Journal Of the Iraqia University (68-1) July (2024)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.iasj.net/iasj/issue/2776

جماليّاتُ النَّسَقِ الإيقاعيّ في شعرِ ابن كناسة دراسة بلاغيّة تحليليّة

م.د انمار كامل خضير

مديرية تربية كربلاء المقدسة

The Aesthetics of the Rhythmic Pattern in Ibn Kanasa's Poetry A Rhetorical and Analytical Stud

Dr. Anmar Kamel Khudair
Karbala Education Directorate
dr.anmarkamel@gmail.com

الملخص:

للعنصرِ الموسيقيّ في القصيدةِ الشعريّة، أهميّةٌ كبيرةٌ، تتجلّى على مستوى الشكلِ والمضمون، إذ إنَّ الموسيقا هي أحدُ الدَّعائم الأساسيّة التي يقومُ عليها النصُّ الشعريّ، فضلاً عمّا تمتازُ به الموسيقا من عنصرٍ جماليٍّ فنيٍّ، من شأنه أن يخاطبَ الوجدان عبرَ اللغة الموسيقيّة المُوحية التي تنفذُ إلى القلوب من غير استئذان.وقد عنيَ البحثُ بالوقوف عندَ مواضعِ الأنساق الإيقاعيّة في شعرِ ابن كناسة، وتتبُّع مواطنها، وتبيين أنواعها، إذ هدفَ البحثُ إلى تقصّي ضروب الإيقاع في شعر ابن كناسة، والكشف عن جماليّاته، والوقوف عند تجربة الشاعر ابن كناسة في توظيفِه الإيقاعين، الداخليّ والخارجيّ، وارتباطهما بالحالة النفسيّة للشاعر، ورَصْدِ الدّلالات والأغراض التي أودَعها الشاعر ضمنَ الإيقاع بنوعيه، لتشكيل صورته الشعريّة.

الكلمات المفتاحيّة: الإيقاع الخارجيّ، الإيقاع الداخليّ، البحر، جماليّة الإيقاع، القافية، ابن كناسة.

Abstract:

The musical element in a poetic poem is of great importance at the level of form and content, as music is one of the basic pillars on which the poetic text is based, in addition to the artistic aesthetic element that characterizes music, which addresses the conscience through the suggestive musical language that penetrates the hearts.The research was concerned with examining the positions of rhythm in Ibn Kanasa's poetry, as the research aimed to reveal the aesthetics of rhythm, employ the internal and external rhythms and their connection to the psychological state of the poet, and monitor the connotations that the poet included in the rhythm to form his poetic image.**key words:** External rhythm, internal rhythm, sea, aesthetic rhythm, rhyme, Ibn Kannasa.

المقدمة:

يعدُّ الإيقاع ركنًا أساسيًّا في البناء الشعري، نظرًا لما يُضفيه على النصّ الشعري من عنصرٍ موسيقيّ، تجعله ألصق في الذّهن، فضلاً عن سهولة حفظه، إلّا أنَّ أهميّة الإيقاع لا تقتصر على وظيفته الفنيّة الجماليّة فقط، وإنّما تمتدُّ، لتنفذ إلى المعنى، إذ إنَّ للإيقاع دورٌ أساسيٌّ في تشكيل المعنى، زيادةً على ما يُحدِثه الإيقاع من تأثيرٍ في نفس المتلقّي، بما يمتلكه من أدواتٍ فنيّةٍ، وتأثيريّة موحية.واحتوى شعر ابن كناسة على العديد من الألوان الإيقاعيّة، على المستويين الداخلي والخارجي للإيقاع، وتجدر الإشارة إلى أنَّ الإيقاع عند ابن كناسة، كثيرًا ما امتزج بالحالة النفسيّة والشعوريّة للشاعر، فأسكب على إيقاعه ممّا تفيض به نفسه من مشاعر، انعكست على شعره.واعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي مكّننا من جمع الأشعار، وتصنيفها بحسب أوزانها وقوافيها، والبحث عن مواطن الجمال الدلالية والفنيّة للإيقاع، والبحث في أنواع القوافي، وبيان دورها في التأثير في المتلقي.وجعلنا البحث على مبحثَين:المبحثُ الأوّل، خصصناه للبحث في جماليّات الإيقاع، ثمّ قمنا بتصنيفه إلى نسق الإيقاع الخارجي، ونسق الإيقاع الداخلي. أمّا المبحث الثاني، فقد تطرّقنا فيه إلى تناول جماليّة الإيقاع الدّلالي.

المبحث الأوّل: جماليّات الإيقاع

يعد الإيقاع خصيصة مميّزة من خصائص النصّ الأدبي، سواءٌ أكان شعرًا أم نثرًا، وهو عبارةٌ عن تكرارٍ منتظمٍ لوحداتٍ لسانيّةٍ، يتجلّى على مستوى الوزن والقافية والتكرار، ومن شأن الإيقاع أنّه ليس مجرّد عنصرٍ تزيينيّ لشكل النصّ الأدبي، وإنّما يسهم في بناء المعنى، وطريقة إيصاله إلى المتلقّي، فهو ينطلق من ذات الشاعر ليحدِثَ التأثير المطلوب في المتلقّي[١]، فأهميّة الإيقاع، تتجلّى عبر جمعِه بين الشكل والمضمون في آنٍ واحد. وللإيقاع نسقان مختلفان، يمكن تقسيمهما إلى إيقاعٍ خارجيّ وإيقاعٍ داخليّ.

١ ـ نسق الإيقاع الخارجي يعدُّ الإيقاع الخارجيّ، عنصرًا أساسيًّا من عناصر التكوين الشعري، وركنًا مهمًّا من أركان البناء الفنّي للقصيدة[٢]. ويتمثّل الإيقاع من خلال أمرين، هما: الوزن والقافية.

أ ـ الوزن الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وهو العيار الذي يُقاس به الشعر، فبدونه لا يكون الكلامُ شعرًا، لأنّ الإيقاع هو الذي يُضفي على الكلامِ رونقًا وجمالاً، ويحرّك النّفسَ، ويثير فيها النّشوة والطّرب[٣]. وقد عدَّ النقّاد القدماء، الوزنَ من أهمّ ما يميّز القول الشّعري، فهو لازمةٌ من لوازم تحقيق الإيقاع الشعري، إذ إنَّ بناء النصّ الشعري، يتمُّ عن طريق كلمات منتظمة انتظامًا خاصًّا، تتناوبُ فيها الحركات والسّكنات[٤]. وعرّف قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ)، الشعرَ قائلاً: " هو قولٌ موزونٌ مقفّى، يدلُّ على معنى"[٥]. فالوزنُ من أبرز مقوّمات الشعر، فضلاً عن أهميّته في توصيل المعنى، إذ إنَّ "للشعر الموزون إيقاعًا، يطربُ الفهمَ لصوابه"[٦].ولا بدَّ من الإشارةِ إلى أنَّ الوزنَ، ليسَ مجرّد عنصرٍ تزيينيّ، ترصَّع به القصيدة، وإنّما له أهميّةٌ تنفذ من الألفاظ إلى المعاني، لتُحدِثَ التأثير المطلوب الذي يريده الشاعر.فالوزنُ " ليس مجرّد قالبٍ، تُصَبُّ فيه التجربة (...) وإنما هو بُعدٌ من أبعاد الحركة الآنيّة لفعل التعبير الشعري ذاته، وفي محاولته خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم"[٧].من ذلك نجد أنَّ الوزنَ دعامةٌ أساسيّةٌ من دعائم الإيقاع الخارجي للقصيدة، زيادةً على أنّ الوزنَ الشعريّ، يعدُّ قالبًا، يضمّ في داخله تجاربَ الشاعر وحالاته الانفعالية[٨].ومن البحور الشعرية التي استعملها ابن كناسة في شعره:

١ ـ بحر الطويل: احتلّ هذا البحر المرتبة الأولى من حيث عدد الأبيات في شعر ابن كناسة، حتّى شكّل هذا البحرُ، ظاهرةً واضحةً، طغت على شعره، حيث جاء في أربعة وأربعين بيتًا، منها قصائد ومقطّعات، ونتف.ومن أطول قصائده التي نسجها على البحر الطويل، قصيدته التي مطلعها:

رأيتُكَ لا يُغْنِيْكَ ما دونه الغِنَى
وقدْ كانَ يُغْنِيْ دونَ ذَاكَ ابنَ أَدْهَمَا
أَخًا لكَ، يَحمِي سيفَهُ ولسانهُ
حِماك، ولَا يَغْشَى لكَ الدَّهْرَ محرمَا
تَخَلَّى من الدُّنيَا، وكانَ بمنظِرٍ
ومُستمتِعٍ فيها أنيقٍ وأَنْعَمَا
وكانَ يرَى الدُّنيَا صغيرًا كبيرُها
وكانَ لأمرِ الله فيها مُعِظِّمَا
يُشيعُ الغِنَى، إنْ نَالَهُ، وكأنَّمَا
يُلاقِي به البأساءَ عيسى بنُ مَرْيَمَا
وللحلمِ سلطانٌ على الجهلِ عِندَهُ
فَمَا يستطيعُ الجَهلُ أَن يتَرَمرَمَا
أَخَافَ الهَوَى حتَّى تَجنَّبَهُ الهَوَى
كمَا اجتَنبَ الجاني الدّمَ الطّالبَ الدَّمَا
وأكثر ما تَلْقَاهُ في القومِ صامِتًا
وإنْ قالَ بذَّ القائِلينَ فأَفْحَمَا
يُرَى مُستكينًا خاشعًا مُتواضِعًا
وليثًا إذا لاقَى الكريهةَ ضَيْغَمَا
على الجَدثِ الغربيّ من آلِ وائلٍ
سلامٌ وبرٌّ ما أبرَّ وأكرمَا ! [٩]

صدرت هذه الأبيات عن حزنٍ وألم، إذ تمكّن ابن كناسة من أن يترجم ما يختلج في صدره من مشاعر الحزن عبر هذه الأبيات التي كانت ترجمانًا صادقًا لحالته الشعوريّة، فقد رثى ابن كناسة، إبراهيم بن الأدهم، ووقف على استذكار شمائله وما يتحلّى به من صفات البطولة والشجاعة والبأس، وتخيّر البحر الطويل دون غيره من البحور لينسج عليه قصيدته، وقد مكّن هذا البحرُ، الشاعرَ من أن يعبّر عن مشاعر الأسى على رحيل المرثو ووقف على ذكر شمائله باستغراقٍ وتفصيلٍ واستطالةٍ، وذلك بما يوفّره هذا البحر من مساحةٍ للشاعر لبسط مشاعره وانفعالاته.

