Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 83 | Issue 4 Article 16

10-1-2023

Aesthetic Qualities in Ibn Mleek Alhamwi Poems

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Part of the Arabic Language and Literature Commons

Recommended Citation
(2023) "Aesthetic Qualities in Ibn Mleek Alhamwi Poems," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 83: Iss. 4, Article 16.
DOI: 10.21608/jarts.2023.226115.1382
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol83/iss4/16

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

التشكيل الجمالي في شعر ابن مليكِ الحَمَوِي[*]

دكتور
د. عبدالله غليس
باحث كويتي

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة البُنية الفنيّة في شعر الشيخ علاء الدين، أبو الحسن، علي بن محمد بن علي بن عبدالله بن مليك الحموي الدمشقي الفُقّاعي الحنفي، المشهور بابن مليك الحموي (٤٨٠-٩١٧هـ)، وقد قامت هذه الدراسة على أربعة مباحث: تناول المبحث الأول اللغةَ الشعرية عند ابن مليك، في محاولة لتمحيص الألفاظ التي ينتقيها وملاءمتها مع المعاني التي يريدها. والمبحث الثاني اِتّجه إلى الصورة الفنيّة في شعره، محاولاً استكشاف الصور الشعرية التي رسم بها ابنُ مليك قصائده. أما المبحث الثالث فكان في التشكيل الإيقاعي، وقد جاء في دارسةٍ للإيقاع الخارجي متمثّلاً في الأوزان والقوافي، وفي الإيقاع الداخلي متمثّلاً في التقفية والتصريع والجناس، فبدأ بإحصاءٍ للأوزان التي بنى ابنُ مليك منها قصائده، وتفسير غياب بعض الأوزان، ورصد الأوزان الجديدة التي أدخلها ديوانه، ثم جاء الشق الثاني من هذا المبحث معالجاً القافية في ديوانه، بإحصاء أحرف الروي في قصائده وربطها بما يلائم أصواتها من معان، ثم النظر في الإيقاع الداخلي في شعره، وذلك من خلال النظر في ظاهرتي التقفية والتصريع في مطالع قصائده، والجناس وطريقته في صناعته واستفادة القصيدة من جرسه موسيقيّاً. وأما المبحث الرابع والأخير فكان في البناء الفني للقصيدة في شعره، والنظر في تماسك وحدتها والتئام

[*] **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨٣) العدد (٨) أكتوبر ٢٠٢٣.**

أجزائها، وطريقته في صناعة مقدماتها، ومدى تناسب تلك المقدمات مع أغراضه الشعرية، وطريقته في التخلّص من المقدمات والانتقال إلى أغراضه الشعرية التي يريدها، ثم الكشف عن أسلوبه في ختم قصائده وطريقة إنهائه لها. ثم انتهى البحث بخاتمة احتوت على أهم ما خرج به البحث.

Abstract:

This research seeks to study the artistic structure of Sheikh Alaeddin's poem, Abu Al-Hassan, Ali bin Muhammad bin Ali bin Abdullah bin Maleek Al-Hamwi Al-Dimashqi Al-Fuqa'i Al-Hanafi, known by 'Ibn Malik Al-Hamwi (480–917 AH)'. The study is based on four topics: The first topic is discussed in Ibn Malik's poetic language, which carefully studies the words are used and correlates them with their meanings. The second topic is talked about the images that he painted. The third topic is rhythm, both the external rhythm like rhymes and meters and the internal rhythm like alliteration and anaphora, so he started with accounting the meters and explained the absence of them; while the second part of this research came to deal with the rhyme in his collection, by counting the rhyming letters and linking them to the appropriate meanings of their sounds , then he focused on the internal rhythm, and how the poem benefits musically from its rhythm. The final part of the study focused on the artistic structure of the poem in his poetry. It examined the coherence and unity of its parts, his method of creating introductions, and the extent to which these introductions align with his poetic purposes. It also looked at his method of getting rid of the introductions and transitioning to his desired poetic purposes. The study concluded with a summary of the most important findings.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد..

فإن من أكمل الطُرق للحكْمِ على مُنْجَزٍ شِعريٍّ ومعرفةِ قيمته وجهد قائله فيه، هي قراءته قراءة فنيّة، بالغوصِ في تفاصيل صناعة هذا العمل الأدبي، وبتتبّعِ الأساليب التي سار فيها قائله، وتحليلِ اللغة التي بناه منها، وتمحيصِ القالب الإيقاعي الذي صبّه فيه، وكشفِ الصور التي رسمه بها، والنظرِ في الهيكل الخارجي الذي شيّده منه.. وشعر ابن مليك الحموي (ت٩١٧هـ) جديرٌ بمثل هذه الدراسة، لأنه عاش في عصر يوصم بالانحطاط والضعف اللغوي، وقد تُسهم دراسةُ شعره في الكشف عن طريقة تعامل شعراء ذلك العصر مع الشعر، وكيفيّة تعاطيهم اللغة، وتعاملهم مع تراثهم الشعري، وموقفهم من التجديد، ومدى تأثير ظروف زمانهم اللغوية والسياسية على أشعارهم. وفي ضوء هذا جاءت هذه الدراسة القائمة على دراسة شعر ابن مليك الحموي دراسةً فنيّة. والمنهج المتّبع فيها هو المنهج الوصفي التحليلي، وقد جاءت في أربعة مباحث: الأول منها تناولَ اللغةَ الشعريّة عند ابن مليك، والمبحث الثاني تناول الصورة الفنيّة في شعره، والمبحث الثالث عالج الإيقاع الخارجي والداخلي في قصائده، والمبحث الأخير تناول البناء الفني للقصيدة في ديوانه. ثم انتهت الدراسة بخاتمةٍ ضمّت أهم النتائج التي ظهرت فيها.

المبحث الأول: اللغة الشعرية

اللغة هي أداة الشعر الأولى، وهي الوعاء الذي يَسكب فيه الشاعرُ معانيه وينقل فيه عواطفه، ويُظهر من خلال صياغتها مهارته الفنية، لذلك يتأنّق الشعراء في اختيار ألفاظ شعرهم، ويجتهدون في الملاءمة بينها وبين المعاني التي تحملها، وهذا أمر نبّه عليه كثير من العلماء والنقّاد، منهم ابن أبي الأصبع إذ قال: «ومن ائتلاف اللفظ مع المعنى أن يكون اللفظ جزلاً إذا

كان المعنى فخماً، ورقيقاً إذا كان المعنى رشيقاً»[١]، أما ابن رشيق فيصوّر اللفظ بالجسم والمعنى بالروح، قال: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوّته»[٢]، ثم يشبّه اللفظ باللباس فيقول: «فإن لم تُقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها وتضاءلت في عين مبصرها»[٣]. كما أن لكل غرض من أغراض الشعر ما يناسبه من التراكيب اللغوية والأساليب، وهذا لم يغفل عنه النقّاد أيضاً، فقد قال الجرجاني: «ولا آمرك بإجراء الشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى أن تقسّم الألفاظ على رتب المعاني، وترتّب كلّاً مرتبته وتفيه حقّه، فتلطف إذا تغزّلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرّف للمديح تصرّف مواقعه، فإن المديح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليسي كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه»[٤].

وابن مليك وإن عاش في زمن يوصف بالانحطاط اللغوي والأدبي، وفي دولة يحكمها الأعاجم، إلا أنه اكتسب علوم اللغة حتى تشبّع منها وبرع فيها، «فأخذ الأدب عن الفخر عثمان بن العبد التنوخي وغيره، وأخذ النحو والعروض عن الشيخ بهاء الدين بن سالم، وشارك في النحو الصرف، وكان له معرفه بكلام العرب، وبرع في الشعر حتى لم يكن له نظير في فنونه»[٥]. وعند النظر في شعره نجد أنه واضح العبارة، فصيح الألفاظ سهل التراكيب، **ففي قصائده الغزلية** جاءت «ألفاظه سهلة رقيقة، فكان حلو الألفاظ رسلْها، قريب المعاني سهلها، غير كَزٍّ ولا غامض»[٦]، كما نجد في قوله[٧]:

متّــع جفــوني بــذاك المنظــر الحســنِ ... واستبقِ روحـي فإن الجسم فيك فَنِـي
حنّــتْ للقيــاك روحــي يــا معــذّبها ... واستعذبتْ فيك ما تلقى من المحنِ
وقــد وهبتــك روحــي لا أمــنّ بهــا ... فـإن قبلـت يكـن مـن أعظـم المـننِ

فيأتي بالعبارات التي تُظهر شغفه بمحبوبته وصبابته، كما في (متّع جفوني، واستبقِ روحي، وحنّت للقياك روحي، وأقبل بوجهك)، ثم يستخدم اللفظ الرقيق إذا أراد التذلل لها كما في قوله (استعذبت، وتنعّمتُ)، أما الوجع الذي يقاسيه من جفوتها فهو يكسو معانيه بما يناسبه من ألفاظ، كما في وصفه لما يلقى منها بـ(المِحَن)، ووصف حاله بـ(العليل)، وبدنه بـ(السقيم). وإذا نظرنا في **قصائد المدح** في ديوانه وجدناه يستخدم الألفاظ التي تدل على العطاء والكثرة والسعة، ويربطها بكرم الممدوح وعطائه وجُوده، كما نجد في قصيدته التي مدح بها القاضي شهاب الدين، فعندما أراد مدحه بالكرم قال[٨]:

الطويـــــل النجـــــاد رب المعـــــالي ذو العطـــا الـــوافر الســـريع الـــوافي
قســـــماً مـــــا اجتـــــديت يمنـــــاه إلا وهمـــــى ســـــيل ســـــيبها الوكّـــــافِ
راحتـــــاه بحـــــرٌ يفـــــيض نـــــوالاً فلهـــــذا يطيـــــب منـــــه اغترافـــــي

فوصفه بـ(طول النجاد، وذو العطا، والسيل الوكّاف، والبحر..)، وهذه ألفاظ تناسب مقام المدح، وعندما أراد تعداد أوصافه الأخرى ككرم الأخلاق والعلم والفصاحة قال:

روضـــة العلـــم جـــامع الفضـــل حـــاو ذو بيـــــان محـــــرر كشّـــــافِ

فوصفه بروضة العلم، وجامع الفضل، وأنه ذو بيان ومحرر.. وقال يمدحه أيضاً في قصيدة أخرى[٩]:

مـــا قـــسٌّ إن قـــام خطيبـــاً ومـــا فـــي الفضـــل ســـحبان أخـــو وائـــلِ

فشبّهه بقُسٍّ بن ساعدة في بيانه، وبسحبان وائل في فصاحته. غير أنك تجد عنده بعض التراكيب المتعاظلة، كما في قوله[١٠]:

وعلـــى الفـــتح فـــي المبـــاني تلقّـــى قـــد بنـــى بابـــه لكـــل مُضـــافِ

والمعنى الذي يريده (باب بيته مفتوح للضيوف)، لكنه زاد الألفاظ على المعنى، وقدّم وأخّر، وجمع (المباني) وأفرد (باب).. فلم يوفق في ألفاظ هذا البيت وتراكيبه.

