# شعرية الإيقاع في مقامة البوني: إعلام الأحبار بغرائب الوقائع والأخبار

أ.د/ محمد زيوش
جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف(الجزائر)

**الملخص:**

يُعَدُّ الإيقاع شكلا من أشكال انزياح الخطاب الشعري عن بقية الخطابات الأخرى لما يمتاز به من خاصية النغمة المتكررة (الوزن على الأقل كخاصية عالمية) فكان الاهتمام بالبعد الإيقاعي فيه أكثر من غيره أثناء التنظير لشعرية الكلام في جميع الشّعريات، فعدّوه عنصرا قارا في كل خطاب شعري، غير أنّ السؤال الذي يطرح هو: هل الإيقاع في منظور الشعرية العربية محصور في العروض العربي أم يتجاوزه إلى عناصر تكوينية أخرى؟ وإذا كان يتجاوزه، فما هي وسائل الإيقاع التي تسهم في ذاك التجاوز؟ وما هي أسهم الشعرية التي ترفد بها هذه الوسائل الإيقاعية النصّ النثري لترمي به في أحضان الشعرية؟

يسعى هذا المقال للإجابة عن هذه الأسئلة مستعينا بأدوات الشّعرية العربية القديمة في محاولة للكشف عن أسرار الإيقاع في نصّ جزائري قديم وهو مقامة إعلام الأحبار بغرائب الوقائع والأخبار للبوني.

**الكلمات المفتاحية: الايقاع- المقامة- الشعرية العربية- النثر الجزائري القديم- البوني-**

***Résumé :***

*La forme rythmique du discours de la poésie a été toujours concéderait comme un écart par rapport à d'autres genre de discours en raison de sa ton répétitive (au moins la prosodie comme propriété universel) et cela a engendré une dimension d'intérêt du rythme dans lequel plus que tout autre genre de discours au cours de l'histoire de la théorie poétique des discours, il a été considéré comme élément fixe dans tous discours de poésie.*

*Mais la question qui se pose est la suivante: le rythme dans la perspective de la poésie arabe se limite-t-il aux performances de la prosodie arabes ou au-delà à d'autres éléments de la composition? S'il va au-delà, quels sont les moyens de rythme qui contribuent à ce dépassement ? Et quelle est la part poétique de ces moyens rythmiques qui s'accompagne avec le texte en prose et le transforme en texte appartenant à la poésie?*

*Cet article vise à répondre à ces questions, en se basant sur les outils de l'ancienne poétique arabe pour tenter de découvrir les secrets du rythme dans l'ancien texte algérien, en précision dans la séance d' Elbounnie.*

***Mots clés :****Rythme – les séances – poétique arabe - Ancienne prose algérienne -Elbounnie-*

**المقال:**

تجمع الكثير من كتب النقد العربية، والأجنبية على السواء، أنّ الإيقاع مفهوم غامض، وعصي التحديد، لما له من استعمالات مختلفة، وخاصة الاستعارية منها[1]، ولأنّه ومن وجهة أخرى، يتصل بالموسيقى التي تعتمد قرع السمع المرتبط أساسا بالصوت دون المعنى، فَرُبطَ الإيقاع في النص الأدبي بالأصوات دون المعاني في أغلب شعريات العالم، ولما كان الشعر يمتاز بخاصيته النغمية المتكررة (الوزن على الأقل كخاصية عالمية) خصّوه بالإيقاع دون غيره من ضروب القول، وبما أن الإيقاع شكل من أشكال انزياح الخطاب الشعري عن بقية أنواع القول الأخرى، كان الاهتمام بالبعد الإيقاعي فيه أكثر من غيره، أثناء التنظير لشعرية الكلام في جميع الشعريات، فعدّوه عنصرا قارا في كل خطاب شعري، وهذا ما يدفعنا إلى طرح سؤالين رئيسيين، خلال البحث عن مقاييس الشعرية العربية، أولهما: هل اعتبر الشِّعْرِيُّ العربي أن الإيقاع خاص بالشعر فقط دون غيره من فنون القول؟ وثانيهما: هل الإيقاع في منظور الشعرية العربية محصور في العروض العربي أم يتجاوزه إلى عناصر تكوينية أخرى؟ وإذا كان يتجاوزه، فما هي إذن وسائل الإيقاع في ذاك التجاوز؟

