البنية الإيقاعية في شعر ابن الدَّهَّان الموصلِّي

م.د. علي عبد الحسين جبير
جامعة القادسية / كلية التربية

The rhythmic structure in the poetry ibn al- Dahan al- musli

Dr. Ali Abed Al-Hussein Jbear
University of –Qadisia\ College of Education
doctor ali abed 1975@ gmail. com

Abstracts

This research aims at shedding light on an important creative aspect is related to the poet ((ibn al –Dahan al –Musli))، the two main point of his poetry are: foreign music, and the poetic weights of poetic،which are poetic،then we took the rhymes in his hair،then we went on the internal music of: (repetition anaphylaxis،the response of the deficit on the chest).

الملخص

يروم هذا البحث تسليط الضوء على جانب إبداعي مهم، وهذا الجانب مختص بالشاعر ابن الدهَّان الموصلّي، إذْ تم الوقوف على التشكيلات الإيقاعية في شعره، فكانت في محورين: الموسيقى الخارجية، وكانت قائمة على الأوزان الشعرية والمتمثلة بالبحور الشعرية الأكثر تواتراً في قصائده مع دراسة أوضاع القافية لأن لها أهمية في التشكيل الجمالي للنص، والموسيقى الداخلية والمتمثلة بـ (التكرار، الجناس، رد العجز على الصدر).

المقدَّمة:

يعدُّ الشاعر ابن الدَّهَّان الموصليّ (ت ٥٨١هـ)[١]، من الشعراء المشهورين والمجيدين في العصر العباسي، إذْ يقول عنهُ ابن خلكان: ((.. كان أديباً شاعراً، لطيفَ الشعرِ، مليحَ السبكِ، حسنَ المقاصدِ، غلبَ عليهِ الشعرُ وأشتهر بهِ، ولهُ ديوانٌ، وكُلُّهُ جيدٌ))[٢]، وقالوا عنهُ: كان بارعاً في الشعر والنثرِ[٣]،وذكرهُ أبو المحاسن بقولهِ: هو الشاعر المشهور، كان فصيحاً،وشعرهُ كُلُّهُ جيدٌ[٤]؛ وانطلاقاً من شاعرية هذا الشاعر وتميزهُ،أحببنا الولوج إلى عوالم النصوص عندهُ ؛ لسبر أغوارها، بغية فحص الوسائل التعبيرية التي أعتمدها، متخذين من البنية الإيقاعية وسيلةً لذلك، والبنية الإيقاعية بحدِّ ذاتها قائمةٌ على الموسيقى فهي أحد اركان الشعر المهمة وهي: ((سمة جوهرية من سمات الشعر تميزه عن غيره من الفنون القولية))[٥]، لذا فإنّ الموسيقى تعدُ من اهم الأُسس التي يقوم عليها الشعر، إذْ إنّ الشعر في الاصل انشاء احتوى على كثير من خصائص الموسيقى لا سيما الايقاع والانسيابية وتداخل الاجزاء، لذلك تعد الموسيقى عنصراً جوهرياً في تشكيل النص الشعري، ليقوم مع غيره من عناصر النص بوظيفة تشكيل النص الشعري، حتى قيل ان الوزن مع الخيال أهم مكونات الشعر؛ لان الشعر لا يتم شعراً دون ان تكون هناك مخيلة ووزن ذو ايقاع متناسب؛ ليكون اسرع تأثيراً في النفس؛ لميل النفوس الى المتزنات والمنتظمات التركيب[٦]، والوزن وهو أكبر الأعمدة التي يقوم عليها فن الشعر، وأنّهُ أعظم أركانِ حدِّ الشعر وأولاها بهِ خصوصيةً[٧]، وانه الدليل الأول على كون الكلام شعراً، حيث البنية الايقاعية هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج

(١) هو أبو الفرج مهذّب الدين عبد الله بن أسعد الموصلّي ولدَ سنة(٥٢١ه) وتوفي سنة (٥٨١ه)، ينظر: وفيات الأعيان: ٢/ ٢٥٩. وينظر: الكامل في التاريخ: ١١/ ٢١٢.وينظر مقدمة ديوانهِ: ٧- ٨، ولُقبَ بالدَّهَّان وهو من بيع الدُّهْن. ينظر: لسان العرب: مادة: دهن: ١٣ / ١٦١.
(٢) وفيات الأعيان: ٢٥٩/٢.
(٣) البداية والنهاية: ١٢ / ٣١٧.
(٤) النجوم الزاهرة: ٥/ ٣٦٥.
(٥) من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديد: ٦٩.
(٦) ينظر: الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر: ٢٠.
(٧) ينظر: العمدة: ١٣٤/١.

الشعري وتعالقاته الدلالية[١]، ووفق هذا كله لا مفر من البحث في البناء الموسيقي عند دراسة أي منجز شعري ومنها شعر ابن الدَّهَّان الموصلِّي.

وفي هذه الدراسة لموسيقى شعر ابن الدَّهَّان الموصلي سنقسم البحث على محورين: أولاً:الموسيقى الخارجية والمتمثلة بالوزن والقافية والموسيقى الداخلية والمتمثلة بالتكرار والجناس ورد العجز على الصدر، والدراسة كالآتي:

أولاً: الموسيقى الخارجية:

١- الوزن:

وهو مجموعة من الايقاعات او التفعيلات التي يتألف منها البيت، وعلى هذا عُدَّ البيت الشعري، الوحدة الموسيقية العربية[٢]، مع الاخذ بالحسبان أنَّ اللغة العربية لغة نغمية بطبيعتها، فإنَّ حركات الضبط من ضمة وفتحة وكسرة تمثل اصواتاً نغمية، إذْ إنَّ العرب التزموا نظاماً ايقاعياً في قصائدهم وهو الوزن، وذلك بتوالي الحروف المتحركة والساكنة على نظام محدد، أُطلق عليها اسم البحور، وهي ستة عشر. وشاعرنا خاض في مجموعةٍ من هذه البحور كما هو مبين في الجدول الاتي:

التسلسل	البحر	عدد القصائد والمقطوعات
١	الكامل	٢٢
٢	البسيط	١٥
٣	الطويل	١٤
٤	الوافر	٦
٥	الخفيف	٣
٦	المنسرح	٢
٧	المتقارب	١

