

خصائص القافية في شعر ابن خفاجة الأندلسي

د. خالد عمر محمد باوزير
أستاذ مشارك، كلية الآداب
جامعة حضرموت، اليمن

الملخص:

تتغنى هذه الدراسة الكشف عن السمات الإيقاعية النابعة من مقاطع قوافي شعر ابن خفاجة، ودراسة هذه البنية المقطعية دراسة إحصائية تطبيقية من منظور خليلي ومن معطيات علم اللغة الحديث، من خلال تصنيف أنواعها ومراتبها ودرجاتها، وأروائها، ومجاريها، ورصد تشكلاتها الموسيقية، ومظاهرها الإيقاعية، بما يمنحها خصوصية على مستوى التشكيل والدلالة، وبما يكشف أيضاً عن المنحى الأسلوبي في اختيارات الشاعر للتشكلات القافية ونغماتها الأكثر تعبيراً عن انفعالاته، ومدى تواترها في شعره اتجاهًا ونفسًا.

المقدمة:

"إن القافية هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"⁽¹⁾ واتسامه بإيقاعية تعزز من شعريته وموسيقاه. "وهي عدة أصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"⁽²⁾.

وهنا، كان الاختيار لتفحص بنية القافية في شعر شاعر أندلسي، انماز عن شعراء الأندلس بحامل قيثاره الطبيعية، يطرب لها ويغني لها، ويكاد يوقف شعره عليها، وأسس مذهباً فنياً خفاجياً، وهو أمر دعانا للتساؤل عن اختيارات الشاعر في موسيقى قوافيه من حيث عناصرها ومستوياتها وكثافة أصواتها، المتناعمة مع شعر الطبيعة خاصة، وشعره عامة.

إن القافية بوصفها المقطع المتحد أو المقاطع التي تتكرر في القصيدة كلها في أواخر الأبيات، تمثل نقطة ارتكاز إيقاعية، تمتد نغماتها ونقرتها الموسيقية عمودياً، وتتشرك مع وزن القصيدة، ليشكلاً معاً البناء العروضي للقصيدة العربية.

إننا في دراستنا هذه، اعتمدنا المنحى الإحصائي إجراء منهجياً، لرصد وجوه اختيارات ابن خفاجة القافية من حيث بنيتها المقطعية الصوتية الموسيقية التي تتحدد خليلياً بحسب نقطتي ساكني القافية وعدد ما اشتمل عليه الفاصل بينهما من أصوات وحروف. بوصف القافية "هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع

القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى"⁽³⁾ وبذا، سيتضح لنا من هذا المدى الزمني، طبيعة القافية المقطعية، انطلاقاً من مسمياتها من المترادف، المتواتر، المتدارك، المتراكب، والمتكاوس.

كما سيعمق البحث في نغمات القافية من جهة نوع صوت رويها، وأي الأرواء التي هيمنت على قوافي الشعر الخفاجي، وتواتر بعضها دون البعض الآخر، وما لذلك من دلالة ما، وكذا من حيث مجاري القوافي وحركاتها، ضمّاً أو فتحاً أو كسراً، ودلالات ذلك، وما مدى حضور القافية المقيدة ونسبتها مقارنة بالقافية المطلقة.

كما سيعالج البحث أيضاً بعض الظواهر التي لها علامة بالقافية لاسيما ظاهرة لزوم ما لا يلزم، حينما يؤثر الشاعر التزام حرف أو أكثر قبل روي القافية، وكذا ظاهرة التصريح لاسيما في مطالع القصائد.

وسيكون مسار البحث بعد المقدمة، مدخلاً نتناول فيه تعريف القافية مصطلحاً، والإشارة إلى أهميتها، تعقبه ثلاثة مباحث، فخاتمة، ف قائمة بمصادر البحث ومراجعته.

المبحث الأول: التركيب المقطعي للقافية في شعر ابن خفاجة، وسيتم دراسة بنية القافية المقطعية وصورها بحسب تحديدها الخليلي، مستعينين بالدرس الصوتي الحديث.

المبحث الثاني: حرف الروي وحركته، وسندرس أي حروف الروي أكثر تواتراً في شعر ابن خفاجة، مع حركاته، وأنواع القافية إطلاقاً وتقييداً، وأكثرها دوراً في شعر الشاعر.

المبحث الثالث: مظاهر موسيقى القافية وروافدها الإيقاعية.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه ديوان ابن خفاجة بتحقيق الدكتور سيد غازي⁽⁴⁾.

مدخل:

تعد القافية ركيزة من ركائز بناء الشعر، ولا تقل شأنًا عن وزنه، فكلاهما يتضافران في منظومة بنائية لتشكيل موسيقى الإطار. ورغم اختلاف أنظار العلماء واتجاهاتهم قديماً وحديثاً في التحديد الدقيق للقافية⁽⁵⁾، فإنَّ المفهوم الخليلي لها امتاز بالدقة وبالموضوعية، فهي عنده "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"⁽⁶⁾. لذلك، فقد رجحه غير ما واحد من العلماء منهم ابن رشيق، يقول: "ورأي الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح"⁽⁷⁾. وهو ما أكدته الدكتور حماسة، فإن معيار الخليل بن أحمد الذي يحدد به القافية هو معيار موضوعي يطرد ويستقيم؛ لأنه يقوم على أساس صوتي يعتمد على التنظيم المقطعي للبيت في قصيدته، والتنظيم المقطعي هو أساساً الوزن واستقامته⁽⁸⁾.

إذن، فالقافية من هذا المنظور بنية صوتية ومقطعية، وهي قالب تؤلفه أصوات أو مقاطع وفق ترتيب وتنظيم خاص، وهذه البنية المقطعية والصوتية تتوافق نغميًا في سائر الأبيات، وتتفق إيقاعيًا، ويقفو بعضها بعضًا. إن تعريف الخليل للقافية "يحدد قالب القافية تحديدًا يجعل أبعاده ثابتة في أي قصيدة"⁽⁹⁾.

والخليل هنا يقترب من المفهوم الصوتي الحديث للقافية، بوصفها بنية مقطعية، مع اختلاف طفيف في تسمية حروف المد، فهي عنده وعند غيره من القدماء حروف سواكن، في حين أنها تعد في العرف اللغوي الحديث حركات طويلة، فتعريف الخليل يقوم على أساس مقطعي، لكن الخليل تأثر بالجانب الخطي، فنظر إلى حروف المد على أنها صوامت ساكنة، وحروف المد في الدراسات اللغوية الحديثة عبارة عن حركات طول، فألف المد فتحة طويلة، وياء المد كسرة طويلة، وواو المد ضمة طويلة.⁽¹⁰⁾ وهناك من جعل حرف المد بمثابة حرف وحركة قصيرة كما رأى ذلك الدكتور أنيس⁽¹¹⁾، وكما عدَّ حرف القافية الساكن ألف التأسيس " بمثابة حرف وحركة قصيرة"⁽¹²⁾.

لذا، فقد حاول أحد الباحثين إعادة تعريف القافية بناء على معطيات علم الأصوات، منطلقًا من تعريف الخليل، ف "القافية هي من آخر صوت في البيت إلى أول صامت ساكن يسبقه، مع الصامت المتحرك الذي يسبق ذلك الساكن، أو من آخر صوت في البيت إلى أول حرف مد، يسبقه مع الصامت الذي قبله. أي قبل حرف المد"⁽¹³⁾. والصوت هنا، قد يكون صامتًا أو حرف مد. وهذا التعريف يسير على فكرة المقاطع الصوتية بمفهومها الذي حدده المحدثون.

ومهما يكن من أمر، فإن القافية لها دور إيقاعي منتظم يتمثل " في كونها ثباتًا يتكرر فيه على نحو ملزم، حروف وحركات معينة في أواخر أبيات القصيدة "⁽¹⁴⁾.

المبحث الأول: صور القافية المقطعية:

هنا، سنعمق البحث والتحليل في تشكلات القافية في شعر ابن خفاجة، من حيث حدودها، وتركيبها المقطعي، ورصد مراتبها ودرجاتها بحسب الفواصل المتحركة بين ساكنيها، أو انعدامها. مع الإشارة إلى أن القدماء في تحديدهم لصور القافية وأنواعها لم يشمل قالب القافية، وإنما ارتبط بجزء منه، الأمر الذي يجعل إعادة النظر في تحديد هذه الأنواع تحديدًا يتطابق مع قالب القافية، بالاستعانة بفكرة المقاطع الصوتية.⁽¹⁵⁾ وهي بهذا الاعتبار لها خمس صور، احتسبنا نسب اتجاه الشاعر ونفسه الشعري فيها كما يأتي:

1. المترادف: وهو أن يتوالى في القافية ساكنان من غير فاصل بحركة⁽¹⁶⁾. ونرمز له بـ 00/. وهذا النوع يتكون من مقطع صوتي واحد. نحو: قال، والأنثى = نثى " وهو هنا مقطع طويل مغلق، ورمزه الصوتي (ص ح ح ص).