وإذا نظرنا في **قصائد الرثاء** في ديوانه وجدناه ينتقي من الكلام ما يعبّر عن الحزن والفقد كما في قصيدته التي عارض به قصيدة أبي تمام التي مطلعها:

كـــذا فليجـــل الخطـــب وليفـــدح الأمـــرُ فلـيس لعـين لـم يفـض ماؤهـا عـذرُ

قال يرثي الشيخ أبي العباس الغمري[١١]:

كفـــى حَزَنـــاً أنـــي أضـــرَّ بـــيَ الهجـــرُ ولم يَحلُ لي عيشٌ ولم يبقَ لي صبرُ

فعلى مستوى الألفاظ تجده يستخدم (الحزن، والنوى، ومُرّ، ويلطم، والجمر، والحرّى)، وعلى مستوى التراكيب تجده يأتي بمثل (أضر بي الهجر، لم يبق لي صبر، الأيام غدر) وهي تحمل معاني الحزن ومرارة الفراق، وتجد مثل هذه مجتمعة في أبيات متتالية كما في قوله:

ألا يـــا بنـــي الآمـــال قـــد أظلـــم الـــدجى ومـن فلـك العليـاء قـد خسـف البـدرُ
ونـــاح علـــي الرعـــد والســـحب عـــددت وعبّس وجـه الغيم حـين بكـى القطرُ
وأصـــبح حزنـــاً يلطـــم النهـــر خـــدهُ «فلـيس لعين لـم تـرق ماءهـا عـذرُ»

والشطر الأخير اقتبسه من أبي تمام. ثم عندما انتقل من الندب إلى التأبين انتقى من الألفاظ والعبارات ما يتناسب مع مدح الميت وإظهار فضله، كقوله: (رفيع الذرى، والفرد، وقطب دائرة العلا، والبَر، والجواد، والمنهل، والبحر، وسما مجداً، وبدر سمانا، والشهاب، والمكرمات)..

وإذا نظرنا في **ابتهالاته ومدائحه النبوية** وجدناه إذا ابتهل يختار من الألفاظ والتراكيب ما يحمل الخوف والخشوع والإقرار بالذنب ورجاء العفو

والمغفرة.. كقوله[١٢]:

يـــا رب عفـــواً إنـــي خـــائفٌ وَجِـــلُ وليس لي صالحٌ يُرجى ولا عملُ
وجئـــتُ بابـــك يـــا مـــولاي مُفتقـــراً إلى غِناك وقد ضاقت بي الحِيَلُ
ولـم أكِـل فـي الـورى أمـري إلـى أحـدٍ ليس إلّا عليك العبد يتّكلُ
فاقبـــل إلهـــي معـــاذيري وجـــد كرمـــاً فحبلُ جودك بالخيرات متصلُ
واســـمع نـــدائي فـــإني لـــم أزل أبـــداً إليك في سائر الحالات أبتهلُ

وفي ألفاظ هذه الأبيات خشوع ظاهر وتقرّب إلى الله بإحساس صادق. وعندما أراد مدح النبي صلى الله عليه وسلم انتقى من الألفاظ ما يعينه على إظهار صفات المصطفى صلوات الله عليه، كقوله[١٣]:

مؤمّـل الصـفح مـأمون الجنـاب بـه جلـى جناسـي مـأمونٌ ومـأمولُ

فوصفه بـ(مؤمل الصفح)، و(مأمون الجناب)، ثم عندما أراد ذكر بعضٍ من معجزاته قال:

مـن قـد ترقّـى إلـى سـبع الطبـاق إلـى أن نـال مـا نـال ميكـالٌ وجبريـل

فوصف معراجه بـ(الترقّي) وهي لا تفيد الصعود فحسب وإنما تحمل في طياتها معنى الارتقاء وعلو المنزلة إلى جانب معنى الارتفاع من الأرض إلى السماء. ثم يستفيد من الآيات التي مدح الله فيها نبيه فيقتبس منها قوله:

وبالهـــدى رحمـــة للعـــالمين أتـــى مبشـــراً ولكـــلٍّ منـــه تنويـــلُ

يريد قوله تعالى {وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين} (سورة الأنبياء: ١٠٧). واللفظ القرآني خيرُ ما يستعان به على إيصال المعاني. ثم تراه يستعمل ألفاظاً مناسبة للمدح كقوله[١٤]:

فـإن قلـت بـدرٌ فهـو مـن بعـض نـوره وإن قلـت شـمسٌ فهـي منـه اسـتمدّتِ
ولـــو أن عشـــب الأرض أقـــلامُ كاتـــبٍ لها البحر حبرٌ عنه في الوصف كلّتِ

فيأتي بـ(البدر) و(الشمس) و(النور) وهذه الألفاظ تحمل معاني الارتفاع والوضوح، والهدى لأن الناس تهتدي بها فتعرف بمنازلها الأوقات والتاريخ. ثم إنك تجده يستخدم مصطلحات العلم في شعره ويحسن استخدامها لخدمة المعنى الذي يصبو إليه، فيقول:

تُجــرّح الجفــن منــه الــدموع ومــا لجرحِــه عنــد قاضــي الحــب تعــديلُ

فيأتي بالمصطلحات المعروفة عند أهل الحديث (الجرح) و(التعديل)، ثم يقول في القصيدة نفسها:

هــذا الــذي لــيس يُحصــى فضــله ولــهُ حقّــاً علــى أفعــل التفضــيل تفضــيلُ

فيستغل مصطلح (أفعل التفضيل) لإظهار فضل ممدوحه وتفضيله على سائر الخلق.

المبحث الثاني: الصورة الفنيّة

الصورة الشعرية هي عصب الشعر وجوهره، وهي من أهم الوسائل التي تنقل فكرة الشاعر وعاطفته، وهي مقياس قدرة الشعراء، و«هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهّمها كي يمنحها المعنى والنظام، فالشاعر الأصيل يتوسّل بالصورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهّمها ويجسّدها بدون الصورة»[١٥]. وقد اختلف النقّاد في تقسيم الصورة الفنية، ما بين فريق يقسّمها حسب أنواع التذوّق، وفريق يقسّمها بلاغيّاً، ومن هذه الأقسام قسم يعتمد على الذهن والحس في التصوير[١٦]، فالصورة الشعرية العقلية هي التي تستمد عناصرها من الموضوعات العقلية المجرّدة، «نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثّره بالعمل الفني وفهمه له، ويصنّف هذا التعريف الصورةَ بحسب مادتها إلى صورة بصريّة وسمعيّة وشمّيّة وذوقيّة ولمسيّة، فهي تشكيلات مستمدّة من عمل الحواس الخمس، ويُضاف إليها الصور الحركيّة

والعضويّة، وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتُنسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يُسمّى بالصورة المتكاملة»[١٧].

فالصورة الحسيّة هي التي يرسمها الشاعر بحواسه الخمس، ويكمن سر جمال الصورة الحسيّة في الارتباط بين الإدراك الحسّي ورغبة العقل في رؤية النظام في العالم المحيط به[١٨]. وإذا أجلْنا النظر في ديوان ابن مليك وجدناه يُحسن توظيف الحواس في الصورة الشعرية، كما في قصيدته التي وصف بها بلدته دمشق، قال[١٩]:

واهـا لمخضـرّ عيشـي بالسـرور مضـى ... حلـــواً وأيامنـــا بـــيضٌ لياليهـــا
حيـث الميـاه بهـا تسـقى الغصـون وقـد ... قامـت علـى سـوقها تجـري سـواقيها
ومــن كمائمهــا تلــك الغصــون غــدتْ ... تلقـــي علينـــا نثـــاراً مـــن أعاليهـــا
والسـحب حاكـتْ لنـا مـن سـندسٍ حُـلـاً ... بديعـة الوشـي قـد رقّـت حواشـيها
ومرسـل الغيـث قـد حـل النبـات بهـا ... والقطـر ينهـل سـكباً فـي نواحيهـا
وأعــين الطــلِّ درَّ الــدمع قــد نثــرت ... والـروض يضـحك عُجبـاً مـن تباكيهـا
وأرضـــها كســـماء فـــي نضـــارتها ... وزهرهـا المشـرق الزاهـي دراريهـا
وفــي منازلهــا الحــور الحســان بــدت ... كـــأنهنّ شـــموسٌ فـــي ضـــواحيها
والطيــر يطــرب إذ تشــدو صــوادحها ... مـا لـيس يطـرب بالألحـان شـاديها
وتحـــت ربوتهـــا الأنهـــار جاريـــةٌ ... تجـري لُجينـاً علـى حصـبا لآليهـا
ويعبـق العـرفُ مـن طيـب النسـيم بهـا ... ويحجـب الشـمسَ عنهـا ظـلُّ واديهـا
كأنهـــا جنـــة قـــد زُخرفـــت وزهـــتْ ... حسـناً وشـادت طباقـاً فـي مبانيهـا
عروســـها بحمـــاتي لســـتُ أبـــدلها ... ولـــو إلـــيّ مطيعـــاً جـــاء عاصـــيها

وفي مطلع هذه الأبيات استخدم ابن مليك الصورة البصرية والحركية والتذوقية في آن واحد ليصوّر ما آل إليه حاله بعد الاغتراب وفقد الوطن، فهو عندما قال:

واهـا لمُخضـرٍّ عيشـي بالسـرور مضـى ... حلـــواً وأيامنـــا بـــيضٌ لياليهـــا

رسم الصورة باللون في قوله (مخضر) و(بيض) و(لياليها)، وبالحركة في قوله (مضى)، وبالتذوّق في قوله (حلواً). ثم يلوّن الصورة بالحركة في البيت الذي يليه فيأتي بـ(تُسقى)، و(قامت)، و(تجري)، وكذلك قوله (تُلقي) في البيت الثالث، أما قوله في البيت الرابع:

والسحب حاكتْ لنا من سندسٍ حُللاً بديعة الوشي قد رقّت حواشيها

فقد استخدم الحركة في قوله (حاكت) و(رقّت)، كما استخدم اللون في قوله (بديعة الوشي). ثم تتزاحم الصور في الأبيات بعد هذا وكلها لا تخلو من الصورة البصرية المتمثلة في الحركة أو اللون، إلى أن يقول:

والطير يطرب إذ تشدو صوادحها ما ليس يطرب بالألحان شاديها

فيُشكّل الصورة الفنية من الصوت، في قوله (تشدو صوادحها) و(بالألحان شاديها) لتبرز في صورة سمعية واضحة. ثم ينتقل إلى صورة حسيّة أخرى يبنيها من حاسة الشم، وذلك في قوله:

و(يعبق العرفُ من طيب النسيم) بها ويحجب الشمسَ عنها ظلُّ واديها

ثم يستمر في رسم الصورة الفنية البصرية فيما تبقى من بقية الأبيات، فيلوّنها تارةً كما في قوله:

(كأنها جنة قد زُخرفت وزهتْ حسناً) وشادت طباقاً في مبانيها

ويحرّكها تارة أخرى كما في قوله (شادت طباقاً في مبانيها) في البيت السابق، وفي قوله:

عروسها بحماتي لستُ أبدلها ولو إليّ مطيعاً جاء عاصيها

فيستعمل (الإبدال) و(مجيء العاصي مُطيعاً) فيُصوّر المعنى مُتحرّكاً لتتضح الصورة ويبرز المعنى.

وابن مليك قادر على تصوير المعنى بإشراك الحواس أو بعضها، كما نجد في قوله[٢٠]:

وســـــاقيةٍ بجانبهـــــا جلســـــنا لشـرب الـراح فـي ضـوء الشـموعِ
فأشـــرق راحُنـــا حتـــى ظننّـــا بـــأن الشـــمس تـــؤْذِنُ بـــالطلوعِ

وهنا تعاضدت الصورة البصرّية متمثلةً في الحركة في قوله (جلسنا) و(تؤذن بالطلوع). وفي اللون في قوله (فأشرق راحنا). وفي التذوّق في قوله (لشرب الرّاح)..

