فاعلية الجرس الموسيقى للبنية الإيقاعية في سينية البحتري

نايف بن عبدالعزيز الحارثي

استاذ مساعد

لغة عربية – أدب وبلاغة ونقد

كلية الملك عبدالله للدفاع الجوي

The Effectiveness of the Musical Tone of the Rhythmic Structure in 'Al-Bohtori's Seniah Poem'

nayif bin abdaleziz alharithi

'ustadh musaeid

lughatan earabiat - 'adab wabilaghat wanaqd

kuliyat almalik eabdallah lildifae aljawiyi

ملخص البحث:

يُعدّ التناسق في الكلام على نمط متناسق في الحركات والوقفات بتتابع وانسجام مطلبًا للجرس الموسيقي، وذلك عن طريق الانسجام الذي لا يوجد فيه وقفات عارضة تشعر بخلل طارئ، وجرس الألفاظ هو الموسيقى اللفظية والتناغم الإيقاعي، والإيقاع الداخلي للألفاظ هو سر تمايزها، ويعود التمايز في الأشعار إلى مقدرة الشاعر الفنية في اختيار الكلمات ومدى تلاؤمها مع نظيراتها، والبحتري شاعر جزل، اعتنى بشعره وعاصر كبار الشعراء واستطاع مجاراتهم؛ بل التفوق عليهم أحيانًا، ويعود ذلك إلى تمايز الخاصية الشعرية عنده، والشاعر في قصيدته السينيّة استخدم المحسنات البديعية، والموسيقى، والأساليب، وأجاد في صياغة الألفاظ عبر تشكيل فني من طراز فريد، فكانت فاعلية الجرس الموسيقي وإيقاعه أنموذجًا مايزًا في رسم اللوحات الأربع التي تتبعت فيها تلك الظاهرتين، فلوحة الشكوى لها ألفاظها الخاصة وجرسها، ولوحة الرحلة لها إيقاعها ومدلولها، وكذلك لوحة وصف الإيوان الذي طغى على طبيعة النص وبه سُميّت، وختامًا اللوحة الخمرية، فكل لوحة لها سماتها الخاصة بها، وهذه المقدرة الفنية لا تتأتى إلا لحاذق عارف بخبايا الشعر ودهاليزه، وبرغم تعدد اللوحات في النص، إلا إن النص متماسك ويتميز بالوحدة وقوة السبك وحسن الصياغة والانسجام التام.

الكلمات المفتاحية: فاعلية – الجرس الموسيقي – البنية الإيقاعية – سينية – البحتري.

Abstract

The consistency of speech in a consistent pattern of movements and pauses sequentially and harmoniously is a requirement of the musical tone, through harmony in which there are no occasional pauses causing an emergency disruption. The tone of words is verbal music and rhythmic harmony. The internal rhythm of the words is the secret of their differentiation. The differentiation in the poems is due to the artistic ability of the poet to choose words and how far they fit their counterparts. Al-Bohtori was a great poet, took care of his poems and was a contemporary of great poets and able to keep up with them but sometimes even superior to them. That is because of the differentiation of his poetic character. The poet in his *Seniah Poem* used embellishments, music and styles, and mastered in forming words through the formation of a unique artistic style. So, the effectiveness of the musical tone and its rhythm was a typical model to be noticed in drawing the four pictures in which I traced these two phenomena. The complaint picture has its own words and tone, and the flight picture has its rhythm and significance, as well as the picture of the description of the hall *'iwan'*, which dominated the nature of the text which was named with it, and finally the vinous picture *'Al-Khamriah'*. Each picture has its own characteristics. This artistic ability comes only to a clever knowledgeable of poetry secrets. Despite the multiple pictures in the text, the text is coherent and characterized by unity, good making up and good wording and full harmony.

Keywords: Effectiveness - Musical Tone - Rhythmic Structure - *Seniah Poem* – Al-Bohtori

المقدمة:

أ- أهمية الموضوع:الأثر النغمي الذي يحدثه سماع قصيدة مؤثرة، يعود في أصله إلى القيمة الفنية العالية للموسيقى الداخلية والخارجية على حدٍّ سواء، فالوزن من دعائم الشعر العربي وبه اقترن، وهو انتظام الألفاظ في إيقاع موسيقي خارجي وداخلي يجعل النفس تهتز من الأعماق.ولذا آثرت دراسة سينية البحتري دراسة حديثة؛ أي وفق مناهج التحليل الأدبي الحديثة، والابتعاد قدر المستطاع عن التحليل التقليدي الذي سار عليه كثير من دارسي الأدب والنقد، ودارسو شعر البحتري أكثرهم ينظر إليه على أنه شعر مجمل، فيدرسه كلّه، أما هذه الدراسة فلها التفرد وسلوك الطريق المبتعد عن التقليدية والاتباعية، ولذا فهذه الدراسة نرجو لها التوفيق لكي تفتح الباب أمام الباحثين في صنع الكثير من الشيء القليل، والله من وراء القصد.

ب- سبب الاختيار:تعد اللغة العربية لغة إيقاع وموسيقى، وهي تعبّر عما يجيش في صدر الإنسان من لواعج عاطفية ومشاعر خفاقة، ومنذ زمن ليس باليسير وأنا أروم التعمق في نفسية الشاعر البحتري لاسيما قصيدته السينية، وعندما قرأت كثيرًا في المناهج الحديثة والنظريات، وجدت أن موضوع دراسة القصيدة صوتيًا ودلاليًا حقيقٌ وجدير باكتشاف أنماط جديدة وفرائد نفيسة، فعكفت على ديوانه أقرأ وأدوّن لعلي أظفر بنصٍ له من الشهرة ما للسينية، فوجدت نصوصًا ولكنها ليست بمستوى الإيقاع الصوتي والجرس الموسيقي للسينية، فقررت تناولها، ولا أعلم أن دراسة أفردت للسينية لدراسة الجرس والإيقاع حتى ساعة إعداد هذا البحث.

جـ- الدراسات السابقة:الدراسات التي تناولت شعر البحتري كثيرة جداً ونذكر على سبيل المثال لا الحصر:

١- شعر البحتري دراسة فنية، خليفة الوقيان، ١٩٨٠م، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢- الصورة الفنية في شعر البحتري، عيد حمد عبدالله، ١٩٨٧م، آداب القاهرة.

٣- عناصر الإبداع الفني في شعر البحتري، شعيب محيي الدين، ١٩٩٥م، آداب الزقازيق.