ومن أعسر القوافي المترادف، وهي التي يتوالى في آخرها ساكنان، وأعسر ما تكون عندما يكون الساكنان صحيحين... وشبيهه بالصحيحين الساكنين في العسر، أن يكون الحرف السابق للروي الساكن، واوًا أو ياء ساكنة مفتوحًا ما قبلها⁽¹⁷⁾. ولعسر هذا النوع من القوافي فإن نسبة حضوره في شعر ابن خفاجة واتجاهه إليها ضئيلة، بلغت 3,5%. لكنها جاءت جميعها والحرف السابق للروي الساكن حرف مد، أو حركة طويلة، وهو حرف الردف⁽¹⁸⁾، مما كسر هذا العسر الصوتي، عما هو عليه في صورة الساكنين الصحيحين كـ "العسر". ناهيك أن هذا الصوت "المد أو الحركة الطويلة" سيكون من الأصوات المتكررة في القافية و"على قدر عدد الأصوات المتكررة في أواخر الأبيات، تتم موسيقى الشعر وتكمل"⁽¹⁹⁾.

ومن أمثلة هذا النوع، قول ابن خفاجة في قافية مقيدة، مترادف، مردفة بالياء، عدتها (20) عشرون بيتًا، يستدعي أحد أصدقائه مجلس أنس⁽²⁰⁾:

(بحر الكامل المجزوء)

يا هـِرَّةَ العُصْنِ الوريثِ وبشاشةً الـروضِ الأنثى
أنتكم بأشـرى بسقـى يا أم سـلامٍ من صديق

فأنت ترى تكرر المقطع (نثى) بما فيه من امتداد صوتي، سرعان ما يصطدم بصوت القاف الساكن، محدثًا صدى صوتيًا بفعل صفة القلقلة المنبعثة منه. ولعل في تقييد القافية هنا، دلالة على السكون والهدوء الذي ينشده الشاعر ورفقاؤه في مجلس الأنس.

2. المتواتر: وهو أن يتوالى فيها ساكنان مفصول بينهما بحركة⁽²¹⁾. ونرمز له بـ 0/0. "وهو عبارة عن قافية تتكون من مقطعين صوتيين، وهذان المقطعان من النوع المتوسط"⁽²²⁾. نحو:

بألي = مقطع متوسط، ورمزه (ص ح ح + ص ح ح).

زهر = مقطع متوسط، ورمزه (ص ح ص + ص ح ح).

والقافية من هذا النوع كانت هي المهيمنة بشكل كبير جدًا، ومؤثرة لدى الشاعر؛ إذ بلغت نسبتها فوق النصف، اتجاهاً ونفساً، 56,36% و 53,13%. ونحسب أن الحضور المتميز لهذا الشكل، يكشف عن سهولة انقياد، وتحكم وإحكام، وتتحدد نغمته بحسب صوت الروي، وحركته وصوت الحرف الساكن السابق عليه. فقد يقع الروي بين صوتين طويلين، أو ينطلق الصوت من الروي إلى حرف وصله.

فمن الأول قول الشاعر في رثائية بائية مضمومة، متواتر، مطلعها⁽²³⁾:

(بحر الطويل)

شرابُ الأمانِ لو علمتَ سرابُ وعُتبي الليالي لو فهمتَ عتابُ
إذا ارتجعتْ أيدي الليالي هباتها فغايةُ هاتيك الهياتِ نهابُ

فالقافية المتواتر في البيتين "تأبُ"، "هأبُ". وهما مقطعان من المقطع المتوسط، ورمزهما (ص ح ح + ص ح ح).

(بحر الطويل)

ومن الثاني قوله⁽²⁴⁾:

أما والتفاتِ الروضِ عن زرقِ النهرِ وإشرافِ جيدِ العُصْنِ في حليةِ الزهرِ
وقد نسمتَ ريحُ النُعمى فنبهتُ عيونَ النّدامى تحتَ ريحانةِ الفجرِ

فالقافية فيهما: "زهرِ"، و"فجرِ". وهما مقطعان من المقطع المتوسط ورمزهما (ص ح ح + ص ح ح).

فهما وإن كانتا من نوع "المتواتر"، إلا أن ثمة فرقاً بينهما، مثلاً: تأبُ / زهرِ

فقافية "تأبُ" هي متواتر، ومن نوع المردفة، بحكم حرف الردف الألف، وهو حرف مد، "ما يجعل القدر الزمني لإنشادها أطول، وما يجعلها أيضاً أوضح في السمع"⁽²⁵⁾ مقارنة بقافية "زهرِ" التي هي متواتر، لكنها مجردة.

3. المتدارك: وهو أن يتوالى فيها حركتان⁽²⁶⁾، فيكون الفاصل بين ساكني القافية حرفين متحركين. ونرمز له بـ

0//0. وهذا النوع يتكون من ثلاثة مقاطع، الأول والأخير من النوع المتوسط، والمقطع الذي يقع في

الوسط من النوع القصير⁽²⁷⁾. نحو، حَوْمَلٍ = حَوْ + مَ + لٍ (مقطع متوسط مغلق + مقطع قصير +

مقطع متوسط مفتوح).

وهذا النوع يشكل بنسبته 34,07% المرتبة الثانية في اتجاه الشاعر إليه، بعد المتواتر، وبنسبة نفس

38,41%.

ولنا أن نقف محلّين بعض الأمثلة، لتبين القيمة الإيقاعية لمقاطع القافية الأخيرة: فالأول قوله⁽²⁸⁾:

(بحر السريع)

أي زمانٍ جادٍ إلا نهبُ أم أي خطبٍ جاءٍ إلا ذهبُ

والثاني قوله⁽²⁹⁾:

(بحر الطويل)

ويوم صـقيل للشبابِ ظللْتُهُ تجدُّ بي الصَّهْبَاءُ فيه وألْعَبُ

فالقافية في المثالين: لا ذَهَبَ / أَلْعَبُ. فتزيد الثانية من ناحية القيمة الإيقاعية على الأولى، لاشتغالها على حرف مد، زاد الزمن المستغرق في إنشاده عما هو عليه في الأولى. لأن الشعر العربي شعر كمي يؤسس على المقاطع. فإذا كان المقطع "هَبْ" مقطوعاً متوسطاً مقفلاً⁽³⁰⁾، فإن المقطع "بُو" المنتهي بواو مد، متولد عن إشباع حركة الروي. فالمد هنا ليس أصلياً. ليس كالمقطع في "ما"، أو "في" الذي هو من قبيل المقطع المتوسط المفتوح⁽³¹⁾، لذا، فهو في غير موضع الإشباع هنا مقطع قصير، لذلك فالبعض يعد مثل المقطع "بو" مقطوعاً متوسطاً شبه مفتوح؛ لأن "القدر الزمني لإنشاده أقصر من القدر الذي نستغرقه في إنشاد مقطع متوسط مفتوح، وأطول من القدر الزمني لإنشاد مقطع قصير"⁽³²⁾. ولا شك أن المقطعين في القافيتين السابقتين أقل إيقاعاً من القافية في "غدرأُها"⁽³³⁾ = رانها "المشتملة على حرفي مد ألف التأسيس والخروج.

4. المترابك: وهو أن يتوالى فيها ثلاث متحركات، نحو، السَّنَدِ⁽³⁴⁾. ونرمز له بـ 0///0. وهذا النوع يتكون من أربعة مقاطع، المقطع الأول والأخير من النوع المتوسط، والمقطعان اللذان يقعان بينهما من النوع القصير. فالسَّنَدُ = فس + س + ن + دِي (مقطع متوسط مغلق + مقطع قصير + مقطع قصير + مقطع متوسط مفتوح).

ونسبة حضور هذا النوع من القوافي تمثل قريباً من ضعف نسبة نوع المترادف عند ابن خفاجة اتجاهًا ونفسًا، إذ بلغ 6,05% و 5,66% نفسًا. ولا شك أن طول الفاصل بين ساكني القافية وهو طول شكله توالي ثلاث متحركات، يحدث ضرباً من الثقل في التنقل بين هذه المتحركات، ورتابة تبطئ من سرعة زمن النطق بها.

خذ مثلاً في قول ابن خفاجة⁽³⁵⁾:

(بحر البسيط)

لقد أصخْتُ إلى نجواك من قَمَرٍ وبِئْتُ أذِلُّجَ بَيْنَ الوَعْيِ والنَّظَرِ
لا أجتلي لمِحًا حتى أعِي مُلْحًا عدلاً من الحُكْمِ بَيْنَ السَّمْعِ والبَصَرِ

فالقافية هنا " والنَّظَرِ " = وَنْظَرِي، تتكون من أربعة مقاطع صوتية (وَنْ + نَ + ظَ + رِي) كان النطق بها بطيئاً؛ لتوالي ثلاث متحركات، إلا أن لهذا البطء في الشاهد دلالة تتمثل في ذلكم التأمل الذي أخذ الشاعر به نفسه لهذا القمر، وما يستغرقه من وقت، فناسب نوع القافية الدلالات التأملية التي احتواها البيت، بله القصيدة برمتها.

هذا، ولم يعتمد الشاعر قافية المتكاوس، وهي التي "يتوالى فيها أربع حركات، ولا يكون ذلك إلا في الرجز"⁽³⁶⁾. ولما فيه من الاضطراب؛ ذلك أن اللغة "تميل إلى المراوحة بين الحركة والسكون، فإن هذا النمط من الشعر يتعد عن هذه المراوحة، وتتوالى فيه الحركات دون ساكن، ولذلك وصف بالاضطراب، وسمي متكاًوساً"⁽³⁷⁾.