ويتكرر ذلك في قوله في قصيدة أخرى[٢١]:

فـــي وجهـــه روضُ الجمـــالِ فخـــدُّهُ وردٌ وذاك الثغـــرُ منـــه أقـــاحُ
تُصـــغي لطيـــب حديثـــه أســـماعُنا وقلوبُنـــا لجمالـــه ترتـــاحُ
تتنشّـــق النســـماتُ ريّـــاهُ ولا عجـــبٌ إذا هامـــت بـــه الأرواحُ

وفي هذه القطعة ثلاث صور متتالية: الأولى بصريّة لونية، والثانية سمعيّة، والثالثة شمّيّة. أما البصريّة اللونية فجاءت في البيت الأول عندما صوّر وجه محبوبته روضاً أخضرَ، وخدّها فيه كالورد، وفمها كالأقحوان. ثم انتقل إلى التصوير السمعي في البيت الذي يليه فقال «تصغي لطيب حديثه أسماعنا»، وفي البيت الثالث رسم الصورة مستخدماً حاسة الشم في قوله «تتنشّق النسماتُ ريّاهُ»، وقد أشرك هذه الحواس في تصوير وجه محبوبته لينقل الصورة بديعةً تتلقفها الحواس، ويستشعرها المتلقي.

المبحث الثالث: التشكيل الإيقاعي

لإيقاع الشعر أهميةٌ لا تقل عمّا يظهر في القصيدة من معان وألفاظ، فهو الوعاء الذي يخلق المناخَ المناسب لكل الفعاليات في الشعر، وهو

المتحكّم الخفيّ في دلالة النص، والشريكُ في انتقاء الكلمات التي تتصرّف في المعاني التي يريدها الشاعر، كما أنه سرٌ من أسرار جمال النص الذي لا ينبغي أن يُعزل عن التجربة الشعرية، ولا يمكن للمتلقي أن يستشعر روحَ القصيدة ويستمتعَ بها بعيداً عن ذلك النبض المنتظم، والعاطفةِ المستترة في البناء الموسيقي، الذي يحمل من السمات التعبيرية والانفعالية ما لا تحمله التراكيبُ والكلمات. والقيمة الموسيقية للشعر هي التي ساعدت على حفظه على مر العصور، فلولا تميّزُ الشعرِ بالإيقاع الذي يستدعي بعضه بعضاً لما وصلَ إلينا منه إلا النزرُ القليل، لذلك أولى العلماءُ اهتمامهم بعنصر الإيقاع منذ القدم حتى جعلوه أحد أركان حد الشعر. ولأهميّته سأتناوله في شعر ابن مليك الحموي من جانبين: إيقاع خارجي يتمثّل في الوزن والقافية، وإيقاع داخلي يتمثّل في التقفية والتصريع والجناس، على النحو الآتي:

أولاً: الإيقاع الخارجي:

- الأوزان:

يتشكّل الإيقاع الخارجي للقصيدة الشعرية من عنصرين مهمين هما الوزن والقافية، والوزن هو جوهر القصيدة الشعرية، وله أهمية جعلت القدماء يصفونه بـ«أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية»[٢٢]، بل إن العرب كانت تعرّف الشعر بأنه «قولٌ موزونٌ مقفى»[٢٣]، وتعريفهم هذا يدل على أهمية الوزن ومدى اعتنائهم به، وكان بعضهم يرى أن أوزان الشعر من مفاخر العرب، وأن الله خصَّهم بها دون من عداهم، وأن هذه الأوزان كانت سرّاً مكتوماً في طباعهم لم يشعروا بها ولا نووها كما لم يشعروا بقواعد النحو والصرف، وإنما ذلك مما فطرهم الله عليه، ثم أطلع اللهُ الخليلَ بن أحمد عليها واختصه بإلهام ذلك[٢٤].

ولا عجب من تعظيم القدماء لشأن الوزن وإبرازهم منزلته، لأن الوزن أحد الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية[٢٥]. فهو «ليس عنصراً مستقلّاً عن القصيدة

يضاف على محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى»[٢٦]، ومرجع ذلك إلى أن الوزن الشعري يحدد الطريق أمام الشاعر فيختار أنسب الألفاظ وأوجزها للتعبير عمّا يريد في صدق ووضوح[٢٧]. ولم يتميز الشعر عن النثر إلا بوحدة الوزن والقافية، لأن الأسماع تتلذذ بتكرار هذا النغمات الإيقاعية والتتابعات الصوتية وتستطيبها النفوس وتطرب لها، فوحدة الوزن في الشعر هي سر إحساسنا بجمال إيقاع الشعر عن النثر.

وحتى نعرف كيف تعامل ابن مليك مع بحور الشعر لا بد من إحصائها في ديوانه ومن ثم تفسير تعامله معها، وفي الجدول الآتي إحصاء لها وتوضيح لنسبها في ديوانه.

بحور الشعر في ديوان ابن مليك الحموي

م	البحر	عدد النصوص	المجزوء منها	النسبة
١	الطويل	٦٢	–	٪٢١،٤٥
٢	البسيط	٥٤	المخلّع ٨	٪١٨،٦٨
٣	الكامل	٥٣	١	٪١٨،٣٣
٤	السريع	٣٣	–	٪١١،٤١
٥	الوافر	٢٦	–	٪٨،٩٩
٦	الخفيف	١٧	١	٪٥،٨٨
٧	الرمل	١٠	٥	٪٣،٤٦
٨	المتقارب	٧	٠	٪٢،٤٢
٩	المجتث	٧	–	٪٢،٤٢
١٠	الرجز	٦	٤	٪٢،٠٧
١١	المنسرح	٤	–	٪١،٣٨
١٢	المديد	٢	–	٪٠،٦٩

١٣	المتدارك	٢	–	٠،٦٩٪
١٤	الهزج	١	–	٠،٣٤٪
١٥	الزجل	٢	–	٠،٦٩٪
١٦	المواليا	٢	–	٦٩،٠٪
١٧	الدوبيت	١	–	٠،٣٤٪
مجموع النصوص		٢٨٩ نصاً		

جاء شعر ابن مليك على أغلب بحور الشعر العربي كما هو واضح من الإحصاءات السابقة، فلم يغب منها إلا المضارع والمقتضب، وهذان البحران قلَّما يوجدان في أشعار المتقدمين[٢٨]، وقد «أنكر الأخفشُ أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعم أنه لم يُسمع منهم شيء من ذلك.. وقال الزَّجَّاج: هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، وإنما يروى لكل واحد منهما البيت والبيتان، ولا يُنسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد في أشعار القبائل»[٢٩]. أما حازم القرطاجني فيرفض المضارع رفضاً شديداً، يقول: «أما الوزن الذي سمّوه المضارع فما أرى أن شيئاً من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها، وما أراه أنتجه إلا شعبة بن برسام خطرت على فكر من وضعه قياساً، فيا ليته لم يضعه ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها، فإنه أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلاً»[٣٠].

كما يتّضح أن ابن مليك يريد من بعض الأبحر التي نظم عليها التنويعَ فحسب، يظهر ذلك عندما تراه لا يقول على بعضها إلا نصّاً أو نصّين كما فعل مع المتدارك والهزج والمديد، كما أنه جاء بوزن غير خليلي وهو الدوبيت، الذي يقال إنه دخل من الفارسية، وكلمة دوبيت تعني البيت والبيتين، فلا يقال منها إلا بيتان في أي معنى يريده الناظم[٣١]، وتفعيلاته: فعْلن فعِلن مستفعلن

مستفعلْ (مرتين)، ومن القصائد الشهيرة على هذا الوزن قصيدة أبي بكر بن زهر الأندلسي المغنّاة:

يـــا غصـــن نقـــا مكلّـــلاً بالـــذهبِ أفـــديك مـــن الـــردى بـــأمي وأبـــي

وهو وزن غنائي رائق وإيقاعه جميل. وقد نظم عليه ابن مليك بيتين، ولعله فعل ذلك للتجريب وإظهار المهارة، والبيتان هما[٣٢]:

الطـــرف يقـــول قـــد رمـــاني القلـــبُ والقلـــب لنـــاظري يقـــول الـــذنبُ
والله لقـــد عجبـــتُ مـــن حالهمـــا هـــذا دَنِـــفٌ ودمـــعُ هـــذا صَـــبُّ

كما يتضح تصدّر البحر الطويل، فهو الأكثر في ديوانه حيث أقام عليه اثنتين وستين قصيدة، متّبعاً بذلك شعراء العرب قبله الذين كانوا يُكثرون منه، فـ«ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن»[٣٣]. والبحر الطويل بحرٌ خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتّسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات، وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال[٣٤]، كما أن «فيه بهاءٌ وقوّة»[٣٥]، وهذه الميزات جعلته يُكثر من النظم عليه، وقد جاءت أكثر مدائحه عليه، لا سيما المدائح النبوية. كما أنه جاء بأضرب الطويل الثلاثة: مفاعيلن، ومفاعلن، وفعولن، والأخير أقلها كلها في شعره، ومثال الأول الذي ينتهي بمفاعيلن قوله (مُصرّع)[٣٦]:

ألا بـــالحِمى إن جـــزتَ يـــا راكـــب الوجْنـــا فشـــبب بـــذكر العامريـــة فـــي المغنـــى

ومثال الذي ينتهي بمفاعلن قوله (مقفّى)[٣٧]:

عُـــلاكَ إليـــه نـــاظرُ الســـعد نـــاظرُ ووجهـــكُ مثـــرٍ بالجمـــال وناضـــرُ

ومثال الذي ينتهي بفعولن قوله[٣٨]:

أمِـن بعـد مـا لاح المشـيبُ بعارضـي وعَـرفُ الصِّـبا ولّـى ولـم أرَ طِيبـا

وهذا الضرب رائق جدّاً، لا ينقصه في هذا المطلع إلا التصريع.

ويأتي بعد الطويل في الكثرة البحر البسيط ثم الكامل، وهما من أفخم بحور الشعر وأجملها إيقاعاً، فأما البحر البسيط فهو من البحور التي أُولع الشعراء بركوبها منذ الجاهلية، وذلك لاتساع أفقه وامتداد رقعته وجمال إيقاعه[٣٩]، وهو وإن تساوت تفعيلاته مع تفعيلات الطويل إلا أنه يفوق الطويلَ رقّة ولياناً. ومن قصائد ابن مليك الجياد على البسيط قصيدته في مدح نبينا الأكرم صلى الله عليه وسلم، التي جارى بها كعب بن زهير ومطلعها[٤٠]:

رأى العقيـق فـأجرى دمعـهُ لولـو مُتـيّمٌ دمُـهُ بـالهجرِ مطلـولُ

كما أنه بنى ثمانية نصوص على مخلّع البسيط، وهو وزن جميل وإيقاعه غنائي، منها قصيدته التي مدح بها قاضي القضاة شهاب الدين بن فرفور وعدد أبياتها ثلاثة وثلاثون بيتاً، أوّلها:

يـا مُتهمـي بالسـلوّ مهـلا تظـنُّ أنـي سـلوتُ مـهْ لا
مـا القلـبُ عـن حبّـه بسـالٍ ولـو بنـار الصـدود يُقلـى

وأما الكامل فهو بحرٌ فخمٌ له من اسمه نصيب، ولإيقاعه قابلية لتطويع المعاني في حالتي الفرح والحزن، ويستوعب كل أغراض الشعر، وينقاد لكل الألحان، قال عنه حازم القرطاجني: «إن فيه حلاوة وحسن اطراد»[٤١]، و«من شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا»[٤٢]، و«مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره»[٤٣]. وقد أقام عليه ابن مليك ثلاثة وخمسين نصّاً، منها همزيته التي مطلعها:

لَعِبـتْ بقلبـي والحشـا أهـواءُ أتُـرى لـدائي فـي الغـرام دواءُ

وقد صرّع مطلعها كما ترى، وهي على الضرب المقطوع (متفاعلْ)، وهو ضرب رائق جداً ميزته أنه يجلب الردف، وهو هنا الألف قبل الروي الهمزة، والردف يجري فيه الصوت عند الترنّم والإنشاد.