٤- فنيات الاستهلال عند البحتري، سامية حمدي صديق، ٢٠٠٠م، آداب المنصورة.

٥- التشبيه في شعر البحتري، مريم جمال إبراهيم، ١٩٩٢م، آداب القاهرة.

٦- الانزياح في الإبداع والتجديد عند البحتري، خالد العلوش، كلية الآداب، جامعة البعث.

٧- الصورة الشعرية في مدائح البحتري من المكوّن التشكيلي إلى القراءة الثقافية، نهى مختار محمد، ٢٠١٦م، جامعة عين شمس.

٨- اللون ودلالاته في شعر البحتري، نصرة محمد محمود، ٢٠١٣م، جامعة الخليل، فلسطين.

د- خطة البحث: تتكون خطة البحث من مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة وفهارس وهي كالتالي:

- **المقدمة** وتشمل أهمية الموضوع وسبب الاختيار والدراسات السابقة وخطة البحث ومنهج البحث.
- **التمهيد ويتضمن:**

أ- التعريف بالشاعر.

ب-معنى الجرس الموسيقي.

ج-معنى البنية الإيقاعية.

- **الفصل الأول: دلالة الجرس الموسيقي وأثرها في سينية البحتري.**
  - المبحث الأول: الجرس الموسيقي في لوحة الشكوى.
  - المبحث الثاني: دلالة الجرس الموسيقي في لوحة الرحلة.
- **الفصل الثاني: أثر الإيقاع الشعري في سينية البحتري.**
  - المبحث الأول: دلالة الإيقاع في وصف إيوان كسرى.
  - المبحث الثاني: أثر الإيقاع في اللوحة الخمرية.
- **الخاتمة.**
- **النتائج.**
- **التوصيات.**
- **الفهارس.**

هـ- **منهج البحث:** سأعتمد في بحثي على التحليل الأدبي والنقدي وفق مناهج النقد الحديثة بدءًا بالبنيوية والتفكيكية وعقد صلة أدبية بينهما، حسب مجريات البحث وما يقتضيه.

التمهيد:

أ- **التعريف بالشاعر:** أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى بن عبيد ، وهو من طيء ، ويلقب بالبحتري الشاعر المشهور، ولد بمنبج، وقيل بزردفنة، وهي قرية من قراها، ونشأ وتخرج بها، ثم خرج إلى العراق ومدح جماعة من الخلفاء أولهم المتوكل على الله، وخلفًا كثيرًا من الأكابر والرؤساء، أقام ببغداد دهرًا طويلاً ثم عاد إلى الشام، وله أشعار كثيرة ذكر فيها حلب وضواحيها، وكان يتغزل بها، وقد روى عنه أشياء من شعره أبو العباس المبرد، ومحمد بن خلف بن المرزبان، وأبو بكر الصولي وغيرهم. ولم يزل شعره غير مرتب حتى جمعه أبو بكر الصولي ورتبه على الحرف، وللبحتري أيضًا كتاب "حماسة" على مثال "حماسة أبي تمام"، وله كتاب "معاني الشعر". وكانت ولادته سنة ست وقيل خمس ومائتين. توفي سنة أربع وثمانين، وقيل خمس وثمانين، وقيل ثلاث وثمانين ومائتين، وكان موته بمنبج[١].

ب- **معنى الجرس الموسيقي:** يعد الانسجام الوقعي بين اللفظ والمعنى أهم أشكال البلاغة، ولعل الارتكاز على انتقاء العبارات وصياغة التصاريف المتناسبة من ركائز الوزن الوقعي والتناسب النغمي، فتوزيع التفاعيل على مساحة البيت الشعري لها دلالاتها الجرس موسيقية، وقد اقترن الشعر العربي على امتداد تاريخه بالوزن؛ إذ إنه واحد من دعائمه الأساس، والوزن هو انتظام الألفاظ في إيقاع موسيقي، واللغة العربية لغة شاعرة كما يقول العقاد، وللموسيقى أهمية كبرى؛ إذْ إنها تؤثر في تكوين الصورة السمعية التي ندركها من خلال النطق بها

منغّمة، فالموسيقى أشمل وأعم من الوزن، ولذا فقد حدّد النقاد معنى الجرس حتى لا يختلط بالإيقاع، فقد ألقى المصطلح بظلاله على الكتب التي تناولت موسيقى الشعر، "أما من يخلطون بين كل من الإيقاع والجرس فإن الأخير يعني الصورة السمعية للكلمة أو هو وقع الكلمة على الأذن الباطنية أو أذن العقل"(٢).إذًا الجرس هو الصوت النغمي المحفز للأذن والمثير عبر التناغم اللفظي.

جـ- معنى البنية الإيقاعية:لعل السؤال المدخل لهذه الجزئية من البحث، فكيف نتعامل مع البنية الإيقاعية في القصائد الشعرية سواءً من حيث إحياء النموذج أو تكسير البنية أو سؤال الذات؟ ولعل الإجابة تكمن في معرفة فحوى البنية الإيقاعية حدًّا ووظيفة، فالإيقاع "التكرار المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية،... فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها، ويقوم جمالها على لذة انتظار ما نستبق حدوثه"(٣). ولذا فالبنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيرًا خاصًا بها، وإن العروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دال يتفاعل مع جوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب، إذن الإيقاع "عمل شامل وعام وهو بناء كلي تتجزأ فيه عناصر اخرى كالوزن والقافية، وبعض المحسنات البديعية، وبعض الصيغ النثرية المؤسسة كبناء متكامل"(٤)، وفي ضوء ذلك يمكننا أن نتبين أهمية الإيقاع في السمو بمشاعر الإنسان والتعبير عن عواطفه وانفعالاته وخلجاته النفسية.