للإجابة عن هذين السؤالين، لابد أولا، أن نعرف أنّ الشعريّ العربي اتخذ -أثناء تنظيره لشعرية القول- الشّعر نموذجه الأعلى، وأنّ التنظير للشعر هو تنظير لشعرية القول عموما.

لا ينكر أحد أنّ الشّعريين العرب القدامى وقفوا خلال تأسيسهم لمقاييس شعرية القول، عند الوزن وقفة طويلة، وأكّدوا أنّ الوزن خاصية يمتاز بها الشّعر دون غيره من ضروب الكلام، حتى أنّ الذي يفهم من ظاهر كلامهم، إنّ الشّعر ما هو إلا كلام موزون مقفى، وكأن الشّعر بهذا الفهم، ما هو إلا تسليط لنظام إيقاعي على نظام لغوي، ويترسخ هذا الفهم لدينا، وبخاصة مع نصٍّ لابن طباطبا، يصف فيه مراحل العمل الشعري، ويبرز أنّ الشاعر، إذا أراد أن يؤلف قصيدة: "مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه، في فكرة نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه."[2]

غير أن استقراء آراء القدامى المبثوثة في نصوصهم النقدية يثبت عكس هذا التوجه، ويؤكد على أنّ الإحساس بمفهوم الإيقاع كان موجودا، وإن لم يعبّروا عنه بمصطلح خاص، ولعلّ أثر النص في المتقبل، كان سببا مباشرا في تنبيههم إلى أنّ هناك خاصية أخرى غير الوزن والقافية، تجعل شعرا ما أكثر تأثيرا من دونه، فعبّروا عن هذا التأثير، الذّي يحدثه النص في المتلقي مرة بـ(الارتياح)[3]، ومرة بـ(الأريحيّة)[4]، و(الطرب)[5]، ولمّا كانت اللّذة الأدبية موجودة في الشعر أكثر من غيره من فنون القول البشري؛ للخصائص، التي يتمتع بها، تجعل منه نصا متفردا بامتياز، وصفوه بـ (العذوبة) و(الحلاوة)[6] و(الرّقة)[7]وكثرة (الطلاوة والماء)[8].

وما يؤكد إحساس النقاد العرب، بوجود الإيقاع في مختلف ضروب الكلام، هو قول المبرد، الذي لا يرى مزية للشعر عن النثر، غير الوزن والقافية لأن "صاحب الكلام المرصوف المسمى شعرا يزيد الكلام وزنا وقافية."[9] وهي من المؤثرات التي تجعل الشعر ذا مزية إيقاعية زائدة عن بقية أنواع الكلام، حتى يغدو المنظوم بفضلها: "أرشق في الأسماع وأعلق في الطباع وأبقى مياسم وأذكى مناسم وأخلد عمرا"[10]، وأدرك الشعريّ العربي -وهو يبحث عن سرّ الجمال الذي يحدثه الإيقاع- أنّ هذا اللّون من الكلام هو كلام متفرد، ليس بوزنه وقافيته فقط بل لما لهذين النظامين من سطوة تجبر النظام اللّغوي على التشكل وفقهما، وما ينجرّ عن هذه العملية من انزياح، نتيجة الإبدال والتحويل الذي يفقد الكلام المألوف نمطيته لحظة تصريفه.[11]