كما نجد البحر الطويل في مقطّعته التي جاءَ فيها:

ومِنْ عَجَبِ الدُّنيَا تبَقّيكَ للبِلَى
وأنَّكَ فيها للبقاءِ مُريدُ!
وأيُّ بني الأيَّام إلّا وعندَهُ
من الدَّهرِ ذَنْبٌ طَارِفٌ وتَلِيدُ
ومَنْ يأمَنُ الأيَّامَ؟ أمّا انْبياعُهَا
فخَطْرٌ، وأمَّا فَجْعُهَا فعَتِيدُ
إذَا اعتادتِ النَّفسُ الرَّضَاعَ من الهوَى
فإنَّ فطامَ النَّفسِ عنهُ شديدُ[١٠]

استطاعت هذه الأبيات أن تنمَّ عن حكمة الشاعر، وعكست مدى خبرته في الحياة، وموقفه منها، إذ وجد أنَّ الدنيا من شأنها أن تُشغِلَ الإنسان، وتُبقِيه غارقًا في ملذّاتها، لاهثًا وراء رغباته وأهوائه، فتجعله متمسّكًا بالبقاء فيها، فضلاً عن طغيان الجانب الدنيوي في حياة من يؤثر الدنيا، ويريد أن يبقى مُخلَّدًا فيها، على الجانب الروحي الإيماني.ومن شأن الدنيا، أنّها كفيلةٌ بأن تهوي بمن يتعلَّق بها، في مهالك التّيه والضّلال، واختتم الشاعر ابن كناسة، أبياته ببيتٍ فيه من البلاغة والتأثير ما فيه، في قوله:

إذَا اعتادتِ النَّفسُ الرَّضَاعَ من الهوَى
فإنَّ فطامَ النَّفسِ عنهُ شديدُ

فقد استطاع ابن كناسة، أن يودِعَ في هذا البيت، أسرارَ حكمته، إذ إنَّ مفاد البيت هنا، هو أنَّ النّفسُ إذا أَلِفَت التعلُّقَ بالدّنيا، ومتعلّقاتها الفانية والزّائلة، فإنّ فطامَها عن ذلك التعلُّق سيكلِّفها كثيرًا.واختار ابن كناسة أن ينظِم أبيات حكمته على البحر الطويل الذي مكّنه من أن يحمّله المعاني التي يبتغيها من غير اقتضابٍ. ومن الملاحظ هنا، أنَّ ميلَ ابن كناسة إلى استعمال هذا البحر واضحٌ، وهذا دليلٌ على إدراك الشاعر لأهميّته، فتفعيلاته المزدوجة (فعولن مفاعيلن) توفّرُ فرصةً واسعةً للشاعر لطرح تجربته الشعريّة، وإبراز قدرته الفنيّة، وتوظيف المعاني التي تجذب المتلقّي، فهذه النغمة الموسيقيّة الطويلة منحوٌّ بها نحو الفخامة من حيث شرف اللفظ واستثارة الخيال وتخيُّر المعاني[١١].وحقيقة البحر الطويل، أنّه بحرُ الجلالةِ والنّبالةِ والجدّ، ولو قُلنا إنّه بحرُ العُمقِ، لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها في وصفه[١٢]، " فقد أخذ الطويلُ من حلاوة الوافر دونَ انبتارِه، ومن رقّة الرّمل دونَ لينِه المفرِط، ومن ترسّل المتقارِب المَحض دونَ خفّته وضيقه، وسَلِمَ من جلبة الكامل، وكزازة الرجز، وأفادَ الطويلُ أبّهةً وجلالةً، فهو البحرُ المعتدلُ حقًّا، ونغمته من اللطيف، بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة، يزيّنها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئًا"[١٣].ووجد ابنُ كناسة في هذا البحر ضالّته، فمن شأن هذا البحر، أنّه يوفّرُ بتفعيلاته المزدوجة مساحةً واسعةً لعرض التفاصيل، واستغراق الفكرة عبر الاستطالة[١٤]، يقول ابن كناسة في آخر عمره، ردًّا على معتبةٍ من صديق:

ضَعُفْتُ عن الإخْوَانِ حتَّى جَفَوْتُهُم
على غيرِ زُهدٍ في الإخَاء ولا الودِّ
ولكنَّ أيَّامِي تَخرُّ من منّتي
فمَا أَبلُغُ الحَاجَاتِ إلّا على جَهْدِ[١٥]

فاضت هذه الأبيات بالعديد من المشاعر المضطربة التي تعجُّ بالأسى والحزن على مرور السنين، وانقضائها بسرعةٍ كبيرةٍ من غير أن يشعر الشاعر بسرعة انقضائها، فعملت هذه الأبيات على تكريس معنى سرعة انقضاء الأيّام، وكأنّها حلمٌ، ويتعجّب الشاعر من مرور تلك الأيّام والسّنوات، التي أوصلته إلى سنّ الثمانين من غير أن يشعرَ بحركتها السريعة، فتركته في حَيرةٍ تامّةٍ، تعجّب فيها من كيفيّة وصوله إلى هذه السنّ بسرعةٍ.

واختار ابن كناسة في هذه النتفة المؤلّفة من بيتَين، أن يجعلهما على البحر الطويل الذي مكّنه من التعبير عمّا يحيط في نفسه من مشاعر مختلفة من الدّهشة والصّدمة على سرعة مرور عجلة الزّمن. ومن أبرز ما يميّز هذا البحر من غيره، أنّه " نُظِمَ منه ما يقرُب من ثُلثِ الشعر العربي، وإنّه الوزنُ الذي كانَ القدماءُ، يؤثرونه على غيره، ويتّخذونه ميزانًا لأشعارهم"[١٦].

٢ ـ بحر الكامل:ورد هذا البحر في شعر ابن كناسة في ثلاثة عشر بيتًا، وكانت هذه الأبيات موزّعةً على قصيدةٍ ومقطّعةٍ وثلاث نتفٍ، ويتّصف هذا البحر بأنّه من أكثر بحور الشعر جلجلةً وحركاتٍ، وفيه لونٌ خاصٌّ من الموسيقا ممّا يمكّنه من التماهي مع كلّ غرضٍ، والإيفاء بمعناه، فإنْ كان المقامُ مقام الجدّ والقوّة، تجد البحرَ فخمًا جليلاً مع عنصرٍ ترنُّمي ظاهرٍ للمتلقي، وإن أُريدَ به الغزل، تجده يمتاز باللّين والرقّة فضلاً عمَّا يوحيه من صلصلةٍ كصلصلة الأجراس، يمنعه من أن يكون نزقًا أو خفيفًا شهوانيًّا[١٧].فهو بحرُ الرقّة والفخامة في آنٍ واحد، ويتوافق مع كلّ أغراض الشعر، لذلك نجده كثير الحضور في الشعر العربي[١٨].قال في رثاء إسحاق بن القاسم بن الأشعث:

هل للنُّفوسِ من الحَوَادِث واقٍ؟ أنّى؟ وليس على المنيّةِ باقِ
إنَّ السَّمَاحةَ والنَّزَاهةَ والنُّهَى كَفَنٌ في خِرقٍ عليكَ رِقَاقِ
وإذَا برزْتَ به برزْتَ بمرْتدٍ متأزّرٍ بمكارمِ الأَخلاقِ
وإذَا غَشِيتُ ديارَه خنَّقَتْنِي حتَّى أُحلّل بالبكَاءِ خناقي [١٩]

استطاعت هذه الأبيات أن تفيض بمعاني الحزن والألم على فراق ابن الأشعث، فكانت هذه الأبيات ترجمانًا صادقًا عمّا اعتلج في نفس الشاعر من ألم الفقدان، واستذكر الشاعر في غرض الرثاء، كلّ الصفات النبيلة التي تمتّعت بها شخصيّة ابن الأشعث، وتغنّى بأخلاقه الكريمة، ونظم الشاعر أبياته على بحر الكامل، وقد أدرك ابن كناسة خصائص هذا البحر، وما يمتاز به، فنظم أبياته على أساسه، معبّرًا عن مشاعر الأسى، وإنّ معنى الحزن والألم الذي حرص الشاعر على إيصاله للمتلقي، أظهرته موسيقا البحر الكامل، عبر تفعيلاته التي تبثّ تردّدات الحزن والألم.قال ابن كناسة في وصفه للحِيرة، وما جاورها:

الآنَ حينَ تَزَيَّنَ الظَّهْرُ
مَيْثاؤهُ وبراقُه العُفْرُ
بسطَ الرَّبيعُ بها الرّياضَ كمَا
بُسِطَتْ قطوعُ اليَمْنة الحُمْرُ
بَريّةٌ في البحر نابتةٌ
يُجْبَى إليها البَرُّ والبَحرُ
وجَرَى الفراتُ على مياسرها
وجرَى على أَيمانِها الزَّهْرُ
وبدا الخَوَرْنَقُ في مطالعها
فردًا يلوحُ كأنّه الفَجْرُ [٢٠]

عمل الشاعر في هذه الأبيات على وصف ما تتمتّع به الحِيرة من مناظر، وطبيعة خلّابة، تأسر القلوب بجمالها، وببديع ما تحتوي عليه من أماكن جميلة، حيث تضافرت ألفاظ الطبيعة في مجموعها، من مثل: (الربيع، البحر، الفرات، الزّهر، الخوَرنق)، والخورنق هو قصر في الحيرة، فرسمت هذه الألفاظ المستمدّة من معجم الطبيعة، لوحةً بديعةً، عكست ما تتّصف به مدينة الحِيرة من سحرٍ وجمال، وقد نظم ابن كناسة أبياته على بحر الكامل، الذي كان ملائمًا لغرض الوصف.