الفصل الأول دلالة الجرس الموسيقي وأثرها في سينية البحتري

المبحث الأول: الجرس الموسيقي في لوحة الشكوى:

يقول البحتري:

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي ... وَتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ
وَتَماسَكْتُ حَينُ زَعزَعني الدّهْـ ... ـرُ التماساً منهُ لتَعسِي، وَنُكسي
بُلَغٌ منْ صُبابَةِ العَيشِ عندِي ... طَفّفَتْها الأيّامُ تَطفيفَ بَخْسِ
وَبَعيدٌ مَا بَينَ وَارِدِ رِفْهٍ ... عَلَلٍ شُرْبُهُ، وَوَارِدِ خِمْسِ
وَكَأنّ الزّمَانَ أصْبَحَ مَحْمُو ... لاً هَوَاهُ معَ الأخَسّ الأخَسّ(٥)

يُعد عنصر الشكوى المحفّز للألم الباطني والشعور الظاهر من أهم المحفزات النفسية، ولأجله تنساب المعاني بلبوسها اللفظي الترنيمي، وواضح من مطلع النص أن الشاعر بَرِمٌ بتلك الحالة التي وصل إليها، فعبّر بنفسٍ طويل امتد على مساحة البيت قوامه النَفَسُ الصفيري المتمثل في حرف الصاد في قوله: صنت، كما يشمل ذلك الكثافة لحرف السين الموحي باعتلاج النفس، فهيمنة الحروف الصفيرية لها دلالتها، فعندما "يهيمن حرف قوي ذو صوت حلقي مجهور كالعين، أو حرف ذو صوت حلقي مهموس كالحاء، أو حرف ذو صوت رنان كالنون، أو حرف عالي الصفير حاد الجرس كالسين والصاد، فإن التشكيل يصطبغ بصبغته، وتصبح خصوصية الصوت أساسًا لبنائه الصوتي"(٦). وتجدر الإشارة إلى أن العرب اهتموا بمطالع القصائد على أنها توحي بالمقاصد، "فقد وجد النقاد للمطالع علاقة كبيرة بالمقاصد التي تأتي في هذا الشعر ملتحفة بغلالة رقيقة من الغزل والخمر، والطلل والرحلة وصور الصيد والقنص، فيلوح بها الشاعر ويشير إلى مقصده وما يرمي إليه"(٧).والشاعر كردة فعل نفسية على الحالة التي استفزت مشاعره، عبّر بألفاظ جرسها مطرب منغم، فاستخدم صنت/ يدنس/ ترفعت/ جدا/ جبس، فهذه لها دلالاتها فضلاً عن النغم المتواتر جرّاء انتظامها في سياق البيت الشعري، فضلاً عن الاعتداد بالنفس المتمثل في التعبير بالضمير المتصل، وهو تاء الفاعل وياء المتكلم، صنتُ/ ترفعتُ/ تماسكتُ/ زعزعني/ لتعسي/ نكسي، فبتكرار تلك الحروف فقد لعب التكرار "دورًا عظيمًا في الموسيقى اللفظية، فقد تشترك الكلمات في حرف واحد أو أكثر، ويكون لهذا الاشتراك فائدة موسيقية عظيمة، وقيمة نغمية جليلة"(٨).ويستمر الشاعر في شكواه وأنينه، فيقول:

وَاشتِرَائي العِرَاقَ خِطّةَ غَبْنٍ ... بَعدَ بَيعي الشّآمَ بَيعةَ وَكْسِ
لا تَرُزْني مُزَاوِلاً لاخْتِبَارِي ... بعد هذي البَلوَى، فتُنكرَ مَسّي
وَقَديماً عَهِدْتَني ذا هَنَاتٍ ... آبياتٍ، على الدّنياتِ، شُمْسِ
وَلَقَدْ رَابَني نُبُوُّ ابنِ عَمّي ... بَعد لينٍ من جانبَيهِ، وأُنْسِ(٩)

فالنغم التطريبي النابع من الموسيقى الداخلية مازال يشنف الأسماع، وذلك عبر القافية السينية المكسورة، والمسبوقة بحرف ساكن، يضاف إلى ذلك قيمة البحر الخفيف الموسيقية فزاد الجرس الموسيقي إيقاعًا ونغمًا، فحرف السين أخف على السمع، وزاد ذلك الجرس من تقريب

المعنى عندما صوّر الشاعر نفسه الحزينة عبر الألفاظ الموحية: غبن/ بيعة وكس/ البلوى/ لا ترزني، فهذا جرس وموسيقى لأن "وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم من الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكله وكل حرف وحركة بوضوح تام"(١٠). والناظر لتعبيرات البحتري يجد أن النغم مسيطر على المعنى، "إذ الإيقاع مدرك صوتي ذو أهمية عظيمة في بث الحالة النفسية من حيث التناظر معها واندفاع الالتفاتات الواعية باتجاه نقلات غير واعية تفيض بالتوتر والانبساط والانقباض"(١١). فالشاعر يشكو من تنكّر الديار له؛ إذْ رحل عن الشام ونزل العراق مضطرًا، ولعل شاعريته ومزاحمة الشعراء له على أبواب الخلفاء جعلته برمًا محبطًا؛ إذْ لم يجد قبولاً كما كان يتوقع، ونلاحظ الربط المعنوي واللفظي بين اللوحة التي يتشكى فيها البحتري وبين الجرس الموسيقي، فترحاله إلى بلاد فارس وتكالب الهموم عليه جعلت إيقاع الصورة يشوبه بعض الرتابة النابعة من توالي المعاني ودفة الجرس المتأنية، وكأن الألفاظ تتزاحم بالأكتاف جنبًا إلى جنب داخل البيت الشعري معبرة عن الشكوى التي تعصف بنفسية الشاعر. ولعل المتأمل في قصيدة البحتري يلحظ ملمحًا خفيًا توحي به حالة الشاعر الشعورية والنفسية والشعرية، فالبحتري عندما لاحظ الجفاء من الخليفة المنتصر بالله يمّمَ وجهه شطر بلاد فارس، وهي تحمل إشارات رمزية لا تخلو من المعارضة السياسية إن صح التعبير، فالبعد عن موطن الخلافة والتوجه نحو مكان المعروف عنه أنه الحاضن للثورات والنعرات، يعد إعراضًا ومعارضة صريحين، فهو يقول: وكأن الزمان أصبح محمولاً، للدلالة على امتعاضه وشدة حزنه، ويقول: هواه مع الأخس الأخس، وهذه دلالة أخرى على الجرس الموسيقي الحزين المصاحب للحالة الشعورية، كما أن التعبير بكلمة اشترائي لها دلالتها العاطفية للذات المنكسرة، فقد غادر الشام وتوجه للعراق ولكنه لم يجد مبتغاه لا هنا ولا هناك، وفي كلمة "غبن" حشد هائل من الدلالة النفسية؛ إذ إن هذه الكلمة معبرة بجرسها الموسيقي النابع من العمق المغبون والذات الخاسرة.