المبحث الثاني: حرف الروي وحركته:

بلغت عدد النصوص الشعرية (114) مائة وأربعة عشر نصاً، ما بين قصيدة ومقطعة ونتفة، وتعداد أبياتها (3337).

استعمل الشاعر ابن خفاجة (24) أربعة وعشرين حرفاً من حروف الهجاء، وحرف الألف اللينة، وقد توزعت هذه الأصوات على المخارج الآتية⁽³⁸⁾، مع بيان تواترها اتجاهًا ونفسًا:

1. الحلق: وقد نظم الشاعر على أربعة من الأصوات الحلقية وهي همزة والهاء، والحاء والعين، (39) من الأشعار، بنسبة 12,4%، وأبياتها (467) بنسبة 13,99%.
2. الحنك: وأصواته المستعملة هي: الجيم، الشين، الياء، الكاف، القاف، (35) من الأشعار بنسبة 11,14%، وأبياتها (339) بنسبة 10,15%.
3. الأسنان: وقد استعمل الأصوات الشفوية الآتية: السين، الزاي، الصاد، الثاء، التاء، الدال، الطاء، والضاد، والراء، اللام، النون، (144) من الأشعار، بنسبة 45,85%، وأبياتها (1427) بنسبة 42,76%.
4. الشفتان: وقد استعمل الأصوات الشفوية: الباء، الميم، والفاء، والواو. (90) من الأشعار بنسبة 28,66%، وأبياتها (1076) بنسبة 32,24%.
5. الجوف: ويخرج منه الألف اللينة، كما يقول الخليل: "لم يكن لها حيز تنسب له إلا الجوف". (5) من الأشعار بنسبة 1,59%، وأبياتها (28) بنسبة 0,83%.

الحيز	نسبة الأشعار	نسبة الأبيات
الأسنان	45,85%	42,76%
الشفثان	28,66%	32,24%
الحلق	12,4%	13,99%
الحنك	11,14%	10,15%
الجوف	1,59%	0,83%

يتضح أن نسبة خروج الروي من حيز الأسنان والشفيتين لهما الصدارة، فهما يشكلان 75%، ثم أصوات الحلق، والحنك، وأخيرا الجوف. وهذا يؤكد "أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويًا"⁽³⁹⁾.

أما قياس تواتر أبرز أصوات الروي اتجاهًا ونفسًا، فيستضح من خلال الجدول الآتي:

م	الحرف	(عدد الأشعار)	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
1	الراء	55	17,5%	610	18,2%
2	الباء	44	14%	475	14,23%
3	الميم	37	11,78%	546	16,36%
4	اللام	30	9,55%	335	10%
5	الذال	25	7,96%	264	7,9%
6	القاف	23	7,32%	234	7,01%
7	الهمزة	16	5%	152	4,55%
8	النون	14	4,45%	94	2,8%
9	الحاء	13	4,1%	152	4,55%
10	السين	12	3,82%	80	2,39%
11	الفاء	8	2,54%	52	1,55%
12	العين	6	1,91%	141	4,2%
13	الكاف	5	1,59%	17	0,5%
14	الياء	5	1,59%	80	2,39%
15	الهاء	4	1,27%	22	0,65%
16	التاء	2	0,6%	12	0,35%
17	الثاء	2	0,6%	6	0,17%
18	الجيم	2	0,6%	5	0,14%
19	الزاي	1	0,3%	2	0,05%
20	الشين	1	0,3%	3	0,08%

م	الحرف	(عدد الأشعار)	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
21	الصاد	1	%0,3	13	%0,38
22	الضاد	1	%0,3	8	%0,23
23	الطاء	1	%0,3	3	0,08
24	الواو	1	%0,3	3	0,08
25	الألف المقصورة	5	%1,59	28	%0,83

يتبين من الجدول أعلاه أن أكثر الحروف التي أثر الشاعر استعمالها رويًا، وكان اتجاهه فيها واضحًا هي: الراء، الباء، الميم، اللام. تنيف على نصف المتن الشعري، اتجاهًا ونفسًا؛ بما يشكل 52,86%، ونفسًا شعريًا بلغ 58,91%.

ولعل إيثار الشاعر النظم على هذه الحروف لاشتمالها على خصائص معينة، فاثنتان منهما شفويان مخرجًا، وهما الباء والميم، فالباء شفوي انفجاري، والميم شفوي أنفي، والآخران مخرجهما من اللسان، وهما الراء واللام. فالراء لثوي مكرر، "ووقعه" رويًا كثير شائع في الشعر العربي⁽⁴⁰⁾ واللام أسناني لثوي. والميم واللام أحلى القوافي، لسهولة مخارجهما، وكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف، وروائعهما كثيرة، والباء والراء تليانها⁽⁴¹⁾. كما تعد اللام والميم من أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، لذا يميل بعضهم إلى تسميتها "أشباه أصوات اللين"⁽⁴²⁾. كما تمتاز هذه الأصوات من حيث "قوة الوضوح السمعي، وكونها أصواتًا مائعة، وهي خاصة توسط بين الشدة والرخاوة، وأنها خارجة من أدنى الجهاز الصوتي، ومتخيرة من الأصوات الشائعة"⁽⁴³⁾. وهي تأتي رويًا بكثرة في أشعار العرب⁽⁴⁴⁾.

ونجد الشاعر قد نظم على حرف الألف اللينة، وهو أمر معروف في الشعر العربي، "أما تلك التي تنتهي بألف المد التي هي جزء من بنية الكلمة فقد رويت بكثرة في الشعر القديم والحديث. وقد سماها القدماء المقصورات"⁽⁴⁵⁾. وهي لم تأت مفردة؛ هنا، إذ التزم الشاعر قبلها حرفًا أو حرفين، وهو أمر يجعل من اعتبار هذه الألف رويًا ووصلاً على سبيل الجواز، ما لم يقصد إلى ذلك الشاعر، ويختار "لمعظم الشعراء مقصورات، وقد التزم كثير منهم حرفًا آخر قبلها تقوية لها، وفي هذه الحالة، حالة الالتزام بحرف قبل الألف، نستطيع اعتبار القصيدة مقصورة، والحرف الذي التزم به الشاعر قبل الألف التزامًا من الشاعر بما لا يلزم، أو اعتبار الألف وصلاً، والحرف الذي التزم به الشاعر هو الروي"⁽⁴⁶⁾.

لكن الشاعر هنا قد قصد النظم عليها وجعلها حرف روي، وهكذا، فإن هذه الألف المقصورة التي تختتم بها القافية "يجوز" ألا تعتبر رويًا إذا ما التزم الشاعر ما قبلها وهو المستحسن، كما يجوز اعتبارها رويًا إذا شاء الشاعر⁽⁴⁷⁾. وهذا القصد قد جاء مصرحًا به في ديوانه، في غير ما موضع، نحو⁽⁴⁸⁾: "وقال في لزوم ما لا يلزم من حرفي السين والراء مع حرف الروي: (بحر الطويل)

ألا قانعٌ من مُلكٍ كسرى بكسرةٍ فما الوجدُ إلا الخلدُ لا ما جبا كِسرى
فما بالنالِ عرضةٌ حادثٍ تركنا مطايا الريح في إثره حَسرى

فيما ترك الشاعر النظم على حروف: الحاء، الذال، الظاء، الغين. لصعوبة مركبها، فهي من القوافي الحوش⁽⁴⁹⁾، ومن النادرة الشيع⁽⁵⁰⁾.

. القافية من حيث الإطلاق والتقييد:

بلغت القوافي المطلقة (287) بنسبة 91%، وأبياتها (3066)، بنسبة 91,8%.

فيما بلغت القوافي المقيدة (27) بنسبة 8,59%، وأبياتها (271). بنسبة 8,1%. > العشر. وقد تبدت في شكلين:

. س: المنحصرة في الروي. بنسبة 5,59% اتجاهًا، و2,78% نفسًا.

. رس: المتكونة من روي مسبوق بردف. بنسبة 3,5% اتجاهًا، و5,33% نفسًا.

فبدا لنا، أن اختيار الشاعر اتجاهًا إلى الأدنى من القافية، بنسبة أعلى من المتوسطة الكثافة، في حين نجد نفسه إلى الأخيرة أعلى.

وهذا يدل على أن ابن خفاجة كان في اختياراته القافية المطلقة منسجمًا مع ما كان مؤثرًا في الشعر العربي من كثرة هذا النوع من القوافي فإن "ما يقرب من 90% من الشعر العربي جاء محرك الروي"⁽⁵¹⁾. والشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى القافية المقيدة، وقد أحصيت دواوين شعرية قديمة، أثبتت هذا الاتجاه⁽⁵²⁾، لما تمنحه حركة الروي من انطلاق صوتي، وحرية أكثر في التعبير بقدر ممكن عن العاطفة أو التجربة، وفي أصوات الحركات الثلاث الكسرة والفتحة والضمة دلالات تحمل من صفاتها الصوتية وإجاءاتها، ثم لما في الإطلاق من وظيفة صوتية ترنيمية يؤدي إلى إبراز القافية صوتيًا ودلاليًا "ولعل السبب في إجازة الإطلاق في القوافي بالإضافة إلى ما أشاروا إليه من الغناء والترنم والمد الذي يؤدي إلى نبر كلمة القافية نبرًا دلاليًا هو جهازة كلمة القافية وإظهارها والتركيز عليها تركيزًا دلاليًا ناتجًا عن التركيز الصوتي"⁽⁵³⁾.

