصير الصّوت معها ألذّ مسموعاً، ويصير الحرف معها أجمل منظوراً.
- تروق قوافي الأعشى الأسماع والأنظار والأفهام، وتخطب النفوس بالخيال الذي يتشكّل فيها عند سماعها إيّاها وعند النّظر فيها.
- كان الأعشى أحياناً يُغَيّر بالقافية وبحركتها في القصيدة الواحدة بما يتناسب واختلاف المعنى والشّعور، فلا تُصوّر عيوب قوافيه إلّا خلجات نفسه ومعانيه المرامّة، لهذا رأته الدّراسة قوّة وشفراً لا عيباً.

References (Arabic & English)

- Al Akhfash, (1974), *Kitab Al Kawafi*, edited by Ahmad Al Nafakh, Dar Al Amanah, Lebanon.
- Aristotle, (1980), *Al Khatabah*, translated and explained by Abdulrahman Badawi, Al Nahdah Library, Cairo.
- Al Antaki, Mohammad, *Al Muhit in Arabic Phoetics, Syntax and Morphology*, edition 3, Al Shuruq Al Arabi Publications, Beirut.
- Anis, Ebrahim, (1999), *Linguistic Phonetics*, edition 4, Egyptian Anglo Library, Cairo.

- Ibn Al Athir, *Al Mathal Al Saer Fi Adab Al Katib wa Al Shaer*, edited and commented on by Kamel Owideh, Baydon Publications, Dar Al Kutub Al Elmiyah, Lebanon.
- Ibn Al Bustani, *Transcript of Mukademat Elm Al Mabani*, in *Kitab Asrar Lughawiyah*, Al Bustani, Ghandor Publication.
- Ibn Jini, (1952), *Al Khasaes*, edited by Mohammad Al Najjar, Dar Al Kutub Al Masriyah, Egypt.
- Ibn Jini, (1973), *Al Fath Al Wahbi Ala Mushkilat Al Mutanabi*, edited by Mohsen Ghayad, Al jumhoreyah Press, Baghdad.
- Ibn Jini, (1986), *Al Muhtasib Fi Tabyeen Wujouh Shawath Al Kiraat*, edition 2, edited by Ali Al Najdi, Abdel Halim Al Najjar, AbdelFatah Shalabi, Sirkin Publication House.
- Ibn Jini, (1975), *Mukhtasar Al Kawafi*, edited by Hasan Farhoud, Dar Al Turath.
- Ibn Khaldun, (2004), *Al Mukademah*, Dar Al Sharq, Lebanon, Syria.
- Ibn Dahan, (1418 H), *Al Fusul Fi Al Qawafi*, edited by Saleh Al Aayed, Dar Eshbilyah, Alreyad.
- Ibn Rashiq Al Qayrawani, (1981), *Al Umdah Fi Mahasen Al Sher wa Adabihi wa Naqdihi*, edition 5, edited and footnoted by Mohammad AbdelHamid, Dar Al jeel, Syria.
- Ibn Siraj Al Shantarini, (2003), *Kitab Al Kafi Fi Elm Al Qawaje*, edition 2, edited by Alaa Raafat, Talae'e Publication House, Cairo.
- Ibn Sida, (1958), *Al Muhakim wa Al Muhit Al Atham*, edited by Mustafa Al Saqa, et al, Cairo.
- Ibn Sina, (1956), *Jawame Elm Al Musiqah*, edited by Zaqariya Yousef, Publication of the ministry of Education, Cairo.
- Ibn Sina, (1983), *Risalat Asbab Huduth Al Huruf*, edited by Mohammad Al Tayan and Yahya Alam, Publications Arabic Language Academy, Syria.