وهذ الجدول يبيّن البحور الشعرية التي استعملها ابنُ الدَّهَّان الموصليّ وعدد القصائد التي كتبها على كل بحر مما وصل إلينا من شعره. ويظهر جلياً للعيان أن شاعرنا كتب على سبعة بحور فقط، وقد أهمل تسعة بحور شعرية، ولا يمكن تفسير كتابة شاعر على بحور من دون غيرها ؛ إلاَّ بميل الشاعر الى ايقاعات معينة وعدم ميله الى أخرى ؛ لأن هذه البحور التي لجأ إليها تتميز بكونها ذات مقاطع طويلة، فنراهُ يتجه نحو البحور الرحبة، التي يطول نفسهُ الشعري فيها ؛ فكلما ازداد البحر رحابةً طال نفس الشاعر ابن الدَّهَّان في القصيدة، وكلما ضاق البحرُ، وقلَّ اتساعه قصَّر نفس الشاعر في القصيدة، هذا من جانب فضلاً عن ذلك كون القصيدة العمودية بكيانها كُلِّهِ هي وليدة البيت الاول الذي تُمْليهِ عليه الحالة النفسية والموقف المنساقة فيه، وهذا يخطر على بال الشاعر على بحر ما، ويأتي القصيدة كلها على الوزن نفسه. وقد تفنن ابن الدَّهَّان في تناول البحور بمميزاتها كُلِّها، وجاء بها في اشكال مختلفة فتارة تأتي تامة وتارة مجزوءة. ولنبدأ بالبحر الكامل الذي نالَ الحصة الأكبر من اهتمامِ الشاعرِ:

أ- البحر الكامل:

لا حظنا بوضوح كيف أنّ الشاعر كتب اغلب قصائده على هذا البحر وهو يتألف من ستة أجزاء

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد استوعب هذا البحر الشعري تدفق ابن الدَّهَّان الموصليّ مدحاً وغزلاً ورثاءً و وصفاً وحكمةً ؛ لأن هذه الأغراض يحتاج الشاعر فيها إلى فضاء شعري يتسع لكثير من المعاني ؛ لذا أطَّرَ إيقاعياً لكثير من قصائده بموسيقى البحر الكامل فمن باب المدح كان للكامل النصيب الأوفر في بنيات النص الشعرية، فمنهُ ما قال في مدح ناصر الدين بن أسد الدين[٣]:

(١) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة:٣٥.
(٢) ينظر: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: ٦٩
(٣) ديوان ابن الدَّهَّان الموْصلّي: ١٨٨.

أهلاً بها وبما أتَتْنا تحـــــــــــــملُ خيلاً نرى الإقبالَ ساعةَ تُقبِلُ
بحرُ النَّدى الغَمرُ الذي رحَلتْ بهِ عنَّا وأنجمُ جودهِ ما ترحـــــــلُ
ليثٌ إذا لاقى الأعادي مُشـــــبلٌ غيثٌ إذا لاقاهُ عافٍ مُسْنِبـــــلُ
والنسرُ يتبعُ جيشهُ والأجـــــدلُ علماً بانَّ عدوَّهُ سَيُـــــــجدَّلُ
متمنطقٌ بالمحمداتِ متـــــــوجٌ مُتأزرٌ بالمكرُماتِ مُسَرْبـــــلُ

نلاحظ أن الشاعر أفاد كثيراً من البحر الكامل، إذ جاء الإيقاع فيه بوصفهِ بنيةً مساعدة للدلالة الرئيسة في النص الشعري، وقادرة على الإيحاء بقيم النص التصويرية، فقد أعطتْ التفعيلات والموسيقى الناشئة من السياق قدراً كبيراً من الفخامة والهيبة على الممدوح.

ومنهُ يقولُ متغزلاً، وهو أروعُ ما قال في الغزلِ[١]:

جمعَ المحاسِنَ حينَ عُذِّر خَدُّهُ وبدا بنفْسجَهُ الطّريُّ ووردُهُ
غُصنٌ تميسُ بهِ الصَّبا ويُعينُها مرحُ الصِّبا فيميلُ ليناً قَدُّهُ
لا غروَ إنْ جرحَ القلوبَ بلحظهِ إنَّ الحُسامَ كذاكَ يفعلُ حَدُّهُ
ويغُرُّك الضَّعفُ الذي في جَفْنهِ والسيفُ يقطعُ نصْلُهُ لا غمدُه
يُشفي غليلي رَشْفُ رِضابِهِ ويَزيدُني ظمأً إليهِ ورودُهُ
غضبانُ يقصدُ ذِلَّتي وأَعزهُ أبداً ويعشقُ قتلتي وأَودُّهُ
يامن يصوِّرُ كُلَّ شيء هيناً إلاَّ تعتَّبهُ عليَّ وصَــدُّهُ

فقد جاء الوزن – كما نلحظ – بهذا النص مهيمناً على عاطفة وشعور الشاعر، فقد استطاع أنْ يظهر لواعج ومكنونات المتكلم تجاه المحبوبة، وقد أُعطيت لهُ مساحة واسعة لإظهار محاسن معشوقته من بنفسج وورد خدها، إلى قوامها الذى بدا كأَنَّهُ الغصن في الميلان، مع لِحاظها الجارح وعيونها الناعسة القاتلة.

ويقول راثياً الملك توران شاه بن أيوب[٢]:

ما عُذرُ عيني لا تفيضُ فتَسكبُ لليومِ تُدَّخرُ الدُّموعُ وتُطلـــــــبُ
وإذا أردتَ على الصَّبابةِ شاهداً فالدَّمعُ أعدلُ شاهدٍ لا يكـــذِبُ
لا مرحباً بالأرحبيَّةِ أوردتْ خبراً يضيقُ بهِ الفضاءُ الأرحبُ
يا ثُلمةً ثلمَ الزمانُ بها العُلى ما إنْ تُسدُّ وَصدْعُها لا يـــرْأبُ
عظُمتْ رزيّتُهُ فأقصرَ عاجزٌ عن وصْفِ شِدَّتها وقصَّرَ مُطنِبُ
لَهْفي عليكَ وما يردُ تلهُّفي مَيْتا ولكنَّ التأسفَ يَعـــــــذبُ

يظهرُ جلياً أنَّ أوزان ابن الدَّهَّان وموسيقاه تخرجُ منها أنغامٌ مختلفةٌ تتنوع بتنوع عواطفه وأحاسيسه، وتعبِّر عن انسجام صوتي واضح بين الدلالة والبنية الايقاعية التي وردتْ فيها، فقد استطاع الشاعر أنْ يعبِّر عن حزنهِ العميق على وفاةِ الملك من جانب، وإظهار محاسن المتوفي من جانب آخر. وكان للبحر الكامل عظيم الأثر في بناء النص إيقاعياً ودلالياً.