ثم يأتي النوع الثاني من القوافي وهو المقيد، عند الشاعر بنسبة أقل من العشر، "وهذا النوع من القافية قليل الشيع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز 10%"⁽⁵⁴⁾. وقد وجدنا الشاعر في قوافيه المقيدة، يتخير أصوات

أروائها ذات الوضوح الصوتي، من ناحية، كما جعل بعضها مقيدة مردفة بنسبة 3,5%، وهكذا الشعر العربي إذا " لجأ إلى القافية المقيدة فإنه يتخذ معها ما يجعلها أوضح في السمع بالردف، أو التأسيس، أو الوصل ب الهاء الساكنة أحياناً، أو باختيار صوت واضح في السمع أحياناً أخرى" (55).

أما بالنسبة للقافية المقصورة فإنها " تختلف عن القافيتين المطلقة والمقيدة، " حيث إنها تقوم على الحرف لا على الحركة" (56). والفرق بين صوت المد كحركة، وصوت المد كحرف، إنما هو اختلاف في الكمية حسب، فالحركة بإشباعها تستحيل حرفاً من حروف المد، أي تتابع حركتين، فالقافية المقصورة تعني حضوراً مكثفاً ومضاعفاً للحركة (57). وقد فاقت الألف القافية المطلقة، " فهي بمثابة الضعف منها، فيكون الشاعر باختياره إياها أكثر تشبهاً وتمسكاً بالحركة، ونقاء الصوت، وامتداده واستمراره" (58).

وإذا جئنا لنحلل أي الحركات كان لها نصيب الأسد، في القافية المطلقة الخفاجية، لخلصنا إلى أن حركة الكسرة لها الصدارة، في اختيارها مجرى، تليها الفتحة، ثم الضمة. بحسب البيان الآتي:

. الإطلاق بالكسر (107) بنسبة (34%) وأبياتها (1236) بنسبة (37%) < الثلث. وقد جاءت قوافيه المكسورة في سبعة أشكال، مرتبة بحسب تواترها:

ر س ، س ، ت د س ، س هـ ، س هـ ، ر س هـ ، س ك (59) .

. الإطلاق بالفتح (93) بنسبة (29,6%) وأبياتها (951) بنسبة (28,4%) > الثلث. وقد جاءت قوافيه المفتوحة في ثمانية أشكال، مرتبة بحسب تواترها:

ر س ، س ، ت د س ، ر س هـ ، س هـ ، ت د س هـ ، س هـ ، س ك .

. الإطلاق بالضم (87) بنسبة (27,7%)، وأبياتها (879) بنسبة (26%) < الربع. وقد جاءت قوافيه المضمومة في خمسة أشكال، مرتبة بحسب تواترها:

ر س ، س ، ت د س ، س هـ ، ر س هـ ، ر س هـ .

وهذا التواتر في ترتيب الحركات كسراً، ففتحاً فضماً، كان كاتجاه امرئ القيس قديماً (60)، وشوقي حديثاً (61).

ولعل مرجع إيثار ابن خفاجة للكسرة هنا، في شعره، بقدر كبير، لما لها من صفات كالخفة، فالكسرة "حركة خفيفة، تلذ بسماعها الآذان، وتطرب، حتى صارت سحجة النفس إذا لم تستكره على غيرها" (62). كما تمنح الكسرة جرساً يصفه العارفون بالحاد (63)، ثم إنها هي والضمة متقابلتان، وأن بينهما نوعاً من ضدية، فالضمة حركة تشعر بالأهجة والفخامة، والكسرة تشعر بالركة واللين (64). وتمنح الفتحة كالضمة جرساً، يصفه العارفون بالجليل (65).

وهو اختيار تويده نسبة ارتفاع نفس الشاعر في النظم على الكسرة إذ بلغت نسبتها 37%، بعدد من الأبيات بلغت (1236)، بما يعني أن هذا الروي جاء أكبر من ثلث شعر الشاعر.

وقد جاءت أطول قصيدة لابن خفاجة على حرف الراء المكسور، عدتها (99) تسعة وتسعون بيتاً، وهي في المديح، مطلعها⁽⁶⁶⁾:

سَمَحَ الخيالُ على النوى بمزارٍ والصبحُ يمسحُ عن جبين نهارٍ

ولعل الكسرة ناسبت هذا المطلع الغزلي، الذي يظهر فيه الشاعر صباً ولهاً رقيقاً. وله قصيدة ميمية طويلة، بروي مكسور، في الغرض نفسه عدتها (62) اثنان وستون بيتاً، مطلعها⁽⁶⁷⁾:

(بحر المديد)

قلْ لمسرى الريح من إضْمٍ وليالينِ با بذي سلم

ومن شعره الذي بناه على الروي المكسور، بعض مراثياته، كمرثيته القافية⁽⁶⁸⁾، والهمزية⁽⁶⁹⁾. ولعل بائيته في وصف الجبل⁽⁷⁰⁾، وهي في الاعتبار، جاء الكسر فيها مشعراً بانكسار الشاعر أمام حوادث الدهر، ويتمنى أن لو يكون مثل ذلكم الجبل ثابتاً راسخاً.

ثم تأتي الفتحة ثانية في التواتر اتجاهاً ونفساً، وهي تكون غالباً مختومة بحرف الإطلاق، "وفي الإطلاق كالصياح، لأنه ألف ممدودة طويلة، ومخرجها من أقصى الحلق"⁽⁷¹⁾. وابن خفاجة هنا في اتجاهه إلى النظم على الروي المفتوح بتلك النسبة، قد كسر قاعدة أن الفتحة دون صاحبتيها، الكسرة والضمّة، والشعراء لا يكثرون منها.⁽⁷²⁾

ومن الأمثلة الدالة على ما يفعله الفتح الموصول بألف الإلحاق من امتداد صوتي، يشاكل ويحاكي العاطفة أو الشعور بالرغبة في رفع الصوت، مرثيته اليبائية الباكية، وعدتها (63) بيتاً، مطلعها⁽⁷³⁾:

(بحر الطويل)

كفاني شكوى أن أرى الجحد شاكياً وحسب الرزايا أن تراني باكياً

فيتكرر مقطع "يا" على طول القصيدة، مشكلاً صوتاً بنبرة حزينة، فيها من الألم والشكوى، مما جعل هذه القصيدة أشبه برثاء الشاعر نفسه، وهو يشاهد رفقاءه يموتون في أقصر مدة من الزمان، فأكثر من التوجع والتفجع، كان لروي الياء المفتوح حامل لهذه المعاناة، ناهيك عما توحى بها كلمة القافية "باكياً" من الانهمار

والتدقيق والسيلان. وله عينية، عدتها (59) بيتاً⁽⁷⁴⁾، تكشف جانباً من شكواه، عززها رويها المفتوح الموصول بألف الإطلاق.

أما الروي المضموم، فقد جاء ثالثاً في المرتبة، وكان كثير من شعر الطبيعة ينظم عليه، منها تلك الأبيات التي يفاخر فيها ابن خفاجة بطبيعة الأندلس، وفي وصف أنهارها⁽⁷⁵⁾، ومنتزهاتها⁽⁷⁶⁾. من ذلك قوله⁽⁷⁷⁾:

(بحر البسيط)

يا أهل أنـدلسٍ لله دُرُّكُم ماءٌ وظلٌّ وأنهارٌ وأشجارٌ
ماجنتُ الخلدِ إلا في دياركُم وهذه كنتُ لو خيَّرتُ أختارُ
لا تتَّقوا بعدها أنْ تدخلوا سَقَرًا فليس تُدخلُ بعد الجنة النَّارُ

ولو أجرنا تحليلًا للأرواء المؤثرة من حيث حركتها كسرًا وفتحًا وضماً، خلصنا إلى الآتي:

مضمومًا				مفتوحًا				مكسورًا				الحرف
النفس		الاتجاه		النفس		الاتجاه		النفس		الاتجاه		
84	%2,51	16	%5,09	158	%4,73	16	%5,09	347	%10	18	%5,7	الراء
169		16	%5,09	154		13	%4,14	104		9	%2,86	الباء
123		7	%2,22	102		10	%3,18	63		10	%3,18	اللام
43		7	%2,22	180		12	%3,82	244		15	%4,77	الميم

نخلص من الجدول أعلاه، أن حرف الراء الصدارة في نسبة اتجاه الشاعر إليه، مكسورًا، ومفتوحًا ومضمومًا مقارنة مع بقية الحروف. في حين يكون نفس الشاعر إليه بنسبة الضعف، فالكسر ضعف الفتح، والفتح ضعف الضم. ثم يأتي حرف الميم، فيتفوق على الباء واللام من حيث نسبة اتجاه الشاعر إليه، ونفسه، مكسورًا، ثم اللام، فالباء اتجاهًا، والعكس نفسًا.