وسيضارع جهد الشعريين ضمن بحوثهم في الإيقاع وأسراره جهد المشتغلين بالإعجاز القرآني، خاصة وأنّ اللّذة الموجودة في الشعر تفوقها اللّذة الموجودة في القرآن، حتى "أنّك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال"[12]، وسيتبلور مفهوم الإيقاع عند الشّعريين العرب حين بحثهم عن علّة وقع النص الشعري والنثري على السواء، ولقد وضّح الخطابي صعوبة تحديد الإيقاع، حينما نقل لنا أقوال بعض العلماء المكتفية بذكر اللّذة دون التعليل كقول بعضهم: "وقد توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع وهشاشة في النفس لا توجد مثلها لغيره منه والكلامان معا فصيحان ثم لا يوقف لشيء من ذلك على علّة"[13]، ويعزى سبب ذلك إلى صعوبة تصوّر العربي لوحدة فاعلة ناتجة عن تفاعل اللّفظ والمعنى معا من جهة، وعن وجود شيء موحد بين الكلام الجميل (الأدبي) غير الوزن والقافية من جهة أخرى، وعلى الرغم من ذلك فقد تيقنوا أنّ العروض لا يحاصر إلا الشّعر، وهو خاص بالصوت فقط، ولأنّ الزخرفة اللّفظية قاصرة عن المعاني ولذّة النّص متأتية من جميع مكونات النص لفظا ومعنى وبناء، اعتبر النّقاد الإيقاع خاصية جوهرية، تشترك فيها جميع فنون القول، وقد كان أبو سليمان المنطقي واحدا من الذين أقروا بهذا صراحة في قوله إن: "في النثر ظل النظم ولولا ذلك ما حفّ ولا جلا ولا طاب ولا تحلاّ. وفي النظم ظلّ من النثر ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه ولا ائتلفت وصائله وعلائقه."[14]

وسيقرّ الشعريّ العربي أنّ الشّعر هو كلام شكّله الإيقاع تشكيلا جديدا، فكان كذلك نتيجة تزاوج نظامين: أحدهما لغوي، والآخر إيقاعي(موسيقي)، وهو ما يؤكد أنّ الشّعريّ العربي كان مدركا أنّ هناك نظاما إيقاعيا يجعل الكلام شعريا، وهو نظام متولد باستمرار عن تساوق البنية الإيقاعية واللّغوية، وما العروض إلاّ شكلا من أشكال هذا الإيقاع، وهذا يرسخ لدينا فكرة إدراك العربي تجاوز الخاصية الإيقاعية العروض وحدود جنس الشّعر لتشمل جميع ضروب القول الذي يجعل منه قولا شعريا كلّما كانت المزاوجة بين النظامين مُتْقَنَةً، حتى يصبح أحسن الكلام هو الكلام الذي: "رقّ لفظه، ولطف معناهُ، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنه نظم"[15]، ولمّا كان الأمر كذلك اعتبر الشّعريّ العربي أنّ المزاوجة بين النظام اللغوي والنظام الإيقاعي مقوّم من أهم مقومات العملية الإبداعية، وهو أحد علل الشّعرية، وبه ينهض الخطاب الشعري ما دامت: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والعربي، والبدوي والقروي، والمدني."[16] وإنّ مدار الأمر على حسن المزاوجة بين النظامين ما دامت المعاني غير خاصة بالشعر وحده، مقصورة عليه دون سواه من ضروب القول، فليس في الأرض معاني شعرية، وأخرى غير متصفة بها، فالمعاني: "كلّها معرّضة للشاعر وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه."[17]

ويؤدي الإيقاع الدور المنوط به في إثارة النفس، وإحداث الاستجابة المطلوبة، ومتى حقّق ذلك استطاع أن يوصّل التجربة الشعرية، والشعورية إلى المتلقي دون تشويش، بل يتعداها إلى تحريك الذات المتلقية، وتحويل قيّمها السلبية، إلى قيّم إيجابية، فيسلّ السّخائم، ويشجع الجبان، ويحلّ العقد[18]، ويتعدى الإيقاع ذلك، إلى المساهمة في بناء تصوير فنيّ مؤثر، بما له من وسائل صوتية، وتركيبية خطيرة، تسهم وبشكل إيجابي في معاضدتها الدّلالة، حينما تتنزل منزلة رسم ألحان خاصة، تكون مادتها قابلة للصوغ في شكل صور لحنية، ترفد الدلالة بطاقات تخيلية، تزيد من نشاط المتلقي، حتى كأنّ تلك الألحان هي التي ترسم صورتها في ذهن المتلقي، وهو ما تفطن إليه الشّعريون القدامى، وقالوا بالصوّر اللحنية الخاصة بالصور الشعرية التي: "إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا تهيأ صنعتها إلاّ على كلّ منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة".[19]

