الإيقاع في شعر البهاء زهير

المدرس الدكتور

رائد حازم حسن

جامعة تكريت / كلية الآداب

The Rhyme in the Poetry of Al-Bha'a Zuhair

المستخلص

تتناول هذه الدراسة ظاهرة مهمة في الشعر العربي عند واحد من أهم شعراء العصر الأيوبي، إذ تقوم بدراسة الإيقاع في شعر (البهاء زهير)، وذلك لما تميز به فن الإيقاع عن (البهاء زهير) من رشاقة وعذوبة جعلته سمة ظاهرة في شعره، ذلك بالإضافة إلى ما تميز به أسلوب (البهاء زهير) نفسه من سهولة الألفاظ، وجودة المعاني، وعذوبة الموسيقى.لذلك جاءت هذه الدراسة تتناول الإيقاع في شعر (البهاء زهير)، فتعرض لمحة عن حياته، وتبين مفهوم الإيقاع بشكل عام، ثم تقوم بدراسة الإيقاع الخارجي في الديوان، وكيف تعامل الشاعر مع الأوزان الخليلية، وتقوم برصد التغييرات التي أحدثها (البهاء زهير) في الأوزان، وكيف ربط بينها وبين دواخل نفسه وانفعالاته الحسية، كذلك تعرض الدراسة لعناصر الإيقاع الداخلي في الديوان، وكيف تعامل الشاعر مع هذه العناصر للوصول من خلالها إلى أعلى درجات الموسيقى.

Abstract

This study deals with an important phenomenon in the Arab poetry with one of the significant poets in Al-Ayoubi era. It studies the rhyme in poetry of (Al-Bha'a Zuhair) because of which its distinctive features such as a naturalness and delightful as well as its style such as an easy vocabularies, clear meaning, musical characteristic.This paper studies Al-Bha'a Zuhair's life, the concept of rhyme in general and it also studies the external rhyme in his Dewan, and how this poet deals with Al-Khaliliah rhythms and the changes on his poetry. It also clarifies who the poet connect between these rhythm, himself and his sensory emotion. This study also reviews the elements of the internal rhyme in the Dewan and this poet deals with these elements to reach into higher degree of music.

المقدمة

يعد الشعر العربي من أهم فنون الأدب، إذ سجل العرب عن طريقه كثير من تراثهم وتجاربهم، واعتبروه مجالًا للتعبير عن عواطفهم وحوادثهم التي تحدث في حياتهم، وتعد الموسيقى من أهم الركائز التي يقوم عليها الشعر العربي، ويتميز الشعر العربي بالعديد من الخصائص التي تميزه عن الفنون الأخرى، كان الإيقاع أهم هذه الخصائص، لذلك جاء هذا البحث يتناول فن الإيقاع عند أحد شعراء الدولة الأيوبية، وهو (البهاء زهير)، ومن خلال هذه المقدمة أقوم ببيان بعض الأمور، منها:

أولًا: أهمية الدراسة: تكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تقف على أحد الخصائص المميزة للشعر العربي باعتباره أغنى الفنون الأدبية وأقدمها، وتقوم ببيان عناصر ومكونات الإيقاع الشعري ووظيفته داخل القصيدة، كذلك فإن أهمية هذه الدراسة تكمن أيضًا في أنها تتعامل مع النص الشعري بشكل مباشر، من خلال النظر والمطالعة في شعر (البهاء زهير)، مما أكسب هذه الدراسة واقعية مأخوذة من واقعية النص نفسه.

ثانيًا: أهداف الدراسة:تهدف هذه الدراسة إلى الإجابة على بعض الأسئلة الخاصة بظاهرة الإيقاع الشعري عند (البهاء زهير)، ومنها: كيف تعامل (البهاء زهير) مع الإوزان العروضية؟ وهل أدخل عليها أي تغيير أو تجديد؟ وهل ظلت الأوزان الشعرية عند (البهاء زهير) بمعزل عن الأغراض أم أنه حاول الربط بينهما؟ كيف تعامل (البهاء زهير مع القافية؟ وكيف استفاد منها على مستوى الإيقاع؟ كيف وظف (البهاء زهير) علم البديع لبلوغ المدى الإيقاعي في ديوانه؟

ثالثًا: منهج الدراسة:جمعت هذه الدراسة بين المنهج الوصفي، والمنهج التطبيقي.

رابعًا: خطة الدراسة: جاءت هذه الدراسة تحت عنوان (الإيقاع في شعر البهاء زهير)، وقد احتوت على:

- مستخلص البحث
- المقدمة: وهي تهدف إلى بيان بعض الأمور الخاصة بالدراسة، مثل أهمية الدراسة، وأهدافها، ومنهجها، والخطة التي تسير عليها.
- **التمهيد:**وهو يحتوي على ترجمة صغيرة (للبهاء زهير)، ومكانته بين شعراء عصره، كذلك يقوم بالتعريف لفن الإيقاع في اللغة والاصطلاح، وعند علماء العربية القدامى والمحدثين، وعند علماء الغرب.
- المبحث الأول: الإيقاع الخارجي في شعر البهاء زهير:

ويقوم هذا المبحث ببيان عناصر الإيقاع الخارجي، والتي تمثلت في الوزن والقافية، وكيف تعامل (البهاء زهير) معهما ليصل بالإيقاع الشعري إلى أقصى مدى.

- المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي في شعر البهاء زهير:

ويقوم هذا الفصل بعرض العناصر التي يتكون منها الإيقاع الداخلي، وكيف وظفها (البهاء زهير) في ديوانه.

ـ الخاتمة: وهي تقوم بعرض أهم النتائج التي توصلت لها هذه الدراسة.

ـ قائمة المصادر والمراجع.

ـ الفهرس.

التمهيد

قبل الحديث عن الإيقاع في شعر (البهاء زهير)، لابد لنا أولًا من الوقوف على بعض الأمور المهمة، مثل التعريف بالشاعر ووضعه في إطاره الومني، كي نستطيع من خلال ذلك التعرف على خصائص الشعر الموجود في عصره، ودراسة البنية الإيقاعية من خلال تلك الخصائص، ومن المهم كذلك الوقوف على مفهوم الإيقاع في اللغة، والاصطلاح، وعند العرب القدامى والمحدثين، وفي العرب أيضًا؛ وذلك لتتضح لنا المادة التي تدخل في صلب البحث وما يُبنى عليه من نتائج؛ لذلك سيسعى التمهيد إلى بيان هذه النقاط المهمة.

أولًا: التعريف بالشاعر: هو أبو الفضل زُهير بن محمد بن علي بن يحيى بن الحسن بن جعفر بن منصور بن عاصم المهلبي العَتَكي، الملقب ببهاء الدين الكاتب، من شعراء الدولة الأيوبية[١]، بل هو من فضلاء عصره، وأجودهم نظمًا، وأحسنهم نثرًا وخطًا، وأكثرهم مروءةً[٢].ولد (بهاء الدين زهير) في عام واحد وثمانين وخمسمائة من الهجرة (٥٨١هـ)، في وادي نخلة، بالقرب من مكة، ثم نزحت أسرته إلى مصر، وهو صغير، وأقامت في مدينة قوص، وهناك تلقى (البهاء زهير) تعليمه على يد فقهاء وعلماء المدينة، وغيرهم من علماء القاهرة جميعًا، وعندما ظهرت شاعريته التفت إليه حكام مدينة قوص، فأخذ ينظم لهم القصائد بعد أن قربوه منهم وأسبغوا عليه الكثير من العطايا والهبات[٣] ولقد انتشر ذكر (البهاء زهير) في البلاد، ونما إلى بني أيوب، فاتصل بهم، وخصهم بكثير من مدائحه، وكان كثير الإشادة بفتوحاتهم وانتصاراتهم في شعره، ثم اتصل بالملك الصالح (نجم الدين أيوب)، فقربه الملك إليه، وكان يصطحبه معه في رحلاته إلى الشام وأرمينية وغيرهما، مما مكَّن (البهاء زهير) من الاطلاع على أحوال تلك البلاد، والاتصال بحكامها وأمرائها وعلمائها[٤].ولقد كان الشاعر (البهاء زهير) شديد الوفاء للملك الصالح (نجم الدين)، ويظهر ذلك في رواية (ابن خلكان) أنه عندما أسر الملك الصالح في قلعة الكرك، أقام (زهير) في مدينة نابلس، لا يبرحها حتى أفرج عن الملك، وعاد إلى مصر حاكمًا عليها، فكافأه الملك على ذلك الإخلاص واتخذه وزيرًا وصديقًا له[٥]. كذلك كان (بهاء الدين) شديد الحب لمصر وأهلها، ولم يكن يلهيه التنقل بين البلاد عن ذلك الحب، وكان كثير التغنى بحبه لمصر في أشعاره، ومن ذلك قوله[٦]:

سقى واديًا بين العريش وبرقة — من الغيث هطال الشآبيب هتان
وحيَّا النسيم الرطب عني إذا سرى — هنالك أوطانًا إذا قيل أوطان
بلاد متى ما جئتها جئت جنة — لعينك منها كل ما شئت رضوان
فيا ساكني مصر تُراكم علمتم — بأني ما لي عنكم الدهر سلوان

ولم يتمثل الطابع المصري عند (البهاء زهير) في كثرة تغنيه بحب مصر في أشعاره فقط، بل إننا نجد طبيعة البيئة المصرية قد أثرت أيضًا في مضامين أشعاره، حيث نجد في ديوانه العديد من الأبيات التي تسري فيها روح الدعابة والفكاهة، كذلك نجد بعض الأمثال الشعبية التي تجري على الألسنة المصرية، من ذلك قوله[٧]:

إياك يدري حديثًا بيننا أحد — فهم يقولون: للحيطان آذان

ولا شك أنه يعني بالضمير (هم) في هذا البيت المصريين. ومن ذلك أيضًا قوله[٨]:

شرفوني بنظرة — شرَّف الله قدركم
لو وصلتم محبكم — ما الذي كان ضركم
مات في الحب صبوةً — عظم الله أجركم

ويروي صاحب (وفيات الأعيان) أنه في الرابع والعشرين من شوال لعام ست وخمسين وستمائة (٦٥٦هـ)، أصاب القاهرة مرض عظيم، لم يكد يسلم منه أحد، وقد أصاب ذلك المرض (البهاء زهير)، فأقام أيامًا، ثم توفي في يوم الأحد الرابع من ذي القعدة من السنة المذكورة، ودفن بعد صلاة ظهر اليوم التالي، بالقرافة الصغرى، بالقرب من قبة الإمام الشافعي[٩].ولقد خلَّف لنا (البهاء زهير) مجموعة كبيرة من القصائد والأبيات، جمعت في ديوان باسمه، وتولى شرحه وتحقيقه الأستاذان: (محمد أبو الفضل إبراهيم)، و (محمد طاهر الجبلاوي)، ونشرته دار المعارف في القاهرة سنة ٢٠٠٩م.