٣ ـ بحر الخفيف:جاء هذا البحر في شعر ابن كناسة في المرتبة الثانية بعد بحر الطويل، ووجدناه في عشرة أبياتٍ موزّعةٍ على قصيدةٍ ونتفةٍ وبيتَين مفردَين. وهذا البحرُ من البحورِ مزدوجة التفعيلة، وتتّسم موسيقاه بالخفّة والسهولة، ففيه جزالةٌ ورَونقٌ وجمال، وهو بحرٌ يميلُ إلى الفخامة إذا قورِنَ بالسريع والمنسرح، ولكنّه دونَ الطويل والبسيط[٢١].ومن شأن هذا البحر، أنَّ له وقعًا حسنًا في الآذان، وتستريح إليه الأسماع[٢٢]، ونجد هذا البحر في قصيدة ابن كناسة التي يقول فيها:

أيُّ مَبْدَى ومنظرٍ ومَزَار واعتبارٍ لنَاظِرِيْ ذِيْ اعتِبَارِ!
في مَحلِ الخِيَامِ، في النَّجفِ المُعْرضِ فوقَ الجِنَانِ والأَنهارِ

فالرَّحَى، فالسّديرِ فالحيرةِ البـ ـيضاء ذاتِ الحصونِ والأخْبارِ
فالفراتُ المُغيرُ يُحْني على الكو فةِ ذات الرُّبا وذاتِ القَرارِ
مَسْجدٌ كان من عليّ وسَعدٍ عامِرًا بُرهةً ومن عَمَّار[٢٣]

جاءت هذه الأبيات لتصفَ لنا الكوفة ونزهتها، فتغنّى ابن كناسة في وصفه للكوفة وما تمتاز به من طبيعةٍ ساحرةٍ، حيث توجد فيها الجنان والأنهار، ووقف على ذكر فراتها ومساجدها وحصونها، وكأنّه يريدُ أن ينقلَ للمتلقّي صورةً شاملةً ومفصّلة عن مدينة الكوفة.وجعل ابن كناسة قصيدته على بحر الخفيف، الذي تخيَّره في مقام الوصف والتغنّي بجمال الكوفة، فبثَّ عبر هذا البحر أشجانه وشوقه إلى الكوفة، ووصفها بتفاصيلها كافّةً، ومن شأن البحر الخفيف، أنّه بحرٌ يثير الحزن لذلك يكثر في المراثي والوصف[٢٤]. إلّا أنَّ ما يميّز هذا البحر هو مناسبته لجميع الأغراض، ولم يردْ في شعر ابن كناسة في مقام الوصف فقط وإنّما وجدناه أيضًا في مقام الحرب، يقول ابن كناسة في نار الحرب:

خَلْفَهَا عارِضٌ يَمُدُّ على الآ فاقِ سِتْرَيْنِ: من حديدٍ ونارِ
نارُ حَرْبٍ يَشُبُّها الحدُّ والجدْ دُ، وتعْشي نوافِذَ الأبصارِ[٢٥]

تخيّرَ ابن كناسة في نتفته المؤلفة من بيتَين، البحر الخفيف، ليلائم سياق الحديث عن الحرب والقتال، فجاء بالعديد من الألفاظ التي صوّرت حالة الحرب، منها: (حديد، نار، حرب)زيادةً على تكرار بعض الألفاظ، كتكرار كلمة النار مرّتين، ممّا أضفى على الأبيات شعورًا بشدّة أهوال الحرب، وكأنّ الشاعر يريد أن ينقلَ المتلقي إلى ساحة الحرب، ويجعله يشاهدها بعينيه، والذي مكّنه من دقّة تصوير مشهد الحرب، هو البحر الخفيف، إذ إنّه من البحور القديمة التي انتشرت في التراث العربي، واختلفت أغراضه، وتنوّعت ما بين الغزل والحماسة والمديح والهجاء والرثاء والفخر، وهو يمتاز بوضوح النّغم، واعتداله، بحيث لا يبلغُ حدَّ اللين، ولا يبلغ حدَّ العُنفِ، ولكنّه يأخذُ من كلٍ بنصيبٍ[٢٦] .

٤ ـ **بحر المنسرح** وجاء هذا البحر في عشرة أبياتٍ في شعر ابن كناسة، وكانت هذه الأبيات موزّعةً على ثلاث نتفٍ، بالإضافة إلى مقطّعةٍ من أربعة أبيات.يقول ابن كناسة في مقطّعته، موظِّفًا بحر المنسرح:

أَبعدْتَ من نومِكَ الغرارَ، فمَا
جاوزْتَ حتّى انتهَى بكَ القَدَرُ
لو كانَ يُنْجِي من الرَّدَى حَذَرٌ
نَجَّاكَ ممّا أَصَابكَ الحَذَرُ
يَرحمُكَ اللهُ من أخٍ يا أبَا الـ ـقاسم، ما في صفاتِه كَدَرُ
فهكذا يفسُدُ الزّمانُ، ويَفْـ ـنَى العِلْمُ منه، ويَدْرُسُ الأثَرُ[٢٧]

تمكّنت هذه الأبيات من الإفصاح عن مشاعر الحزن والألم، فالشاعر يرثو حماد الراوية، ويرى أنّ صفاته لا يشوبها نقصٌ ولا كدر، فهذا شأن الزمان وحاله، فكلُّ شيءٍ يفنى ويزول.وانتقى ابن كناسة البحر المنسرح، لينظم على أساسه أبياته، وكان موفّقًا في ذلك، نظرًا لمناسبة هذا البحر للرثاء، وتتّسم موسيقاه بسهولتها وأنّها معبّرةٌ عن انفعالات الشاعر، ومناسبة للمعنى[٢٨].كذلك نجد البحر المنسرح في النتفة التي جاء فيها:

الحمدُ لله لا شريكَ لهُ
يا ليتَ مَا كانَ منكَ لمْ يكُنْ!
إنْ يكنْ القولُ قلَّ فيكَ، فما
أفحَمَتنِي غيرُ شدَّةِ الحزَنْ[٢٩]

ففي هذه الأبيات، رثى ابن كناسة جاريته، ونسج بيتَيه على البحر المنسرح، الذي أفاد شدّة الحزن، ودلَّ على الألم العميق وامتداد الحزن، وصوّر الشاعر عجزَ الكلام عن وصف حالة الحزن، فكأنَّ مداد الكلمات انقطع، ولم يفِي بالغرض، فرأى أنَّ الحزنَ حزنَ القلب، وليس اللّسان، وهذا أعمق ما أتى به الشاعر في مضمون بيتَيه.أمّا البحور الشعريّة المتبقّية، فكان حظّها أقلّ من البحور المذكورة، وهي:البحر الوافر، جاء في ستة أبيات، والبحر البسيط، وجاء في خمسة أبيات، ومجزوء الكامل، وبحر الرّمل ومجزوء الرمل، وبحر الرجز.

ب ـ القافية:

القافية هي الركنُ الثاني من أركان الإيقاع الخارجي، وهي شرطٌ أساسيٌّ من شروط الشعر، إذ إنّ الشعر هو الكلام الموزون المقفّى، والقافية في اللغة، اسم فاعل من قفاه يقفوه إذا اتّبعه، قال تعالى: ﴿ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا ۖ﴾[٣٠] ، فالتقفية تشير إلى تتابع الرسالات والرسل على طريق هداية البشر، ومن معانيها اللغوية، مؤخّر العنق، والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسمّيت قافيةً؛ لأنها تقفو البيت، وقفّيتُ الشِّعر تقفيةً، أي جعلتُ له قافيةً[٣١].وهي آخرُ كلمةٍ في البيت أجمع، وإنّما سمّيت قافيةً لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره، ومنهم من يسمّي البيت قافيةً، ومنهم مَن يجعل حرف الروي هو القافية[٣٢].ونظرًا لوقوع القافية في البيت الأخير، فإنّها تكون أعلق بالحافظة وأشدّ أثرًا من سواها من كلمات البيت[٣٣].

وكانت العرب، تحتفي بالقافية على امتداد تاريخ الشعر العربي، نظرًا لقدرة الأذن على تمييزه بسهولةٍ من دون أيّ تكلُّفٍ وتعقيد، إذ إنَّ الأذنَ العاديّة التي ليسَ لها خبرةٌ بقواعد العَروض، تستطيع أن تميّزَ إيقاع القافية، ولا بدّ من الإشارة إلى أنَّ القافية، لم يكنْ وجودُها في القصيدة عن عبثٍ، وإنّما هي على علاقةٍ وطيدةٍ بالمعنى[٣٤].حتّى أنَّ القافية، يحدّدها المعنى وحدَه، وقد تنبَّه إلى هذا الأمر، نقّادُ العصر العبّاسي، واستعملوا عبارة ترشيح المعنى للقافية[٣٥]، وفي ذلك يقول ابن طباطبا:" وإن اتّفقت له (للشاعر) قافية، قد شغلها في معنًى من المعاني، واتّفق له معنًى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع، في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلَها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه، وطلب لمعناه قافيةً تشاكله"[٣٦].