والغريب أن البحر السريع تفوّق على الوافر في ديوان ابن مليك، على غير عادة الشعراء، فجاء السريع في ثلاثة وثلاثين نصّاً بينما لم يأتِ الوافر إلا في ستة وعشرين نصّاً. والسريع إيقاعه قريب من إيقاع الرجز مع تفوّقه عليه قليلاً، وابن مليك كان أكثر ما يقيم عليه الموضوعات العابرة وليدة اللحظة، كقوله لأحدهم وقد أهداه لبناً في (طاسة)[٤٤]:

أهـــديتمُ لـــي لبنـــاً طيبـــاً ... فـــي طاســةٍ عــن فضــلكم تُعــرِبُ
إمســـــاكها والله عيبـــــاً أرى ... وردّهـــا فارغـــةً أعيـــبُ
وإنمـــا أطمعنـــي فـــيكمُ ... أصـــلُكما واللـــبن الطيّـــبُ

مع أنه قد يمدح عليه بقصائد طوال، كقصيدته التي مدح بها القاضي شرف الدين بن يونس[٤٥]، ومطلعها (مصرّع):

لـــواحظٌ تشـــهر بـــيضَ الصـــفاح ... وقامـــةٌ تُخجِـــل ســـمرَ الرِّمـــاحْ

وعدد أبياتها ثمانية وثلاثون بيتاً، وهي على ثاني السريع الذي ينتهي بـ(مفعلاتْ) المطوية الموقوفة، والطي: زحاف يُسقط رابع التفعيلة، والوقف: علّة تُسكّن السابع المتحرك، فتتحوّل به (مفعولاتُ) وهي أصل تفعيلة ضرب السريع إلى (مفعلاتْ)، وتُكتب (فاعلانْ) تحسيناً للفظ والقيمة الوزنية واحدة. وهذا الوزن من السريع رائق لأن ضربه يجلب الردف، وما جاء الردف في قافية إلّا ورفع إيقاعها.

كما أن للزجل حضوراً في ديوان ابن مليك، ولكنه في نصين فقط، والزجل أداته اللغوية هي إحدى اللهجات العربية الدارجة، ومخترعوه أهل المغرب[٤٦]. قال صفي الدين الحلّي: الزجل من الفنون التي إعرابها لحن،

وفصاحتها لَكَن، وقوة لفظها وَهَن، حلال الإعراب بها حرام، وصحة اللفظ بها سقام، يتجدد حسنها إذا زادت خلاعة، وتضعف صنعتها إذا أودعت من النحو صناعة[٤٧]. والزجل في شعر ابن مليك جاء مقتصراً على الغزل واللهو، قال في إحداهما –وقد ضمنها أسماء سور القرآن–[٤٨]:

يـا حبيبـي يوسـف ظهـر لـم نـور فسـبا النـاس تبـارك الـرحمن
وجمالـك فـاطر قلـوب أعـداك جـل سـبحانو مصـور إنسـان
وبزخـرف صـف العـذارى سـبيت كـل الأحـزاب أتـوا إليـك فرقـان

إلى آخر ما قال، وواضح أنه يعبث بهذا الوزن، وأنه يجاري بها بعض شعراء عصره، ويتصيّد بها رضا بعض العامة وخاصة الذين لا يجيدون العربية الفصحى.

كما أن للمواليا حضوراً في قطعتين في ديوان ابن مليك، والمواليا: فن من فنون الشعر وُضع للغناء، قيل إن أول من تكلّم بهذا النوع بعض أتباع البرامكة بعد نكبتهم، فكانوا ينوحون عليهم ويُكثرون من قولهم «يا مَولِي» وبالجمع «مواليّا» فصار يُعرف بهذا الاسم كما سبق القول فيه.. وتركيب المواليا على الغالب من بيتين، تختم أشطرها الأربعة بروي واحد، أما وزنه فأكثر ما يأتي على البحر البسيط[٤٩]. وهذا هو الإطار الذي بنى عليه ابن مليك المواليا في ديوانه، فجاء على البحر البسيط، منها قوله:

مـا فـي الـديار مجـاوبْ والنبـي يـا طـي عزيز طاهر حسن أشرف على إتلافي
قـل لـي لسـاقي أصـف إن ردت لـي وافـي وإلا أجافيـك قلـت يـا قمـر جـافي

وواضح من نظمه على هذه الأوزان العامية أنه يريد التجريب، ومحاكاة أذواق العامة فحسب.

– ثانياً: القوافي

للقافية مكانةٌ عالية في بنية الإيقاع الشعري لا تقل أهميةً عن مكانة

إيقاع الوزن، فهي «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر»[٥٠]، ولهذا أولاها النقاد اهتمامهم على مر العصور؛ فقديما قال بعض العرب لبنيه: استجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر. أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهايته[٥١]. وقال ابن جني مؤكدا على أهمية القافية: «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك. نعم، وآخر السجعة والقافية أهم عندهم من أولها، والعناية بها أمَسّ، والحشد عليها أوفى وأهمّ، وكذلك كلما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه»[٥٢]. وفي العصر الحديث يصفها الدكتور أحمد كشك بتاج الإيقاع الشعري، وأنها لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تفسَّر من خلاله وتفسره[٥٣]. فالقافية ركنٌ مهم من أركان إيقاع الشعر العربي، وإيقاعها المؤسَّس على تكرار الصوت تكراراً منضبطاً يعطي القصيدة بُعداً جمالياً يَطرب له المتلقي ويَتوقع المعنى قبل سماعه، هذا بالإضافة إلى أنها تُحكِم إيقاع الوزن المتدفق وتضبطه في القصيدة كلها. والقافية –كما يعرّفها الخليل بن أحمد– تبدأ من آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن[٥٤]. وقد أعاد الدكتور زين الخويسكي صياغةَ هذا التعريف فقال: هي مجموعة الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنَين في البيت[٥٥].

والروي هو ركيزة القافية، وهو أبرز أحرفها، ويلزم تكراره في كل بيت، ولا تخلو منه قصيدة، بعكس غيره من أحرف القافية التي قد تحضر في قصيدة وتغيب في أخرى. وإلى الروي تُنسب القصيدة، فيقال: عينيّة إذا كان رويّها العين، وهمزية إذا كان رويّها الهمزة، ونونيّة إذا كان رويّها النون.. يقول التنوخي[٥٦]: وليس للعرب معرفة بشيء من أحرف القافية إلا بالروي، وقد ذكره النابغة فقال:

بحسبك أن تُهاض بمُحكماتٍ يَمُرُّ بها الرَّويُّ على لساني

ثم قال التنوخي: لم يذكر العرب في شعرهم إلا الروي لأهميته وتقدّمه على بقيّة الأحرف. ولأن الروي حرفٌ تنتهي به كلمة من كلمات المعجم، فإن بعض الحروف تنتهي بها كلمات كثيرة، وبعضها أقل، وبعضها زهيد، وبعض الحروف يتجاوزها الشعراء لكزازتها ونبوّ إيقاعها. وقد قسّمَ الدكتور إبراهيم أنيس حروف الهجاء التي تقع رويّاً إلى أقسام أربعة حسب نسب شيوعها في الشعر العربي كالآتي[٥٧]:

١- حروف تجيء رويّاً بكثرة وإن اختلفت نسب شيوعها في أشعار الشعراء وهي:

الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال، والسين، والعين.

٢- حروف متوسطة الشيوع وهي: القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم.

٣- حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، والطاء، والهاء، والتاء، والصاد، والثاء.

٤- حروف نادرة في مجيئها رويّاً وهي: الذال، والغين، والخاء، والشين، والزاي، والظاء، والواو.

وفي الحقيقة أن حروف الروي في شعر ابن مليك تصدق استنتاج إبراهيم أنيس، وهذا ما سيتضح عند قراءة الجدول الآتي:

حروف الروي في شعر ابن مليك

م	الروي	نوعه[٥٨]	عدد النصوص	نسبة الاتجاه
١	ر	مجهور	٥٥	٪١٩.٠٣
٢	ل	مجهور	٢٨	٪٩.٦٨
٣	ب	مجهور	٢٦	٪٨.٩٩
٤	م	مجهور	٢٤	٪٣٠.٨

٥	د	مجهور	٢٣	٪٧.٩٥
٦	ن	مجهور	١٩	٪٦.٥٧
٧	ق	مهموس	١٩	٪٦.٥٧
٨	ع	مجهور	١٤	٪٤.٨٤
٩	ف	مهموس	١٣	٪٤.٤٩
١٠	ء	مهموس[٥٩]	٩	٪٣.١١
١١	هـ	مهموس	٩	٪٣.١١
١٢	ت	مهموس	٨	٪٢.٧٦
١٣	ح	مهموس	٨	٪٢.٧٦
١٤	س	مهموس	٥	%٢،٣٦
١٥	ك	مهموس	٣	٪١.٠٣
١٦	ي	مجهور	٣	٪١.٠٣
١٧	ج	مجهور	٣	٪١.٠٣
١٨	ش	مهموس	٢	٪٠.٦٩
١٩	و	مجهور	٢	٪٠.٦٩
٢٠	ز	مجهور	١	٪٠.٣٤
٢١	ث	مهموس	١	٪٠.٣٤
٢٢	ط	مهموس	١	٪٠.٣٤
٢٣	ظ	مجهور	١	٪٠.٣٤
٢٤	غ	مجهور	١	٪٠.٣٤

وبعد النظر في الجدول السابق يتضح تصدّر الأحرف المجهورة، لا سيما

حرف الراء الذي تفوّق عليها كلها بنسبة ٠٣.١٩٪ وهي نسبة عالية، والحرف المجهور: «حرفٌ أُشبِعَ الاعتماد في موضعه، ومَنَعَ النَّفسَ أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت»[٦٠]. أي أن الأوتار الصوتية تهتز عند النطق بهذا الحرف، ولعل بين هذه الأحرف المجهورة والحالة النفسية للشاعر علاقة؛ بدؤها موقف يهز وجدانه، فإذا أراد الشِّعر اهتزتْ أوتارُ جهازه الصوتي فلا يخرج الروي إلا مجهوراً. نلمس ذلك عندما نجد ابن مليك يعبر عمّا يجده من محبوته فيقول في إحدى رائيّاته[٦١]:

جنّـــة الخلـــد وجتنـــاه ولكـــن أحرقـــتْ مهجتـــي بنـــار الســـعير

فيجد الراء خير معين له ليجهر بما يشعر به من صدٍّ محبوته. كما أنه يجده كذلك عندما يحتاج الجهر بذكر مناقب ممدوحه، كقوله[٦٢]:

ومُـذ تركـتَ العِـدا أسـرى مسلسـلةً تصلى الجحيم وفي الغلال تستعرُ
ومـنهم فـي الـوغى أكبـادهم شُـويت لمـا تطـاول مـن أسـيافك الشـررُ

ثم يأتي بعد الراء اللامُ والباء والميم والدال في نسب متقاربة تتراوح ما بين ٩.٦٨٪ و٧.٩٥٪، ثم النون والقاف والعين والفاء في نسب أقل تتراوح ما بين الـ٦.٥٧٪ و٤.٤٩٪، يلي هذه الهمزةُ والهاء والتاء والحاء والسين في نسب متقاربة تتراوح ما بين ٣.١١٪ و٢.٣٦٪. ثم تأتي الأحرف الأقل استعمالاً في شعره والشعر العربي بشكل عام، وهي ما تبقى من أحرف، ونسب هذه قليلة جداً نجدها ما بين ١.٠٣٪ إلى ٠.٣٤٪. والعجيب استعماله أحرفاً نابية لرويّه، والكلمات عليها قليلة، كالظاء والغين والزاي والثاء، ولعله يأتي بها لإظهار المهارة فحسب لأنه لم يكثر منها ولا يطيل عليها.