ثانيا: مفهوم الإيقاع:

١- **الإيقاع في اللغة:** جاء في لسان العرب: "وقَع على الشيء ومنه يقع وقْعًا ووقوعًا: سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعتُ من كذا وعن كذا وقْعًا، وَوَقع المطر بالأرض، ولا يُقال سقط"(١٠).ويقال أيضًا: "الإيقاع من إيقاع ألحان الغناء، وهو يوقع الألحان ويبينها بينًا"(١١)، الإيقاع أيضًا "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"(١٢)، وهو "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله كتابًا من كتبه في ذلك المعنى، كتاب الإيقاع"(١٣).ومن ذلك يتبين لنا أن الإيقاع لفظ خاص بالألحان والغناء، وهو نوع من تكرار الأصوات وترديدها، بحيث يحدث ذلك صدى وصدعًا، فتثير في النفس اهتزازات، يستشعرها السامع ويتأثر بها.

٢- **الإيقاع في الاصطلاح:** يُعد (ابن طباطبا) من العلماء الأوائل الذين استعملوا مصطلح الإيقاع عند العرب، وذلك في كتابه (عيار الشعر)، حيث قال: "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"(١٤)، فالإيقاع عنده يتحقق في الشعر الموزون المقفى، بحيث تستجيب له فطرة الإنسان، وبالتالي يطرب السامع بتآلف الأصوات والعبارات.والإيقاع أيضًا "ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام، وهكذا (...) وأحسب أن الإيقاع فينا، وهو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا، ونستريح إذا وجدناه، ويصيبنا القلق إذا فقدناه"(١٥). ويجب أن يتصف الإيقاع بالفاعلية، التي تبعده عن الجمود، وتمنحه صفة الحركة والحيوية والنماء، ويكون قوام هذه الحركة التتابع في النغمة التي يتخللها من حين إلى آخر فواصل للراحة والتنفس(١٦). والإيقاع بذلك نسيج من التوقعات التي تنتج عن تتابع المقاطع الصوتية، مما يؤدي إلى خلق نظام منسجم ومنتظم الحركة في تحديد النغمات والنبرات الموجودة في هذه المقاطع الصوتية، وهو وسيلة تمكن اللغة من إضافة وقع جديد للألفاظ والعبارات في نفوس السامعين.

٣- **الإيقاع عند العرب القدامى والمحدثين:**لقد أدى انتشار كتاب الخطابة لـ (أرسطو طاليس) في القرن الثالث الهجري بين العرب إلى تنبه العرب لظاهرة الإيقاع التي أشار إليها الكتاب، مما أدى إلى انتشار هذا المصطلح بين الفلاسفة والعلماء واللغويين المسلمين، من أمثال: (الكندي) المتوفى سنة ٢٥٧هـ، و(ابن رشد) المتوفى سنة ٥٩٥هـ، و(ابن طباطبا) المتوفى سنة ٣٢٢هـ، وغيرهم، مما جعل مصطلح الإيقاع مصطلحًا متداولًا ومتشعب المعاني(١٧).وفي مجال النقد العربي القديم نجد عددًا قليلًا من العلماء قد تحدثوا عن مصطلح الإيقاع، فعلى سبيل المثال يقول (أبو هلال العسكري)إنَّ "من فضل الشعر على النثر أن الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة، لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر"(١٨)،(فأبو هلال العسكري) بذلك القول يرجع تفوق الشعر على النثر إلى وجود الإيقاع في الشعر، وخلو النثر منه ، ويعرفه (الفارابي) بأنه: "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"(١٩)، وهو بذلك يشترط لوجوده عنصرين أساسيين، وهما: عنصر التكرار، ووجود فواصل في أزمنة محدودة وثابتة. أما العلماء المحدثين فقد استعملوا مصطلح الإيقاع بمعانٍ مختلفة، منها ما يتفق مع ما وضعه العلماء القدامى ومنها ما يختلف، ومن ذلك تعريف الإيقاع بأنه "حركة منتظمة، والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام"(٢٠)، ويحدد (فؤاد زكريا) الإيقاع في الموسيقى بأنه "بأنه تنظيم الحركة اللحن، بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر، وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه"(٢١). وهو يرى أن الإيقاع يتخلل حياتنا كلها، ويحيط بنا، فالكون كله تدور ظواهره في إيقاع منتظم، وهذا يتفق مع ما أشار إليه الأستاذ (عمر خليفة) من وجود الإيقاع في دقات القلب، وطريقة التنفس وغيرهما من أمور الحياة المختلفة. ويعرف (مجدي وهبة) و(كامل المهندس) الإيقاع عامة بأنه: "التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي"(٢٢)، وهو صفة مشتركة بين الفنون، وتبدو هذه الصفة واضحة في الشعر، والنثر، والموسيقى، والرقص، "فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"(٢٣).