هذا من جانب ومن جانب آخر فقد استطاع الشاعر الإفادة من موسيقى هذا البحر وتفعيلاته بما يطرأ عليها من زحافات ؛لان تفعيلات البحر الكامل المتشابهة تتيح فرصة للشاعر التقلب بينه وبين الرجز وبمجرد جعل الحرف الثاني ساكناً من التفعيلة يشترك البحر مع الرجز:

(١) م. ن: ١٥٥.
(٢) م. ن: ٢٠٣.

متفاعلن بعد تسكين الحرف الثاني تكون مستفعلن أو متفاعلن.

وبذلك يُشرك الشاعر موسيقى بحر آخر لموسيقى البحر الذي كتب عليه قصيدته،هذا ناهيك عن التذييل والترفيل الذي يشترك مع البسيط فيه وما الى ذلك من الخواص التي ينماز بها الكامل عن سواه، فضلا عن كونه من البحور الحافية أي المتشابهة التفعيلات ومنهُ نظمه على الكامل[١]:

أَبَدى عِذارُكَ إذ تَبَدّى عُذري وَصارَ هَواكَ جدّا

نَفسي فِداؤُكَ ما أَقَلَّ لِحُسنِ وَجهِكَ أَن يُفَدّا

ولو وقفنا قليلاً هنا لشاهدنا كيف انه أفاد من روح العصر التي دهمها التجديد، فمالت الى البحور السريعة حيث ان مجزوء الكامل بضربهِ المرفل حقق رواجاً كبيراً في هذا العصر، وشاهدنا –أيضاً – التفعيلة الاولى حيث قال الشاعر:

ابدى عذا..... مستفعلن

رك اذ تبدى..... متفاعلاتن

عذري وصا..... مستفعلن

رهواك جدا..... متفاعلاتن

ليكون البحر مستفعلن متفاعلاتن في الصدر ومستفعلن متفاعلاتن في العجز ومن المؤكد ان الشاعر باستعمالهِ هذا حقق موسيقى ناشئة من الكامل لكن فيها اضافات جمالية مسموح بها وهو ما ساد الشعر منذ تلك المرحلة.

ب – البسيط:

وزنه المألوف المستعمل في الشعر العربي ذو ثمانية اجزاء ويجري كما يأتي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ولكن الخليل بن احمد الفراهيدي غيره في الدائرة لكي يشتقه من الطويل فجعله على الصورة الاتية:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولما كان هذا الوزن غير موجود في الشعر العربي اضطر الخليل الى القول: انه لا يجيء تاماً سالماً في عروضه وضربه مطلقاً، وإنّما يجب خبنها في الحالات كُلِّها فتحذف الألف من فاعلن[٢]، وقد نال البسيط المرتبة الثانية في نظم ابن الدَّهَّان، وكتب فيه خمس عشر قصيدة، أغلبها في والمدح و والوصفِ والرثاءِ والهجاءِ،إلاَّ أَنَّهُ لم يخض في مجزوئهِ بل جاء بهِ تاماً، ومن نظمهِ على البسيط في الهجاء معرضاً بقصيدة أبي الطيِّب المتنبي في هجاءِ كافورِ الإخشيدي إذْ يقولُ فيها[٣]:

أَمأتَمَ هَذِهِ الأَيامُ أَم عيـــــــدُ وَذي الأَغانيَ نَوحٌ أَم أَغاريد

كانَت مَواسِمَ أَفراحٍ تُجدّدُهـــــا فاليَوم هُنَّ لِفَرطِ الوَجد تَجديدُ

مالي أَرى عِندَيَ الأَشواقَ بَعدكُمُ مَوجودَةً وَجَميل الصَبر مَفقودُ

تَمُرُّ بَعدكُمُ الأَيامُ عاطِلــةً لا الخَصرُ منها لَهُ حَليٌ وَلا الجيدُ

فنلاحظ من خلال النص أنَّ بحر البسيط يتراسل مع حاجة الشاعر إلى الإفضاء بما يستقر في أعماقه، وكأنّهُ يتخفف مما يعانيه مستعيناً بهذا الإيقاع ذي النغم الممتد، لذا تفسحُ هذه الموسيقى المنبعثة من بحر البسيط لحدٍ كبيرٍ للهمِّ الداخلي بالخروجِ والنفثِ.

أمَّا في وصف المدن فكان بحر البسيط معبراً عن مشاعر الشاعر وخلجاته الداخلية إذْ يقول في وصف دمشق وجمالها الخلَّاب[٤]:

---

(١) م. ن: ١٩٨.
(٢) ينظر: الموسيقى النظرية: ٥٤.
(٣) الديوان: ١٣٣.
(٤) م. ن: ٢٣٣ - ٢٣٤.

سقى دمشقَ وأياماً مَضتْ فيها مواطِرُ السحـــبِ ساريها وغاديها
من كُلِّ أدهم صهّالٍ لهُ شِيَةٌ صـــــفراءُ يسترُها طوراً ويُبديها
ولا يزالُ جنينَ النَّبتِ تُرضعُهُ حواملُ المُزنِ في أحشا أراضيها
كأنَّ أنهارها ماضي ظُبىً حُشيتْ خناجِراً من لُجينٍ في حَواشيها

إذْ استطاع هذا الوزن أنْ يصوِّر انفعالات ابن الدَّهَّان و شعورهُ العالي بمدينة دمشق وجمالها الساحر، لاسيما نباتاتها وخضرتُها وانهَارُها ذات اللون الفضِّي الجميل، وكل مناظر ومشاهد الطبيعة المؤثرة.