أما بالنسبة للفتح، فيتساوى الباء والميم اتجاهًا، (%4,14)، ويتفوق الميم عليه نفسًا. ليحل اللام بعدهما اتجاهًا ونفسًا.

وبالنسبة للروي المضموم، فإن الباء يتساوى مع الراء اتجاهًا، ويتفوق عليه، وعلى بقية الحروف نفسًا. كما يتساوى أيضًا حرفا اللام والميم اتجاهًا، ويفترقان نفسًا، ليكون اللام تقريبًا ضعفي الميم.

من مثل قوله⁽⁸⁵⁾:

(بحر الطويل)

ألا إثمًا سَنُّ تزيُّدُ فأَنْقُصُ ونفضُهُ حُمَّى تعْزِيبي فأَرْقُصُ
فها أنا أمحو ما جنيْتُ بعِزِّي وأنظُرُ فيما قد عملْتُ أَمْحُصُ
فالقافيتان هنا: " أَرْقُصُ "، و " مَحَّصُ ". مطلقتان موصولتان بالواو، تكرر فيهما صوتان، صوت الروي القاف، بحركته المجرى وهي الضمة، وصوت حرف المد وهو الوصل المتولد من إشباع حركة الروي، مع اختلاف حركة ما قبل الروي "الصاد"، فانتقل من كسر إلى ضم، كما سبقت حركة الفتحة الروي في بعض أبيات القصيدة.

3. الروي بعد عناصر القافية كلها: وله شكل واحد: رَسْ. وعدة الأشعار الواردة (11)، بنسبة 3,5%، وأبياته (178) بنسبة 5,33% .

وهذا الشكل تمثله القافية المردفة المقيدة: وهي القافية التي بها حرف ردف قبل رويها دون فاصل، و"الردف هو حرف المد أو اللين الذي يسبق حرف الروي دون فاصل"⁽⁸⁶⁾.

من مثل قول ابن خفاجة:⁽⁸⁷⁾

(بحر السريع)

بُشْرَى كَمَا أَسْفَرَ وَجْهَ الصَّبَاحِ وَاسْتَشْرِفَ الرَّائِدُ بِرُقَا أَلَاخَ
وَازْتَجَزَرَ الرَّغْمُ يُدْجِجُ النَّادِي رِيًّا وَيَحْدُو بِمَطَايَا الرِّيَاخِ
فالقافيتان: " لَأَخ " و " يَأَخ "، مردفة مقيدة، أتى حرف الروي الحاء الساكن، بعد ألف الردف، المسبوق بحركة الحذف والفتحة.

4. الروي يتخلل عناصر القافية: وله خمسة أشكال:

ر لِي، ر لِي هـ، ر س هـ، ت د لِي، ت د س هـ

وعدة الأشعار (163) بنسبة 51,91%، وأبياته (1709) بنسبة 51,21%.

وحالة القافية هذه بأشكالها هنا، تمثل مظهر الثراء الموسيقي والكثافة الصوتية، باشتغالها على أعلى قدر من الأصوات المتكررة. وهي ترجع إلى نوعي القافية المردفة والمؤسسة المطلقتين. " على أن أجمل ما يمكن أن تصل إليه القافية هي عندما تكون مردفة بالألف أو مؤسسة وفيها وصل ناتج عن إشباع حركة الروي أو إضافة هاء الوصل، ولاسيما إذا جاءت بعدها ألف الإطلاق"⁽⁸⁸⁾.

بيد أن الصورة الأغلب هي القافية المردفة بأشكالها الثلاثة (ر لِي، ر لِي هـ، ر س هـ)، (138) من الأشعار، بنسبة 43,94%، وأبياتها (1416)، بنسبة 42,43%.

ومن الملاحظ أننا نجد حضوراً للمردفة المطلقة من نوع المتواتر (136) بنسبة 43,31% .

من مثل قول ابن خفاجة⁽⁸⁹⁾:

(بحر الكامل)

أَمْقَامٌ وَصَلٍ أَمْ مَقَامٌ فِرَاقٍ فَالْقَضْبُ بَيْنَ تَصَافُحٍ وَعِنَاقٍ
خَفَاقَةٌ مَا بَيْنَ نَوَاحٍ حَمَامَةٍ هَتَفَتْ وَدَمَعٍ غَمَامَةٍ مُهْرَاقٍ

فالقافيتان: "نَاقٍ" و"رَاقٍ" بمقطعيهما، تتشكلان من أصوات الروي وحركته الكسرة، وهي المجرى، وحرف الوصل ياء مد، وألف الردف الساكن، المسبوق بحركة "الفتحة" وهي الحذو. وجميعها أصوات تتكرر في القافية. فاكترت القافية تكثيفاً إيقاعياً، يعزز من فاعليتها الدلالية في التعبير عن تجربة تلاقٍ بعد افتراق، في ديمومة متجددة، في صورة تصافح القضب وعناقها. فألفات الردف امتد بها الصوت تعبيراً عن حرارة التلاقي والعناق، يعززه مقطع الروي المكسور "قٍ" المشبع بياء المد، وما في الكسر من شعور بفقد حالة السمو بالعناق، ليأتي زمن الفراق، فتهرق الدموع، وإن في لفظة "مهراق" إيجاء، فهي التي تدل بجرسها ودلالاتها على شدة الإفراغ وقوة الانصباب تعبيراً عن شدة الحزن المهيم على الموقف.

أما القافية المؤسسة، فتتخذ الشكلين: ت د ل ي، ت د س هـ .

في (25) من الأشعار بنسبة 7,96%، وأبياتها (293) بنسبة 8,78%.

نحو قول ابن خفاجة من مطولاته، قصيدته الميمية، في (54) بيتاً، مطلعها⁽⁹⁰⁾: (بحر الطويل)

أَلَا لَيْتَ أَنْفَاسَ الرِّيحِ النَّوَاسِمِ يُحْيِيْنَ عَنِّي الْوَاضِحَاتِ الْمَيَاسِمِ
وَيَرْمِيْنَ أَكْنَافَ الْعَقِيْقِ بِنَظَرَةٍ تُرَدِّدُ فِي تِلْكَ الرُّبُيِّ وَالْمَعَالِمِ

فالقافيتان: "بَاسِمِ" و"عَالِمِ". مطلقتان بالكسر، مؤسستان، كثيفتا الأصوات؛ إذ اشتملتا على أربعة حروف للقافية: ثلاثة ملتزمة وهي الميم الروي المكسور، والوصل ياء المد، وألف التأسيس، بحركته الرس. أما الدخيل، فهو غير ملتزم، وإنما تلتزم حركته وهي هنا الكسرة. وهكذا، تتراتب مظاهر القافية بحسب تواترها كما يأتي:

مظاهر القافية	الأشعار	الآيات
الروي متخللاً عناصر القافية	51,91%	51,21%
الروي قبل بقية العناصر	39.80%	40,66%
الروي بعد بقية العناصر	3,5%	5,33%
الروي منفرداً	5,59%	2,78%

يتضح أن أقل من نصف شعر ابن خفاجة، قافيته تتوزع على مقطعين، وعلى آخر مقطع بشكل متقارب. بمعنى أنهما يمثلان بنسبتهما معاً أكثر من ثلاثة أرباع شعر ابن خفاجة و هذان الشكلان من القوافي "هما مظهرها القافية المتوسطة الكثافة أو ما فوق المتوسط بقليل" (96).

روافد إيقاعية:

لزوم ما لا يلزم: أتى عنصر الالتزام في شعر ابن خفاجة بغية التكثيف الموسيقي، من خلال إضافة صوت أو صوتين مزيدين على أصوات القافية الأصلية، وهو أمر يقصد إليه الشاعر قصداً، بما يعرف بلزوم ما لا يلزم، وهو " أن يأخذ الشاعر نفسه بالالتزام بحروف وحركات في القافية لا تتطلبها قواعد علم القافية وإنما يفعل ذلك زيادة في إيقاع الموسيقى للقافية" (97).

وقد بلغت نسبة الأشعار التي نحى فيها الشاعر هذا المنحى (28)، بنسبة 8,91%، وأبياتها (121) بنسبة 3,62%. تبلغ أقصى حد (10) أبيات. ناهيك عما قد جاء من التزام جزئي، لا يطرد خلال الأبيات كلها (98).

وقد نالت مقصوداته جانباً من هذا الالتزام، بعدد (خمسة) من الأشعار بنسبة 1,59%. وأبياتها (28) بنسبة 0,83%. وكانت الحروف التي كانت بمثابة عناصر معززة ومساندة للقافية المقصورة هي الراء في ثلاثة نصوص، ثم اللام والميم. ولعل في اختيار الشاعر هذه الحروف كون حرفي الراء واللام " من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، ولهذا أشبهت من هذه الناحية أصوات اللين" (99)، ويشترك معها الميم في كون الثلاثة من الحروف المتوسطة بين الشدة والرخاوة (100).

في حين نوع الشاعر الحروف الملتزم بها في غير المقصورة فكانت - إضافة إلى الثلاثة السابقة - حرفي الصغير السين والزاي، والعين، والذال، والقاف، والفاء، والهاء، والحاء، والكاف، والطاء، والياء.