٤- **الإيقاع عند الغرب:** اشتقت كلمة الإيقاع من اللغة اليونانية، وهي بمعنى الجريان والتدفق(٢٤)، ولقد عرفه كثير من علماء الغرب الذين اهتموا بالدرس النقدي، فالإيقاع عند (برتيل مالبرج) هو "تقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة، وذات وظيفة وملمح جمالي"(٢٥).كذلك فقد حدد البعض وظيفة الإيقاع بأنه "المنظم لكل ما هو متسرب، كل ما لا يمكن القبض عليه، كالزمن واللغة والحركة والأصوات والأشكال"(٢٦)، كذلك فإن وظيفة الإيقاع تقوم أيضًا على الجمال والتأثر الدلالي، وذلك من خلال الحركة المقسمة إلى وحدات صوتية ولغوية بطريقة متكررة(٢٧).ولقد اتفق معظم الباحثين على تقسيم الإيقاع الصوتي في القصيدة العربية إلى إيقاع داخلي وإيقاع خارجي،

فالإيقاع الداخلي يتمثل في الظواهر الصوتية التي ينتج من خلالها الجرس الموسيقي داخل الأبيات مثل: التصريع، والتكرار، والتجنيس، والتقسيم، والتوازي، وغيرهم، وأما الإيقاع الخارجي فيتمثل في الوزن والقافية[٢٨]، وهذا ما سيقوم البحث بعرضه ومناقشته من خلال دراسته للإيقاع في شعر (البهاء زهير).

المبحث الأول الإيقاع الخارجي في شعر البهاء زهير

يتمثل الإيقاع الخارجي في الشعر العربي في وزن القصيدة وقافيتها[٢٩]، وفيما دراسة لهذين العنصرين من خلال توظيف (البهاء زهير) لهما في شعره.

أولًا: الوزن:

١- **مفهوم الوزن:**لوزن في اللغة هو "ثقل شيء بشيء مثله كأوزان الدراهم، ومثله الزِّرْن، وَزَنَ الشيء وزْنًا وزِنَةً"[٣٠]، ويقال: "وَزَنَ الشيء يَزِنُ وَزْنًا وَزِنَة: قدَّره بواسطة الميزان، ورفعه بيده ليعرف ثقله وخفته، (...)، ووزن نفسه على الأمر: وطَّنها عليه، ووزن الشعر: قطعه وميَّز بين ثِقَله وخفته، ونظمه ووافقًا للميزان العروضي"[٣١].وأما الوزن في الاستعمال، فقد عده اللغويون القدامى أحد الأركان الأساسية للشعر العربي، والذي من خلاله يتم التفريق بين جنسين مهمين من الأجناس الأدبية الكبرى، وهما الشعر والنثر، ويظهر ذلك من خلال تعريف القدماء للشعر، فالشعر عن (قدامة بن جعفر) هو "قول موزون ومقفى يدل على معنى"[٣٢]، وهو عند (ابن سينا) "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه"[٣٣]، ويشرح ابن سينا تعريفه فيقول: "ومعنى موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة"[٣٤]، فالوزن هو "مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات أو التي تشتمل على عدد ما من تلك المقاطع اللغوية، ففي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية"[٣٥].وتعد البحور الشعرية هي الميزان الذي نستطيع من خلاله أن نزن البيت الشعري، والبحر هو تلك الأنساق الموسيقية الموجودة في أشعار العرب، ويبلغ عدد البحور في الشعر العربي ستة عشر بحرًا، قام (الخليل) بوضع خمسة عشر، ثم زاد عليهم تلميذه (الأخفش) بحر المتدارك، ويتكون البحر الشعري من تكرار تفعيلة واحدة عدد من المرات في كل شطر، وهذا النوع من البحور يسمى بالبحور البسيطة، أو يتكون من تكرار تفعيلتين مختلفتين، ويسمى هذا النوع من البحور بالبحور المركبة[٣٦].