١ ـ نوعا القوافي:تنوّعت القوافي في شعرِ ابن كناسة، وهي على نوعَين:

١ ـ القوافي المقيّدة وهي ما كان رويها ساكنًا غير موصول[٣٧]، وهذا النّوع من القوافي، كانت نسبته قليلة في شعر ابن كناسة. ونجد مثال هذا النوع من القوافي في قول ابن كناسة:

الحمدُ لله لا شريكَ لهُ
يا ليتَ مَا كانَ منكَ لمْ يكُنْ!
إنْ يكنْ القولُ قلَّ فيكَ، فما
أفحَمَتنِي غيرُ شدَّةِ الحزَنْ[٣٨]

تمكّن الشاعر عبر هذين البيتين من التعبير عن معنى الحزن، إذ رثى الشاعر جاريته، وبثَّ معاني الحزن في بيتَيه، واستعمل في قافيته النون الساكنة التي أفادت شدّة الحزن، ودلَّت على الغصّة والألم الذي يمتدّ بامتداد الحزن، وفي البيت الثاني، صوَّر الشاعر عجز الكلام عن وصف حالة الحزن، التي صرَّح فيها بأنَّ الكلمات عاجزةٌ وقاصرةٌ عن إيفاء معنى الحزن بتمامِه.كما نجد توظيف الشاعر للقافية المقيّدة في قوله:

حسَدُوا النّعمةَ لمَّا ظهَرتْ
فرمَوهَا بأبَاطِيلِ الكَلِم
وإذا مَا اللهُ أَسْدَى نِعمةً
لم يَضرهَا قَولُ حُسَّادِ النِّعَم[٣٩]

من الملاحظ هنا، أنّ الشاعر، قام بتكرار لفظتي: النعمة، والحسد، مرّتين، ولكن في صياغتَين مختلفتين، في قوله: (حسدوا، حسّاد)، (نعمة، نعم). وأعلى من شأن النعمة التي يهبها الله لمن يشاء من عباده، ويمنّ عليهم بها، وجعل النعمة أقوى من الحسد، واستعمل الشاعر القافية المقيدة المجردة من الردف والتأسيس، ومن شأن القافية الساكنة أنّها منحت الأبيات معنى القوة، بما أوحته الميم الساكنة، التي اتّخذها قافيةً في بيتَيه.قال ابن كناسة ينصح ابنه في اختيار الصديق:

يُنبيك عن عيبِ الفَتَى
تَرْكُ الصّلاةِ أو الحدَّينْ
فإذَا تهاونَ بالصَّلا
ة فمَا لهُ في النَّاسِ دينْ
ويُزَنُّ ذو الحدَثِ المُريـ
ـبِ بمَا يُزَنُّ به القَرينْ
إنَّ العَنِيفَ ـ إذَا تَكنْـ
ـنَفهُ المُريبُ ـ هو الضَّنِينْ[٤٠]

استطاعت هذه الأبيات أن تشي بحكمة صاحبها، ورويّته، وتخيّره في انتقاء الأصدقاء الأخيار، ويضع لابنه عدّة ضوابط لاختيار الصديق، فيرى أنَّ أساس اختيار الصديق، هو الصديق المحافظ على صلاته، وقد كرّر كلمة الصلاة مرّتين في أبياته، فضلاً عن أنّه استعمل قافية النون الساكنة، فجاءت قافيته مقيدة مردفة، إذ إنّها سُبقت بحرف مدّ، وأفادت هذه القافية الساكنة معنى الحزم والقوة، نظرًا للوقف المفاجئ على ساكنها.

٢ ـ **القوافي المطلقة** وهي ما كان رويها متحرّكًا، أي موصولاً، وليس ساكنًا[٤١]، والروي هو " الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وتُنسب له"[٤٢].

ونجد مثال القوافي المطلقة في قول ابن كناسة:

رأيتُكَ لا يُغْنِيْكَ ما دونه الغِنَى
وقدْ كانَ يُغْنِيْ دونَ ذَاكَ ابنَ أَدْهَمَا
أَخًا لكَ، يَحمِي سيفَهُ ولسانهُ
حِماك، ولَا يَغْشَى لكَ الدَّهْرَ محرمَا
تَخَلَّى من الدُّنيَا، وكانَ بمنظِرٍ
ومُستمتِعٍ فيها أنيقٍ وأَنْعَمَا
وكانَ يرَى الدُّنيَا صغيرًا كبيرُها
وكانَ لأمرِ الله فيها مُعظِّمَا[٤٣]

أورد الشاعر أبياته في مقام الحزن والرثاء، وجعل الشاعر قافيته مطلقة، وتعمّد هذا الإطلاق في غرض الرثاء، نظرًا لما يمنحه هذا النوع من القوافي من إطلاقٍ للحزن والأسى، فكأنَّ الشاعر يريد أن يجعلَ الحزن ممتدًّا مطلقًا إلى اللا نهاية، فاختار القافية المطلقة، نظرًا لملاءمتها لمعنى الحزن والألم.كذلك نجد القافية المطلقة في قول ابن كناسة:

سفُلتْ عن بَردِ أرضٍ
حلَّها البردُ عذابا
وعَلَتْ عن حرِّ أُخرَى
تُلهبُ النارَ التهَابَا
مُزِجَتْ حرًّا ببرْدٍ
فصفَا العَيشُ وطَابَا[٤٤]

وصف الشاعر عبر هذه الأبيات، مدينة الكوفة، وما تتمتّع به من مناخٍ جمع بين الحرّ والبرودة في آنٍ، وتخيّر في مقام الوصف، أن يجعل قافيته مطلقة، تتّسع لوصف الكوفة، بإطلاقٍ دون تقييد، فكانت القافية المطلقة مناسبةً لمعناه.ومن الأبيات التي نجد فيها مثالاً عن توظيف ابن كناسة للقافية المطلقة:

يَا وَاعِظَ النَّاسِ: قَد أَصبَحْتَ مُتَّهَمًا
إذْ عبتَ منهم أُمورًا أنتَ تَأتيهَا
كمَن كسَا النَّاسَ من عُرْيٍ، وعورَتُهُ
للنَّاسِ بَادِيةٌ مَا إنْ يُوَارِيَهَا[٤٥]

في هذين البيتين، تمكّن الشاعر من أن يقف عند قضيّة من يتظاهر بأنه كاملٌ، ويجد أنّ الصفات الحسنة اجتمعت فيه كاملةً، حتّى راح يعيب على الناس، ويوبّخهم وينسى نفسه، فيتظاهر بالوعظ والنصح والإرشاد، ويدّعي الكمال، وهو أحوج الناس وأفقرهم إلى الرعي والكمال، فأتى الشاعر بأسلوب النداء (يا واعظ)، وكأنّه يريد عبر هذا الأسلوب، أن يأتي بمَن يخاطبه، ويضعه أمامه، ليوبّخه على سوء أفعاله، ونفاقه وريائه، فيذكّره بعيوبه، ويعطيه درسًا في الوعظ والحكمة، ووظّف الشاعر في هذا السياق القافية المطلقة، وكانت ملائمة لمعنى اللوم والتقريع، فأفادت معنى الإطلاق في التقريع.

٢ ـ القوافي المطلقة بحسب حركتها:

ـ قافية المتواتر:

وهي كلّ قافيةٍ، جاء فيها حرفٌ متحرّك بين ساكنَين[٤٦]، وقد شكّل هذا النوع من القوافي ظاهرةً واضحة في شعر ابن كناسة، إذ احتلَّت هذه القافية المرتبة الأولى في شعره، ونجد مثالها في قول ابن كناسة:

ما مَنْ روَى أدَبًا فلمْ يعملْ به
ويكفَّ عن دَفْعِ الهوَى بأَريبِ
حتّى يكونَ بما تَعَلَّمَ عاملاً
من صالحٍ، فيكونَ غيرَ مَعيبِ[٤٧]

جاءت القافية في كلمة: (أريب)، وعروضيًّا: (أريبي)، ونجد أنّ الباء المكسورة، وقعت بين ساكنين، وقد منحت الباء في هذا الموضع، نوعًا من التنبيه والحثّ، إذ اتّخذ الشاعر من الإيقاع، وسيلةً للتأثير في المتلقي، وجذب انتباهه إلى المعاني التي أرادها من نصّه.

كما نجد توظيف الشاعر، قافية المتواتر في قوله:

ومِنْ عَجَبِ الدُّنيَا تبَقّيكَ للبِلَى
وأنَّكَ فيها للبقاءِ مُريدُ!
وأيُّ بني الأيَّام إلّا وعندَهُ
من الدَّهرِ ذَنْبٌ طَارِفٌ وتَلِيدُ[٤٨]

نلاحظ هنا أنّ كلمة (مريد) ويمكننا كتابتها عروضيًّا، نحو: (مريدو)، حيث وقعت الدال بين ساكنين، وإن هذا الحرف المتحرّك، طغى على ما جاوره من حروفٍ، ليعطي نوع من التنبيه الموسيقي الذي أحدثه حرف الدال إذ إنَّ الروي المطلق بالضمّة، يجعل القافية أكثر تموُّجًا، وتردُّدًا نغميًّا وإيقاعيًّا[٤٩].

ـ قافية المتدارك:ويراد بها كلّ قافية، اجتمع فيها حرفان متحرّكان بين ساكنَين[٥٠]، وجاء هذا النوع من القوافي في المرتبة الثانية في شعر ابن كناسة، من ذلك قوله:

لا يَنقُصُ الكاملَ من كمالِه
مَا جرَّ من نَفعٍ إلى عِيَالِهِ[٥١]

فهنا نلاحظ، اجتماع الحرفين المتحرّكين، وهما: اللام والهاء، ووقوعهما بين ساكنين، في الكلمة المكتوبة عروضيًّا: (عيالهِي)، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ زيادة الأحرف المتحركة، ووتتابعها، يمكنها أن تزيد من شدّة تأثيرها في المتلقي، نظرًا لاجتماع أكثر من حرفٍ واحد، ووقوعهما بين ساكنَين.