المبحث الثاني: دلالة الجرس الموسيقي في لوحة الرحلة: كعادة الشعراء في مطلع قصائدهم يذكرون الرحلة وما يصاحبها من أمور، والبحتري لم تغب عن عينه تلك الرحلة المليئة باليأس، فهو يصف رحلته إلى إيوان كسر كسرى بصوت صفيري مهموس يعبّر عن الذات المتألمة، فيقول:

حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ	ـتُ إِلى أَبيَضِ المَدائِنِ عَنسي
أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسى	لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ
أَذكَرتِنيهُمُ الخُطوبُ التَوالي	وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنسي
وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ	مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسي
مُغلَقٍ بابُهُ عَلى جَبَلِ القَبـ	ـقِ إِلى دارَتَي خِلاطَ وَمُكسِ(١٢)

مازلت أرى في ترحال البحتري إلى بلاد فارس نوعًا من المعارضة والامتعاض، وهذا ما نلحظه من جزع الشاعر وتكالب الهموم عليه، وقد خالف البحتري نظرة النقاد في اختيار بحر الشعر؛ إذْ إن "حالة اليأس والجزع يتخير وزنًا طويلاً كثير المقاطع يصب فيه أشجانه وما ينفّس عنه حزنه وجزعه"(١٣)،والبحر الذي نظم عليه البحتري هو الخفيف، وسمي خفيفًا لخفته؛ ولعل ميل القصيدة إلى الوصف في طابعها العام جعل الوزن مناسبًا لذلك، والشاعر نوّع في جرسه الموسيقي تباعًا للموضوع المطروق، فعندما حضرت الهموم وعظمت الخطوب نجد أن الألفاظ بدأت تأخذ طابع القوة، مما جعل النغم الموسيقى يبدو ثقيلاً، فالهموم/ عنسي/ درس/ الخطوب/ تُذكِر/ تُنْسِي، فهنا حضور للرتابة والبطء، شأنه في ذلك شأن التعب من السفر وطول الرحلة، "وعلى ذلك فإننا نؤكد بأن الموسيقى في الشعر تستطيع أن تقيم بناءً متكاملاً تجمع بين التأليف القائم في أعماق الفنان وبين غيره من المتلقين في قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بواسطة النغم الشعري"(١٤)، وذلك التأليف الموسيقى مبني على إجادة الشاعر للتنويع النغمي داخل النص الواحد، وهو ما يعرف عند بعض الدارسين بالفاعلية الشعرية، حيث "عبرت الفاعلية الشعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش، ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكست في مظاهر أخرى للنشاط الفني، لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر"(١٥). فالشاعر مثقل بالهموم وزاد طول المسير والتعب من زيادة الإرهاق البدني والنفسي، حيث عبّر بذلك عن طريق الجرس الموسيقي المثقل بالإيقاع الرتيب، ونجد ذلك في التعبير بذكّرتنيهم/ تذكر/ تنسي، فوقع الجرس هنا يختلف عن مطلع النص الذي تكدست فيه الحروف الصفيرية بكثافة، ولعل الغضب المسيطر على الشاعر أفقده التعصب للعرب، فقد بالغ في تفضيل الفرس لا عن طريق انبهاره بحضارتها، ولكن عن طريق المقارنة في قوله:

حِلَلٌ لَم تَكن كَأَطلالِ سُعدى ... في قِفارٍ مِنَ البَسابِسِ مُلسِ
وَمَساعٍ لَولا المُحاباةُ مِنّي ... لَم تُطِقها مَسعاةُ عَنسٍ وَعَبسِ
نَقَلَ الدَهرُ عَهدَهُنَّ عَنِ الـ ... جِدَّةِ حَتّى رَجَعنَ أَنضاءَ لُبسِ(١٦)

فمراده أنه لو لم يكن عربيًا لقال إن مساعي الفرس لم تدركها قبائل العرب، ويلاحظ اجتهاد الشاعر في اجتلاب الجرس الموسيقي المتوازن، جرسًا ومكانًا، فقد جمع شتيت القبائل من الجنوب "عنس" إلى الشمال "عبس"، عن طريق الزخم الصفيري المهموس المنبثق من السين في كلا الكلمتين، "وتتبع الأهمية الموسيقي لهذه الحروف من كونها هي الحروف التي تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها"(١٧). ويلاحظ أيضًا التعريض عن طريق التعبير بألفاظ توحي بالتمدن والحضارة "حلل"، وأيضًا التعريض بالبداوة والجفاوة بقول: أطلال سُعدى/ قفار/ البسابس/ ملس، وهذه الموسيقى اللفظية قربت المعنى لأن "أثر الموسيقى اللفظية لا يقتصر على الجانب النغمي فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى الجانب المعنوي، فهي تسهم في نقل المعنى بصورة دقيقة"(١٨). ولذا فالشاعر تحرر كثيرًا من قيود النقاد في مسألة الوزن ومحدوديته، وكذلك ارتباطه بالموضوع، "ذلك أن الإبداع بطبيعته متحرر ينفر من القيود والقواعد الجاهزة، ومهما تكن موسوعية البحث والاستقراء التي قام بها هؤلاء الباحثون والتي أفضت إلى هذه النتائج، فإنه لا يمكن أن يكون الوزن هو الذي يحدد الموضوع ولا أن يكون الموضوع محددًا للوزن"(١٩).وهناك ملمح جدير بالنظر والدراسة وهو حالة الروي المكسور، فكونه صوتًا مهموسًا إلا إنه جمع معه حالة الانكسار النفسية التي عانا منها الشاعر عندما وجد الجفوة من الخليفة، وهذه الاعتبارات لها وجودها في النقد الأدبي القديم فقد أسماها حازم القرطاجني التخاييل الضرورية، "وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم"(٢٠). ومن وجهة نظري أن الظروف المحيطة بالنص الأدبي تخلقها الحالة النفسية لولادة القصيدة، فيكون التحكم في الوزن وصياغة الألفاظ وتوالي المعاني، وهذا ما لمسناه عند البحتري الذي جاء جرسه الموسيقى بعيدًا عن التكلف والصنعة، برغم أنها شغل الشعراء في ذلك العصر، بل جاءت انسيابية دافقة تحمل قيمة شعرية وشعورية في آن.