ج- **الطويل:**

هو ثالث البحور التي استعملها الشاعر وأبدع فيها، ولا يخفى على المختصين بالشعر أنَّ البحر الطويل هو: ((ميدانٌ الوصفِ والملحمةِ والتأملِ والبلاغةِ الحرةِ من غير اعتمادٍ على دندنة النغمِ وجلبةِ التفاعيل))[١]، و تفعيلات هذا البحر هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(وله عروض واحدة لا تتغير وثلاثة اضرب كلها مستعملة في الشعر العربي أمَّا العروض فهي مقبوضة دائماً)[٢]. وقد تفنَّن الشاعر في المساحة التي اتاحتها له زحافات هذا البحر حين تكون فعولن فعول وغيرها مما هو متاحٌ، ومنهُ قوْلُهُ في الغزلِ[٣]:

تَروحُ علينا الرِّيحُ في نفحاتِـــها شذاكُم وريَّا طيبكُ فتريـــــــــحُ
فلا تبعثوها غيرَ ليلٍ فإنَّنـــــــي أَغارُ من الجُلَّاسِ حينَ تفـــــــوحُ
وياخِلُّ خَلِّ اللَّوم عني مَحسناً فلومُكَ في الوجهِ المليحِ قبيـــــــحُ
وقائلةٍ خَلِّ التَّصابي فإنَّـــــــهُ مع الشَّيبِ شينٌ فاحِشٌ وفضـــــوحُ
وزائرةٍ نمّتْ عليها حُجُولُـــــها وعَرْفٌ إذا ما كتمَّتهُ يفـــــــــوحُ

إيحاءاتُ الجرسِ الموسيقى وإيقاع البحر البسيط والصورة الشمِّية في هذه المقطوعة الشعرية بدتْ متفاعلةً متواشجةً، وخلقتْ بدورها بهذا التناسب سياقاً إبداعياً يهزُّ المشاعر والأبدان، ويخلقُ نسيجاً منسجماً مع فكرة الشاعرِ وانفعالهِ، فهو يصورُ عطرَ محبوبتهِ الفوَّاح، وأنَّهُ يغارُ عليها من الجالسين، ويدعوها لتركِ الملامِ والتذكيرِ بالشيبِ، ويبدو منشغلاً جداً بجمالِ حجولها، وعطرها الذي لا يمكن كتمانهُ على أحدٍ لشدَّتهِ وجاذبيتهِ

وقال يصف نفسهُ وصبرهُ وتجلّده في قصيدة مدحية للقاضي الفاضل[٤]:

صبرتُ على نحتِ الخطوبِ وبَرْيِها وإنْ كانَ ثقلاً ليس يحملهُ رَضْـــــوى
ونازيتُ من قَعْرِ الحمولِ وقد هوى بجديَ صَرفُ الدَّهرِ في أبعد المهوى
أما في بني الدُّنيا فتىً متـــــــدارِكٌ حُشاشةَ هذا الفَضْل من قبا أنْ تبلى
وكيف ودهري المُعْتدي المُتعَمَدي أُحاولُ من أنيابهِ النَّصرَ والعـــــــدْوى
وما كانَ أدناهَا استغاثةُ مُوثَـــــقٍ إلى مُطلَقٍ لو يسمعُ الفاضلُ الشكوى

فالملاحظ _هنا- أن شاعرنا ابن الدَّهَّان لمْ يكتفِ بما يملكُ من عاطفةٍ وخيالٍ وأُسلوبٍ منسقٍ وجميلٍ فحسب، بل يسعى إلى موسيقى مؤثرةٍ تبرزُ الجانب الصوتي الذي يكوِّن حجر البناء الإبداعي الأساس. فالمبدع عبَّر عن آلامهِ وصبرهِ الذي لا يقدرُ على حملِهِ جبل رضوى وما واجههُ من خطوبٍ ومآسي في هذهِ الحياةِ ومن محاربةِ الدهرِ وصروفِ الزمانِ لهُ، وكان في كل ذلك ينتظرُ

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٣٧٥.
(٢) ينظر: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي: ٤٠.
(٣) الديوان: ١٦٩-١٧٠.
(٤) م. ن: ٨١.

النصرَ والغلبةَ على أيدي رجلٍ فاضلٍ، في إشارةٍ واضحةٍ للخليفةِ، وقد أعانَهُ البحر الطويل كثيراً بامتداداتهِ وتفعيلاتهِ على رسمِ ما يعانيهِ من وجعٍ وحزنٍ وألمٍ.

وهكذا في اغلب ما كتبه الشاعر على البحر الطويل الذي استوعب قصائد ابن الدَّهَّان الذي استطاع ان يصل غايته من المعاني التي يريدها في اغراض مختلفة معتمدا على البناء العروضي نفسه. وقد تكون مزايا البحر الطويل هي التي جعلتْ الشاعر يكتبُ بنسبةٍ تشكلُ المرتبة الثالثة من حيث عدد قصائده، فلهذا الوزن رنَّة قويةٌ تختفي وراءَ المعاني(١).

أما بقية البحور فقد كانت قليلة الحظوة عند ابنِ الدَّهَّانِ ؛ لذلك لم أجد مسوغاً لتناولها كون القصائد التي جاءتْ على وزنها قليلةً جداً.

٢- القافية:

هي جزء من موسيقى الشعر. وتُعَرَّفُ بأنَّها تبدأُ: (من آخر البيت إلى أوّلِ ساكنٍ مع المتحرك الذي قبل الساكن)(٢). و(هي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها إذْ إنَّ هذا التردد يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة)(٣).

وما يعنينا في هذا المبحث هو كيفية تعامل ابن الدَّهَّان مع القافية وأنواعها في شعرهِ، وأدناه الجدول الكامل لقصائدِ الشاعرِ بحسب حرف روي القافية وهي كالآتي:

ت	حرف روي القافية	عدد القصائد والمقطوعات
١	الألف	١٤
٢	الهاء	٨
٣	اللام	٧
٤	الراء	٥
٥	الياء	٥
٦	الميم	٣
٧	الحاء	٣
٨	القاف	٢
٩	الذال	٢
١٠	الباء	١
١١	النون	١
١٢	العين	١
١٣	السين	١
١٤	الفاء	١

وقد قسم النقاد القوافي على ثلاثة انواع(٤):

١. القوافي الذلل: وهي الاكثر شيوعاً، وان اختلفت نسبة شيوعها، وهي: الراء، اللام، النون، والدال، والسين، والعين.
٢. قوافي أقل شيوعها من الاولى وهي: القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم.
٣. قوافي قليلة الشيوع، وهي: الضاد والطاء والهاء والظاء والتاء والصاد والثاء والذال والغين والخاء والشين والزاي.