ـ قافية المتراكب:هي كلّ قافيةٍ، اجتمع فيها ثلاثة أحرف متحرّكات بين حرفَين ساكنَين[٥٢]، ونجد مثاله في قول ابن كناسة:

بين العشاءِ وبينَ العَصْرِ مَنْزِلَةٌ
يَكَادُ يَذبَحُ فيهَا الصَّائِمُ العَطَشُ[٥٣]

ففي هذه القافية، جاءت كلمة (العطشو) ثلاثة أحرف متحرّكات، (العين والطاء والشين)، وهذا التتابع للمتحركات من شأنه أن يمنح نهاية الأبيات، انسيابيّةً، ورونقًا، ونغمًا.ومن المواضع التي رصدنا فيها قافية المتراكب أيضًا:

أَبعدْتَ من نومِكَ الغرارَ، فمَا
جاوزْتَ حتّى انتهَى بكَ القَدَرُ
لو كانَ يُنْجِي من الرَّدَى حَذَرٌ
نَجَّاكَ ممّا أَصَابكَ الحَذَرُ[٥٤]

نلحظ هنا أنّ كلمة (القدرو) المكتوبة عروضيًّا، توالت فيها ثلاثة أحرف، وهي (الحاء والذال والراء)، وتمكّنت هذه الحروف المتحرّكة المتتالية التي جاءت بين ساكنين، من أن تضفي على النصّ الشعري، نوعًا من الحركة.كذلك نجد هذا النوع من القوافي في قوله:

فِيَّ انقِبَاضٌ وحِشْمَةٌ، فإذَا
لاقَيْتُ أَهلَ الوَفَاءِ والكَرَمِ
خلَّيْتُ نَفسِي على سَجِيَّتِهَا
وقلْتُ مَا قلتُ غيرَ مُحْتَشِمِ[٥٥]

وفي هذا الموضع أيضًا، بدا واضحًا، ميل الشاعر إلى توظيف قافية المتراكب في نصّه، نظرًا لما تمنحه هذه القافية من مساحةٍ حركيّة، يمكنها أن تؤثّر في المتلقّي، فضلاً عن أنّ هذه القافية، كانت مناسبةً للمقام الذي جاءت فيه، إذ إنّ الشاعر يتحدّث في أبياته عن مباسطة أهل الكرم، وشعوره بالارتياح والأنس في مجالستهم فتخيّر الشاعر قافية المتراكب، بما تمتاز به من حروف متحرّكة، تقع بين ساكنين، وتُضفي معنى الامتداد والانشراح.

ـ قافية المترادف:وهي كلّ قافية، اجتمع فيها حرفان ساكنان[٥٦]، وجاءت هذه القافية في نصٍّ واحدٍ في شعر ابن كناسة، في قوله:

يُنبيك عن عيبِ الفَتَى
تَرْكُ الصّلاةِ أو الحدَّينْ
فإذَا تهاونَ بالصَّلا
ة فمَا لهُ في النَّاسِ دينْ[٥٧]

فالقافية في كلمة (الحدّيْنْ)، نجد فيها توالي الحرفين الساكنين، وهما: الياء والنون، وقد أفاد توالي الساكنين في هذا الموضع، معنى من الحزم والشدّة، الذي أضفاه السكون بتكراره.

ج ـ الزحافات والعلل:وهي تغيّراتٌ تلحق التفعيلات، التي هي أساس الإيقاع الوزني، ومن شأن الزحافات والعلل، أنها تمثّل خروجًا أو انحرافًا عن النسق الإيقاعي المنتظم، لتولّدَ أنساقًا إيقاعيّة جديدة متساوية مع الأنساق الأصلية غير ناشزة عنها[٥٨].

ومن أبرز مظاهر الزحافات والعلل في شعر ابن كناسة، ما وجدناه متجلّيًا في ثلاثة أنواعٍ منها:

١ ـ الإضمار:ويكون الإضمار بتسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، كتسكين التاء في متَفاعلن، فتصبح مثْفاعلن[٥٩]، على نحو ما وجدنا في قول ابن كناسة من البحر الكامل:

هل للنُّفوسِ من الحَوَادِث واقٍ؟ أنّى؟ وليس على المنيّةِ باقِ[٦٠]
/٠//٠/ ٠//٠/// ٠/٠/// /٠//٠/ ٠//٠/// ٠/٠///
متْفاعلن متَفاعلن متفاعل متْفاعلن متَفاعلن متفاعل

ولا بدّ من الإشارة إلى ما تُضفيه ذلك التلوّن في التفعيلات من إيقاعٍ موسيقي متناغم، نتيجة هذا المزج بين الحركات والتسكين.

٢ ـ الخبن:ويراد به حذف الثاني الساكن، ويدخل الخبن على التفعيلة (فاعلن) فتصبح (فعلن) في البحر البسيط وغيره[٦١] على نحو ما وجدنا في شاهدنا من البحر البسيط في قول ابن كناسة:

بين العشاءِ وبينَ العَصْرِ مَنْزِلَةٌ
يَكَادُ يَذبَحُ فيهَا الصَّائِمُ العَطَشُ[٦٢]
/٠//٠/ ٠/// /٠//٠/ ٠/// //٠/ ٠/// /٠//٠/ ٠///
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ومن شأن الخبن، أن يثير في نفس المتلقي الانفعالات، نظرًا لما يضفيه من تلوينات إيقاعيّة، تجعل الشعر يخرج عن نسقه المنتظم، فضلاً عن أنّ هذه التلوّنات الإيقاعية، يتعمّدها الشاعر، الذي يحرص عن طريقها على جذب انتباه المتلقّين لما يرد في شعره من معانٍ.

٣ ـ القبض:وهو حذف الخامس الساكن، كإسقاط النون من فعولن فتصبح فعولُ، وإسقاط الياء في مفاعيلن، فتصبح مفاعلن[٦٣]، نحو ما وجدناه في شعر ابن كناسة:

تعلَّمْ، فليس المرءُ يُخلَقُ عَالِمًا وليسَ أَخو عِلْمٍ كمَنْ هو جاهِلُ![٦٤]
//٠/ /٠//٠/ /٠// //٠/ //٠/ /٠//٠/ /٠// //٠/
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

كذلك نجد القبض في قول ابن كناسة:

ومِنْ عَجَبِ الدُّنيَا تبَقّيكَ للبِلَى
وأنَّكَ فيها للبقاءِ مُريدُ![٦٥]
//٠/ /٠//٠/ /٠/ //٠/ /٠//٠/ /٠// //٠/
فعول مفاعيلن فعلن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعل

وإنّ أجمل ما في الزحافات والعلل، هو قدرتها على إحداث نوعٍ من التغيير على بنية النسق المنتظم للشعر، وقد حرص ابن كناسة على توظيف تلك الزحافات والعلل في شعره، لإحداث حالة من التجديد الموسيقي والخروج عن المألوف في ضوابط الأنساق الشعرية المنتظمة، فضلاً عن أنّ هذه التغييرات، كان توظيفها بقصدٍ من ابن كناسة، ولغايةٍ مفادها التأثير في المتلقي، وجذب انتباهه.

٢ ـ نسق الإيقاع الداخلي:

التكرار:التكرار ظاهرةٌ أسلوبيّة، يُراد به تكرار حرف أو لفظٍ أو تركيب غير مرّةٍ في النصّ، وذلك لغاياتٍ مقصديّةٍ ودلاليّة، يتعمّدها الشاعر، فضلاً عمّا يقوم به من دورٍ كبيرٍ في الخطاب الشعري[٦٦]، يتجلّى هذا الدور عبر الحثّ والتنبيه على المواضع التي حصل فيها التكرار، وذلك لبيان أهميّة تلك الحروف أو الألفاظ التي تمّ تكرارها، إذ إنَّ التكرار مصحوبٌ بأغراضٍ دلاليّة وفنيّةٍ.

أ ـ تكرار الحرف: ومن شأن الحروف أنّها تحمل طاقاتٍ صوتيّة مختلفة، وعندما يلجأ الشاعر إلى تكرار بعض الحروف غير مرّةٍ في نصّه، فإنّها تشكّل رمزيّةً صوتيّةً لها قيمة تعبيريّة[٦٧]، وقد رصدنا هذا النوع من التكرار في غير موضع في شعر ابن كناسة، كالموضع الذي جاء فيه:

سُلتْ عن بَردِ أرضٍ
حلَّها البردُ عذابا
وعَلَتْ عن حرّ أُخرَى
تُلهبُ النارَ التهَابَا[٦٨]

ففي هذه الأبيات، نلحظ وجود التكرار في عدد من الحروف، كتكرار حرف الراء، والهاء والباء، وإنَّ هذا التكرار في الحروف، أدّى إلى إضفاء نوعٍ من الموسيقا الداخليّة على البيتين.كذلك نجد تكرار الحرف، متجلّيًا في قول ابن كناسة:صَحِبْتُكَ قبلَ الرُّوحِ، إذ أَنا نطفةٌ

تُصَانُ، فمَا يبدو لعين مَصونَهَا
فمَاذَا بقاءُ الفرعِ مِن بعدِ أَصلِهِ؟
سَتَلْقِى الذي لَاقَى الأصولَ غصونهَا[٦٩]

نلاحظ هنا أنّ حرف الصاد، تكرّر غير مرّةٍ في البيتين، واستطاع هذان البيتان أن يلخّصا معنى الصحبة الحقيقية، وهي الصحبة التي عوّل الشاعر عليها، فأجمل ما في الصحبة، صحبة الروح، وليس صحبة الجسد، فهو لا يعوّل على الصحبة الماديّة، وإنّما يجعل تعلُّقه بصديقه منذ أن كان نطفةً، ثمّ يسلّم بحتميّة الموت، فمآل الإنسان إلى الموت، وكلُّ إنسانٍ مفارقٌ صديقه وأهله وأحبّته، إلّا أنّ الشاعر، يجعل صحبته لصديقه ستبقى خالدةً في عالم الروح ما بعد الموت.ومن المواضع التي نجد فيها شاهدًا عن التكرار، ما جاء في قول الشاعر:

خَلْفَهَا عارِضٌ يَمُدُّ على الآ فاقِ سِتْرِيْنِ: من حديدٍ ونارِ
نارُ حَرْبٍ يَشُبُّها الحدُّ والجدْ دُ، وتعْشي نوافِذَ الأبصار[٧٠]

ففي هذين البيتين، تكرّر حرفا الراء والنون غير مرّةٍ، ممّا أدّى إلى إضفاء حالةٍ من التناغم الموسيقي على البيتين، نظرًا لما يتمتّع به هذان الحرفان من جرسٍ موسيقي، له وقعٌ تأثيريٌّ في المتلقي.