الفصل الثاني دلالة الإيقاع الشعري في سينية البحتري

المبحث الأول: دلالة الإيقاع الشعري في وصف إيوان كسرى: انبهر البحتري عندما رأى الطراز العمراني لإيوان كسرى، فوجد ذلك هوى في نفسه الناقمة على الخلافة وديارها، فصاغ أجمل الأوصاف لتلك الأبنية حيث يقول واصفًا ما تقع عيناه عليه:

فَكَأَنَّ الجِرْمازَ مِن عَدَمِ الأُنـ ... ـسِ وَإِخلالِهِ بَنِيَّةُ رَمسِ
لَو تَراهُ عَلِمتَ أَنَّ اللَيالي ... جَعَلَت فيهِ مَأتَمًا بَعدَ عُرسِ
وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ ... لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ

إلى أن يقول:

وَكَأَنَّ الإيوانَ مِن عَجَبِ الصَنـ ... ـعَةِ جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ
لَم يَعِبهُ أَن بُزَّ مِن بُسُطِ الديـ ... ـباجِ وَاستَلَّ مِن سُتورِ الدِّمَقسِ
مُشمَخِرٌّ تَعلو لَهُ شُرُفاتٌ ... رُفِعَت في رُؤوسِ رَضوى وَقُدسِ(٢١)

بدأ رتم الإيقاع في العلو والارتفاع، وذلك من "خلال اتحاد الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، ينهض الإيقاع العام للقصيدة ويتبلور في قالبه الصياغي المعروف باتحاد الظاهر بالباطن والسطحي بالعميق"(٢٢). إن إيقاع حرف السين وحرف الصاد ليوحي بالهدوء في نفسية الشاعر، فبرغم الألم إلا إنه ليحاول السيطرة وكبت الحزن؛ لأن إيحاء هذه الحروف لا يدخل في الغضب والثورة، فموسيقى الحروف يقصد بها الجمالية الناتجة عن كيفية تأليف الحروف، بحيث تؤدي وظائف نغمية تزيد في موسيقى الشعر وإطرابه، كالصفير والقلقلة والنبر وغيرها. ويلاحظ أن الشاعر في وصفه للإيوان جاء خاطفًا سريعًا وكأنه في موقف مراقبة أو استعجال، والصورة الشعرية تبين ذلك، فالصورة الخاطفة جعلت المتلقي يجول في القصر بسرعة، فخلو القصر من الناس، وتقادم عهده، يشيء بصورة لونية قاتمة، "والعرب عمدت إلى نواصع الألوان فأكدتها، فقالت: أبيض يقق، وأسود حالك، وأحمر قانئ، وأصفر فاقع، وأخضر ناضر"(٢٣)، وإن لم يكن مصرحًا باللون فإن دلالة الألفاظ توحي بذلك، عدم الأنس/ إخلاقه/ بنية رمس/ مأتمًا، فهذه الألفاظ موحية بعدمية الحياة رغم روعة البنيان والطراز المعماري، فقتامة الصورة ناجمة عن الانعكاس النفسي المتأثر، والتعبير بالتشبيه في قوله:

وَكَأَنَّ الإيوانَ مِن عَجَبِ الصَنعَةِ ... جَوبٌ في جَنبِ أَرعَنَ جِلسِ

فالصورة جاءت بإيقاع مرسوم، حيث شبه الإيوان بالترس المستدير إلى جانب البناء العظيم أو الجبل الكبير، وقد أجاد في اجتلاب الصورة المعبّرة، "فالشعر موسيقى تحولت الأفكار فيها إلى نبضات"(٢٤)، تعبّر عن خلجات الشاعر ومرائيه، وذلك عن طريق التوقيع الموسيقي المنظم من توالي إيقاع الحروف والصور الشعرية، وهو ما يجعل الدور الأساس يقع على عاتق الصورة الداخلية للموسيقى الداخلية؛ إذْ هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، وبين وقع المعنى والشكل وبين الشاعر والمتلقي"(٢٥)، وهذا الذي استحسنه البحتري فعمل نصه الشعري على آثار ذلك، ويصف الشاعر بُناة القصر بأنهم مهرة بارعون، ولذا أبهره مناظر اللوحات الجدارية التي تحكي الصراع بين الفرس والروم، فيقول:

وَهوَ يُنبيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ ... لَا يُشابُ البَيانُ فيهم بِلَبسِ
وَإِذا ما رَأَيتَ صورَةَ أَنطا ... كِيَّةَ اِرتَعتَ بَينَ رومٍ وَفُرسِ
وَالمَنايا مَواثِلٌ وَأَنوشِر ... وانَ يُزجى الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ
في اخضِرارٍ مِنَ اللِباسِ عَلى أَصـ ... ـفَرَ يَختالُ في صَبيغَةِ وَرسِ
وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ ... في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ جَرسِ
مِن مُشيحٍ يَهوى بِعامِلِ رُمحٍ ... وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ(٢٦)

فالإيقاع البياني والمعنوي قد ازدحم في هذه المنظومة ازدحام الصور الجدارية في إيوان كسرى، ولنا أن نلحظ الأسلوب التقريري الخبري في قوله: إذا ما رأيت أنطاكية، والاستعارة المكنية في قوله: المنايا مواثل، وكذلك السر الجمالي في التشخيص، والصورة تدل على الرعب الذي أضفته الصورة في نفسية الشاعر، وكذلك سطوة قائد الفرس أنوشروان من خلال التعبير الإيقاعي: عراك الرجال بين يديه، فالشاعر وصل إلى حالة من الإعجاب للإتقان المبدع، فجسّد حالة الحياة المتفجرة في اللوحة فكأنها حقيقية واقعة لا مجرد ألوان وخطوط، وهذا الاستنتاج إنما جاء من خلال النظر لبنية النص الإيقاعية، فهي "ليست سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة، واضحة التركيب، بينة الوظائف، محكومة في علائقها وارتباطاتها"(٢٧)، وقد أضاف الشاعر إلى جملة الإيقاعية عاملاً آخر يتمثل في التنغيم الذي تتأثر به الموسيقى، "إن موسيقى الشعر تتأثر بعامل لغوي هام آخر، وهو التنغيم أو تغيير درجات الصوت"(٢٨). ودور الإيقاع والموسيقى أجمع عليه الأدباء والنقاد؛ لأن هذا الجانب المطرب الذي شكل علامة امتياز للشعر على النثر؛ بل ذهب كثير منهم إلى ربط المضامين بالصور والنغم وتأكيد وجود علاقة بديهية تربط المعنى بالصورة والنغم، "وقد برع كثير من الشعراء في جعل الإيقاع جزءًا ملتحمًا بوزن القصيدة واستطاعوا أن يجعلوا حسهم الموسيقي يرق صداه في إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص"(٢٩)، وفي هذا المعنى يكون التشكيل الموسيقي "إيقاعًا وزنيًا، أو وحدات موسيقية صوتية تخضع لاختبار الشاعر نفسه، وهو بدوره يصنعها – كما يشاء – في الإطار النفسي أو الشعوري الذي يجد نفسه خاضعًا له أثناء الكتابة الشعرية"(٣٠)،وقصيدة البحتري هذه في وصف الإيوان تسجل ردّ فعل الحضارة الفارسية في نفسه، ولذلك وقف مضطربًا بين الإعجاب بتلك الحضارة وسخطه على الزمن الذي ذهب بأهلها، "ومن هنا ياتي جمال تصويره للإيوان من حيث أنه قام على تخيل ما فيه، أما القصور العباسية فقد مثلت واقعًا حضاريًا عايشه وشاهده، فأصبحت أمام خياله مادة الواقع جاهزة يستمد منها ليبدع ويصور"(٣١)، والناظر للنص يرى إيقاع الحزن المسيطر على الشاعر عبر إشارات نبضية يرسلها عن طريق اللغة؛ لتبين لنا مدى الحالة النفسية التي عاناها الشاعر جرّاء موت المتوكل، ولذا فغنه يدخل في مدارات الارتباك والاضطراب والقلق النفسي، لكنه يكابر على الجرح، ويؤكد أنه حاول الصمود أمام الشبهات.