٢- **ارتباط الأغراض بالأوزان عند البهاء زهير:** وبالنظر في شعر (البهاء زهير) وكيفية اختياره لأوزان قصائده، نجد أن الشاعر حاول دائمًا أن يربط بين طبيعة البحر الشعري والغرض الذي كُتبت فيه القصيدة، ولعل أول ما ليفت النظر إلى كيفية توظيف (البهاء زهير) للبحور الشعرية، هو استعماله للبحور الخفيفة البسيطة في معظم قصائد الديوان[٣٧]، ولقد كان ذلك نابعًا من جنوح الشاعر إلى السهولة والعذوبة، تلك السوهلة التي نشعر بها في الألفاظ والصور، والقوافي، والأوزان المستخدمة، وذلك ما جعل كثير من النقاد يقرون بصلاحية شعره للغناء، وفعلى سبيل المثال يقول الدكتور (عبد الفتاح شلبي): "وقد جاء شعره صالحًا للغناء، والتوقيع به على الصاجات بروحه الخفيفة، وقافيته المرقصة، ونغمته المطربة، وأوزانه الموسيقية"[٣٨].أما من ناحية ارتباط البحور بأغراض معينة، فإننا نجد أولًا أن (البهاء زهير) قد كتب ديوانه في جميع الأغراض الشعرية التي كتبت فيها العرب، حيث كتب في: النسيب، والهجاء، والإخوانيات، والمدح، والعتاب، والوصف، والسخرية، والزهد، والتصوف، والشكوى، والشيب، والحنين، والحكمة، والتهنئة، والاعتذار، والفخر والحماسة، واللغز. ولقد توزعت موضوعات النسيب والهجاء والعتاب والإخوانيات على بحور الشعر المختلفة، ولكن ظل لبحر الطويل والكامل الصدارة في هذه الموضوعات، بل كانت لهما الصدارة في الديوان كله، فقد بلغ عدد قصائد ومقطوعات النسيب داخل الديوان مائتين وأربعة عشر، كتب منهم خمس وأربعين قصيدة أو مقطوعة على بحر الطويل، وأربع وأربعين على بحر الكامل، وواحد وأربعين على الرمل، وست عشرة على بحر الخفيف، وخمس عشرة على البسيط، وغيرهم من بحور الشعر المختلفة، مما يجعلنا نقرر أن النسيب في ديوان (البهاء زهير) لا يعد معيارًا للربط بين العاطفة والوزن الشعري. ولعل من أبرز ما يعبر عن ارتباط البحور الشعرية بالأغراض في الديوان ارتباط قصائد المديح عنده ببحر الطويل وبحر الكامل[٣٩]، فقد نظم (البهاء زهير) خمس عشرة قصيدة في المديح على بحر الطويل، وعشر قصائد على بحر الكامل، ومن المعروف أن بحر الطويل هو أطول البحور الشعرية، بحيث تتكرر تفعيلة (فعولن مفاعيلن) في الشطر الواحد مرتين[٤٠]، وبهذا يكون البحر قادرًا على استيعاب قدرًا كبيرًا من المعاني والمضامين داخل القصيدة، وملائمًا للتعبير عن الأغراض التي تتسم بالجد مثل المديح والفخر وغيرهما. كذلك يظهر ارتباط

العاطفة بالوزن في شعر (البهاء زهير) من خلال استخدامه مجزوء البحور في سياق الانفعالات، وكأن سرعة ضربات قلبه وتلاحق أنفاسه منعته من إطالة الحديث، مما ألجأه إلى استخدام المجزواءت من البحور، ويعلق الدكتور (أحمد بدوي) على قول (البهاء زهير)[٤١]:

إنْ شَكَا القَلبُ هَجرَكمْ مَهَّدَ الحُبُّ عُذرَكُمْ

قائلًا: "وحسبك دليلًا على عنف هذا الانفعال اندفاعه في الحب اندفاعًا لا يلوي على شيء، فإذا هجره الحبيب وتألم لذلك قلبه، لم يقطع صلته بمن يحب، بل يجد له في الهجر عذرًا، ثم هو يندفع منفذًا أمر حبيبه ولو أمره بما قسا وهو غير صبور، في حبه، بل مندفع فيه . على عكس من يهواه، وكل ذلك يدلنا على الانفعال السريع الذي يناسبه المجزوء"[٤٢].فالوزن إذن جزء من العاطفة، وبحسب ما تقدم نستطيع أن نقرر أن الأوزان الشعرية جاءت في ديوان (البهاء زهير) متسقة مع الأغراض والانفعالات الموجودة داخل القصائد.

٣- **التغيير في الأوزان عند البهاء زهير:** يتمثل التغيير في الأوزان العروضية في أمرين: الضرورات الشعرية، والزحافات والعلل، أما التغيير في الأوزان من أجل الضرورات الشعرية، فقد عدها معظم النقاد من العيوب المشينة، ودليلًا على ضعف الشاعر وافتقاره[٤٣]، ونحن لا نكاد نجد هذا النوع من التغيير في ديوان (البهاء زهير) إلا في مواضع قليلة جدًا، تتمثل في تسهيل الهمزة أو حذفها، ومن ذلك قوله[٤٤]:

وحقِّكُمُ ما غيَّر البُعْدُ عهدَكُم وإن حالَ حالٌ أو تَغيَّر شانُ

إذ قام الشاعر بحذف الهمزة من كلمة (حائل) فجعلها (حال)، وذلك للضرورة، وهو نادر في الديوان. أما التغيير في الأوزان من أجل الزحافات والعلل، فقد يؤدي كثرتها إلى جعل الشعر نثرًا، والذهاب برونقه وجماله[٤٥]، ولذلك نجد النقاد قد قبلوا القليل منها، مما لا يؤثر على حيوية الإيقاع ويذهب برونقه[٤٦]، والزحافات في الديوان كثيرة، تختلف بين قبض، وكف، وطي، وخبن، وعقل، وإضمار، ووقص، وغيرها، ولا يعد ذلك دليلًا على ضعف الشاعر، أو فساد الإيقاع؛ وذلك لأن الإيقاع الشعري لا يكون بمعزل عن العاطفة، فقد يبعد الشاعر عن الإيقاع المجرد إلى الإيقاع الذي يعبر عن عاطفته وانفعالاته، فيلجأ إلى إدخال الزحافات والعلل في الوزن الشعري، وقد يعبر الوزن التام عن عاطفة الشاعر وانفعالاته فلا يحتاج إلى إقحام الزحافات والعلل داخل الوزن.