ب ـ تكرار الكلمة:لم يقتصر ورود التكرار في شعر ابن كناسة على تكرار الحروف فقط، وإنّما امتدّ التكرار إلى الكلمات أيضًا نحو التكرار الذي وجدناه في قول ابن كناسة:

ما مَنْ روَى أدَبًا فلمْ يعملْ به
ويكفَّ عن دَفْعِ الهوَى بأَريبِ
حتّى يكونَ بما تَعَلَّمَ عاملاً
من صالحٍ، فيكونَ غيرَ مَعيبِ
ولقلَّمَا تُغْنِيْ إصَابةُ قائلٍ
أَفعالهُ أَفعالُ غيرِ مُصيبِ [٧١]

نبّه الشاعر في هذه الأبيات على أمرٍ شائعٍ بين الناس، ويشكّل قضية مهمّة في الحياة، وهي أن يعمل الإنسان بما يعلم، وليس أن يكتفي بالأقوال فقط، بل عوّل الشاعر على الأفعال أيضًا، إذ إنَّ الأقوال أمرٌ سهل جدًّا، يحترفه كثيرٌ من الناس، لكنّ تحقيق الأقوال، وتحويلها إلى أفعال، يحتاج

إلى الخاصّة من النبلاء الذين يسارعون إلى تحويل القول إلى فعل، وقد وعى ابن كناسة أهميّة هذه المسألة، وحثَّ عليها في أبياته، فضلاً عن توظيفه للتكرار الذي وجدناه متجلّيًا في قوله: (تعلم، عاملاً، يعمل، أفعال، أفعال، إصابة، مصيب)، وأسهم هذا التكرار في إحداث حالة من التنوّع الموسيقي.ومن تكرار الكلمات أيضًا في شعر ابن كناسة:

رأيتُكَ لا يُغْنِيْكَ ما دونه الغِنَى
وقدْ كانَ يُغْنِيْ دونَ ذَاكَ ابنَ أَدْهَمَا
يُشيعُ الغِنَى، إنْ نَالَهُ، وكأنَّمَا
يُلاقِي به البأساءَ عيسى بنُ مَرْيَمَا
وللحلمِ سلطانٌ على الجهلِ عِندَهُ
فَمَا يستطيعُ الجَهلُ أَن يتَرَمرَمَا
أَخَافَ الهَوَى حتَّى تَجنَّبَهُ الهَوَى
كمَا اجتَنبَ الجاني الدّمَ الطّالبَ الدَّمَا [٧٢]

شكَّل التكرار في هذه الأبيات، ظاهرةً واضحةً، بدت عبر لجوء الشاعر إلى تكرار العديد من الكلمات التي اتّخذ الشاعر منها بؤرةً مركزيّةً في نصّه، مثل: (يغنيك، يغني، الغنى، الغنى، الجهل، الجهل، الهوى، الهوى).ومن شأن التكرار أنّه يسهم في شدّ انتباه المتلقّي، وجعله يلتفت إلى الإيحاءات والإشارات المترتّبة من ذلك التكرار.

المبحث الثاني: جماليّة الإيقاع الدلالي:

في حين كان للإيقاع دورٌ كبيرٌ على المستوى الشكلي والصّوتي للنصّ الشعري، إلّا أنَّ وظيفةَ الإيقاع لم تقتصر على ذلك، وإنّما امتدَّت إلى المستوى الدلالي والتركيبي، فكان للإيقاع أهميّةٌ كبيرةٌ في توصيل المعنى وإحداث التأثير المطلوب في نفس المتلقّي.

وثمّةُ العديد من المواضع التي وقفنا عندها في شعر ابن كناسة، وتقصّينا مواطن الجمال الناجم عن التناغم بين الشكل والمضمون معًا، ورصدنا قدرة الإيقاع على تأدية المعنى بتمامه، بما يمتلكه من أدواتٍ إشاريّةٍ إيحائيّةٍ، صوتيّةٍ، ومن تلك المواضع، ما نجده في قول ابن كناسة:

ومَنْ قرأَ الكتابَ فأَدَّبتْهُ
من الفرقانِ آيٌ مُحكمَاتُ
وجالسَ عليةَ العلمَاءِ حتَّى
وعَى مَأثُورَ قَولهم فمَاتُوا
وطالبَ سائِرَ الآدابِ حتَّى
تقصَّر عن مَبَالغه الصِّفَاتُ
روَى فوعى، وقالَ فساعَدَتْهُ
ينَابيعُ الكلامِ المُعجبَات
فإنْ يكُ، بعدُ مُتَقّيًا تكاملَ
له المُتَخيّراتُ الصَّالحاتُ
وإلّا، فهو مأفُونٌ شَقِيٌّ
بمَا سعِدَتْ به قبل النّجاةُ [٧٣]

أجمل ما في هذه الأبيات، أنّها جمعت في معانيها بين ضرورة قراءة آيات الذكر الحكيم، وتدبُّر معانيها، حتّى تنطبعَ معانيها في النفس، وتصبح جزءًا من السلوك الحياتي.واشتملت هذه الأبيات على العديد من الصور الفنيّة والمحسّنات البديعيّة التي وظّفها الشاعر في نصّه، ومن هذه الصور: فأَدَّبتْهُ من الفرقانِ آيٌ مُحكمَاتُ، فالصورة الاستعارية واضحة هنا، إذ شبّه الشاعر الآيات بإنسانٍ بالمربّي الذي يؤدّب الأشخاص.كما نجد صورةً أخرى في قوله: فساعدته ينابيعُ الكلام، إذ شبّه الشاعر الكلمات القرآنية بشخصٍ يساعد الناس، ويقدّم لهم الفائدة. فضلاً عن وجود الطباق في قوله: (شقيٌّ، سعِدَتْ)، وقد تضافرت هذه الصور مع القافية التي جعلها الشاعر مطلقةً، مشبعةً بالضمّة، وذلك من شأنه أن يجعل المعنى مطلقًا بعيدًا عن التقييد والتحديد.ونجد أيضًا ملمحًا عن جماليّة الإيقاع الدّلالي في قول الشاعر:

كأنَّ سَبْعًا مضَتْ لي في تَصعُّدِهَا
إلى الثّمانين كانَتْ غُدوةَ الغَادِي
لمْ يَبْقَ من مرّهَا إلّا تَذكُّرُهَا
كالحُلمِ في طول إفرَاعِي وإصعَادِي[٧٤]

نمَّت هذه الأبيات عن العديد من المشاعر المضطربة التي تعجُّ بالحزن والأسى على سرعة مرور السنين، وانقضائها بسرعةٍ كبيرةٍ، ممّا دفع بالشاعر إلى أن يتعجّب من تلك السرعة الكبيرة في سير عجلة الزمن، وكأنّها حلمٌ، إذ تعجّب الشاعر من مرور السنوات التي جعلته يصبح في سنّ الثمانين، فتركته في حَيرةٍ دائمةٍ من كيفيّة وصوله إلى هذه السنّ بسرعةٍ.فجاءت الصورة التشبيهيّة التي شبّه الشاعر فيها سرعة مرور السنين بالحلم، في زوالها وانقضائها بلمح البصر، وقد تضافرت القافية المطلقة، ذات الروي المكسور من الدّلالة على تحسُّر الشاعر، وشعوره بالحزن على زوال شبابه.

تعلَّمْ، فليس المرءُ يُخلَقُ عَالِمًا ولَيسَ أَخو عِلْمٍ كمَنْ هو جاهِلُ!
وإنَّ كبيرَ القَومِ لا عِلْمَ عِندَهُ صَغِيرٌ إذَا التَفَّتْ عليه المحَافِلُ[٧٥]

أكّد الشاعر في بيتيه أهميّة العلم، وحثَّ على التعلُّم عن طريق افتتاح البيت الأول، بالفعل الطلبي (تعلّم)، ونبّه على ضرورة المثابرة على طلب العلم، والصبر على جمعه وتحصيله، في قوله: (فليس المرءِ يُخلق عالمًا) ثمّ يلجأ إلى المقارنة بين حال العالِم وحال الجاهل، في قوله: (وليس أخو علمٍ كمَن هو جاهل).فضلاً عن وجود الطباق الذي وجدناه في قوله: (عالم، جاهل)، (كبير، صغير). وهذه المتضادات عملت على إظهار الهوّة الشاسعة بين العلم والجهل، وعلى صعيد القافية، فمن شأن اللام الذي اعتمده في قافيته، أنّه صوتٌ مجهورٌ، يمتاز بالقوة والوضوح، واللام من أحلى القوافي، لسهولة مخرجها[٧٦]. قال الشاعر في رثاء ولده يحيى:

وسَمَّيْتُهُ يَحيَى لِيَحيَا، ولمْ يَكُنْ
إلى ردِّ أمْرِ الله فيه سَبيلُ
تيَمَّمْتُ فيه الفَألَ حينَ رُزِقْتُهُ
ولم أَدْرِ أنَّ الفَألَ فيه يَفِيلُ[٧٧]