المبحث الثاني: أثر الإيقاع في اللوحة الخمرية:كعادة الشعراء العباسيين لا تبرح الخمرة قصائدهم، وإن كان الغرض مختلفًا، والبحتري منهمك في وصف إيوان كسرى ثم يخرج إلى وصف الخمرة، وهذا ما يسميه النقاد بحسن التخلص، وهو الخروج من غرض إلى آخر دون الإحساس بالنقلة التي حدثت، والرابط البسيط هو حرف التحقيق "قد" حيث يقول:

قَد سَقاني وَلَم يُصَرِّد أَبو الغَو ... ثِ عَلى العَسكَرَينِ شَربَةَ خُلسِ
مِن مُدامٍ تَظُنُّها وَهيَ نَجمٌ ... ضَوَّأَ اللَيلَ أَو مُجاجَةُ شَمسِ
وَتَراها إِذا أَجَدَّت سُرورًا ... وَارتِياحًا لِلشارِبِ المُتَحَسّي
أُفرِغَت في الزُجاجِ مِن كُلِّ قَلبٍ ... فَهيَ مَحبوبَةٌ إِلى كُلِّ نَفسِ
وَتَوَهَّمتُ أَنَّ كِسرى أَبَرويـ ... ـزَ مُعاطِيَّ وَالبَلَهبَذَ أُنسي(٣٢)

وصف الشاعر الطريقة التي سقاه بها أبو الغوث الخمر عن طريق توقيع الإيقاع على الألفاظ الموحية المعبرة، سقاني/ يصرّد/ شربة خلس/ مجاجة شمس/ للشارب المتحسي، فهذه حركة إيقاعية لها سماتها ودلالاتها، "إن هذه الحركة تولدها المخيلة، ويخفق بها القلب وتتطبع في النفس أول الأمر، ثم تجسمها اليدي بالضرب على آلة موسيقية، أو الجسم عند الرقص، أو الصوت عند الإنشاد، فأساس الإيقاع هو الحركة"(٣٣)، إن هذا التناغم بين الإيقاع الوزني والمضمون ليدل على مدى التلاحم بين أجزاء القصيدة جميعها، فلما كان الشاعر قلقًا مضطربًا غير متوازن فإنه أوزانه اضطربت أيضًا، وعندما لجأ إلى الشرب جاء النغم منتشيًا هادئًا، ويكثر الشاعر من الكلمات ذات الحروف الثلاثية لتشكل مع تكرار السين والحركات المتوافقة قيمة جمالية لفنه من جهة الإيقاع الموسيقي، فالشاعر "يحاول أن يوفر هذه الحقيقة الهامة عن طريق صياغة الكلمات مستغلاً الحواس الحسية لأصواتها وجرسها"(٣٤)، ولقد برع البحتري في اصطفاء جرس موسيقي رائع من خلال انتخاب الوزن العروضي وحرف الروي المهموس، وكذلك جملة الإيقاعات الداخلية في النص، والإيقاع الشعري له دلالته في مقطوعته الخمرية؛ إذْ اعتمد الشاعر على نغم تطريبي هادئ يشبه الشارب المترنم في خياله، "والإيقاع الشعري أحد أساسين يقوم عليهما الفن الأدبي هما الإيقاع والكم، والإيقاع موجود في النثر والشعر؛ لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية"(٣٥)، وهناك أصوات قديمة جعلت الفرق بين العروض والإيقاع لا يكاد يذكر، حيث "إن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"(٣٦). والبحتري في تكراره لوحدات موسيقية معينة ما هو إلا تشويق للمتلقي، "وقد أرجعه كولردج إلى عاملين أولهما: التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولدها الدهشة لدى القارئ"(٣٧)، وهذا الذي جعل البحتري يرتفع إلى مرتبة موسيقية سامقة صعبة اللحاق بها، فللصورة حركتها وحياتها النفسية الذاتية، وقد نضيف عليها من خيالنا ما يبعدها عن الواقع. والبحتري في شعره كان وصافًا حاذقًا، فكان في وصفه يرى الأشياء رؤية خاصة تمر خلالها بمشاعره، وتمتزج بها، وتحمل أثرًا من تلك المشاعر واهتزازتها، مما جعل دلالة الإيقاع عنده تصل إلى مستوى ملفت، فالإيقاع "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"(٣٨)، ولعل السبب في قبول الشعر المؤثر يعود إلى ما فعله البحتري، وجاء على هوى النقاد القدماء، "فللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"(٣٩)، والشاعر استخدم ميزة قوية في شعره تكاد تختفي إلا على المتعمق في شعره، وهذه الميزة تتمثل في جلب الحروف المناسبة للحالة المضمونية للغرض، ففي وصفه للخمر يكون الشارب المترنم يعيش أجواء التمطيط واللامبالاة، فجاءت حروف المدّ وافرة مثل: سقاني/ أبو الغوث/ مدام/ الليل/ وتراها/ سرورًا/ ارتياحًا/ للشارب/ الزجاج/ محبوبة، "فأصوات المد إذن أصوات موسيقية منتظمة قابلة للقياس، ولها القدرة على الاستمرار، ويرجع ذلك إلى أن الهواء عند مروره أثناء النطق بها يمر حرًّا من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة"(٤٠). فالشاعر ترجم صوره الشعرية من خلال ملكة خاصة لا يمتلكها الإنسان العادي، إنها ملكة الذوق والإحساس بكل ما يراه، ولذا فقد جاءت إيقاعاته الموسيقية ذات أثر موسيقي لفظي تحقق تأثيرًا عقليًا وجماليًا ونفسيًا ممتعًا، فيبعث السرور في النفس، وينقل الفكرة إلى العقل، ويزين الشعر، ويخلق جوًّا منة حالة التأمل الخيالي"(٤١)، فالإيقاع الذي لاحظناه في لوحة البحتري الخمرية إيقاع ذو حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني، حيث تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة الأخرى، والإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للتعابير الموسيقية الداخلية التي تتألف منها أبيات النص، "وما الإيقاع في الشعر سوى شحذ وتسخير إمكانات اللغة الصوتية التي تتناغم مع بعضها البعض؛ تساويًا وتناسبًا على السواء لإحداث لون من ألوان الانسجام والتماهي يرضخ النفس فتئن تمتعًا، أو يثيرها فتشدده تعجبًا بلون من عدم التناسب"(٤٢).