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣٦٣/١.
(٢) الكافي في علم العروض: ١٤٩.
(٣) موسيقى الشعر: ٢٤٦.
(٤) م. ن: ٢٤٨.

وكما هو مؤشر في الجدول السابق فان شاعرنا استعمل عدد من حروف الهجاء عدا الهمزة والتاء والثاء والخاء والجيم والدال والزاي والشين والصاد والضاد والظاء والطاء والغين والكاف والواو.

وحاول شاعرُنا الإفادة من المميزات والصفات التي تحملها الأصوات للتعبير عن مشاعرهُ الداخلية ومكنوناته وأغراضه الشعرية. وبعد هيمنةِ صوت (الألف) – كما نلاحظ من الجدول – على أغلب القصائد فهذا مؤشر أسلوبي يبين مزية صوتية أعتمدها الشاعر؛ لأنَّ هذا الصوت هو من الأصوات الجهرية[١] التي تنطق من الرئتين من دون عائق في منطقة من مناطق النطق؛ لذا سميتْ هوائية[٢] هذا من جانبٍ

ومن جانبٍ آخر فإنَّهُ تامُ الوضوح ويسمع بكاملِ صفاتهِ[٣]؛ لذا أعتمدَ عليهِ ابنُ الدَّهَّان في بَثِّ لواعجهِ وأفكارهِ في النصوص الشعرية سلباً وإيجاباً، ومنهُ يقول راثياً لشهاب الدِّين بن عصرون –على سبيل المثال للحصر–[٤]:

أذكرُ بقلبي ناراً لا خـــــمودَ لهـــــا قولُ النُعاةِ شهابُ الدِّين قد خمَدَا
فالعينُ بعْدكَ عينٌ والفؤادُ لَظـــــىً نارٌ فلا رقَأَتْ دَمْعاً ولا بـــــــــرَدَا
ليتٌ بلغتَ المدى المحْتُومَ في أجلٍ فما لوجْدي وحزني ما حييتُ مَـدَا
ولمْ ينلكَ عزاءٌ في الورى كرمـــــاً إنَّ الورى واردٌ والحوضَ الذي وردَا
لم تُبقِ لي بعدَهُ الأيامُ منْفَسَـــــــةً فما أُبالي أغابَ الخلقُ أم شَهِـــدَا

فصوت (الألف) بامتداده أظهر ما يختلج في نفس الشاعر من حزن على المفقود، ومن حسرة على فقدهِ، فقد ساهمت الدلالة الصوتية لهذا الروي من دعم واسناد للغرض الرئيس في النص وهو الحزن. ومن ثَمَّ فالعناصر الصوتية مجتمعةً لها بالغُ الأثر في تشكيل الصورة الشعرية، لاسيما في بنية القافية.

وجاء بعد صوت الألف في كثرة الورود صوت (الهاء)، إذ أفاد منهُ الشاعر كثيراً، ومن مميزاته أنَّهُ من الأصوات المهموسة[٥] التي تتميز بلينها وهشاشتها وحفيفها[٦]، فهي تساعد على تدعيم المعاني والمقاصد التي يبتغيها الشاعر في لغتهِ الإبداعيةِ، ومنهُ قوْلُهُ[٧]:

وأهيفُ زادَ الوعْكُ سكرةَ طرْفـــــهِ فيا رَبَّ أَمْرِضْني وأ شفِـــــــــــهِ
غزالٌ غريرٌ غرَّني فرطُ حُسْـــــنِهِ واطمعني في عَطْفهِ لينُ عِطْفِـــــهِ
وحمّلني من حُبِّهِ لُطْفُ خصـــــرهِ إذا ما تَثَنَى مائِســـاً ثقلُ رِدْفـــــهِ
وأعجبُ من عِشْقِ القلوبِ لطرفِهِ وما زالَ يرمي كُلَّ قلبٍ بحَتْفـــــهِ
ولما بَدا بدراً أمنْتُ مَحاقـــــهُ ولكنَّ لي وجْداً عليْهِ لكسفِـــــــــهِ

فالملاحظ أنَّ صوت الهاء جاء منسجماً بمخرجهِ وميزتهِ الصوتية مع غرض الغزل، إذْ جاء معززاً للبنيةِ الدلاليةِ في الخطاب الأدبي، فأظهرَ اللوعةَ وما يعانيهِ من وجدٍ تجاه المحبوبة.

كما قسمت القافية من حيث الأطلاق والتقيد الى مطلقة ومقيدة تبعاً لحركة الروي[٨]:

١. مطلقة: وهي التي يتكون فيها حرف الروي متحركاً.
٢. مقيدة: وهي التي يكون فيها حرف الروي ساكناً.

(١) ينظر: الأصوات اللغوية: ٢١. وينظر: منهج البحث اللغوي: ٧١.
(٢) ينظر: أصوات اللغة العربية: ٩٢.
(٣) ينظر: الدراسات الصوتية عند علماء العربية: ١٣٠.
(٤) الديوان: ١٣٨_ ١٤٠.
(٥) ينظر: الدراسات الصوتية عند علماء العربية: ٦٧.
(٦) ينظر: كتاب العين: ١/ ٥٤.
(٧) الديوان: ١٤٢.
(٨) الموسيقى النظرية: ١٣٥.

فالقافية المطلقة جاءتْ في أغلب قوافي ابن الدَهَّان، فهي تتجسم مع مهاراتهِ اللغويةِ وسعةِ أفقهِ في هذا الجانب، أمَّا حركة الروي فلم نجد لديه ميول بعينها في غرض محدد بحركةٍ ما، فهو يضمُ و ويكسُر في المدح ويضم ويكسر في الغزلِ و الهجاء والأغراض الأُخر دون قيودٍ أو محدداتٍ، فهو يخضعُ للحظة الشعرية والشعورية التي يمرُ بها لحظةَ الإبداعِ و (من تأمّلَ الشعر العربي وجدَ أرقَّ قصائدهِ مكسوراتٍ في الغالبِ وافخمُها مضموماتٍ في الغالبِ)[١]

ومن الأمثلة على الروي المضموم ما قالهُ في مدح الملك ناصر الدِّين محمد بن شيركوه [٢]:

سيفٌ بجَفنِكَ مُغمدٌ مسلولُ ماضٍ على العُشّاقِ وهو كليلُ

هل عند مُعتلِ القوامِ لعاشقٍ عدلٌ وهل عند الجميلِ جميلُ

فهذهِ النغمة الموسيقية المضمومة جاءتْ تحملُ دلالة السمو والرفعةِ في هذا الخطاب، إذْ إنَّ الشاعر كانَ لديهِ إحساسٌ عالٍ بقيمةِ الألفاظ والأصوات والحركات التي يقوم بنسجها في بنيتهِ الشعرية ؛ لتكون أكثرَ تأثيراً وفعاليةً في جمهور المتلقين.