أبلغ ما في هذين البيتين، أنهما صدرا عن نفسٍ صابرةٍ راضيةٍ بمشيئة الله وقدره النافذ، وعدم الاعتراض على ما كتبه الله، وفيهما كلّ التأدّب مع حضرة القدر، فمن شأن البيت الأول، أنّه يلامس الوجدان، ويخاطب القلوب، ليؤثّر فيها، إذ إنّ الشاعر توسّم في اسم يحيى معنى الحياة والعمر المديد، فسمّى ابنه يحيى ليحيَا، لكنّ مشيئة الله هي الغالبة.ومن مواضع الجمال الفنّي في هذين البيتين، ما وجدناه من توظيف الشاعر للجناس الناقص، من قوله: (يحيى، يحيا)، فضلاً عن تكراره لفظة الفأل مرّتين، ومن شأن هذا التكرار، أنّه يبرّر سبب اختيار الشاعر لاسم يحيى، الذي وجد الشاعر فيه فألاً حسنًا، إلّا أنّ هذا الفأل لم يُصِبْ.ومن مواضع الجمال الإيقاعي أيضًا، ما نجده في قول الشاعر:

بين العشاءِ وبينَ العَصْرِ مَنْزِلَةٌ
يَكَادُ يَذبَحُ فيهَا الصَّائِمُ العَطَشُ[٧٨]

بدا أسلوب التقديم والتأخير واضحًا في هذا البيت، حيث تقدَّم الظرف (بين العشاء) على المبتدأ (منزلةٌ) وفي هذا التقديم والتأخير، مؤدًّى دلالي، قصد به الشاعر أن يلفت انتباه القارئ إلى ما يريد ذكره، فقام بتأخير كلمة (منزلة) لتشويق المتلقي لما سيأتي في درج الكلام، وللتنبيه على شرف تلك المنزلة.زيادةً على ما اشتمل عليه البيت من صورةٍ بيانيّة، أدّى فيها عنصر التشخيص أبلغ المعاني، حتّى أصبحت أشدّ تأثيرًا في النفس، فضلاً عن تحديد العنصر الزمني في قوله: (بين العشاء وبين العصر).وتخيّر في قافيته حرف الشين المضمومة، ذات المخرج الشديد الذي يوحي بنوعٍ من المناهضة والمقاومة الشديدة، وكلُّ ذلك عمل على تصوير العامل النفسي والحالة الشعوريّة للصائم، التي يصل فيها إلى الشعور بذروة التعب والإعياء من مشقّة الصيام إلى أن يصلَ إلى الفترة التي تقارب وقت المغرب، وفي هذه الفترة تتجلّى المكابدة ومجاهدة النفس التي تصل النفس فيها إلى أعمق درجة من الصبر والتغلّب على الشعور بالعطش والانتصار عليه، فضلاً عمّا أضفاه عنصر التجسيم من معنًى، في قوله: (يَكَادُ يَذبَحُ فيهَا الصَّائِمُ العَطَشُ)، حيثُ شبَّه الشاعرُ العطشَ بشيءٍ يُذبَح كما تجلّت براعة ابن كناسة في قوله:

يَا وَاعِظَ النَّاسِ: قَد أَصبَحْتَ مُتَّهَمًا
إذْ عبتَ منهم أُمورًا أنتَ تَأتيهَا

كمَن كسَا النَّاسَ من عُرْيٍ، وعورَتُهُ
للنّاسِ بَادِيةٌ مَا إنْ يُوَارِيَهَا [٧٩]

شبّه الشاعر هنا حال من يدّعي الكمال وهو في حقيقته منافق، بحال من كسا الناس وهو عارٍ، في قوله: (كمَن كسَا النَّاسَ من عُرْيٍ، وعورَتُهُ للنّاسِ بَادِيةٌ مَا إنْ يُوَارِيَهَا).فحال ذلك الذي يدّعي الرشاد كحال من يكسو الناس مخافة أن تظهر عوراتهم، لكنه غفل عن ستر عورته التي بقيت باديةً للناس، وفي هذه الصورة التمثيلية، أبلغ معاني التقريع والتأنيب، وفيها إعطاء درسٍ قاسٍ لمن يدّعي النضج والكمال، ومن شأن هذه الصورة، أنها قرّبت المعاني إلى الأذهان، عندما شبّهتها بصورةٍ محسوسةٍ.ومن مواضع التضافر بين الإيقاع والدلالة، ما وجدناه في قوله:

فِيَّ انقِبَاضٌ وحِشْمَةٌ، فإذَا
لاقَيْتُ أَهلَ الوَفَاءِ والكَرَمِ
خلَّيْتُ نَفسِي على سَجِيَّتِهَا
وقلْتُ مَا قلتُ غيرَ مُحْتَشِمِ [٨٠]

تمكّن هذان البيتان من أن يصوّرا العامل النفسي للإنسان، إذ صوّر الشاعر حالَ نفسه التي تأنس وتبسط بزيارة الكرام، فيشعر في رحابهم بالبسطِ ويزولُ عنه الشعور بالقبض والاستيحاش، حتّى يدعَ نفسَه على سجيّتها من غير تكلُّفٍ وتصنُّع، وقد عمل التقديم والتأخير في قوله: (فِيَّ انقِبَاضٌ وحِشْمَةٌ) على تكريس المعنى، وذلك عبر الإشارة إلى ما يكتنف النّفس من مشاعر مختلفة، دلّ عليها حرف الجر الذي اشتمل على معنى الظرفية: (فيَّ) ثمّ قام بتأخير كلمة: (انقباض) وذلك ليجعل المتلقّي متشوّقًا إلى معرفة ما يلمُّ بالشاعر من أحاسيس، ومن شأن التقديم والتأخير أن يضفي حالة من التنوّع والتلوّن الإيقاعي، بما يمتلكه من أدواتٍ تمكّنه من إعادة صياغة الجمل والتراكيب بشكلٍ فنيٍّ، يخدم السّياق.

الخاتمة:

ومن أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث:

١ ـ تعدّدت القوافي في شعر ابن كناسة، وجعلها الشاعر ترجمانًا صادقًا لمشاعره، وصدًى محاكيًا لتجربته الشعريّة، فضلاً عن توزّعها بين الإطلاق والتقييد، وكان لكلّ نوعٍ منهما، وظيفةٌ تعبيريّةٌ، وغاية مقصديّة، أرادها الشاعر.

٢ ـ حرص ابن كناسة على تنويع القوافي المطلقة بحسب حركاتها، فرصدنا في شعره أربعة أنواعٍ للقوافي المطلقة، كقافية المتدارك، والمتواتر، والمترادف، والمتراكب، إلّا أنّ قافية المتواتر، احتلّت المرتبة الأولى في ورودها في شعر ابن كناسة.

٣ ـ كان للتحليل الإيقاعي، دورٌ بارزٌ في الكشف عمّا يكتنفه النصّ من جوانب دلاليّةٍ خفيّةٍ، يعملُ التحليلُ على كشفها وتبيينها، ورصد إشاراتها ودقائقها، فمن شأن التحليل أنّه يسلّطُ الضوء على الجوانب الخفيّة في النصّ، والبحث في ماهيّتها، وإظهار ما استبطن فيها من معانٍ دقيقةٍ، أرادها الشاعر من توظيفه للإيقاع.

٤ ـ للإيقاع الخارجيّ أهميّةٌ كبيرةٌ في توصيل المعنى إلى المتلقي، فالإيقاع عنصر بناء مهمّ في القصيدة، فمن شأن الإيقاع، أن يفصحَ للمتلقّي عمّا اختلج في نفس المبدع من مشاعر، لحظة إبداع النصّ الشعري.

٥ ـ وظّف ابن كناسة، التكرار في شعره، وقد عمل هذا التكرار على إحداث التنوّع الإيقاعي على النصّ الشعري، فضلاً عن تسليط الضوء على الألفاظ التي اتخذ الشاعرُ منها مرتكزاتٍ أساسيّة، بنى على أساسها نصَّه.

٦ ـ تجلّى الوعي الجمالي عند ابن كناسة عن طريق إجادته في حُسن المواءمة بين الألفاظ والإيقاع المناسب للمقام، فنمَّ ذلك عن براعة الشاعر في تخيُّره لكلٍّ من اللفظ والإيقاع الملائم له في آنٍ.

٧ ـ أسهم المستوى الدّلالي الناتج عن توظيف الصور البيانيّة في جعل الإيقاع يمتاز بالثراء الفنّي والدّلالي، الناجم عن التناغم بين اللغة والإيقاع.

٨ ـ شكّل البحر الطويل، ظاهرةً واضحة في شعر ابن كناسة، إذ احتلّ البحر الطويل المرتبة الأولى في وروده في شعر ابن كناسة، فضلاً عن تنويعه في توظيف العديد من البحور الشعرية، من مثل: (البسيط والكامل، المنسرح، الخفيف، الرمل، الرجز).

الهوامش:

١ ـ ينظر: من جماليّات الإيقاع في الصورة الشعريّة، دراسة تطبيقيّة، مليكة بوراوي، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الثاني عشر، ٢٠١٦م، ص: ١٧١.

٢ ـ ينظر: جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، أحمد الثقفي، كليّة الآداب، جامعة الطائف، ص: ١٠٨٧.

٣ ـ ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد عبد الحميد ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، ١/١٣٤.

٤ ـ ينظر: جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، ص: ١٠٨٨.

٥ ـ نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ص: ١٥.

٦ ـ عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م، ص: ٥٣.

٧ ـ مفهوم الشعر، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م، ص: ٤١٢.

٨ ـ ينظر: جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، ص: ١٠٨٨.

٩ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، محمد قاسم مصطفى، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، العدد ٦، ١٩٧٥م، ص: ٣١٦ ـ ٣١٧.

١٠ ـ المصدر نفسه، ٣٠٨.

١١ـ ينظر: جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، ص: ١٠٩١.

١٢ ـ ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، عبد الله الطيّب، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١/ ٣٨١ ـ ٣٨٢.

١٣ ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، عبد الله الطيّب، ١/٣٦٢.

١٤ ـ ينظر: جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، ص: ١٠٩٢.

١٥ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، ص: ٣٠٩.

١٦ ـ موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، مطبعة مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٠م، ص: ١٧٩.

١٧ ـ ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ١/٢٤٦.

١٨ ـ ينظر: فنّ التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٩٧م، ص: ٩٥.

١٩ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، ص: ٣١٢.

٢٠ ـ المصدر نفسه، ٣٢٠.