٤- **التجديد في الأوزان عند البهاء زهير:** لعل أول ما يلفت النظر في مسألة التجديد في الوزن عند (البهاء زهير) هو تأثره بطريقة نظم الموشحات الأندلسية وما تتمتع به من سهولة الألفاظ وعذوبة الإيقاع[٤٧]، كذلك ينسب إلى (البهاء زهير) محاولة خلق وزن شعري جديد[٤٨]، ورد في الديوان باسم بحر السلسلة، وقد تأثر فيه الشاعر بالأزجال والفنون الشعبية السائدة[٤٩]، ومن ذلك قوله[٥٠]:

قد راحَ رَسولي وكما راح أتَى بااللهِ مَتَى نَقَضْتُم العَهْدَ مَتَى
مـاذا ظَنّي بـكمْ ومـاذا أمـلـي قد أدرَكَ فيّ سؤلَهُ من شَمِتَا

ووزنها على هذا النحو:

قد راحرسو ليوكما راحاتي بللا همتي نقضتمل عهدمتي
فاعل فعلن مستعلن مستعلن فاعل فعلن متفعلن مستعلن

كذلك ورد في الديوان بعض النتف الشعرية التي جاءت على نفس الوزن، مع دخول بعض الزحافات والعلل، مما يجعنا نقول بأن ذلك الوزن الذي يعتمد على تكرار (فاعل مستفعل) مرتين في كل شطر، إنما هو إعادة ترتيب لبحر البسيط، حيث بدأ بالتفعيلة الأصغر، وقرب كل تفعيلة من شبيهتها، ولعل ذلك يرجع إلى تقبل الجمهور لذلك الإيقاع وإن خالف أوزان الشعر العربي المعروفة.

ثانيًا: القافية:

١-**مفهوم القافية:** القافية في اللغة مأخوذة من الفعل قَفا يَقْفُو، أي تبع وتتبع، والقفا هو مؤخر العنق، وجمعه أقفاه، وقفا كل شيء آخره، ويقال هو يقتفي أثر فلان، أي يتبعه ويسير على خطاه[٥١]، وفي قوله تعالى: "ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَى آثَارِهِمْ بِرُسُلِنَا"[٥٢]، أي أتبعنا نوحًا وإبراهيم رسلًا من بعدهم، والقافية هي آخر كلمة في البيت، وسُميت كذلك لأنها تقفوا الكلام[٥٣]، وإنما "سميت القافية قافية لأنها تقفوا أثر كل بيت، وقال قوم أنها تقفو أخواتها"[٥٤].أما القافية في الاصطلاح فقد اختلف العلماء في تعريفها، فالقافية عند (الخليل) قد تكون كلمة أو بعض كلمة أو كلمة وبعض كلمة، أما (الأخفش) فقد عرَّف القافية بأنها آخر كلمة في البيت، فهي عنده كلمة تامة مثل لعاب، وركاب، وصحاب[٥٥]. ولعل أدق تعريف للقافية من الناحية الموسيقية القول بأنها "اسم يطلق على مجموعة من الأحرف تلتزم آخر القصيدة أو المقطوعة، تعطي أصواتًا تتكرر من خلال لحظات ومنية منتظمة"[٥٦].فالقافية هي عدد من الأصوات يتكرر في نهايات الأبيات، وتكرارها هذا يكون جزءًا من الموسيقى

الموجودة في القصيدة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع المتلقي سماعها في فترات زمنة منتظمة، وبعد عدد معين من المقاطع ذات النظام الخاص المعروف بالوزن(٥٧).

٢- **ارتباط القافية بالمعنى عند البهاء زهير:** يربط بعض الباحيثن بين قافية القصيدة وموضوعها، حيث رأى بعضهم أن يرتبط روي القاف بالشدة والفخر، والدال بالفخر والحماسة، والميم واللام بالوصف، والباء والراء بالغزل والنسيب(٥٨)، وذلك لأن بعض القوافي تفسح المجال للأفكار وتسمح بتدفق المعاني داخل القصيدة، بل إن الجرس الصوتي للأحرف قد يتفق مع الحالة الشعورية المسيطرة على القصيدة، وليس أدل على ذلك من نونية (ابن زيدون)، فاختيار حرف النون مع حالة الشوق والحرمان، ومجيء ألف الإطلاق بعدها أعطى جرسًا موسيقيًّا خاصًا، وأعطى صوتًا حاكى صوت الأنين والألم، مما عمل على تعميق المعنى الموجود في القصيدة. وبالنظر في شعر (البهاء زهير) نجد شيوع استخدامه لقافية: (الراء، والنون، واللام، والميم، والدال، والباء)، وهي حروف تبين مدى اتفاق شعر (البهاء زهير) مع الشعر العربي، فهذه الحروف هي من أكثر الحروف شيوعًا في قوافي الشعر العربي، كذلك فقد وزع (البهاء زهير) حروف القوافي على أغراض ديوانه، فجعل للنسيب والغزل قافية: (الراء، والنون، واللام، والميم، والدال، والباء)، وكتب في الشيب على قافية: (الياء، والنون، والباء)، كما جعل قافية (الدال، والنون، واللام) للهجاء، وكتب في الحنين على قافية: (الميم، والقاف، واللام، والنون)، أما المديح فجعله على قافية: (الراء، واللام، والميم، والنون)، وكتب في الشكوى على قافية: (الدال، والباء)، أما الفخر فكان على قافية: (الميم)، وكانت السخرية على قافية: (الباء)، وكتب في العتاب على قافية: (الدال، والنون)، وجعل التهنئة على قافية: (الراء)، والحكمة على قافية: (السين)، والاعتذار على قافية: (الميم)، والإخوانيات على قافية: (الباء، واللام)، والزهد على قافية: (النون، والهاء).ويتبين من خلال ما سبق مراعاة (البهاء زهير) لطبيعة الحرف الذي يختاره للقافية، ومدى اتفاق هذه الطبيعة مع الغرض الشعري، والحالة الشعورية المسيطرة على القصيدة، فعلى سبيل المثال نجده يختار حرف الراء ليكون قافية للتهنئة، وذلك لما في حرف الراء من طبيعة تكرارية تتناسب مع حالة الفرحة والبهجة التي تنتشر في مواقف التهاني عامة، كذلك نجده يختار حرف الميم ليكون قافية في غرض تقديم الاعتذار، وهو حرف يتناسب مع ما يسود موقف الاعتذار من إبداء الندم والألم، وبذلك نجد (البهاء زهير) قد نجح نجاحًا كبيرًا في الربط بين الأغراض الشعرية والقوافي التي يستخدمها.ومما يميز قوافي (البهاء زهير) عن غيرها شيوع ما يعرف باسم التصدير، أو رد العجز على الصدر، وهي تكرار القافية في البيت قبل مجيئها في آخره، وهي ظاهرة شاعت بكثرة في ديوانه حتى أصبحت سمة مميزة له، ومن ذلك قوله(٥٩):