وخلاصة القول، هو إنّ وسائل الإيقاع تحقق الشعرية داخل النصّ متى كان التصاهر، والتّماهي بين الدوال ومدلولاتها إيقاعيا، ولا يكون كذلك، إلاّ متى كان قائما على المخالفة بالموازنة مع دوال ومدلولات أُخرى، حيث اللّحظة المأزومة هي لحظة اكتشاف لعبة الباث، وهنا يتولد الإيقاع الذي يرسخ اللّفظ والمعنى معا فتتولد الشّعرية من ثنائية المشاكلة والاختلاف.

وإذا عدنا إلى المقامات، فإنّ السّجع يعتبر أهمّ مقوّم إيقاعي، فهو بمثابة الوزن في الشّعر كما هو عند عبد القاهر الجرجاني[20] ومقامة البوني[21] الموسومة:( إعلام الأحبار بغرائب الوقائع والأخبار.)[22] تعدّ ظاهرة إيقاعية لما حفلت به من سجع وتجنيس وترصيع على طريقة الحريري في مقاماته، حيث مارست هذه الظواهر الإيقاعية حضورها ووعيها بقصدية عبر طول النصّ المقامي، فالسّجع مثلا والذي يتحدّد من خلال التوازنات الموقعيّة داخل الجملة يقوم على نظام عروضي أساسه الألفاظ[23]، ذاك أنّ السجعة تقوم في الأساس على التساوي بين الألفاظ بغض النظر عن طول اللّفظة وقصرها كما في المثال التالي:" وشرعوا شرعة البهتان، والسعي بالناس للسلطان" وكذا في المثال التالي:" نبراس الوجود، ومشكاة الشهود"، وكذا: "تحيرنا من ذلك أشد التحير، وتغيرنا بسببه أعظم التغير."، وما إلى ذلك من الأمثلة وإن كانت من هذا النوع قليلة، إذ السجعة في مثل هذه الأمثلة تحقق عن طريق التوازي التام بين الفصلين، غير أنّ هناك أمثلة أخرى تتحقق فيها السجعة عن طريق التساوي في الالتام بين الفصلين على الرغم من اختلاف الفصول عن بعضها البعض طولا وقصرا مثل ما هو في المثال التالي: "الحمد لله الذي جعل المصائب وسائل لمغفرة الذنوب، والنوائب فضائل لذوي الأقدار والخطوب،"[24] فالتوازن هنا واقع بين الفصلين :(المصائب وسائل لمغفرة الذنوب/ والنوائب فضائل لذوي الأقدار والخطوب)، حيث يبدو للوهلة الأولى أنّ الفصل الثاني أطول من الفصل الأوّل، فالفصل الأول من السجعة يحتوي على أربعة ألفاظ بينما الفصل الثاني من السجعة يحتوي على خمسة ألفاظ، غير أنّ هذا اللّبس يزول بمجرد عودتنا إلى قواعد السّجع الذي حدّدها ابن الأثير، حيث إنّه لا يعتبر بعض حروف الجرّ وحروف العطف وبعض الأدوات ألفاظا بل تلحق باللّفظة التي بعدها، وفي السجعة السالفة الذكر وردت لام التعليل في الفصل الأوّل من السجعة منفصلة كحرف جرّ قبل الاسم المجرور(مغفرة)، بينما في السجعة الثانية وردت متصلة باسم موصول، وهو هنا ملحق بغيرة، وعليه يمكن القول أنّ السجعة هنا حققت عن طريق التوازي الناتج بتساوي الفصلين، أمّا العبارة الافتتاحية (الحمد لله الذي جعل) فهي خارجة عن بنية السجعة مثل ما لاحظ ذلك ديفين ستيورات من خلال دراسته للمثال الذي أورده ابن الأثير:"[الصديق من] لم يعتد عنك بخالف، ولم يعاملك معاملة حالف."