٢١ ـ ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ١/ ١٩١ ـ ١٩٢.

٢٢ ـ ينظر: موسيقا الشعر، ص: ٧٦.

٢٣ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، ص: ٣١٠.

٢٤ ـ ينظر: جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، ص: ١٠٩٩.

٢٥ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، ص: ٣١١.

٢٦ ـ ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ١/ ٨٠٠.

٢٧ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، ص: ٣٢١.

٢٨ ـ ينظر: التشكيل الموسيقي في شعر علي بن جبلة، عيد حمد الخريشة، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن، المجلد: ٤٣، العدد: ١، ٢٠١٦م، ص: ١٢٨.

٢٩ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، ص: ٣١٧ ـ ٣١٨.

٣٠ ـ سورة الحديد، الآية: ٢٧.

٣١ ـ ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة: قفا، دار المعارف، القاهرة، ٥/ ٣٧٠٨ وما بعدها.

٣٢ ـ ينظر: المرشد الوافي في العروض والقوافي، محمد بن حسن بن عثمان، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م، ص: ١٥٢.

٣٣ ـ ينظر: الإيقاع في الشعر الجزائري، حسين أبو النجا، منشورات اتحاد الكتّاب، الجزائر، ٢٠٠٣ م، ص: ٢٤٥.

٣٤ ـ ينظر: دراسة شعرية الإيقاع في ثلاثية شوقي ريغي، بشقاق فاطمة الزهراء، جامعة أحمد دراية أدرار، الجزائر، رسالة ماجستير، ٢٠١٩م، ص: ٣٨.

٣٥ ـ ينظر: المرجع نفسه، ص: ٣٨.

٣٦ ـ عيار الشعر، ص: ٨.

٣٧ ـ ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م، ص: ١٤٦.

٣٨ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، ص: ٣١٩.

٣٩ ـ المصدر نفسه، ٣١٥.

٤٠ ـ المصدر نفسه، ٣١٧.

٤١ ـ ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ص: ١٤٦.

٤٢ ـ الوافي في العروض والقوافي، سعيد بن مسعدة الأخفش (٢١٥ هـ)، تحقيق: عزّة حسن، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٧٠م، ص: ١٠.

٤٣ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء ٣١٦.

٤٤ ـ المصدر نفسه، ص: ٣٠٥ ـ ٣٠٦.

٤٥ ـ المصدر نفسه، ٣١٩.

٤٦ ـ ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ص: ١٤٨.

٤٧ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه الأنواء، ٣٠٦.

٤٨ ـ المصدر نفسه، ٣٠٧.

٤٩ ـ ينظر: جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، ص: ١١٣٠.

٥٠ ـ ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ص: ١٤٨.

٥١ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه الأنواء، ٣١٥.

٥٢ ـ ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ص: ١٤٨.

٥٣ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه الأنواء، ٣١١.

٥٤ ـ المصدر نفسه، ٣٢١.

٥٥ ـ المصدر نفسه، ٣٢٢.

٥٦ ـ ينظر: الكافي في العروض والقوافي، ص: ١٤٨.

٥٧ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه الأنواء، ٣١٧.

٥٨ ـ ينظر: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص: ١٢٦

٥٩ ـ ينظر: موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ٢٠٢٠م، ص: ١٢١.

٦٠ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه الأنواء، ٣١٢.

٦١ ـ ينظر: موسيقا الشعر العربي، ص: ١٢١.

٦٢ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه الأنواء، ٣١١.

٦٣ ـ ينظر: موسيقا الشعر العربي، ص: ١٢٢.

٦٤ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه الأنواء، ٣١٣.

٦٥ ـ المصدر نفسه، ٣٠٨.

٦٦ ـ ينظر: تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص: ٣٩.

٦٧ ـ ينظر: المرجع نفسه، ص: ٣٦.

٦٨ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، ص: ٣٠٥ ـ ٣٠٦.

٦٩ ـ المصدر نفسه، ٣١٩.

٧٠ ـ المصدر نفسه، ٣١١.

٧١ ـ المصدر نفسه، ٣٠٦.

٧٢ ـ المصدر نفسه، ٣١٦.

٧٣ ـ المصدر نفسه، ٣٠٧.

٧٤ ـ المصدر نفسه، ٣٠٩.

٧٥ ـ المصدر نفسه، ٣١٣.

٧٦ ـ ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، ١/ ٤٨.

٧٧ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، ٣١٣

٧٨ ـ المصدر نفسه، ٣١١.

٧٩ ـ المصدر نفسه، ٣١٩.

٨٠ ـ المصدر نفسه، ٣٢٢.

قائمة المصادر والمراجع:

ـ القرآن الكريم.

١ ـ الإيقاع في الشعر الجزائري، حسين أبو النجا، منشورات اتحاد الكتّاب، الجزائر، ٢٠٠٣ م.

٢ ـ تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ط٤، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.

٣ ـ التشكيل الموسيقي في شعر علي بن جبلة، عيد حمد الخريشة، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن، المجلد: ٤٣، العدد: ١، ٢٠١٦م.

٤ ـ جماليات الإيقاع في شعر يوسف بن هارون الرمادي، أحمد الثقفي، كليّة الآداب، جامعة الطائف.

٥ ـ دراسة شعرية الإيقاع في ثلاثية شوقي ريغي، بشقاق فاطمة الزهراء، جامعة أحمد دراية أدرار، الجزائر، رسالة ماجستير، ٢٠١٩م.

٦ ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد عبد الحميد ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.

٧ ـ عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.

٨ ـ فنّ التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، ط٥، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٩٧م.

٩ ـ الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٤م.

١٠ ـ لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير، وآخرين، دار المعارف، القاهرة.

١١ ـ محمد بن كناسة الأسديّ، حياته، شعره، نصوص باقية من كتابه: الأنواء، محمد قاسم مصطفى، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، العدد ٦، ١٩٧٥م.

١٢ ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب، وصناعتها، عبد الله الطيّب، ط٢، دار الفكر، بيروت.

١٣ ـ المرشد الوافي في العروض والقوافي، محمد بن حسن بن عثمان، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م.

١٤ ـ مفهوم الشعر، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.

١٥ ـ موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، مطبعة مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠١٠م.

١٦ ـ موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، ٢٠٢٠م.

١٧ ـ من جماليّات الإيقاع في الصورة الشعريّة، دراسة تطبيقيّة، مليكة بوراوي، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الثاني عشر، ٢٠١٦م.

١٨ ـ نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر.

١٩ ـ الوافي في العروض والقوافي، سعيد بن مسعدة الأخفش (٢١٥ هـ)، تحقيق: عزّة حسن، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٧٠م.

sources and references:

The Holy Qur'an.

1. Rhythm in Algerian poetry, Hussein Aboulnaga, publications of the Union of Writers, Algeria, 2003 .
2. Analyzing Poetic Discourse, Mohamed Meftah, ٤th edition, Arab Cultural Center, Casablanca, 2005 .
3. Musical Formation in the Poetry of Ali ibn Jabla, Eid Hamad Al-Khuraysha, Al-Balqa Applied University, Jordan, Vol: ٤٣, no: ١, .٢٠١٦
4. Aesthetics of Rhythm in the Poetry of Yusuf bin Harun Al-Ramadi, Ahmed Al-Thaqafi, Faculty of Arts, Taif University.
5. A study of the poetics of rhythm in Shawki Rigi's trilogy, Beshqaq Fatima Zahra, Ahmed Daraya University of Adrar, Algeria, Master's Thesis, ٢٠١٩ .

6. Al-Amda in Muhasseen al-Sha'ar and Adabah, Ibn Rashiq al-Qirawani, edited by: Muhammad Abdul Hamid, T٥, Dar Al-Jeel, Beirut ,1981.
7. The caliber of poetry, Muhammad ibn Tabataba al-Alawi, T١, Dar al-Kutub al-Alamiya, Beirut.١٩٨٢.
8. The Art of Poetic Punctuation and Rhyme, Safaa Khulusi, T٥, Muthanna Library Publications, Baghdad, ١٩٩٧.
9. Al-Kafi fi al-aradh wa al-qawwafi, Al-Khatib al-Tabrizi, edited by Al-Hassani Hassan Abdullah: Al-Hassani Hassan Abdullah, Al-Khanji Library, Cairo, ٣rd edition, ١٩٩٤ .
10. Lsan al-Arab, Ibn Mansour, edited by: Abdullah Ali al-Kabir, and others, Dar al-Maarif, Cairo.
11. Muhammad ibn Kanasah al-Asadi, his life, poetry, and surviving texts from his book: Muhammad Qasim Mustafa, Journal of Mesopotamian Literature, University of Mosul, No. ٦,1975.
12. The Guide to Understanding the Poetry of the Arabs and its Industry, Abdullah al-Tayyib, ٢nd edition, Dar al-Fikr, Beirut.
13. Al-Murshid al-Wafi fi al-arq and al-Qawafi, Muhammad bin Hassan bin Othman, T١, Dar al-Kutub al-Alamiya, Beirut, ٢٠٠٤.
14. The Concept of Poetry, Jaber Asfour, Arab Center for Culture and Science, ١٩٨٢.
15. The Music of Poetry, Ibrahim Anis, Anglo-Egyptian Library Press, 2010.
16. The Music of Arabic Poetry, Mahmoud Fakhouri, Directorate of Books and University Publications, University of Aleppo, .٢٠٢٠
17. The Aesthetics of Rhythm in the Poetic Image, an Applied Study, Malika Bouraoui, The Laboratory Journal, University of Biskra, Algeria, Issue XII, 2016.
18. Criticism of Poetry, Qadama ibn Jaafar, ed: Kamal Mustafa, Al-Khanji Library, Egypt.
19. Al-Wafi fi al-'Ard al-Qawafi, Said ibn Mas'ada al-Akhfash (٢١٥A.H.), edited by:Azza Hassan, Syrian Ministry of Culture, Damascus, .١٩٧٠