على أن اللزوم ما لا يلزم في شعر ابن خفاجة مراتب بحسب عدد الأصوات الملتزمة في القافية:

المرتبة الأولى: حينما يكون الحرف الملتزم في قافية قوامها الصوقي حرف الروي، أو الروي وحركته، كما في قوله (101):

(بحر السريع)

يَا أَيُّهَا الصَّبُّ المَعْتَى بِهِ هَا هُوَ لَا خَلٌّ وَلَا خَمْرُ
سُودَ مَا وُزِدَ مِنْ خِلْدِهِ فَآلَ فَحْمًا ذَلِكَ الْجُمْرُ

فهنا، حوت القافية "خمر"، "جمر"، أربعة أصوات (حرفين وحركتين)، الروي وحركته، والميم الساكن الملتزم، وحركة ما قبله " الفتحة ". وقد يرتفع الشاعر قليلاً بموسيقى قافيته التزاماً، كما في التزامه السين قبل النون الموصولة بالهاء في ثلاثة أبيات (102):

(بحر الرمل)

أَيُّ أَنْسٍ أَوْ غِذَاءٍ أَوْ سِنَّةٍ لَا بِنِ إِحْدَى وَثَمَانِينَ سِنَّةٍ
 قَلَّصَ الشَّيْبُ بِهَا ذِيْلَ امْرِئٍ طَالَمَا جَرَّ صِيبَاهُ رَسَنَةَ
 تَارَةً تَخْطُو بِهِ سَيِّئَةً تُسَخِّنُ الْعَيْنَ وَأُخْرَى حَسَنَةَ

فهنا قد تكررت " سِنَّة " في القافية ، وهي خمسة أصوات، ثلاثة حروف وحركتان.

المرتبة الثانية: حينما يلتزم بحرفين صامتين اثنين قبل حرف الروي، وهذا ما وجدناه في إحدى مقصوراته، في قوله⁽¹⁰³⁾: " وقال في لزوم ما لا يلزم من حرفي السين والراء مع حرف الروي، وعدتها (6) أبيات.

(بحر الطويل)

أَلَا قَانَعٌ مِنْ مُلْكٍ كَسَرَى بِكَسْرَةٍ فَمَا الْوَجْدُ إِلَّا الْخُلْدُ لَا مَا حَبَا كِسْرَى
 فَمَا بَالُنَا وَالْمَالُ عَرْضُهُ حَادِثٍ تَرَكْنَا مَطَايَا الرِّيحِ فِي إِثْرِهِ حَسْرَى

فالقافية "كِسْرَى"، "حَسْرَى"، اشتملت على ثلاثة حروف وحركتين، الحرفين المنتزعين، مع حركة المتحرك منهما، والألف اللينة، وهي حرف وحركة قصيرة. وهذه تفوق ما قبلها لاشتغالها على ألف المد وهي المقصورة، مما أضفى على القافية زماً أكبر مما هي عليه القافية في المرتبة السابقة.

المرتبة الثالثة: بالتزام حرف قبل الروي في القوافي المردفة والمؤسسة، وهنا تتعزز الموسيقى، لتبلغ حدًا من الكمال الموسيقي وفق نوع القافية.

كما في القافية الهمزية التي التزم فيها حرف الراء، وعدتها (8) أبيات⁽¹⁰⁴⁾:

(بحر الكامل)

خَذَّهَا إِلَيْكَ وَإِنَّمَا لِنَضِيرَةٍ طَرَأَتْ عَلَيْكَ قَلِيلَةٌ النَّظْرَاءِ
 حَمَلْتُ وَحَسْبُكَ نَفْحَةٌ فِي لَفْحَةٍ عَبَقَ الْعُرُوسِ وَخِجْلَةُ الْعِذْرَاءِ
 فالقافية "رَاءِ"، بها ثلاثة حروف وثلاث حركات.

ومن المؤسسة قوله ملتزمًا حرف الميم مع حرف الراء، في عشرة أبيات⁽¹⁰⁵⁾:

(بحر الطويل)

لَكَ الْخَيْرُ أَيْ الْخَيْرُ فِي وَدِّ صَاحِبٍ مُغِيرٍ عَلَى عَرْضِ الصَّدِيقِ مُقَامِرٍ
 يَهْشُ مَعَ اللَّقِيَا إِلَيَّ كَأَنَّمَا أَحُلُّ بِرَبْعٍ لِلْبِشَاشَةِ عَامِرٍ

فالقافية المؤسسة "قَامِرٍ"، "عَامِرٍ". قد التزم الشاعر فيها بستة أصوات، ثلاثة حروف وثلاث حركات؛ بالروي وحركته، والدخيل وحركته، وألف التأسيس "وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة"⁽¹⁰⁶⁾. وهذا النوع من

القافية يكاد يقترب من القافية التامة الموسيقي وهي "كل قافية تتكرر منها سبعة أصوات في أبيات القصيدة، تكون أقصى ما يمكن أن يطمع فيه الشاعر العربي من ناحية الموسيقي"⁽¹⁰⁷⁾.

هذا، وكان لابن خفاجة تعامل خاص في التزام حرفي الردف الياء والواو منفردين، مع جواز الجمع بينهما ردفين في القصيدة الواحدة، فإننا نجد الشاعر تجاه هذا الجواز على درجات عدة، فهو أولاً وبشكل لافت، يلتزم أحد الردفين في القصيدة كلها دون مزاجية مع الآخر، تحقيقاً لوتيرة واحدة من الطبقة الصوتية، وهو كثيراً ما يكون ردف الياء مؤثراً لديه حتى في مطولاته⁽¹⁰⁸⁾، ثم ردف الواو منفرداً⁽¹⁰⁹⁾. وقريناً من الشكل الأول أنه يلتزم بحرف ردف التزاماً كالواو مثلاً، لكنه يطعمه بردف الياء بيت واحد⁽¹¹⁰⁾، فقد التزم ردف الواو في القصيدة البائية (11 بيتاً) إلا ما كان منه في البيت التاسع من الإتيان بردف الياء⁽¹¹¹⁾:

(بحر الطويل)

ألا أطـرـرتـني والكـرـيم طـرـوبُ حمائم تبكي والبكاء ضروبُ

وثانياً، تأتي المزاجية بين الردفين على مستويات، أحدها، أنه يغلب أحد الردفين تغليلاً كبيراً، ففي قصيدته اللامية عدتها (45)، لم يرد ردف الواو فيها إلا في تسعة أبيات ماثلة بين أرداف الياء الكثيرة. قد أشعر بهذا التزاوج بين الردفين من خلال المطلع، إذ ختم صدره بقافية بردف الواو، وعجزه بردف الياء⁽¹¹²⁾

(بحر الطويل)

ألا تـلـمـةً مـطـلـولـةً وقـبـولُ فيـنـدى صـباحٍ أو يـرقُّ أصـيلُ

على أن ابن خفاجة كانت له طريقة فنية في الجمع بين الردفين، مزاجية تتوزع توزيعاً يكاد يكون متساوياً متعادلاً، يناصف بين الردفين عددًا، وهو أمر أظهر قصائده المردفة بهذا الترتيب ذات نغمتين يائية وواوية، كما في قصيدته اللامية وعدتها (24)، جعل شطرها الأول بردف يائي، وشطرها الثاني بردف واوي⁽¹¹³⁾.

وقريناً من هذا الشكل ما نجده في قصيدته الرائية، وعدتها (32)، فابتدأ بردف يائي عدته (15) بيتاً، ثم أعقبه بردف واوي عدته (13) بيتاً، ليختتم تنمة القصيدة بردف يائي⁽¹¹⁴⁾.

التصريع: كان لابن خفاجة منزع في العناية بمطالع قصائده تصريعاً، والتصريع هو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"⁽¹¹⁵⁾. فالتوافق بين نهايتي شطري البيت وزناً وتقنية، يخلق إيقاعاً موسيقياً، ويضفي على البيت المصراع، لاسيما المطلع، قبولاً وتأثيراً لدى المتلقي، للإصغاء إليه، ولما يلقي فيه.

لذا، عُدَّ هذا الصنيع من أمارات الحدق الشعري، "فإن الفحول والمجيد من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أحياناً آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بصره"⁽¹¹⁶⁾. ومن جهة أخرى عد الإخلال به، والانصراف عنه من عيوب القافية، فيما سموه بالتجميع⁽¹¹⁷⁾.

وقد أحصينا لابن خفاجة في اتجاهه إلى التصريع (125) من الأشعار، ما نسبته 39,8 %، وهي نسبة تكشف للشاعر عناية فائقة بهذا المنزع الفني، ليس هذا حسب، بل وجدناه في غير ما موضع، يأتي به بعد البيت الأول، أي يكرره مرة، ومرتين، بل وأكثر⁽¹¹⁸⁾. ومرة بدأ بالتصريع وختم به⁽¹¹⁹⁾. من ذلك قوله⁽¹²⁰⁾:

(مجزوء الرمل)

أَيْهَـا النَّائِهُ مَهْـلا	سَاءَني أَنْ تَهْتَّ جَهْـلا
هَلْ تَـرى فِيمَا تَـرى إلَّ	لَا شَبَابًا قَد تـوَلَّى
وَعَرَامًا قَد تـسَرَّى	وَفـؤَادًا قَد تـسَلَّى
... أَيُّ مُلْكٍ كَانَ لـولا	عـَارِضٌ وافي فـوَلَّى
وتَحَلَّى عَنـْـكَ إلَّا	أَسـُـفًا لَا يَتَحَلَّى

فالتصريع جاء في المطلع وبعده، ثلاث مرات، فزحرت الأبيات بإيقاع موسيقي استهل به المطلع معززًا بالتزام حرف الهاء في شطريه، وامتد التصريع إلى بعض الأبيات ليخلق تناغمًا يتردد صداه، باعثًا صوت الرفض "لا"، مكرّرًا، من سوء فعل هذا الغلام التائه.