وإلى جانب هذا النوع من السجع الذي أطلق عليه كلّ من أبي هلال العسكري وابن الأثير بالسجع المتوازي، حيث إنّ الفصلين" لا يزيد أحدهما عن الآخر"[25] فإنّ هناك نوعا آخر من السّجع وسماه بصفة الاعتدال، والذي يكون فيه" الفصل الثاني أطول من الأوّل، لا طولا يخرج به عن الاعتدال كثيرا"[26] وهذا ما ذهب إليه العمري حين لاحظ أنّ الكثافة "يمكن أن تتضاعف في المكان وتمتد في الزمن إلى أقصى حدّ من التعقيد والامتداد...[و] الشاعرية نتاج تفاعل بين المؤالفة المنتجة والمخالفة المعارضة لها"[27] والأمثلة التالية توضح هذ النظام الذي يسوده الاعتدال في سجعاته، ففي المثال التالي: "فقد ارتفعت الأشرار، واتضعت أرباب المعارف والأسرار"[28] فإنّ الفصل الأوّل يحوي ثلاثة ألفاظ، بينما الفصل الثاني يحوي أربعة ألفاظ، وهذا يحقق اعتدالا في الفصول، وكثافة متزايدة تنويعا إيقاعيا، يزيد من شعرية النصّ الإيقاعية المساوقة لشعرية النصّ الدلالية، ومن هذا أمثلة كثيرة حفل بها هذا النصّ، مثل: "وانقلبت الأعيان، وفشا في الناس الزور والبهتان."[29] حيث الفصل الأوّل من السجعة يعادل نصف الفصل الثاني من السجعة، وكذا في المثال التالي: "وأهملت أحكام الشريعة، وتصدى لها كل ذي نفس للشر سريعة"[30] حيث الفصل الأوّل من السجعة يحوي نصف عدد كلمات الفصل الثاني من

السجعة، ثلاث كلمات في الفصل الأوّل مقابل ستّ كلمات في الفصل الثاني مع إهمال بعض الحروف والأدوات مثلما ذكرنا آنفا.

غير أنّ قاعدة الاعتدال قد تُعكس فيصبح الفصل الأوّل من السجعة أطول من الفصل الثاني، وتبدأ السجعات في تناقص كميّ، وذلك بتركّز السّجع في وسط الجمل وأوائلها عوض أواخرها فقط: "بينما نحن في عيش ظله وريف، وفي أهنى لذة بقراءة العلم الشريف، وفي صفاء من الأكدار، وهناء من صروف الأقدار، إذ سعى في تشتيت أحوالنا وقلوبنا، وهتك أستارنا وعيوبنا، من لا يخاف الله ولا يتقيه، فرمى كل صالح، وفقيه، بما هو لاقيه..."[31]. ففي هذا المثال نلاحظ التناقص الكمي في عدد الألفاظ تنازليا من بداية السجعة الأولى إلى نهاية السجعة الأخيرة، فمن السجعة الأولى المتكونة من خمس كلمات في كلّ فصل نبدأ في التلقي التنازلي لامتداد السجعات زمنيا، حيث تبدأ كثافتها في التزايد كلّما قلّ عدد الكلمات في الفصول، فمن خمس كلمات في كلّ فصل، إلى أربع كلمات، إلى ثلاث كلمات، إلى كلمتين، وهذا البناء الإيقاعي المتدرج في الكثافة الإيقاعية، يزيد السجعات وقعا إيقاعيا يعاضد به شعرية السجعة في بناء كليّ ساوق فيه الإيقاع الدّلالة بغرض التأثير على المتلقي، فمن السجعات الطويلة إيقاعيا وجمل طويلة دلالية، وبتدرج تنازلي في عدد كلمات فصول السجعات، يسعى الباث قرع أذن المتلقي بتكثيف الإيقاع قصد جلب المتلقي وإشراكه في العملية التواصلية.