وأغضب للفضل الذي أنت ربه لأجلك لا أني لنفسي أغضب

كذلك قوله(٦٠):

لقد بان لي أشياء منك تريبني وهيهات يخفي أن يكون مريبا

ولقد شاعت هذه الظاهرة مع معظم حروف القوافي التي استخدمها، حيث جاءت ظاهرة التصدير في الديوان في تسعة ومائة موضع، منها ستة عشر موضعًا جاء في قافية الباء، وأربعة عشر موضعًا مع الراء، وثلاثة مواضع مع قافية التاء، وموضع واحد مع الحاء، وتسعة مواضع مع قافية الدال، وموضعين مع الذال، وخمسة مواضع مع السن، وموضع واحد مع الظاء، وخمسة مواضع مع العين، وسبعة مع الفاء، واثنين مع القاف، وتسعة مواضع مع الكاف، وأربعة عشر موضعًا مع اللام، وخمسة مع الميم، وأحد عشر مع النون، وفي الهاء موضعين، وفي الياء ثلاثة مواضع. وعلى ذلك تبرز ظاهرة التصدير لدى (البهاء زهير)، مما يضمن تمكن القافية وتحقق المتعة الموسيقية، دون أن يخرج الشاعر من الحالة الانفعالية أو العاطفية التي يعيشها، ودون أن يخرج المتلقي أيضًا من تلك الحالة، وهنا يبدو الإيقاع الموسيقي مفعمًا بالعاطفة والمعني وليس بعيدًا عنهما، وهذا دليل علي خصوصية (البهاء) في إيقاعه وانبعاثه من العاطفة.

٣- **تحقيق الإيقاع الموسيقي من خلال القافية عند البهاء زهير:**

قسم الدكتور إبراهيم أنيس القافية بحسب ما فيها من جمال موسيقي إلى ثلاثة أقسام(٦١):

١- -القافية المقيدة التي سبق رويها بحركة قصيرة لا تلتزم في جميع الأبيات، وهي أقصر صور القافية.

٢- يليها القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروي، وربما كانت القافية المطلقة التي لا يلتزم فيها هذه الحركة في مستوى واحد من الناحية الموسيقية.

٣- يليها القافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروي، ومثلها في مستوى واحد تلك التي يسبق رويها بواو المد أو بياء المد مع التناوب بينها.

٤- يليها تلك القافية التي يسبق رويها بحرف مد معين يلتزم في كل أبيات القصيدة.

وبذلك فإن أعلى درجات الموسيقى تتحقق في القافية المسبوقة بمد يلتزم في جميع الأبيات، وهي قافية غير قليلة عند (البهاء زهير)، حيث نجد أن موسيقى قصائده أعلى نسبة في القوافي المطلقة، حيث شهدت القوافي المطلقة نسبة عالية مع القافية المتحركة الملتزمة لحرف مد محدد، وهي أعلى القوافي موسيقية، ويليها القافية المتحركة الملتزمة لمد متنوع، وهي أعلى موسيقى من الملتزمة لحركة، وهذا يعني أن الموسيقي التامة تمثل ما يقرب من ثلث الديوان، وأن معظمه متوسط الموسيقى، وقليل منه شهد ضعف الموسيقى التام.ومما سبق يتبين أن (البهاء زهير) استطاع أن يحافظ على الإيقاع الخارجي لأشعاره من خلال المحافظة على الوزن تارة، أو تغييره تارة أخرى، أو محاولة إيجاد أوزان جديدة يستسيغها المتلقون، كذلك فقد استطاع (البهاء زهير) أن يحسن اختيار قوافيه بما يتناسب مع الأغراض الشعرية التي ينظم على منوالها قصائده، وجمع فيها قدرًا كبيرًا من الموسيقى، التي انعكست بالفعل على الإيقاع داخل الديوان.