ثانياً: الإيقاع الداخلي:

- التقفية والتصريع:

التقفية والتصريع من المكمّلات الإيقاعية في الشعر العربي التي تخصّ

مطالع القصائد. والتقفية: هي توحيد أحرف القافية في وزنٍ تتفق فيه تفعيلة العروض مع تفعيلة الضرب[٦٣]. والتصريع: هو تغيير تفعيلة العروض لتطابق تفعيلة الضرب ثم توحيد القافية في الشطرين[٦٤]. وللتصريع قيمةٌ إيقاعية بالغة، وقد كان النقاد ينظرون إلى الشاعر الذي لا يصرّع قصيدته «كالمتسوّر الداخل من غير باب»[٦٥]، فهو من الأبنية الإيقاعية المميزة لمطالع الشعر العربي منذ القدم، وقد ذكر قدامة بن جعفر: «أن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه»[٦٦]، ويدل على أهميته وفضله أن أبا تمام ضرب به المثل فقال[٦٧]:

وتقفــو إلــى الجــدوى بجــدوى وإنمــا يروقك بيت الشعر حين يُصرَّعُ

والتصريع يُحدث إيقاعاً متماثلاً في مطالع القصائد، «وله في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل له دون ذلك»[٦٨].

وشعر ابن مليك حافلٌ بالتصريع، من ذلك قوله (على الطويل)[٦٩]:

سـلوا فـاتر الأجفـان عـن كبـدي الحـرّى وعـن درّ أجفـاني سـلوا العقـد والنحـرا

وقصيدته هذه على أول الطويل الذي ينتهي بـ(مفاعيلن)، وقد صرّع المطلع فغيّر العروض من عروض الطويل الأصلية (مفاعلن) إلى (مفاعيلن) ليماثل بينها وبين تفعيلة الضرب ثم وحّد القافية (الراء موصولاً بالألف) وهذا هو التصريع. ومثال تصريعه على البحر البسيط قوله[٧٠]:

ثُبــوتُ حســنك لــي فيــه شــهاداتُ وللعــذار علــى هــذا ســجلّاتُ
يـا قامـة الحسـن مـن لـينٍ ومـن هَيَـفٍ إلــى قوامــك تُعــزى الســمهريّاتُ

وهذه على ثاني البسيط الذي ينتهي بـ(فعْلن)، وقد غيّر العروض في

المطلع من عروض البسيط الأصلية (فعِلن) إلى (فعْلن) لتتساوى مع تفعيلة الضرب ثم وحّد القافية، والقافية هنا رويها التاء الموصول بالواو المردوف بالألف. ومن أمثلة التصريع على البحر الكامل قوله[٧١]:

هـــزمَ الصـــباحُ طلائـــع الظلمـــاءِ وأتـــاكَ تحـــت عصـــابةٍ بيضـــاءِ

وهذا على الكامل المقطوع (متفاعلْ)، وقد غيّر العروض من (متفاعلن) لتماثل الضرب ثم وحّد القافية المكوّنة من الهمزة رويّاً موصولة بالياء ومردوفة بالألف. وللتصريع إيقاع جميل ورنّة موسيقية بديعة كما هو واضح من هذه النماذج.

أما التقفية فميدانها أوسع، وفرصة حضورها أكبر، فهي لا تطلب من الشاعر سوى توحيد القافية فقط، لأنها تُقام على تفعيلتي عروضٍ وضرب متساويتين. ومثالها قول ابن مليك على الكامل[٧٢]:

نقـــلَ الغـــرامُ حـــديثَ دمعـــي مُرســـلا وحكـاه عـن جفنـي القـريح مُسلسـلا

وهذ المطلع على أول الكامل الذي ينتهي بـ(متفاعلن) وعروضه مثله، وقد وحّد القافية فجاء المطلعُ مقفّى. ومثالها على البحر البسيط قوله[٧٣]:

تمايلـــتْ فثناهـــا الـــدلُّ والتـــرَفُ ومـالَ تيهـاً بهـا الإعجـابُ والصّـلَفُ

وهذا على ضرب البسيط الأول الذي ينتهي بـ(فعِلن)، وقد وحّد القافية على روي الفاء الموصول بالواو. وإيقاع التقفية رائق جداً، لأنها تساوي بين صيغتي العروض والضرب في القصيدة كلها، بالإضافة إلى أنها توحّد القافية في مطلع القصيدة، فهي تتفوّق على التصريع بأن التصريع لا تتماثل فيه صيغ الأعاريض والأضرب إلا في المطلع فقط.

- الجناس

الجناس: هو استعمالُ ألفاظٍ تتشابه في النطق وتختلف في المعنى[٧٤].

وهو من الأشكال البديعية التي تُحدث إيقاعاً عن طريق تكرار الأصوات نفسها مع اختلاف مدلولها، كما أنه يكشف عن زيادة الرصيد اللغوي للشاعر. وكان القدماء يستحسنونه ويرون «أن اللفظ المذكور إذا حُمِلَ على معنى ثم جاء والمُراد به معنى آخر كان للنفس تشويق إليه»[٧٥]، مالم يكن ذلك مُتكلّفاً، لأن تكلّف الألفاظ يُضعف المعنى ويُفسد الصورة، ويُقلّص حرية الشاعر في حرية التعبير فيجعله أسير لفظٍ وحرف. والجناس ينقسم إلى قسمين أساسيين: **جناس تام:** وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: نوع الحروف، وعددها، وترتيبها، وحركاتها، مع اختلاف المعنى. و**جناس ناقص:** وهو ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة.

ومع أن الجناس التام قليل في الشعر وكثيره مُتكلّف، «ولا يتفق للبليغ إلا على نُدورٍ وقلّة، فهو لا يقع موقعه من الحُسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاه وساقه، وحتى تكون كلمته مما لا يبتغي الكاتب منها بدلاً، ولا يجد عنها حِوَلاً»[٧٦]، إلّا أننا نجده في ديوان ابن مليك في قوله[٧٧]:

يـــا مُتهمـــي بالســـلوّ مهـــلا تظـــنُّ أنـــي ســـلوتُ مـــهْ لا

وهنا جانس الكلمتين اللتين على العروض والضرب (مهلا) و(مهْ لا)، وهو جناس تام، ومثاله أيضاً قوله[٧٨]:

يـا مـن كتمـتُ هـواهُ خـوفَ فراقـهِ جسـمي بـه أودى السـقامِ فَراقـه

و(فراقه) الأولى من الفراق، والأخرى (راقِهِ) فعل أمر من من الرُّقيا أي عوّذه، وهو جناس تام أيضاً، وابن مليك يتعمّد الجناس في المطالع كما هو واضح من المثالين السابقين، وكما في في قوله[٧٩]:

بعيشِكَ دع مـا قـد مضـى يـا بـن يوسـفا فمـا فـات لـن يؤسـى عليـه ويؤسـفا

فجانس بين (يوسف) الاسم و(يؤسف) من الأسف، وقد أحدث الجناس

إيقاعاً داخليّاً إلى جانب إيقاع التقفية، فأحكم صناعة هذا وأجاده. أما الجناس الناقص، فهو كثير في شعر ابن مليك غير مُتكلف لسهولةِ صناعته، وهذا ما يميزه وإن كان إيقاعه أقل من الجناس التام، ومن لطيف الجناس الناقص ما جاء في قوله عندما مدح الشيخ صالح الغمري[٨٠]:

وإن يكن الغمريُّ قد غاب عنكمُ		**فما غاب عنكم جودُ نائله الغَمْرُ**

فجانس باسمه بطريقة لطيفة في قوله (الغمري) و(الغمرُ) فأحدث ذلك إيقاعاً داخليّاً وخدم به المعنى، وقال بعده:

يعزُّ علينا أن نعزيكمُ بهِ وما هيَ إلّا سنّةٌ ضمنها الصبرُ

فجانس بين (يعز) و(نعزيكم)، وفي القصيدة نفسها قال:

فقد غاب ليث الغاب واغتاله الردى وأفرده من بين أشباله الدهرُ

فجانس بين غاب والغاب. ومن ذلك أيضاً قوله[٨١]:

بخدّيه حيّاني وآس عذاره وبات يعاطيني كؤوسَ عقارِهِ

فجانس بين (عذاره) و(عقاره). ومن ذلك أيضاً قوله[٨٢]:

وجوانحي منه لقد مُلئت جوىً وجوارحي منها بهنّ جراحُ

فجانس بين (جوانحي) و(جوارحي). ومنه أيضاً قوله[٨٣]:

قد حكى الغصنُ بالقوامِ النضيرِ واحدُ الحسْنِ ما له من نظيرِ

وهنا جانسَ بين (النضير) و(النظير). ومن الجناس الناقص الذي اختلفَ في الكلمتين المُجانستين ترتيبُ الحروف قوله[٨٤]:

بدرٌ يطوف بشمس الرّاح في فلَكٍ يطفو عليها حبابُ الدُّرِّ كالشهبِ

والجناس هنا في قوله: يطوف، ويطفو. ومنه أيضاً قوله[٨٥]:

مؤمّــل الصــفح مــأمون الجنــاب بــه جلــى جناســي مــأمونٌ ومــأمولُ

وهنا جانسَ بين (مأمون) و(مأمول).

والجناس بكل أشكاله من حُلى الشعر إذا تم بنُصرة المعنى، أما إن كان باللفظ وحده فليس بمستحسن، ولهذا ذُم الاستكثار منه والولوع به، لأن المعاني لا تَدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ إن الألفاظ خدم للمعاني، والمعاني هي المالكة سياستها[٨٦]. وهو في كل أحواله يكرس الإيقاع ويرفع الموسيقا الداخلية للقصيدة عن طريق الترجيع الموسيقي للكلمات المتجانسة. كما أنه يخدم النص دلالياً إذا أُحسن استخدامه، ويدعّم المعنى باعتماد اللفظ في أساليب متعددة الفوارق الدلالية.