وسيعاضد إيقاع السّجع إيقاع التجنيس، بنوعيه التّام والناقص، والذي يكون ذا فاعلية إيقاعية كلّما كانت اللفظتان متجاورتين، ومتقاربتي المخارج، وموحدتي البناء الصرفي، ففي المثال التالي " لما وجد لها أصلاً يوثق به سوى ما افتراه ذوو القصور، البائعون حظهم من الجنة ذات الأنهار والقصور."[32] نجد جناسا تامّا غير أنّ وقع التّجاور غاب عن اللفظتين فأفقد التجنيس قيمته الصوتية، فكان التعويض في الفاعلية الإيقاعية من ناحية التّمام فيه صوتا وصرفا، وهو ما فضّله القدامى من الشّعريين العرب، حيث أنّ السّجعة تنزاح نحو الشّعرية كلّما انتهت بلفظتين مبنيتين على وزن صرفي موحد، وعليه فإنّ التجنيس في مثل هذه الحال يؤدي وظيفتين، وظيفة تجنيسية ووظيفة سجعية، وهذا ما يعطي للفظة قوّة إيقاعية تغني عن قوّة التجاور، غير أنّ الغالب في هذه المقامة هو الجناس الناقص الذي أمدّ النصّ بوقع إضافي عن طريق تقارب مخارج الحروف والمجاورة والبناء الصرفي الموحد.

ففي المثال التالي: "صاحب جناب فسيح ولسان فصيح"[33] لا يفصل بين اللفظتين إلا لفظ واحد، فالسين في (فسيح) والصاد في (فصيح) ذات مخرج واحد، الذي هو طرف اللّسان وفويق الثنايا السفلى، وهو مخرج حروف الصفير، وتسمى أيضًا حروف أسلية نسبة إلى أسلة اللّسان، وهي طرفه ومستدقه، ومن هذا القبيل أمثلة كثيرة نذكر بعضها من مثل: "ارتفعت الأشرار، واتضعت أرباب المعارف والأسرار"[34] و "وفي صفاء من الأكدار، وهناء من صروف الأقدار"[35] و "لأنه يسر الشيطان، حتى أوصله لمسامع السلطان"[36] و " ثم نادى منادي السرور، وقال: أبشروا برفع السوء ودفع كل الشرور،"[37] و " لو رفعتم إليه هذه الحاجة، لقضاها لكم بلا توقف ولا لجاجة"[38] وهي كلّها أمثلة للتجنيس الناقص الذي اعتمد فيه الكاتب لإحداث الوقع الإيقاعي البنية الصرفية الموحدة والتقارب الصوتي لتعويض النقص الناتج عن تباعد اللفظتين المقصودتين بالتجنيس.

وزيادة على التسجيع والتجنيس، يسهم الترصيع في رفد خطاب المقامة إيقاعيا بما له من وقع إيقاعي إضافيّ، إذ هو" أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأوّل مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"[39] ونجد مثل هذا في المقامة من مثل: "فقد شنفت أطماعنا، وشرفت أسماعنا"[40] و"فالعلم رداؤه، والحلم لواؤه"[41] وغير ذلك من أمثلة الترصيع الواردة في هذه المقامة، والتي أدت بالنصّ المقامي إلى تحقيق نوع من الانسجام الإيقاعي، عن طريق التكرار القائم على ترديد بنية وزنية معيّنة داخل المقامة، وهو ما يحدث وقعا جماليا إضافيا يستثير السّامع بما يوفره من تناسب موسيقي.