هذا، ولم يكن في قافية ابن خفاجة أي خروج عن قوانينها المقررة عروضيًا، حتى ما كان يبدو أنه عيب كالإيطاء مثلاً، وهو " أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعنى واحد، كالرجل ورجل، فإن كان بمعنىين لم يكن إيطاء، نحو رجل نكرة، والرجل المعرفة، وذهب بمعنى الفعل، وذهب بمعنى الجوهر"⁽¹²¹⁾. ولما في هذا التكرار من دليل على قصر باع الشاعر، وقلة محصوله اللغوي⁽¹²²⁾.

لكن ابن خفاجة يوظف الجناس الفني التام، بإيراد لفظتين متفقتين في حروفهما، لكنهما مختلفتان معنى، مما يبعده عن هذا العيب، أو يباعد بين تكرار اللفظتين بفواصل أكثر من سبعة أبيات، كما في قصيدته الدالية، إذ تتكرر ألفاظ كالزُّنْد، والزُّنْد، والوَرْد، يفصل بينهما بيت، لكنها بمعانٍ مختلفة.

يقول (123):

(بحر الطويل)

مَضَاءٌ كَمَا سُلَّ الْحَسَامُ مِنَ الْعُمْدِ وَحَزْمٌ كَمَا طَارَ الشَّرَارُ مِنَ الزُّنْدِ
وَحَكْمٌ كَمَا زَاخَمَتْ مِنْكَبَ هَضْبَةٍ وَبَأْسٌ كَمَا حَدَّثَتْ عَنْ أَسَدٍ وَرْدِ
بَأْمَثَالِهِمْ مِنْ فِتْيَةٍ أَقْتَضَى الْمَنَى وَفَتَكُ الْفَتَى بِالْكَفِّ وَالْكَفُّ بِالزُّنْدِ

تكررت لفظة "الزند" مرتين، والفاصل بينهما بيت واحد، لكن لا يعد هذا داخلاً في عيب الإيطاء، لاختلاف معنييهما، فالزند الأول هو العود الأعلى الذي يُقْتَدَحُ بِهِ النَّارُ⁽¹²⁴⁾، والزند الثاني هو مَوْصِلُ طَرَفِ الدَّرَاعِ فِي الْكَفِّ وَهُمَا زَنْدَانِ: الْكُوعُ وَالْكُرْسُوعُ⁽¹²⁵⁾.

الخاتمة:

1. ظل المنظور الخليلي للقافية هو المعتمد، والمعول عليه، لدقته وموضوعيته، فقالب القافية وفقاً له يتشكل مقطعيًا، ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى. والخليل وإن لم يصرح بالتركيب المقطعي نصًا، إلا أن الدرس الصوتي أيّد هذا التحديد الخليلي، وألبسه ثوبًا حديثًا من الناحية الصوتية، فبدت لنا القافية بنية قائمة على فكرة المقاطع الصوتية. وهو الأمر الذي حدا بنا أن نستجلي التركيب المقطعي لقالب القافية بحسب ما بين نقطتي حدودها من متحركات، فبدا لنا أن القالب القافوي الذي يتشكل من مقطعين صوتيين وهما من نوع المتوسط، كان له الهيمنة على شعر ابن خفاجة بشكل كبير اتجاهاً ونفساً، وهو الموسوم بالقالب المتواتر، ثم قالب القافية ذو الثلاثة المقاطع في المرتبة الثانية، وهو الموسوم بالمتدارك، ثم المتراكب بمقاطعته الصوتية الأربعة، وأخيراً، قالب المترادف بمقطعه الصوتي الوحيد.

2. بينت الدراسة الإيقاعية أن الروي يمثل قطب رحي القافية، وعلى وفقه تتشكل صور عديدة، وتتنوع مظاهر موسيقية، فمن جهة صوتيته ومخرجه، وصل التحليل إلى أن أصوات الأرواء المستخدمة كثيرًا في شعر ابن خفاجة كانت خارجة من حيزي الأسنان والشفيتين، تنصده الأصوات: الراء، الباء، الميم، اللام التي تنيف على نصف المتن الشعري، اتجاهاً ونفساً. ولعل إيثار الشاعر النظم على هذه الحروف لاشتمالها على خصائص معينة، من سمات الوضوح الصوتي، وسهولة مخارجها، فالميم واللام والمقلبة بأشباه أصوات اللين أحلى القوافي، لسهولة مخارجهما، وكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف، وروائعهما كثيرة، والباء والراء تليانهما.

3. لقد حظيت القوافي "المطلقة" المحركة الأرواء بنصيب الأسد، مقارنة بالمقيدة، وقد جنح الشاعر بشكل لافت لجري الكسر في قوافيه؛ ربما لخفة هذه الحركة وكثرة مجانستها لمواقف الرقة وجريان الكلام وسجيته. يليها مجرى الفتح فالضم الذي أتى منه شعر الطبيعة بقدر ما. وهو في هذه التراتبية في مجاري قوافيه يجذو جذو شعراء كامرئ القيس قديمًا، وشوقي حديثًا.
4. لقد رصد البحث مظاهر القافية وأشكالها من الناحية الموسيقية، فانتهى إلى أن الروي حينما يتخلل عناصر القافية، تتشكل قواف تمثل مظهر الشراء الموسيقي والكثافة الصوتية، باشتغالها على أعلى قدر من الأصوات المتكررة، وهي ترجع إلى نوعي القافية المردفة والمؤسدة المطلقتين، وهذان الشكلان من القوافي هما مظهرها القافية المتوسطة الكثافة أو ما فوق المتوسط بقليل. وأن أكثر من نصف شعر ابن خفاجة كان بروي يتخلل بقية عناصر القافية، وأن أكثر من ثلثه بروي يرد قبل بقية العناصر، والقليل منه (خمسه أو أقل منه) بروي بعد بقية العناصر، أو منفردًا.
5. لقد عزز من موسيقى قوافي ابن خفاجة أن زادها بلوازم صوتية بتقنية اللزوم، فله طريقة فنية خاصة في التزام حرفي الردف في قوافيه، مما يجعل من صنيعه مهيعًا ومنزعًا فنيًا مقصودًا، ثم من تقوية موسيقى قوافيه بال التزام بعض الحروف، قبل حرف رويها، وباعتماده تقنية التصريع في مطالع قصائد كثيرة.
6. هكذا، بدا لنا، صنيع شاعر الطبيعة الأندلسي ابن خفاجة، من طريقته الفنية في بناء قوافيه، وتشكلاتها الموسيقية والإيقاعية، مما يجعل منه أيضًا نموذجًا رائعًا في الصنعة الإيقاعية.

الهوامش :

- (1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ط1، 2006م ج1/ص128.
- (2) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952ص244.
- (3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، قديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط3، 1986، ص275.
- (4) ديوان ابن خفاجة، تحقيق د. سيد غازي، ط2، منشأة المعارف بالإسكندرية. وقد اعتمدت نصوص الديوان مع ذيله البالغ عددها (314)، وأبياتها (3337)، وبحسب ما هو مثبت في فهرس قوافي الديوان. كما إني استدركت على المحقق أمرين: أحدهما، أنه أدرج خطأ قافية "ترميك" ضمن قوافي الباء، والصواب أن تكون ضمن قوافي حرف الكاف. وثانيهما، أنه لم يدرج قافية الألف المقصورة التي وردت في خمسة مواضع من الديوان، وإنما اعتبر ما قبلها حرف الروي، فأثبتته، والصواب ما أثبتته.
- (5) انظر: القافية دراسة صوتية جديدة، د. حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، 1418هـ، 1998م، ص27. 52.
- (6) العمدة ج1/ص128.
- (7) المصدر نفسه ج1/ص129.
- (8) البناء العروضي للقصيد العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ، 1999م، ص173.
- (9) القافية دراسة صوتية جديدة، ص52.
- (10) المصدر نفسه ص50.
- (11) موسيقى الشعر ص275.
- (12) المرجع نفسه، ص273.
- (13) القافية دراسة صوتية جديدة ص51.
- (14) شعر البردوني، قراءة أسلوبية، د. سعيد الجري، ط1، 1425هـ، 2004م ص134.
- (15) القافية، دراسة صوتية جديدة، ص341، 342.
- (16) منهاج البلغاء، ص275.
- (17) المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعاتها، د. عبدالله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1970، بيروت، ص45.
- (18) موسيقى الشعر ص264.
- (19) المرجع نفسه، ص266.
- (20) ديوان ابن خفاجة ص42.
- (21) منهاج البلغاء ص275.
- (22) القافية، دراسة صوتية جديدة، ص345. المقطع المتوسط نوعان: متوسط مفتوح، ورمزه ص ح. ومتوسط مغلق ورمزه ص ح ص. انظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص69.
- (23) ديوان ابن خفاجة ص217.
- (24) نفسه ص23.
- (25) قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، أ. أحمد بن يحيى، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 5، يونيو 2009، ص11.
- (26) منهاج البلغاء ص275.
- (27) القافية، دراسة صوتية جديدة، ص344.