المبحث الرابع: البناء الفني للقصيدة

يشكّل بناء القصيدة ركناً مهمّاً من أركان العمل الشعري، وفيه تظهر دِقّة الشاعر ومهارته الفنية في معالجة موضوعاته الشعرية، وطريقة تعامله مع تراثه، ومواكبته للتطور الذي أضافه شعراء عصره. وقد اهتم النقّاد منذ القدم بالبناء الفني للقصيدة، وتماسك وحدتها والتحام أجزائها، وإجادةِ المقدّمات والابتداء، وحسن الانتقال من موضوع إلى آخر، وإحكام الخاتمة.. قال ابن رشيق القيرواني: «حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطيّة النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسُنتْ حسُن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم»[٨٧]. كما حثّ ابن طباطبا على وجوب وحدة بناء القصيدة فقال: «أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتّسق به أوله مع آخره، إذ يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها»[٨٨]. وبالإمكان دراسة بناء القصيدة في شعر ابن مليك

بتقسيم هيكل القصيدة إلى: المقدمات، وحسن التخلّص، والخواتيم. حتى يُعالج كل جانب من جوانب بناء القصيدة على حدة، ويُنظر في طريقة الشاعر في التعامل معه.

- المقدمات

سار ابن مليك الحموي –في أغلب شعره– على نهج القدامى، واحتذى حذوهم في بناء هيكل القصيدة الخارجي بشكل عام، وفي مقدمات قصائده الطوال كان يبتدئ بالنسيب والوقوف على الطلل قبل أن ينتقل إلى غرضه من القصيدة، ومعروفٌ أن هذا هو النهج القديم لنظام القصيدة العربية، وقد وضّح ابن قتيبة هذا النظام العربي للقصيدة، وعلل سبب ابتدائهم بالغزل، فقال: «سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى واشتكى، وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح... فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[٨٩]. ومن أمثلة المقدمات الغزلية في شعر ابن مليك قصيدته في مدح النبي صلى الله عليه وسلم التي مطلعها[٩٠]:

فـــؤادي بـــذكر العامريّـــة مغـــرمُ وصـــبٌّ هـــواهُ فـــي الضـــلوع مخـــيّمُ

وعدد أبيات هذه القصيدة أربعة وستون بيتاً، وقد بنى مقدمتها الغزليّة من أربعة وعشرين بيتاً، فبدأ بذكر العامرية، ووصفها، وذكر ارتحالها على العيس، ثم انتقل إلى الوقوف على الطلل فقال:

وقد عجتُ بالأطلال والدمعُ سائلٌ عسى خبرٌ من أهلها أين يمموا

فجاءت هذه المقدمة على النمط القديم الذي اشتهر به الشعر الجاهلي واستمر بعده زمناً، وابن مليك لم يفعل ذلك إلا محاكاةً للشعر القديم وتأثّراً به. وتكرر هذا في قصيدة له أخرى مطلعها[٩١]:

ألا بالحمى إن جزت يا راكب الوجْنا فشبب بذكر العماريّة في المغنى

فشبب بالعامرية ثم وصفها، ثم خاطب سائق الأظعان:

فيا سائق الأظعان عج بطويلعٍ سُحيراً وحيّ النازلين بها عنّا

ثم يذكر أن البرق يشوقه إذا لاح من صوب ديار محبوبته:

أُحبُّ وميض البرق من نحو بارقٍ وعرفَ الصبا منه إذا ما سرى وهْنا

ثم (أوقف) على طريقة امرئ القيس فقال:

وقِفْ بالكثيب الفرد شرقيّ ضارجٍ وإن جئتَ سلعاً والعقيق فخذ يمنى

بل إن الاستيقاف جاء في مطلع إحدى مدائحه النبوية، قال[٩٢]:

قفْ قليلاً يا حادي الرّكْبِ وسَلِ الظاعنينَ عن قلبي

وكل مدائحه النبوية بدأها بمقدمات غزلية، ما عدا قصيدة واحدة بدأها بالابتهال، قال[٩٣]:

يـــا ربِّ عفـــواً إنـــي خـــائفٌ وَجِـــلُ ولـيس لـي صـالحٌ يُرجـى ولا عمـلُ

وفي غير المدائح النبوية كان يبدأ بالمقدمة الغزلية تارة، ويلج إلى الموضوع مباشرة تارة أخرى، فمن الأولى قصيدته في مدح القاضي ابن فرفور[٩٤]:

شـدّ المنـاطق يثنـي عطـف مخمـورِ ظبـيٌّ مـن التـرك فـي ألحـاظ يعفـورِ

ومن الأخرى قوله يمدحه أيضاً[٩٥]:

قـدومٌ أتـى بالبشـر والسـعد مقـبلا وعـودٌ بـه وجـهُ السـرور تكمّـلا

فلم يخرج عن الإطار التقليدي الذي درج عليها الشعراء القدامى وأقرّه النقّاد، يقول ابن الأثير: «يجب على الشاعر إذا نظمَ قصيداً أن ينظر، فإن كانت مديحاً صرفاً لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مخيّر بين أن يفتتحها بغزل، أو لا يفتتحها بغزل بل يرتجل المديح ارتجالاً من أولها»[٩٦].

مع أن ابن مليك يستطيع البدء بمقدمة ليست غزلية، ولا يشرع في المدح مباشرة، وإنما يُقدّم لذلك بمقدّمة تُشعر بالمدح وتدل عليه، فـ«يجعل مطلع الكلام من الشعر دالّاً على المعنى المقصود من ذلك الكلام»[٩٧]، كما في قصيدته التي مدح بها القاضي ابن فرفور أيضاً فاستهلّها بقوله[٩٨]:

هنـاء بـه شـملُ المعـاني تنظّمـا وثغـرُ المعـالي بالسـرور تبسّـما
وروض المُنـى بالبشـر أضـحى مُـدبّجاً وأبـدى لنـا خـدّاَ وصـدغاً منمنمـا

فأخذ يصف الأرض بالانتعاش والزيادة، والكون بالسرور والابتهاج، وهي معانٍ يمهّد بها لمدح الكرمِ والعطاء، إلى أن انتقل إلى مدح ابن فرفور فقال:

أمـولاي يـا قاضـي القضـاة ومَـن بـه ربيـعُ النـدى يحيـا وبالفضـل قـد سـما
يقولـون إن الغيـث يحكيـك فـي النـدى ومـا الغيـث إلا مـن نـداك تعلّمـا

وهكذا يتّضح في كثير من قصائده الطوال –لا سيما قصائد المدح– أنه لا يخرج عن هيكل القصيدة القديم، ولا يبرح بناء الشعراء القدامى لقصائدهم، محاكاةً لتراثه وتأثّراً به. أما قصائد الغزل والرثاء فهو يشرع في الموضوع مباشرة بلا تقليد للقديم أو اتّباع لنمط معيّن، ومن نماذج قصائده الغزلية قصيدته التي مطلعها[٩٩]:

تمايلـــتْ فثناهـــا الـــدلُّ والتـــرَفُ ومـالَ تيهـاً بهـا الإعجـابُ والصَّـلَفُ

والقصيدة تتكون من أحد عشر بيتاً، بدأها بوصف محبوبته ثم اشتكى مما يجده من غرامها، وجورها عليه.. والنماذج الغزلية التي على هذا النمط من البناء كثيرة. أما الرثاء فمثاله قوله[١٠٠]:

فـــؤادٌ قـــد أضـــرّ بـــه التنـــائي وعـــين لا تقـــرُّ مـــن البكـــاءِ

فبدأها بالتوجّد على المرثيّ والبكاء عليه، ثم عرّج على مدحه وتعداد فضائله.. على الطريقة المعتادة في الرثاء.

– التخلّص

إذا أراد الشاعر الانتقال من مقدمة القصيدة إلى الموضوع الذي هو غرض القصيدة، فإن براعته تظهر في الانتقال السلس بينهما، وهذا ما يُسمى بـ(حُسن التخلّص)، وبعض القدماء يسميه (الخروج) و(التوسّل)[١٠١]، وهو «أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلصٍ سهل يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد»[١٠٢]. وقد أشار القدماء إلى أهمية حُسن التخلص في بناء القصيدة وانسجامها، يقول الحاتمي: «من حُكْم النسيب الذي يَفتتِحُ به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها كمثل خلق الإنسان في اتّصال بعض

أعضائها ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوَّنُ محاسنه، وتُعَفِّى معالم جماله، ووجدتُ حذّاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثْل هذا الحال احتراساً يُجنِّبُهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجّة الإحسان، حتى يقع الاتصال، ويؤمَنَ الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها واعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجَزة، لا ينفصل جُزء منها عن جزء»[١٠٣]. جزء»[١٠٣]. وابن مليك في قصائده التي نحى فيها منحى شعراء العرب القدامى وبدأها بالنسيب وغرضه منه المديح، فهو لا بد له من الانتقال إلى الغرض الرئيسي والتخلّص من المقدمة، وإذا نظرنا في قصيدته التي مدح بها النبي صلى الله عليه وسلم التي مطلعها[١٠٤]:

فـــؤادي بـــذكر العامريـــة مغـــرمُ وصـــبٌّ هـــواه فـــي الضـــلوعِ مخـــيّمُ

وهذه ابتدأها بمقدمة غزلية في أربعة وعشرين بيتاً، ثم عندما أراد الانتقال إلى مدح النبي صلوات الله عليه وسلامه ختمَ مقدمته الغزلية بقوله:

وأقســـم لـــولا حـــبّكم بـــين أضـــلعي لمـــا شـــاق قلبـــي المنحنـــى والمخـــيمُ

ثم انتقل انتقالاً سلساً بقوله:

ومـــا عـــذباتِ البـــانِ والرنـــد والنقـــا وسـفح اللـوى لـولا الجنـابُ المعظّـمُ

ثم شرع في مدح النبي صلى الله عليه وسلم فقال:

نبـــيٌّ لـــه جـــاهٌ عظـــيمٌ ورفعـــةٌ وقُلْ مـا تشـا فـي وصـفه فهْـو أعظـمُ

وقد أحسن التخلّص من المقدمة وانتقل إلى المدح النبوي بمهارة وإجادة. ومن التخلّص أيضاً ما نجده في قصيدته التي مطلعها[١٠٥]:

وحقُّـكَ مـا للبـدرِ حسـنُك فـي الـتّمِّ ولا للآلي حسنُ ثغرك في النظمِ

وهي قصيدة يمدح بها القاضي شهاب الدين بن فرفور، وقد بدأ بمقدمةٍ غزلية على عادته في قصائد المديح، وقوامُ هذه المقدمة الغزلية تسعة عشر بيتاً، ثم انتقل إلى مدح ابن فرفور بطريقة ذكية جداً، فقال في ختام أبيات الغزل:

فـــلا تعـــذلوني عـــن هـــواه جهالـــةً فمـــن لامنـــي فيـــه فقـــد بـــاء بـــالأثمِ
يمينـــاً بـــه لا مِلـــتُ عنـــه لســـلوةٍ وإن ذُكِـــرَتْ يومـــاً لـــه فعلـــى رُغمـــي

ثم انتقل إلى مدح ابن فرفور فقال:

ولـــم أخـــشَ شـــيطان المـــلام لأن لـــي شـــهاباً لـــه مـــا زال يَتبـــعُ بـــالرجمِ
إمـامُ الهـدى قاضـي القضـاة ومَـن سـما وسـادَ علـى الأقـران بالفضـل والعلـمِ

فتخلّص من المقدمة بطريقة رائعة، وانتقل إلى مدح شهاب الدين بن فرفور بكل سلاسة مستخدماً اسمه في هذا الانتقال، محافظاً على بناء القصيدة ووحدتها دون بترها أو تفكيكها.