الخاتمة

دارت رحى هذه الدراسة حول فاعلية الجرس الموسيقى للبنية الإيقاعية لسينية البحتري المشهورة، وقد جاءت الدراسة مغايرة لما تم دراسته من قبل الدارسين لشعر البحتري بعامة والسينية خاصة، فقد جعلت محور الحديث يدور على السر وراء الآخذ الآسر لإيقاع تلك القصيدة، وبيان كنه مقصودها.وقد تنوع الجرس المدروس بين لوحتين: اللوحة الأولى الشكوى، وبينت فيها قيمة الجرس ومناسبة الموضوع للوزن والروي، وكانت اللوحة الثانية عن وصف الرحلة كعادة الشعراء في بيان النصب والتعب، أما اللوحة الثالثة فقد جعلتها لصلب الموضوع وهو وصف إيوان كسرى، حيث تنوعت مواد الإيقاع بين الصور الشعرية والبصرية والسمعية واللونية وغيرها، واللوحة الرابعة كانت تحت مسمى الخمريات، وهي العادة التي درج عليها الشعراء في قصائدهم في العصر العباسي، وقد أبرزت الدراسة براعة الشاعر في الوصف والتصوير الذي يمزج الأشياء بمشاعره عن طريق التنغيم والجرس والإيقاع والنبر وغيرها من أدوات الموسيقى الداخلية، وقد تجسدت

تلك العلاقة الخفية بين الإيقاع والدلالة في بنية أخرى أكثر عمقًا وغموضًا وهي بنية الإيقاع الداخلي الذي سعى الشاعر للعزف عليه من خلال البيان والمعاني والبديع والخيال وجلب الصور الشعرية المعبّرة.

النتائج:

١ – إن البحتري يعتني بالإيقاع ويعد العدة له.

٢ – إن سنية البحتري انتظمت مفرداتها وتراكيبها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات، وهذا الانتظام بنسبة صوتية موسيقية لها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة.

٣ – إن التلاحم قوي بين الشعر الموزون والصوت، فالنسيج التركيبي الإيقاعي للوزن يتصل بالنسيج التركيبي للأصوات بدلالة الألفاظ.

٤ – موسيقى البحتري إيقاع متفهم؛ إذ تؤثر في تكوين الصورة السمعية التي ندركها من خلال النطق بها.

٥ – استطاع البحتري أن يشكل بالشعر لوحات فنية تمتاز بالحيوية والدوام عبر الإيقاع اللفظي والصوري.

٦ – توظيف الشاعر لمفردات شعره عن طريق التمازج اللفظي المؤثر فيا لسمع والبصر، والقدرة على الإيحاء والتطريب.

٧ – استطاع البحتري استمالة الذائقة البشرية لتوافر عناصر مختلفة، عنده تستقطب الاهتمام بالعاطفة والخيال والموسيقى.

٨ – توافرت في قصيدة البحتري صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقاً في موضع الرقة، وقوياً في وضع القوة، مع توفر الجرس الموسيقي يفي الحالتين.

٩ – ربط المقاصد بالمطالع.

التوصيات:

١ – التراث العربي غني بالموضوعات القابلة للبحث لاسيما شعر البحتري.

٢ – هناك جوانب خفية نلتمسها من فاعلية المناهج الحديثة لدراسة الشعر.

٣ – يتميز البحتري بشعره الرزين ذي العمق المعنوي والجودة اللفظية مما يتيح الفرصة أكثر للاطلاع على أسراره.

٤ – هذه الدراسة قابلة للتطوير إذا ما أجريت على غرض من أغراض شعره أو على شعره ككل.

٥ – الجرس الموسيقي والبنية الإيقاعية يمتلكان زحماً موضوعياً لا بأس به يصلح لأطروحة جامعية.

٦ – الاتجاه بشعر البحتري وغير نحو التفكيك وإعادة البناء.

٧ – الخروج بمستوى النصوص القديمة إلى مستويات التجديد على مستوى الإيقاع الموسيقي أو على مستوى حداثة المضامين ورمزيتها في النص الشعري.

٨ – ربط حركة الروي ونوعية الحرف بالمضمون الشعري وتمييز موسيقاه الشعرية.

المصادر والمراجع

١. ابن خلكان، أحمد، وفيات الأعيان، مج ٥،تحقيق: يوسف طويل ومريم طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٢. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: أحمد صقر، دار إحياء الكتب، بيروت، ١٩٧٧م.

٣. أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.

٤. أبو شريفة، عبدالقادر، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٨٩م.

٥. إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م.

٦. إسماعيل، محمد عسران، البنية الإيقاعية في سعر شوقي، ٢٠٠٥م، مصر.

٧. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط٣، ١٩٦٥م.

٨. البحتري، الوليد بن عبادة، ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، ج١، د. ت.

٩. التطاوي، عبدالله، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١م.

١٠. التوحيدي، أبو حيان، المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م

١١. ثامر، فاضل، الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٢م.