- Ibn Tahan, (1984), *Makharij Al Huruf wa Sifatuha*, edited by Mohammad Yurkstani.
- Ibn Abdrabuh, (1983), *Al Uqd Al Farid*, edited by Abdelmajeed Al Tarhini, Dar Al Kutub Al Elmiyah, Lebanon.
- Ibn Faris, (1980), *Tham Al Khata' Fi Al Shier*, edited and commented on by Ramadan Abdeltawab, Al Ghanji Library, Egypt.
- Ibn Qutaybah, (1925), *Uyoun Al Akhbar*, Dar Al Kutub Al Masriyah.
- Ibn Qayim Al Jawzieh, (1994), *Badae'e Al Fawaed*, edited by Ahmad Al Shalamdar, Dar Al Kutub Al Elmiyah, Lebanon.
- Ibn Qayim Al Jawzieh, (1949), *Al Tafsir Al Qayim*, edited by Mohammad Al Nadawi.
- Ibn Kysan, (1971), *Kitab Talqib Al Qawafi wa Talqib Harkatiha*, edited by Ibrahim Al Samerraei, Al Mustansiriya University Journal, No.2, (2).
- Ibn Mandhour, (2003), *Lisan Al Arab*, Dar Sadir.
- Ibn Yaeish, Sharh Al Mafsal, *Print Manager Al Mneryh*, Egypt.
- Abu Al Faraj Al Asfahani, *Kitab Al Aghani*, edited by Dar Ehyaa' Al Turath Alarabi, Lebanon.
- Abu Hilal Al Askari, (1952), *Kitab Al Sinaa'tayn*, Al Kitabah wa Al Sher, edited by Ali Al Bajawi and Abu Al Fadl Ebrahim, Publisher Isa Al Babi Al Halabi.
- Idman, Arwin, (1956), *Al Funon wa Al Ensan*, translated by Hamzah Al Sheikh, Dar Al Nahdah Al Arabiyah, Egypt.
- Al Bustani Sulaiman, (1904), *Elidha Humirous*, Al hilal Press, Egypt.
- Al Baghdadi, (2000), *Khazanah Al Adbolb Lubab Lisan Al Arab*, edition 4, edited by Abdel Salam Mohammed Harun, Al Khanji Library, Cairo.

- Thaa'lab, (1996), *Qawaed Al Shir*, edited by Mohammed Abd Almenem Khafaji, Egyptian Lebanese House.
- Al Jahidh, (1966), *Al Hayawan*, edition 2, edited by Abdel Salam Mohammed Harun, Mustafa Al Babi Al Halabi, Egypt.
- Johnson, Barton, (1982), *Youri Lutman Study of Poetry Structure*, translated by Al Bahrawi, Alfekr El arabi Journal, NO.25, (4).
- Al Hatimi, (1965), *Al Risalah Al Muwadaha Fi Thikr Sarikat Abi Talib Al Mutanabi wa Saqit Al Sheir*, edited by Moh Najm, Dar Sader, Lebanon,
- Hasan, Abdelhamid, (1949), *Al Usul Al Faniyah Lil Adab*, Anglo Egyptian Library, Cairo.
- Hamam, Abdelhamid, (1991), *Muaradat Al Aroud*, Publications of the Ministry of Culture, Jordan.
- Khatlri, Tarwiz Natil, (1994), *Hawl Wazn Al Sheir*, translated and edited by Moh Younis, Alshabab Library, Almuneerah.
- Al Khatib Al Tabrizi, (1994), *Kitab Al Kafi fi Al Urud wa Al Qawafi*, edition 3, edited by Al Hasani, Al khanji Library, Cairo.
- Al Khawas, (2006), *Al Kafi Fi Elmay Al Aroud wa Al Quafi*, edited by Abdelmaqsoud Mohammad, Religious Culture Library, Cairo.
- Dour, Elizabith, (1961), *How to Understand and Taste Poetry*, translated by Ibrahim Al Shush, Franklin Foundation, Lebanon, New York.
- Al Razi, (2004), *Nihayat Al Enjaz Fi Dirayat Al Eejaz*, Dar Sader, Beirut.
- Ritchrds, (1963), *Principles of Literary Criticism*, translated by Mostafa Badawi, Egyptian General Organization.
- Sultani, Mohammad, (1982), *Al Aroud wa Musika Al Sher Al Arabi*, Damascus University.

- Salum, Tamer, (1983), *Theory of Language and Beauty in Arab Criticism*, Dar Al Hewan, Syria.
- Al Suyouti, *Al Matalie Al Saeda*, edited by Taher Sulaiman, University House for Printing and Publishing.
- Al Sheikh, Ahmad Mohammad, (1993), *Fi Elm Al Qafiyah*, Seventh of April University Press.
- Al Saegh, Abdelelah, (1987), *Al Surah Al Faniyah Meyaran Naqdiyyan Munhana Tatbiki on Al Asha Poetry*, Afaq Arabiyah.
- Al Sahib bin Abad, (1960), *Al Eqnaa fi Al Aroud wa Takhrij Al Qwafi*, edited by Mohammad Al Yasin, Scientific Publications Library, Baghdad.
- Dheif, Shawk, *Al Asr Al Jahili*, edition 11, Al Maaref, Cairo.
- Al Tayib, Abdullah, (1970), *Al Murshid Ela Fahm Ashaar Al Arab wa Sinaatha*, Dar Al Fikr, Lebanon.
- Al Taybi, (1987), *Al Tibyan fir Elm Al Maani wa Al Bade wa Al Bayan*, edited by Hadi Hilali.
- Abbas, Hasan, (1989), *Hawl Usul Harakat Al Shaki wa Dalalatiha*, Arab Lisan, No.33.
- Abbas, Hasan, (1998), *Khasaes Al Huruf Al Arabiyah wa Maaniha*, Publications of the Arab Writers Union.
- AbdelDayim, Saber, (1993), *Arab Poetry between Stability and Development*, edition 3, Al Khanji Library, Cairo.
- Abdellatif, Mohammad Hamasah, (2001), *Language and Poetry Structure*, Dar Gharib.
- Aloush, Jamil, (2005), *Poetry Music between Theory and Application*, Dar Al Yanabia', Jordan,
- Al alawi, (1995), *Nudrarat AlEghrid fi Nusrat AlQaridh*, edition 2, edited by Nuha Al Hasan, Dar Sader, Beirut.