- الخواتيم

خواتيم القصائد لا تقلّ أهمية عن مقدّماتها، فهي المنتهى والأبقى في الأذهان، وقد حثّ النقّاد على الاهتمام بها وتجويدها منذ القدم، وكان ابن رشيق يصفها بأنها قاعدة القصيدة، قال (وهو يسمّيها الانتهاء): «وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون مُحكماً لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجبَ أن يكون الآخِر قفلاً عليه»[١٠٦]. وقال أبو هلال العسكري (وهو يسمّيها المقطع): وقلّما رأينا بليغاً إلا وهو يقطع كلامه على معنى بديع أو لفظ رشيق. فينبغي أن يكون آخر بيت في القصيدة أجود ما فيها[١٠٧]. وروى قول شبيب بن شيبة: «الناس موكّلون بتعظيم جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكّل بتعظيم

جودة المقطع وبمدح صاحبه، وخير الكلام ما وقف عند مقاطعه، وبيّن موقع فصوله»[١٠٨].

وابن مليك يعتني بخواتيم قصائده ويجيد ختْمها، من ذلك أنه يختم مدائحه النبوية بالصلاة على النبي صلوات الله عليه وسلامه وعلى آله، وهي مناسبة لهذا الغرض، كقوله في إحدى خواتم المدائح النبوية[١٠٩]:

وصلِّ على المختار والآل ما شدا على الأيك قمريٌّ وفي روضة غنّى
وضاعف صلاتي بالسلام وبالرضا على الصحب والاتباع وارضَ بهم عنّا

بل إنه في بعض قصائه يذكر (الختام) صراحة، اعتناء منه به وحرصاً على تجويده، كما في قوله[١١٠]:

واجعل على الهادي صلاتك دائماً لا تنقضي أبداً بغير نفادِ
وعلى القرابة والصحابة مَن بهم يحلو (الختام) ويحسن استطرادي

وكما في ختام قصيدته التي مدح به القاضي ابن فرفور، قال[١١١]:

فلا زال مدحي فيك مِسكاً ختامُهُ يضوعُ شذاهُ في ابتداءٍ وفي خَتْمِ

وقد أحسن غاية الإحسان في ختمه هذا، حيث جعل الختام مسكاً – مستخدماً التركيب القرآني {ختامه مسك} (سورة المطففين: ٢٦)– وجعل شذا هذا المسك يفوح من أول القصيدة إلى آخرها. وهو يختم بعض قصائده بـ(لا زال/لا زلتَ) التي تدل على الدعاء بالاستمرار، كما جاء في البيت السابق، وكما في قوله في نهاية قصيدةٍ أخرى مدح بها ابن فرفور أيضاً[١١٢]:

لا زال نجمك بالسعادة طالعاً وبلغت من درج العلا غاياتهِ

وقوله في قصيدة أخرى يمدحه بها[١١٣]:

فـــلا زلـــت بحـــراً بالوفـــا متـــداركاً بسـيط الأيـادي وافـر الجـود منعمـا
ودمـــتَ بنـــا بـــرّاً رؤوفـــاً ومحســـناً جميـــل الســـجايا والعطايـــا معظّمـــا

وقوله في غيرها[١١٤]:

ولا زلـــت فـــي عـــزٍّ منيـــعٍ ورفعـــةٍ ورأيـــك مســـعودٌ ســـديدٌ موّفـــقُ

وقوله في نهاية قصيدة مدح بها القاضي الشافعي بن قاضي عجلون لما قدم من مصر[١١٥]:

لا زلـــتَ ترقـــى صـــاعداً درجَ العـــلا ويحفّـــك الإقبـــالُ والإكـــرامُ

فيُنهي القصيدة بالدعاء المقرون بالاستمرارية وهو مناسب جداً لخواتيم قصائد المدح. كما أنه ينهي قصائد الرثاء بطريقة مشابهة، كما أنهى قصيدته التي رثى بها الشيخ أبا العباس الغمري، فقال في ختامها[١١٦]:

ولا زال فـــي دار النعـــيم مجـــاوراً شـفيعَ البرايـا ذُخـرُ مَـن لا لـه ذخـرُ

فدعا له بالجنة وبمجاورة النبي صلى الله عليه وسلم، ثم مدح النبي ببيتين وأنهى القصيدة بالصلاة عليه. وهكذا، فإن ابن مليك حريص على إنهاء قصائده كحرصه على ابتداءاتها، وكحرصه على حسن التخلّص فيها، ولهذا جاءت قصائده متماسكة البناء، متلاحمة الأجزاء، فلم يشتته التعدد الموضوعي في القصيدة الواحدة، بل جاءت أبياته ممتزجة مترابطة، مطالعها مناسبة لأغراضها، ونهاياتها ملائمة لمعانيها.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة شعر الشيخ علاء الدين، أبو الحسن، علي بن محمد بن علي بن عبدالله بن مليك الحموي الدمشقي الفُقّاعي الحنفي، المتوفى سنة

٩١٧هـ، دراسةً فنّية، تناولت اللغة الشعرية، والصورة الفنية، والإيقاع، والبناء الفني للقصيدة في شعره. وقد أسفرت الدراسة عن عدة أمور أبرزها:

- أن ابن مليك وإن عاش في زمن يوصف بالانحطاط اللغوي فقد كان متشبّعاً بعلوم اللغة بارعاً فيها.
- جاءت لغة ابن مليك الشعرية واضحة العبارة فصيحة الألفاظ، سهلة التراكيب قريبة المعاني، فكان ينتقي لك غرض يطرقه ما يناسبه من الألفاظ، وينتقيها بدقّة ومهارة.
- استطاع ابن مليك أن يرسم الصورة الشعرية بحواسه الخمس، فاستخدم الصورة البصرية التي تتمثّل في البصر واللون والحركة، وهي الأكثر في شعره، واستخدم الصورة الشمّية، والتذوّقية، والسمعيّة، ليوضح بهذه الحواس تجربته الشعرية، ويُشرِك المتلقّي في رسم الصورة الفنيّة وينقلها إليه بإمتاع ووضوح.
- لابن مليك اعتناءٌ بإيقاع الشعر، وبالوزن خاصة، إذ جاءت أشعاره على أكثر بحور الخليل، ولم يغب منها إلا المضارع والمقتضب، وهما نادران في الشعر العربي بشكل عام وينكرهما بعض علماء العروض، كما كانت لديه نزعة في التجديد والتجريب، فقد استخدم الموشّح، والمواليا، والقوما، والدوبيت، ولم يُكثر منها وهذا دليل على أنه يريد التنويع وإظهار المهارة.
- ظهر اهتمام ابن مليك في الإيقاع الخارجي لقصائده في اهتمامه بقوافيه، فقد كان يلائم بين حرف الروي وما يناسب مخرج ذلك الحرف من غرض ومعنى. كما أن نزعته في التجريب وإثبات المهارة ظهرت في استعماله أحرفاً نابية روياً لبعض قصائده، كاستعماله الغين والظاء والزاي.
- كما كان واضحاً اهتمامه بالإيقاع الداخلي لقصائده، حيث جاءت أشعاره حافلةً بالتصريع والتقفية. كما كان حريصاً على استخدام الجناس ماهراً في صناعته بكل أشكاله، لا سيما في مطالع قصائده.

- كان ابن مليك دقيقاً في بناء قصائده ماهراً في تماسك وحدتها والتحام أجزائها، وكان مُجيداً لصناعة المقدّمات التي تتناسب مع أغراضه الشعرية، ويحسن التخلّص من المقدمات وينتقل بسلاسة إلى الموضوعات التي يريدها، كما أنه يُحكم ختْم القصائد والانتهاء منها.

الهوامش:

١ – ابن أبي الأصبع العدواني، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ب.ت، ص ١٩٥.

٢ – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت، ط٥، دار الجيل، ١٩٨١م، ١٢٤/١.

٣ – السابق، ١٢٧/١.

٤ – أبو الحسن علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، ب.ت، ص ٢٤.

٥ – يُنظر: الشيخ نجم الدين محمد بن محمد الغزّي، الكواكب السائرة في أعيان المئة العاشرة، تحقيق: خليل المنصور، بيروت، ط١، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م، ٢٦٢/١.

٦ – ابن رشيق، العمدة، ١١٦/٢.

٧ – ابن مليك الحموي، ديوان النفحات الأدبية من الزهرات الحموية، تحقيق: د. إسراء الهيب، الكويت، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، ٢٠٢٠م، ص٢٢١.

٨ – الديوان، ١٨٠.

٩ – الديوان، ١٨٤.

١٠ – الديوان، ١٨٨.

١١ – الديوان، ٤٥٦.

١٢ – الديوان، ٨٢.

١٣ – الديوان، ٨٩.

١٤ – الديوان، ٨١.

١٥ – د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، ط٣، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص٣٨٣.

١٦ – يُنظر: أميمة محمد ركابي، الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين ٥٤٠هـ، جامعة عين شمس، ٢٠١٩م، مجلة كلية التربية، العدد ٢٥، ١٤٩/٣.

١٧ – د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطوّراتها، القاهرة، الطبعة الثانية، دار الأندلس، ١٩٨١م، ص٢٨.

١٨ – يُنظر: دي لويس سيسيل، ترجمة: أحمد ناصيف وآخرون، الصورة الشعرية، الكويت، مؤسسة الخليج، ص٨٠.

١٩ – الديوان، ٢٥٦.

٢٠ – الديوان، ٣٣٥.

٢١ – الديوان، ٢٨١.

٢٢ – ابن رشيق، العمدة، ١٣٤/١.

٢٣ – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، ط٣، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص١٧. ويُنظر: الزمخشري، القسطاس المستقيم في علم العروض، تحقيق: د. بهيجة الحسني، بغداد، طبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٦٩م، ص٥٦. ويُنظر: السكّاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، بيروت، ط١، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م، ص ٦١٨.

٢٤ – يُنظر: السيد محمد الدمنهوري، العروض والقافية مع الحاشية الكبرى للدمنهوري على متن الكافي، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٩م، ص١٣.

٢٥ – يُنظر: د. محمد مندور، الأدب وفنونه، القاهرة، ط ٨، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠١٢م، ص٢٧.

٢٦ – جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، واللغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٠م، ص ٥٥.

٢٧ – يُنظر: د. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٢م، ص٤١.

٢٨ – يُنظر: أبو العلاء المعري، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، تحقيق: محمود حسن زناتي، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٣٨م، ص١٣٢.

٢٩ – الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن العبدالله، القاهرة، ط٢، مكتبة الخانجي، ١٩٩٤م، ص٢٠٩.

٣٠ – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، ط٤، دار الغرب الإسلامي، ٢٠٠٧م، ص٢٤٣.

٣١ – يُنظر: مجدي وهبة وآخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، ط٢، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص١٧٠.

٣٢ – الديوان، ٣٢٧.

٣٣ – د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٠م، ص ٥٨.

٣٤ – هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢م، ص٧٩

٣٥ – المرجع السابق، ص ٢٦٩.

٣٦ – الديوان، ٤١.

٣٧ – الديوان، ١٩٢.

٣٨ – الديوان، ٣٤٣.

٣٩ – يُنظر: الشيخ جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد، ط٣، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١م، ص ٢٠٥.