وخلاصة القول: هو أنّ الإيقاع في الخطاب المقامي عند البوني رفد النصّ بشعرية زائدة، سواء على مستوى الصوت أو الكلمة أو البناء ككل، وذلك بفضل حسن استغلاله للوسائل الإيقاعية من سجع وتجنيس وترصيع.

**هوامش البحث:**

[1] ينظر: - ويليك رينية، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.2، 1987.، ص.170.

- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، بيروت، ط.3، 1981، ص-ص.79-123
- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط.1، 1997، ص-ص. 18-47.

[2] ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد: عيار الشعر، تح. عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض، 1985 ، ص-ص.7-8.

[3] الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، (نسخة مصورة) دار المسيرة، بيروت، 1979 ، ص.27.

[4] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص.21.

[5] المرجع نفسه. ص نفسها.

[6] ابن سلام الجمحي، محمد، طبقات فحول الشعراء، تح. أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت. ج.1، ص،135، 187، ج.2، ص.770.

[7] المرجع نفسه، ص. ج.1، ص.71.

[8] أبو هلال العسكري ، الصناعتين، تح. مفيد قُمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 1989، ص.72.

[9] أبو اليسر إبراهيم بن محمد بن عبيد الله(ت279ه)، الرسالة العذراء في موازين البلاغة، تح. زكي مبارك، ط.2، القاهرة، 1391ه، ص.60.

[10] الحاتمي محمد بن الحسن(ت388ه)، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تح. هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978، ص.31.

[11] أبو اليسر إبراهيم بن محمد بن عبيد الله ، الرسالة العذراء، ص.60.

[12] الخطابي، أبو سليمان، بيان إعجاز القرآن( ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح. محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعرفة، مصر، ط.2، 1968 ، ص.64.

[13] المرجع نفسه، ص- ص.22 - 23.

[14] أبو حيان التوحيدي، المقابسات تح. حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط.1، 1929، ص.246.

[15] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح. أحمد أمين، وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ج.2،ص.145.

[16] الجاحظ، الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، القاهرة، 1938،ج.3، ص-ص.131- 132.

[17] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص.65.

[18] المرجع نفسه، ص.23.

[19] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص.156.

[20] أبلاّغ محمد عبد الجليل، شعرية النصّ النثريّ- مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص:33-34

[21] هو أحمد بن قاسم بن محمد ساسي البوني، ولد في عنابة سنة 1063هـ، وتوفي بها سنة 1139هـ، وهو من أسرة توارثت العلم والتصوف، فأبوه وحدّه وابنه، وكذا بعض أقاربه سلكوا هذا الطريق، وقد درس بعنابة، وتونس ومصر والحجاز، وله إجازات من بعضهم، كما أجاز هو بعض معاصريه، له مؤلفات عديدة، تجاوزت المائة بحسب ذكره.

[22] ذكر أبو القاسم سعد الله أنّ البونيّ كتب هذه المقامة في فاتح عام 1106 هـ

[23] ديفين ستيوارت، السجع في القرآن، مجلة فصول، العدد 3، مجلد 12، خريف 1992-1993، ص: 16.

[24] أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرّحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983، ص:91

[25] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص333.

[26] المرجع نفسه.

[27] محمد العمري، تحليل الخطاب الشّعري- البنية الصوتية في الشّعر: الكثافة، الفضاء، التفاعل-، الدار العالمية للكتاب، ط1،1990، ص:123.

[28] أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرّحلة، ص:92.

[29] المصدر نفسه، ص:92.

[30] نفسه، ص:92.

[31] نفسه، ص:92.

[32] نفسه ص:94.

[33] نفسه، ص:94

[34] نفسه، ص: 92.

[35] نفسه،ص:92.

[36] نفسه، ص:92.

[37] نفسه، ص:93.

[38] نفسه، ص:95.

[39] ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص:361.

[40] أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرّحلة ،ص:95.

[41] المصدر نفسه، ص:94.