ومن الروي المكسور في المدح، ما قالهُ في مدحِ أحدِهِم[٣]:

هَلَّتْ بشائرُ تالياتِ بشائرِ وعساكرٌ تأتي بغُنمِ عساكرِ

بالعادلِ الأفعالِ إلاَّ أنَّهُ في القتلِ والأعداءِ أجورُ جائرِ

جاءتْ الكسرةُ في هذهِ المقطوعةِ الشعرية التي اقتطعنا منها هذين البيتين الشعريين، لتجعل من النص أكثرُ جلجلةً وسخباً وتُسْهم بدلالتها الجزئيةِ الناشئة من صوتيتها المميزة، لتخلقَ جواً للحرب من عساكرٍ وقتلٍ وفتكٍ بالأعداءِ، وهذه –بالطبع – غاية الشاعر من الاعتماد عليها في هذا الغرض. لتكون بذلك جزءاً من قيمةِ الخطاب الشعري دلالياً ونفسياً وبنائياً.

القافية المقيدة: وهذا النوع من القوافي يلجأ له الشاعر ليفوز بفضاءٍ بوحي اكبرُ متخلصاً من قيد الحركة الاعرابية حيث ينجو من ذلك بتسكين حرف الروي، ومن امثلة ذلك ما قالهُ في غزلٍ غلامٍ لسعتهُ نحلةٌ[٤]:

بأبي منْ لسبتْهُ نحلـــةٌ آلمتْ أكرمَ شيءٍ وأجـــلْ

أثَّرتْ لسْبَتَها في شفةٍ ما براها اللهُ إلاَّ للقُبَـــــلْ

حَسِبتْ أنَّ بفيهِ بيتها إذْ رأتْ ريقتهُ مثلَ العســـلْ

يظهرُ الشاعر في هذه الأبيات منقطعُ النفسِ، لتلائم هذهِ الصوتيةِ غرض الغزل الذي سيقتْ فيهِ وما يعانيهِ الشاعر من محبوبته، فساعدتْ الدلالة الرئيسة في النص. لتكونَ الحركات مع البيئةِ الصوتيةِ الواردةِ فيها وسيلةٌ مُثلى للتعبيرِ عن حالةِ الانفعال التي تلمُّ بالشاعرِ.

ثانياً: الموسيقى الداخلية:

وهي الدليل الأهمُ على مقدرة الشاعرِ وتمرسهُ في التعامل مع لغتهِ ؛ ليؤسس بناءً ايقاعياً داخل البناء الوزني الخارجي، فهي تعبيِّر عن هواجس الاحساس الداخلي، فكلما عذبتْ الموسيقى كانت اقربُ الى النفسِ[٥]، وسنتناول في هذا المبحث أهم ما وجدناه في شعر ابن الدَّهَّان من موسيقى داخلية وهي كالآتي:

١- **التكرار:** وهو أسلوب يعمدُ إليهِ الشاعرُ في قصائدهِ إذْ يكررُ لفظةً أو جملةً، والتكرار يحمل المعنى نفسه في اللفظتين أو الجملتين. وحين يلجأ الشاعر إلى هذا الأُسلوب فهو فضلاً عن غاياتهِ البلاغية يحاول أنْ يؤسس لموسيقى داخلية إذْ تسندُ أدواته الموسيقية الأُخر، ومن أمثلتهِ[٦]:

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٧١.
(٢) الديوان:٨٦.
(٣) م. ن: ١٨٨ -١٨٩.
(٤) م. ن: ٢٣١.
(٥) التجديد في الشعر الحديث بواعثهُ النفسية وجذورهُ الفكرية: ٧٠.
(٦) الديوان: ٢٦.

يلْحى الجفونَ على الدموعِ لبينهم والعذلُ كلُّ العذلِ إنْ لم تدمعِ

كررَ الشاعرُ لفظةَ (العذلِ) ؛ لتكون مؤثرة من الناحية الموسيقية والدلالية، لتُسهم في إشاعةِ جوٍّ من الحزنِ والألم.

ويقول[١]: **وأيُّ مقامٍ يرتضيهِ أخو النُّهى ولا فاضلاً يلقى ولا متفضِّلا**

لعلَّك راثٍ للفضائلِ والنُّهى فتُحيي ميتاً أو تُميتَ مُعطَّلا

إنَّ تكرار لفظة (النُّهى) لهُ بالغُ الأثرِ في بنية النص، إذْ ستجلبُ أسماع المخاطبين عموماً من إبراز كرم الممدوح، وستلقى ترحيباً كبيراً من المخاطب وهو الخليفةِ نفسه،زيادةً عن الجمالية التي خلقتها بترديدها في الخطاب الشعري عموماً.

ومنه –أيضاً– [٢]:

فأفخرْ بما فَعلَ الامامُ على الورى وكفى بما فعلَ الخليفةُ مفخرا

يراد جذب انتباه المستمعين إلى أفعال وسجايا وخصال الخليفة والامام، فعمد ابن الدَهَّان إلى أسلوب التكرار ؛إذ كرر جملة (بما فعل) ؛ لأنَّهُ يرى فيهِ وسيلةً ناجعةً لذلك.

ويقول[٣]: **وليسَ من قال بالإنعام مرحمتي مثْل الذي رامَ بالإنعام إكرامي**

جاء التكرار –هنا –في لفظةِ (الإنعام)؛ للتمييز والتفريق بين الإنعام تحت مظلةِ الذُلِّ، والإنعام تحت مظلةِ العزَّةِ والكرامةِ، لذا نرى أنَّ للتكرار وظائف عدة، منها الصوتية والجمالية والدلالية، وقد أظهرَ مزيةً أُسلوبيةً كان تأثيرُها واضحُ في خطابهِ الشعري.