١٢. حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط١، ١٩٩٨م.

١٣. الحنفي، جلال الدين، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ط٢، بغداد، ١٩٨٩م.
١٤. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط٩، ١٤٢٦هـ.
١٥. عسران، محمود، البنية الإيقاعية في شعر حافظ إبراهيم، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠١م.
١٦. عياد، شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، مصر، ط٢، ١٩٧٨م.
١٧. العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة المصرية، تونس، ١٩٧٦م.
١٨. عيد، رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، مصر، ط١، ١٩٩٨م.
١٩. فاضل، غالب، في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٤م.
٢٠. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٨م.
٢١. الفلاحي، سلام علي، البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، عمان، دار غيداء للنشر، ٢٠١٣م.
٢٢. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
٢٣. المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط٧، ١٩٨١م.
٢٤. المقالح، عبدالعزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.
٢٥. مندور، محمد، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، ط٢، القاهرة.
٢٦. نافع، عبدالفتاح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة الكتاني، الأردن، ١٩٨٥م.
٢٧. النعمان، القاضي، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٨١م.
٢٨. النمري، أبو الحسين عبدالله بن علي، كتاب الملمّع، تحقيق: وجيهة السطل، دمشق، ١٩٧٦م.
٢٩. الهاشمي، علوي، السكون المتحرك تجربة الشعر المعاصر في البحرين، ج١، اتحاد كتاب الإمارات، ط١، ١٩٩٢م.
٣٠. هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها، وزارة الثقافة، العراق، ١٩٨٠م.
٣١. وقاد، مسعود، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، جامعة ورقلة، ٢٠٠٣م.

المجلات العلمية:

١- مجلة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها.
٢- مجلة مجمع اللغة العربية الأردني.
٣- مجلة آفاق عربية.

الهوامش

(١) أحمد بن خلكان، وفيات الأعيان، مج ٥،تحقيق: يوسف طويل ومريم طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص: ١٦ – ٢٣.

(٢) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، وزارة الثقافة، العراق، ١٩٨٠م، ص: ١٦.

(٣) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م، ص: ١١٥.

(٤) سلام علي الفلاحي، البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، عمان، دار غيداء للنشر، ٢٠١٣م، ص: ٢٦٢.

(٥) البحتري، ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، ج١، ص: ١٩٠.

(٦) القاضي النعمان، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٨١م، ص: ١٢٥.

(٧) فوزية العقيلي، علاقة المطالع بالمقاصد المادحة عند ابن زيدون، مجلة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثالث والعشرون، مارس ٢٠١٩م، ص: ٢٠٥.

(٨) فرحان القضاة، القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، عدد ٥٨، سنة ٢٠٠٠م، ص: ١٢٥.

(٩) البحتري، ديوان البحتري، ترزني: تجربني. النبو: التجافي، ص: ١٩١.

(١٠) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط٩، ١٤٢٦هـ، ص: ٩٧.

(١١) عبدالكريم راضي جعفر، شعرية الوزن والاختيار المشروط، مجلة أفاق عربية، ع١١ – ١٢ للسنة الحادية والعشرين، كانون الأول، ١٩٩٦م، ص: ٦٨.

(١٢) ديوان البحتري، عنسي: نياقي. آل ساسان: ملوك الفرس. خلاط ومكس: موضعان، ص:١٩١.

(١٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط٣، ١٩٦٥م، ص:١٧٧.

(١٤) محمود عسران، البنية الإيقاعية في شعر حافظ إبراهيم، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠١م، ص: ١.

(١٥) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م، ص:٤٣.

(١٦) ديوان البحتري، حلل: المحلة. البسابس: القفر الخالي. الملس: الفلاة لا نبات فيها. ص:١٩١.

(١٧) محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط٧، ١٩٨١م، ص: ٢٥٦.

(١٨) القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد، ص: ١٢٨.

(١٩) مسعود وقاد، البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، جامعة ورقلة، ٢٠٠٣م، ص: ٦٠.

(٢٠) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م، ص: ٨٩.

(٢١) ديوان البحتري، الجرماز: أحدأ بهاء القصر. جلس: غليظ. أرعن: أحمق. ص: ١٩٢ – ١٩٣.

(٢٢) علوي الهاشمي، السكون المتحرك تجربة الشعر المعاصر في البحرين، ج١، اتحاد كتاب الإمارات، ط١، ١٩٩٢م، ص: ٦٤.

(٢٣) أبو الحسين عبدالله بن علي النمري، كتاب الملمّع، تحقيق: وجيهة السطل، دمشق، ١٩٧٦م، ص: ٨.

(٢٤) جلال الدين الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، ط٢، بغداد، ١٩٨٩م، ص: ٧٨.

(٢٥) فاضل ثامر، الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشئون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٢م، ص: ٤٢.

(٢٦) ديوان البحتري، الدرفس: رأية الفرس. يزجي: يسوق. ص: ١٩٢.

(٢٧) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٨م، ص: ١٨.

(٢٨) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، مصر، ط٢، ١٩٧٨م، ص: ٥٦.

(٢٩) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، مصر، ط١، ١٩٩٨م، ص:١٢.

(٣٠) عبدالعزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م، ص: ١٦.

(٣١) عبدالله التطاوي، قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١م، ص: ٤٠٩.

(٣٢) ديوان البحتري، يصرّد: يقلل. خلس: سريعة. مجاجة: ريق. البلهبذ: مغني فارسي، ص: ١٩٢ – ١٩٣.

(٣٣) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة المصرية، تونس، ١٩٧٦م، ص: ٤٣.

(٣٤) عبدالفتاح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة الكتاني، الأردن، ١٩٨٥م، ص: ١٨.

(٣٥) محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، ط٢، القاهرة، ص: ١٨٧.

(٣٦) ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: أحمد صقر، دار إحياء الكتب، بيروت، ١٩٧٧م، ص: ٢٣٨.

(٣٧) ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط١، ١٩٩٨م.

(٣٨) أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م، ص: ٢٨٥.

(٣٩) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص:٤.

(٤٠) غالب فاضل، في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٤م، ص: ٢٤ – ٢٥.

(٤١) عبدالقادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط١، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ١٩٨٩م، ص: ٨٢.

(٤٢) محمد عسران إسماعيل، البنية الإيقاعية في سعر شوقي، ٢٠٠٥م، مصر، ص: ١٤.