٤٠ – الديوان، ٨٧.

٤١ – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٢٦٩.

٤٢ – المرجع السابق، ص٢٠٥.

٤٣ – المرجع السابق، ص٢٦٨.

٤٤ – الديوان، ٣٥١.

٤٥ – الديوان، ٤١٢.

٤٦ – يُنظر: صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨١م، ص١.

٤٧ – المرجع السابق، ص١٠٦.

٤٨ – الديوان، ٢٦٨.

٤٩ – يُنظر: السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: د. حسني عبدالجليل يوسف، القاهرة، ط١، مكتبة الآداب، ١٩٩٧م، ص١٤٧.

٥٠ – ابن رشيق، العمدة، ١٥١/١.

٥١ – يُنظر: القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢٧١.

٥٢ – ابن جني، الخصائص، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، بيروت، ط٣، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م، ١٢٧/٢.

٥٣ – يُنظر: د. أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٤م، ص ٥.

٥٤ – التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، القاهرة، ط٢، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص١، ٢. ويُنظر: علي بن عثمان الإربلي، كتاب القوافي، تحقيق: محمد المصري، دمشق، ط١، دار سعد الدين، ٢٠٠٩م، ص٣١.

٥٥ – يُنظر: د. زين الخويسكي، العروض العربي صياغة جديدة، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٦م، ص٢٩٩.

٥٦ – يُنظر: التنوخي، كتاب القوافي، ٩٧.

٥٧ – يُنظر: د. إبراهيم انيس، موسيقى الشعر، ص ٢٣٤، ٢٣٥.

٥٨ – يُنظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: علاء حسن أبو شنب، القاهرة، المكتبة التوفيقية، ٢٠١٢م، ٨١/١ وما بعدها. ود. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٧م، ص٢٣. ود. كمال بشر، علم الأصوات، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٠م، ص٢٤٨ وما بعدها.

٥٩ – يختلف اللغويون حول صوت الهمزة أهو مجهور أم مهموس، فمنهم من يرى أن الهمزة حرف انفجاري لا هو بالمجهور المرقق أو المفخّم، ولا هو بالمهموس المرقق أو المفخّم، وعلى هذا الرأي الدكتوران: إبراهيم أنيس وكمال بشر، يُنظر: د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٨٧. ود. كمال بشر، علم الأصوات، ص ١١٢. ولكن بعض أهل اللغة يرى الهمزة صوتاً مهموساً، ومن القدامى القائلين به ابن جني، يُنظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، ٩٠/١. وقد تبعه الدكتور تمّام حسان، يُنظر: د. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٠م، ص ٩٧. كذلك الدكتور حسام البهنساوي، يُنظر: د. حسام البهنساوي، علم الأصوات، القاهرة، ط٢، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٨م، ص ٥٠. وأنا على هذا الرأي.

٦٠ – سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، القاهرة، ط٥، مكتبة الخانجي، ٢٠٠٩م، ٤٣٤/٤.

٦١ – الديوان، ٢٧٨.

٦٢ – الديوان، ٣٩٤.

٦٣ – يُنظر: التنوخي، القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مصر، ط٢، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م، ص٧٥، والتبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، القاهرة، ط٤، مكتبة الخانجي، ٢٠٠١م، ص٢٠. وابن رشيق، العمدة، ١٧٣/١.

٦٤ – يُنظر: التنوخي، كتاب القوافي، ص٧٦. والتبريزي، الكافي، ص٢٠، وابن رشيق، العمدة، ١٧٣/١.

٦٥ – أحمد الفيومي المقري، شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق: د. محمد العامودي، بيروت، ط١، دار الكتب العلمية، ٢٠١٣م، ص٥٠.

٦٦ – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص٨٦.

٦٧ – أبو تمام الطائي، المستوفى من شعر أبي تمام، تحقيق: د. محمد مصطفى أبو شوارب، الكويت، ط١، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين، ٢٠١٤م، ٣٦٦/٣.

٦٨ – القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٢٨٣.

٦٩ – الديوان، ٢٠٨.

٧٠ – الديوان، ٢٠١.

٧١ – الديوان، ٣٨٤.

٧٢ – الديوان، ٣٨٩.

٧٣ – الديوان، ٢٤٦.

٧٤ – يُنظر: عبدالله بن المعتز، كتاب البديع تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، بيروت، ط٣، دار المسيرة، ١٩٨٢م، ص ٢٥. وأبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤١٩هـ، ص ٣٢١.

٧٥ – أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم الحسيني المدني، تحقيق: شاكر هادي شكر، النجف، ط١، مطبعة النعمان، ١٩٦٩م، ٩٧/١.

٧٦ – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تحقيق: سليمان الصالح، بيروت، ط٣، دار المعرفة، ٢٠١٠م، ص٣٥٧.

٧٧ – الديوان، ١٥٢.

٧٨ – الديوان، ٥١٩.

٧٩ – الديوان، ٤٥١.

٨٠ – الديوان، ٤٦٠.

٨١ – الديوان، ٢٤٠.

٨٢ – الديوان، ٢٨١.

٨٣ – الديوان، ٢٧٨.

٨٤ – الديوان، ٢٧٩.

٨٥ – الديوان، ٨٩.

٨٦ – يُنظر: الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: د. محمد الإسكندراني، ود. م. بَمسعود، بيروت، ط٢، دار الكتاب العربي، ١٩٩٨م، ص ١٤.

٨٧ – ابن رشيق، العمدة، ٢١٧/١.

٨٨ – ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبدالعزيز المانع، القاهرة، الخانجي، ص٢١٣.

٨٩ – ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، القاهرة، دار الحديث، ١/ ٧٦.

٩٠ – الديوان، ٣٣.

٩١ – الديوان، ٤١.

٩٢ – الديوان، ٦٥.

٩٣ – الديوان، ٨٢.

٩٤ – الديوان، ١٠٧.

٩٥ – الديوان، ١١١.

٩٦ – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٠هـ، ٢٢٣/٢.

٩٧ – المرجع السابق، نفسه.

٩٨ – الديوان، ١٦٤.

٩٩ – الديوان، ٢٤٦.

١٠٠ – الديوان، ٣٩٦.

١٠١ – يُنظر: ابن رشيق، العمدة، ٢٣٦/١.

١٠٢ – ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: الدكتورة كوكب دياب، بيروت، ط٢، دار صادر، ٢٠٠٨م، ٣٩٩/٢.

١٠٣ – أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: د. جعفر الكتابي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م، ٢١٥/١.

١٠٤ – الديوان، ٣٣.

١٠٥ – الديوان، ١٢١.

١٠٦ – ابن رشيق، العمدة، ٢٣٩/٢.

١٠٧ – يُنظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص ٤٣٣.

١٠٨ – السابق، ص ٤٤٢.

١٠٩ – الديوان، ٤٥.

١١٠ – الديوان، ٥٦.

١١١ – الديوان، ١٢٥.

١١٢ – الديوان، ١٦١.

١١٣ – الديوان، ١٦٧.

١١٤ – الديوان، ١٧١.

١١٥ – الديوان، ٤٤٥.

١١٦ – الديوان، ٤٦١

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- القرآن الكريم
- ابن مليك الحموي، ديوان النفحات الأدبية من الزهرات الحموية، تحقيق: د. إسراء الهيب، الكويت، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية، ٢٠٢٠م.

ثانياً: المراجع:

- د. محمد مندور، الأدب وفنونه، القاهرة، ط ٨، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠١٢م.
- هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢م.
- الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: د. محمد الإسكندراني، ود. م. بَمسعود، بيروت، ط٢، دار الكتاب العربي، ١٩٩٨م.
- د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٧م.
- أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم الحسيني المدني، تحقيق: شاكر هادي شكر، النجف، ط١، مطبعة النعمان، ١٩٦٩م.
- د. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٢م.
- ابن أبي الأصبع العدواني، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ب.ت.
- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تحقيق: سليمان الصالح، بيروت، ط٣، دار المعرفة، ٢٠١٠م.

– أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: د. جعفر الكتابي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م.
– ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: الدكتورة كوكب دياب، بيروت، ط٢، دار صادر، ٢٠٠٨م.
– ابن جني، الخصائص، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، بيروت، ط٣، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨م.
– ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: علاء حسن أبو شنب، القاهرة، المكتبة التوفيقية، ٢٠١٢م.
– أحمد الفيومي المقري، شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق: د. محمد العامودي، بيروت، ط١، دار الكتب العلمية، ٢٠١٣م.
– ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، القاهرة، دار الحديث.
– د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطوّراتها، القاهرة، الطبعة الثانية، دار الأندلس، ١٩٨١م.
- دي لويس سيسيل، ترجمة: أحمد ناصيف وآخرون، الصورة الشعرية، الكويت، مؤسسة الخليج.
– د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، ط٣، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.
- أميمة محمد ركابي، الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين ٥٤٠هـ، جامعة عين شمس، ٢٠١٩م، مجلة كلية التربية، العدد ٢٥.
– أبو العلاء المعري، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، تحقيق: محمود حسن زناتي، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٣٨م.
- صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨١م.

– الشيخ جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد، ط٣، وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١م.
- السيد محمد الدمنهوري، العروض والقافية مع الحاشية الكبرى للدمنهوري على متن الكافي، القاهرة، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٩٩٩م.
– د. حسام البهنساوي، علم الأصوات، القاهرة، ط٢، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٨م.
– ود. كمال بشر، علم الأصوات، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٠م.
– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت، ط٥، دار الجيل، ١٩٨١م.
– ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبدالعزيز المانع، القاهرة، الخانجي.
– الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق: الحساني حسن العبدالله، القاهرة، ط٢، مكتبة الخانجي، ١٩٩٤م.
- د. أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٤م.
– الزمخشري، القسطاس المستقيم في علم العروض، تحقيق: د. بهيجة الحسني، بغداد، طبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٦٩م.
– عبدالله بن المعتز، كتاب البديع تحقيق: إغناطيوس كراتشقوفسكي، بيروت، ط٣، دار المسيرة، ١٩٨٢م.
– سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، القاهرة، ط٥، مكتبة الخانجي، ٢٠٠٩م.
– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤١٩هـ.
– التنوخي، القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مصر، ط٢، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.
– علي بن عثمان الإربلي، كتاب القوافي، تحقيق: محمد المصري، دمشق، ط١، دار سعد الدين، ٢٠٠٩م.

– الخطيب التبريزي، الكافي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، القاهرة، ط٤، مكتبة الخانجي، ٢٠٠١م.
– الشيخ نجم الدين محمد بن محمد الغزّي، الكواكب السائرة في أعيان المئة العاشرة، تحقيق: خليل المنصور، بيروت، ط١، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م.
– ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٠هـ.
– أبو تمام الطائي، المستوفى من شعر أبي تمام، تحقيق: د. محمد مصطفى أبو شوارب، الكويت، ط١، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين، ٢٠١٤م.
– مجدي وهبة وآخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، ط٢، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.
– السكّاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، بيروت، ط١، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م.
– د. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٠م.
– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، ط٤، دار الغرب الإسلامي، ٢٠٠٧م.
– د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٠م.
- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق: د. حسني عبدالجليل يوسف، القاهرة، ط١، مكتبة الآداب، ١٩٩٧م.
– جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، واللغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٠م.
– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، ط٣، مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.
– أبو الحسن علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، ب.ت.