٢–الجناس:

كثيرةٌ هي الجناسات في شعرِ ابنِ الدَّهَّان، والجناسُ هو ثنائيةٌ بين لفظين يجمعهُما تشابهُ النطقِ ويفرقهُما المَعنى[٤]، لذا فإنَّ الجرسَ اللفظي الذي يصنعهُ الجناس يؤدي إلى الانسجامِ في النصِ بأسلوبٍ موسيقيٍّ داخليٍّ مميزٍ ؛لأنه يقرِّبُ بينَ مدلولِ اللفظِ وصوتهِ وبين الوزنِ الموضوع فيهِ اللفظ والجناس على نوعين

في شعرِ ابن الدَّهَّان: التامُ وغير التام (الناقص) ونقصد بالجناس التام هو الجناس الناشئ من كلمتين متفقتين لفظاً ومختلفتين في المعنى[٥]، ومن أمثلته عن التام[٦]:

مُعْطي الرّعية أيامَ النَّدى كرماً حامِـــــي الحَقيقةَ في يومِ الوَغَى الحَامي

جاء الجناس التام –هنا– بين لفظتي (الحامي)، إذْ وردتْ الأولى بمعنى الذائد والمدافع عن الحقيقة، بينما الثانية بمعنى الملتهب، فضلاً عن الجمالية الصوتية التي خلقتها في النص، فقد

جاءتْ الألفاظُ المتجانسةُ ؛ لإبراز مواقف وصفات الخليفة الممدوح في هذا الخطاب.

بيد إنَّ أكثر أنواع الجناس التي مدَّ فيها الشاعر نصوصهُ الشعرية هو الجناس الناقص، ومن أمثلته ما يأتي[٧]:

مولاي سعدَالدين دعوةَ آمـــــلٍ من بحرِ فيضِ يديكَ خير مؤمّلِ

إنْ أرتَحِل بالجسمِ عنكَ فإنَّ لي قلباً أقامَ لديكَ لمَّا يرحـــــلِ

عندما يريد الشاعُر أنْ يجذبَ انتباهَ المخاطبِ يعمد إلى الجناس ؛ ليفيدَ من بنيتهِ الموسيقيةِ الجاذبةِ، وقد حاول –هنا – في هذهِ البنيةِ الجناسيةِ أن يكسب ودَ وعطفَ الخليفة، فجانسَ بين ألفاظ (آمل، مؤمَّل، أرتحل، يرحل)، وكانَ ذلك مؤثراً وناجعاً.

ومنهُ[٨]: **أميلُ عن حُسنِ وجهِ الشمسِ مستتراً إلى مَحاسِن يجلوها لي القمرُ**

---

(١) م. ن: ٤٦.
(٢) م. ن: ٥٣.
(٣) م. ن: ١١٧.
(٤) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٥١.
(٥) م. ن: ٥١ _ ٥٢.
(٦) الديوان: ١١٥.
(٧) م. ن: ١٦٦.
(٨) م. ن: ١٦١.

لبيانِ جمالِ معشوقته كان الجناسُ سبيلاً لذلك، فجاءتْ لفظتي (حُسن، محاسن)، لتحقيقِ تلك الغاية وذلك الهدف، وجاءتْ لتكوّن مع عناصر النص الأخرى بنية جمالية وموسيقية خلّابة.

ويقول[١]: **ما ينزلُ الحيُّ من قلبي بمنزلةٍ ولا لآثار ظعنٍ عندهُ أثرُ**

للمحبوبة ومدى تعلق الشاعر بها يهونُ كُلُّ شيء، فهو لا يرى للأحياء أي منزلة بعد المحبوبة، ولا يرى للظعن أي قيمة بعد فقدها، فهي كُلُّ شيء في حياتهِ، لن يُغني أي شيء عنها سوى عودتها، فالجناس ساهم في إبراز هذه اللوعةِ وذلك الألم الناشئ من الفراقِ.

٣_ رد العجز على الصدر:

وجاء كثيراً في شعر ابن الدَّهَّان: إذْ يعمدُ إلى ترديد لفظ معين في صدر البيت وعجزه وبصورٍ عدةٍ:

أ – رد العجز على الصدر (صدر المصراع الأول): وكان أكثرُ الأنواع وروداً، ومنهُ[٢]:

وميَّلك الواشِي إلى الصَّدِّ والنَّوى ولا عَجَبٌ للغُصْنِ أنْ يَتمَيَّلا

هو يُحمل الواشي المسؤولية عن صدِّ المحبوبِ وهجرانهِ، فردُّ العجز على الصدر في لفظتي (الميل، يتميلا)، ساعد في إظهار لواعج الشاعر ومشاعرهِ المكبوتةِ تجاه المخاطب، فيُحدث الإيقاع الداخلي بهذه الصورةِ تغيُّراً في نظامِ الشعورِ لدى المتلقي فتطرب آذانهُ، ويتهيأ لتقبل الأفكار المبثوثةِ في الخطاب.

وكذلك[٣]: **فلأشكرنَّ صنائعاً سلفتْ فعسى يقومُ ببعضها شُكري**

فلأَنشرنَّ عليكَ من مدحي شُكر الرِّياضِ الغيثَ بالنشْرِ

يريد بث خطاب الكرم والحفاوة التي حظي بها من قبل الخليفة ؛ فعمد إلى موسيقى ردّ العجز على الصدر؛ لأنها بنظرهِ أكثرُ نجاعةً وتأثيراً فردّ (شكري، أشكرنّ) و(نشر، أنشرنّ).

ويقولُ –أيضاً– [٤]: **وبديعةُ الحُسنِ التي في وجهها دونَ الوجوهِ عنايةٌ للمبدعِ**

جمالُهَا خلّابٌ وساحرٌ؛ فلإبراز هذه المزية لمْ يجدْ الشاعرُ بدٌّ من الموسيقى الداخلية ؛لأنها جاذبةُ ومؤثرةٌ في الدلالة الرئيسية، فردَّ (مبدعٌ، بديعةٌ).

ب – في آخر الصدر الأول، إذْ يقولُ[٥]:

أَفي كُلِّ يومٍ فرقةٌ ونـــــــــــــزوحُ ووَجدٌ لماءِ المُقْلتيْنِ نَـــــــــــزوحُ

يظهر الشاعر ألم فراق الحبيبة ونزوحها عن الديارِ بعيداً ؛ مما يؤدي إلى انسكاب الدمعِ ونزوحهُ من العينين.فبنية الردِّ كان لها حضورٌ جماليٌّ مميزٌ.