- Al Ghazali, *Ihlaa' Ulum AlDdin*, Dar Al Shaa'b, Cairo.
- Al Qadi Tutanji, (1978), *Kitab Al Qwafi*, edition 2, edited by Awni Abdelraouf, Al Khanji Library, Egypt.
- Qabbani, Nizar, (2000), *My Story with Poetry*.
- Qudama bin Jaa'far, *Poetry Criticizm*, edition 3, edited by Kamal Mustafa, Al Khanji Library, Cairo.
- Al Qertajani, (1996), *Al Baqi min Kitab Al Qawafi*, edited by Ali Laghziwi.
- Al Qertajani, (1981), *Minhaj Al Bulaghaa' wa Siraj Al Udabaa'*, edition 2, edited by Mohammed Alhabib Ibn Al Khojah, Dar Muslim West, Beirut.
- Al Qirawani, (1926), *E'elam Al Kalam*, edited by Abd Ala'ziz Al Khanji, Al Khanji Library, Egypt.
- Kishk, Ahmad, (1983), *AlQafiyah Taj Ale'qaa' Al She'ri*, Dar Al Ma'arif, Cairo.
- Kinwan, Abdelrahim, (2002), *Min Jamaliyat Iquaa' AlShe'r Alarabi*, Dar Abi Quraq.
- Kuhin, Jan, (1986), *The Structure of Poetic Language*, translated by Mohmmad Alwali and Alamri, Dar Tubqal, Morocco.
- Mathin, (1982), *TS Elliot The Poet The Critic*, translated by Ihsan Abbas, Ala'asriyah Library, Saida.
- AlMakiri, Mohammad, (1991), *Al Shakl wa AlKhitab Madkhal Litahlil Thahirati*, Arab Cultural Center.
- Almakhzumi Al Damamini, (1993), *Aluyoun AlFakhirah Ala Khabaya Alramizah*.
- Almarzabani, (1995), *Almuwashah fi Maakhith Alulama' a'ala AlShua'ra*, edited by Shams Alddin, Lebanon.

- Almarzouqi, (1967), *Sharh Diwan Alhamsah*, edited by Ahmad and Abdelsalam Harun, Cairo.
- Almaa'ri, *Risalat Alghufuran*, edition 4, edited by Aasha Abdelrahman, Dar Al Ma'aref, Egypt.
- Almaa'ri, (1986), *Shuruh Saqt Alzand*, edited by Mustafa Alsaqa et al, supervised by Taha Hussein, Markaz Tahqiq Al Turath.
- Almaa'ri, (1988), *Luzum ma la Yalzam, explained by Nadim Adi*, edition 2, Dar Tallas, Damascus.
- Al Maqalih, Abdelaziz, (1990), *Alshe'r bayn Alru'ya wa Altashkil*, Dar Ala'wdah.
- Almalaeka, Naziq, (1993), *The Psychology of Language and Other Articles*, Baghdad.
- Nasif, Mustafa, (1981), Syntax and Poetry, *Alfusul Journal*, No. 3.
- Nafie', Abdelfatah Saleh, (1985), *Udwiyyat Almusiqah fi Alnas Alshe'ri*, Al Manar Library, Jordan.
- Alnuri, Mohammad Jawad, (1991), *Fusul fi Elm Alaswat*, Al Nasr Press, Nablus.
- Alnwihi, Mohammad, *Alshe'r AlJahili: Manhaj fi Dirasatihi wa Taqwimihi*, Dar Al Qawmiyah, Cairo.
- Wellik and Austin, (1972), *Theory of Literature*, translated by Muhyiddin Subhi, Damascus.