- (28) ديوان ابن خفاجة ص249.
- (29) المصدر نفسه ص301.
- (30) اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص69.
- (31) المرجع نفسه.
- (32) قوافي الشعر العربي ص9. يقول إبراهيم أنيس إن "حرف المد يتطلب للنطق به زمناً يعادل حرفاً من حروف الهجاء مشكلاً بحركة قصيرة، أي أن النطق بألف المد مثلاً يعادل في الزمن النطق بمقطع مثل " ز " أو " م " إن لم تزد ألف المد في زمنها" انظر موسيقى الشعر ص267.
- (33) ديوان ابن خفاجة ص299.
- (34) منهاج البلغاء ص275.
- (35) ديوان ابن خفاجة ص130.
- (36) منهاج البلغاء ص275.
- (37) البناء العروضي للقصيدة العربية، ص224.
- (38) انظر في توزيع الأصوات العربية على المخارج: الأصوات العربية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975.
- ص45 فما فوق.
- (39) خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م. ص45.
- (40) موسيقى الشعر ص246.
- (41) المرشد ص47، 48.
- (42) الأصوات اللغوية، ص27.
- (43) شعر البردوني، ص142.
- (44) موسيقى الشعر، ص246.
- (45) المرجع نفسه ص256.
- (46) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية. بيروت، ص424.
- (47) فن التقطيع العروضي ص255.
- (48) ديوان ابن خفاجة ص164. وانظر أيضاً: ص69، 82، 148، 151.
- (49) المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1970، بيروت، ص62.
- (50) فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط5، 1397هـ/1977م. ص216.
- (51) المرجع نفسه ص255.
- (52) الجملة في الشعر العربي، د. محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1990م، ص105، وما بعدها.
- (53) البناء العروضي ص176.
- (54) موسيقى الشعر ص258.
- (55) الجملة في الشعر العربي، ص109.
- (56) فن المقصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري، "دراسة تحليلية نقدية"، نائلة بنت قاسم بن أحمد لفون، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1419هـ/1998م، ص151.
- (57) المرجع نفسه.
- (58) المرجع نفسه ص154.

- (59) وأقصد بهذه الرموز: س وهو يرمز إلى حرف الروي. الراء لحرف الردف. ت: حرف التأسيس، د: حرف الدخيل. هـ: هاء الوصل. ك: كاف الوصل. فمعنى رس: قافية مردفة. ت د س: قافية مؤسسة.
- (60) شعر امرئ القيس. دراسة أسلوبية. د. عبدالله حسين البار، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط1، 1424هـ/2003م، ص48.
- (61) المرجع نفسه ص39.
- (62) نظرة جديدة في ترتيب الحركات في اللغة العربية، د. عبد الله صالح بابعير، دار حضرموت للدراسات والنشر، المكلا، ط1، 2007م، ص36.
- (63) شعر امرئ القيس ، دراسة أسلوبية، ص49.
- (64) المرجع نفسه ص69.
- (65) المرجع نفسه.
- (66) ديوان ابن خفاجة ص33.
- (67) المرجع نفسه ص106.
- (68) نفسه ص225.
- (69) المرجع نفسه ص178.
- (70) المرجع نفسه ص215.
- (71) المرشد ص68.
- (72) المرجع نفسه.
- (73) ديوان ابن خفاجة ص198.
- (74) المصدر السابق ص56.
- (75) المصدر نفسه ، انظر ص119.
- (76) المصدر نفسه، انظر ص254، 281، 301، 337، 351.
- (77) المصدر نفسه ص364.
- (78) المصدر نفسه ص223.
- (79) موسيقى الشعر ص245.
- (80) ديوان ابن خفاجة ص44.
- (81) البناء العروضي ص211.
- (82) موسيقى الشعر، 265، 266.
- (83) انظر ديوان ابن خفاجة: ص68، 134، 141، 151، 190، 191، 249، 272، 370، 372.
- (84) المصدر نفسه ص102.
- (85) ديوان ابن خفاجة ص278.
- (86) البناء العروضي ص200.
- (87) ديوان ابن خفاجة ص165.
- (88) فن التقطيع ص265.
- (89) ديوان ابن خفاجة ص158.
- (90) ديوان ابن خفاجة ص258.
- (91) ديوان ابن خفاجة ص249.

- (92) نفسه ص102.
- (93) انظر المصدر نفسه بالترتيب: ص299. 101. 215. 165.
- (94) انظر المصدر نفسه بالترتيب: ص178. 231. 99.
- (95) انظر المصدر نفسه بالترتيب: ص363. 258. 266.
- (96) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص44.
- (97) فن التقطيع ص261.
- (98) انظر ديوان ابن خفاجة: ص61، 70، 115، 280.
- (99) الأصوات العربية. ص63.
- (100) المرجع نفسه ص64.
- (101) ديوان ابن خفاجة 190. انظر أيضاً ص368، 69، 249، 374.
- (102) المصدر نفسه ص355.
- (103) المصدر نفسه ص164.
- (104) المصدر نفسه ص71. وانظر أيضاً: ص68، 101، 69.
- (105) المصدر نفسه ص206. وانظر أيضاً: ص262، 61، 365، 369.
- (106) موسيقى الشعر، ص273.
- (107) المرجع نفسه ص273.
- (108) انظر ديوان ابن خفاجة ص91، 114، 127، 204، 263، 42، 72، 83، 112، 152، 315.
- (109) المصدر نفسه ص60، 247، 251، 279، 310.
- (110) المصدر نفسه ص299.
- (111) ديوان ابن خفاجة ص298.
- (112) المصدر نفسه ص293.
- (113) المصدر نفسه ص254.
- (114) ديوان ابن خفاجة ص181.
- (115) العمدة، ج1/ص145.
- (116) نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية. بيروت، ص86.
- (117) المصدر نفسه ص181. وانظر العمدة ج1/ص148.
- (118) ديوان ابن خفاجة ص177، 215، 188، 228، 229، 248، 251، 129، 300، 359.
- (119) المصدر نفسه ص213، 214.
- (120) المصدر نفسه ص129.
- (121) الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1415هـ/1994م، ص162.
- (122) دراسات في العروض والقافية د. عبدالله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1407هـ/1987م. ص118.
- (123) ديوان ابن خفاجة ص344. وانظر في أبيات اللفظتين الآخرين ص345.
- (124) لسان العرب لابن منظور دار صادر بيروت، ط3، 1414هـ. ، مادة زند، مج3/ص195.
- (125) المصدر نفسه ص196.

مراجع ومصادر البحث:

1. الأصوات العربية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975.
2. البناء العروضي للقصيد العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1420هـ، 1999م.
3. الجملة في الشعر العربي، د. محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1410هـ/1990م.
4. خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
5. دراسات في العروض والقافية، د. عبدالله درويش، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، العزيزية، ط3، 1407هـ/1987م.
6. ديوان ابن خفاجة، تحقيق د. سيد غازي، ط2، منشأة المعارف بالإسكندرية.
7. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، صفي الدين الحلبي، تحقيق د. نسيب نشاوي، دار صادر بيروت، ط2، 1412هـ/1992م.
8. شعر امرئ القيس. دراسة أسلوبية. د. عبدالله حسين البار، مركز عبادي للدراسات والنشر، ط1، 1424هـ/2003م.
9. شعر البردوني، قراءة أسلوبية، د. سعيد سالم الجريري، ط1، 1425هـ. 2004م.
10. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، ط1، 2006م.
11. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط5، 1397هـ/1977م.
12. فن المقصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري، " دراسة تحليلية نقدية"، نائلة بنت قاسم بن أحمد لفون، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1419هـ/1998م.
13. قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية، أ. أحمد بن يحيى، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر. بسكرة، العدد 5، يونيو 2009.
14. الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1415هـ/1994م.
15. اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
16. المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1970، بيروت.
17. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، د. إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية. بيروت.
18. منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، قسم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط3، 1986.
19. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.
20. نظرة جديدة في ترتيب الحركات في اللغة العربية، د. عبد الله صالح بابعير، دار حزموت للدراسات والنشر، المكلا، ط1، 2007م.
21. نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية. بيروت.

The characteristics of The Rhyme in the Poetry of Ibn Khafajah Al –Andalusi

Dr. Khalid Omer Mohammed Bawazir

Abstract :

This study aims at exploring the rhythmic features emanating from the syllables of Ibn Khafajah's poetry , and studying this syllabic structure as an applied statistical study based on Al- Khalili perspective and on the data of modern linguistics, by classifying its types, ranks , degrees , and narratives streams and monitoring their musical formation and rhythmic manifestations . This gives it a peculiarity at the level of form and significance. It also reveals the stylistic approach in the poet's choices of rhyming formations and their tones. Besides, it shows in a most expressive way his emotions , and the extent of their frequency in the his poetry work, and shows his poetry trends and his long breath in its formation ,as well.