ج – في حشو الصدر الأول، ومنهُ يقول[٦]:

عَسَى أَنْ تَريْحُوا من غرامٍ فَتُطلقـــــوا أسِيرَكُمُ أو تَقْتُلوا فَتُريحُـــــــوا

جعل المعشوقة بين أمرين إمَّا أنْ تقبلَ بهِ حبيباً ويلتئمُ الشملُ بينهما فتتحقق الراحةُ في الدنيا بجنبها أو أنْ تقتلهُ ليرتاحَ من ألمها وعذابها وفراقها ؛ لذا ردّ اللفظتين (تريحُوا، تريحُوا)،وكانت –بالطبع– واحدةٌ إيجابيةٌ وواحدةٌ سلبيةٌ.

(١) م. ن: ١٦٠.
(٢) م. ن: ٣٥.
(٣) م. ن: ١٦٥.
(٤) م. ن: ٢٧.
(٥) م. ن: ٥٥.
(٦) م. ن: ٥٥.

د- في حشو الصدر الأول وحشو العجز، حيث يقول[١]:

ويَمْنعُني مِنْ أنْ أَمرَّ بِبَابِهِ وأَرمُقُهُ أنَّى أمرُّ فيخْـــــــــــجَلُ

المرور ببابِ الحبيبةِ لهُ اثرٌ كبيرٌ في مشاعر المبدعِ ؛ ولإظهار تلك المشاعر التي يرمقُ فيها المحبوبة، عمدَ إلى تكرار (أمر، أمر)، لما يعانيهِ من وجدٍ وعشقٍ عند رؤيتها وخجلها من تلك الرؤية.

من هنا نلاحظ أنَّ البنية الايقاعية المكونة لسياق النص الشعري في شعرِ ابنِ الدَّهَّانِ انمازت بهيمنت البحور ذات النسق الطويل والتشكيلات الموسيقية ذات التفعيلات الطويلة ؛ لأنَّها قادرةٌ على استيعاب معاني الشاعر وأغراضهٌ الشعرية ن لاسيَّما البحر الكامل والبسيط والطويل، أمَّا القافية فقد جاءتْ برويها المميز، وأصواتها ذات الصفات المتفاعلة مع الدلالات والمعاني التي ترد فيها، إذْ تشعر للوهلة الأولى فيها بالتناسق والغنى بين القافية والايقاع، وقد سخرها الشاعر ؛ لتحقيق ما في نفسه من نفثات شعورية تجلَّتْ بالشعر.فلاحظناهُ أكثرَ من أصوات الألف والهاء واللام روياً لذلك، فهو يُحسِن اختياراتهِ بعنايةٍ فائقةٍ.

كما أحسن ابن الدَّهَّان اختيار كلماتهِ واصواتها من خلال الموسيقى الداخلية لتلك الكلمات في السياق الشعري، لاسيَّما في التكرار والجناس وردِّ العجزِ على الصدرِ فقد أفضتْ _ كما شاهدناها_ إلى خلقِ فضاءاتٍ ومساحاتٍ موسيقيةٍ مؤثرةٍ في النصِ وبنيتهِ، مع تأثيرها في قرع اسماع جمهور المستمعين وشدِّ انتباههم. وبناءً على ذلك فقد بدا ابن الدَّهَّان يحوكُ اختياراتهِ في البنية الإيقاعية بدقةٍ عاليةٍ ودرايةٍ ورويةٍ ؛ مما أكسب نصَّهُ الشعري مع مجملِ عواملِ النص الأخرى مكانةً متميزةً في ساحةِ الإبداع الشعري في العصر العباسي.

المصادر والمراجع

١_ أساليب الشعر المعاصرة، د. صلاح فضل، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م.

٢_ أصوات اللغة العربية، عبد الغفار حامد هلال، ط٣، مكتبة وهيبة، القاهرة، ١٩٩٦م.

٣_ الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١م.

٤_ البداية والنهاية، الحافظ عماد الدين ابن كثي (٧٧٤هـ)، تح: د. عبدالله عبد المحسن التركي، دار هجر، الرياض، ١٩٩٨هـ.

٥_التجديد في الشعر الحديث، بواعثهُ النفسية وجذورهُ الفكرية، د. يوسف عز الدين، ط٢، دار المدى الثقافية، القاهرة، ١٩٩٨م.

٦_ الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ابن سينا، تح: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٩٦٩م.

٧_ الدراسات الصوتية عند علماء العربية، عبد الحميد الهادي الأصيبعي، منشورات كلية الدعوة ولجنة الحفاظ على التراث الإسلامي، طرابلس، ليبيا، ١٩٩٢م.

٨_ ديوان ابن الدَّهَّان، أبو الفرج مهذَّب الدين عبدالله بن أسعد الموصلِّي، تح: عبد الله الجبوري، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٨م.

٩_ العمدة في محاسن الشعر آدابهُ ونقده، ابن رشيق القيرواني(٤٥٦هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد،ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.

١٠_ الكافي في علم العروض، الخطيب التبريزي، تح: الحسَّاني حسن عبد الله، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٩م.

١١_الكامل في التاريخ،ابن الأثير(٦٣٠هـ)، إعداد: إبراهيم شمس الدين، ط٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣هـ.

١٢_ العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ)، تح: د. مهدي المخزومي_ أبراهيم السامرائي، (د. ط)، سلسلة المعاجم والفهارس، (د.ت).

١٣_ لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د.ت).

(١) م. ن: ٩٣.

١٤_ المرشد غلى فهم أشعار العرب،د. عبد الله الطيِّب المجذوب، ط١، طبع ونشر شركة مصطفى البابي الحلبي وأولادهُ، القاهرة، ١٩٩٥م.
١٥_معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م.
١٦_ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، عثمان موافي، مؤسسة الثقافة الجامعية، (د. ط)، القاهرة، (د.ت).
١٧_ منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، د. علي زوين، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
١٨_ موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس،(د. ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م.
١٩_الموسيقى النظرية، سليم الحلو،(د. ط)، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١م.
٢٠_ النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري الأتابكي، ط١، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٥م.
٢١_ هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، عبد القادر عبد الجليل، ط١، دار الصفاء للنشر، عمان، ١٩٩٨م.
٢٢_ وفيات الأعيان وأنباء ابناء الزمان، ابن خلكان(٦١٨هـ)، تحقيق: د.إحسان عباس، (د. ط)، دار صادر، بيروت، (د. ت).