المبحث الثاني الإيقاع الداخلي في شعر البهاء زهير:

لم يكتفِ العلماء بدراسة أوزان الشعر وقوافيه للكشف عن الإيقاع الموسيقي في الشعر العربي، بل اتجهوا إلى الموسيقى الداخلية الموجودة في الأبيات، وقاموا بدراستها، وانتهوا بذلك إلى رصد بعض الظواهر الموسيقية التي تتخلل الأبيات الشعرية، وفيما يلي عرض لبعض هذه الظواهر الموسيقية، وكيفية توظيف (البهاء زهير) لها.

أولًا: التكرار:يُعد التكرار من الظواهر العامة التي تعتمد على الحركة الإيقاعية، لذلك فهو يسهم بشكل كبير في تشكيل إيقاع القصيدة وبنائها الصوتي(٦٢)، والتكرار في حد ذاته لا يعبر عن تفوق الشاعر في نظمه، بل هو سيتمد قوته وحسنه من كيفية توظيفه داخل القصيدة، فللتكرار "مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك هو الخذلان بعينه، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسمًا على جهة التشويق والاستعذاب، وإن كان في تغزل أو نسيب"(٦٣).

ونجد هذه الظاهرة الموسيقية موجودة بكثرة في ديوان (البهاء زهير)، فمن ألوان التكرار التي وظفها في ديوانه:

١- **تكرار الكلمة مرتين في بيت واحد:** نجد عنده كلمات تكررت مرتين في البيت الواحد، أو في شطر واحد، وذلك دون إحساس بملل أو نقص، ومن ذلك قوله(٦٤):

وَغَانِيَة لَمَّا رَأَتْنِي أعولتْ وَقَالتْ عَجِيبٌ يَا زُهَيرُ عَجِيبُ

وقوله أيضًا(٦٥):

شيمتي شيمتي وخلقي خلقي ولو أني أموت مما ألاقي

٢- **تكرار الكلمة ثلاث مرات في البيت الواحد:**

فقد وردت بعض الكلمات عنده ثلاث مرات في البيت الواحد ومن ذلك قوله(٦٦):

لقَد أنْكَرَتْ مِنّي مَشِيبًا عَلَى صبا وَقَالتْ مَشيب قلتُ ذَاك مَشِيب

وقوله أيضًا(٦٧):

لَو نَظَرَ النَّاسُ لأحْوَالِهم لانْشَغَلَ النَّاسُ عَن النَّاسِ

٣- **التكرار في بيتين متتاليين:**

فقد نجد في الديوان تكرارًا لكلمة أو جملة في بيتين متتاليين، وذلك مثل قوله(٦٨):

رد السلام رسول بعض الناس باله قل يا طيب الأنفاس
رد السلام وذاك عنوان الرضا بشراي قد ذكر الحبيب الناسي

وقوله أيضًا(٦٩):

فمن ذا الذي اعتاض عنكم من الورى يكون حبيبي مثلكم وخديني
ومن ذا الذي أرضى به لمحبتي فتحسن فيه لوعتي وحنيني

٤- **تكرار الأساليب:**

عمد الشاعر إلى تكرار بعض الأساليب، في الأبيات المتالية أو في نفس البيت، مثل تكرار أسلوب النداء في قوله[٧٠]:

سقاك صوب الحيا يا دار يا دار فكم تقضت لقلبي فيك أوطار

ومن ذلك أيضًا قوله[٧١]:

ليت شعري ليت شعري أي أرض هي قبري

والأمثلة على توظيف (البهاء زهير) لظاهرة التكرار كثيرة، ولا داعي لحصرها، ولا يخفى علينا ما للتكرار من أهمية في الشعر العربي، فإذا أحسن الشاعر في توظيف التكرار المتحقق في البيت الواحد عمل ذلك على إحداث ترابط بين أجزاء البيت، وإذا أحسن توظيفه في عدة أبيات متتالية عمل ذلك على خلق وحدة بين أجزاء القصيدة وربط أوصالها إلى بعضها، مما يعمل على جعل القصيدة كالبناء المتماسك الأركان، كذلك فللتكرار وظيفة أيقاعية، حيث يجعل المتلقي يشترك مع الشاعر في نظم القصيدة من خلال توقع الكلمات المكررة، مما يعمل على جذب أذهان السامعين، وخلق الإمتاع لديهم.

ثانيًا: الجناس:ويُعرف بالتجنيس أيضًا، وهو "أن تجيء الكلمة تُجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أي تشبهها في تأليف حروفها"[٧٢]، وقد قسمه العلماء إلى عدة أقسام[٧٣]، هي:

١- **الجناس التام:** وهو أن يتفق اللفظان في نوع الحروف، وعددها، وحركاتها، وترتيبها.

٢- **الجناس غير التام:** وهو أن يختلف اللفظان في واحد من هذه الأمور السابقة.

ولقد برز الجناس في ديوان (البهاء زهير) بتركيب متنوع يعطي تنوعًا في الإيقاع، ويبعد عن التكلف في معظمه، ليشهد ببديع شعره، ويؤكد أن الجرس الصوتي الذي يتحقق بين الكلمتين يمكن أن يتدرج في إيقاعه بحسب تركيبه، ومن أمثلة الجناس في شعره قوله[٧٤]:

بل أحنفا في حلمه وثباته بل حارث الهيجاء في وثباته

وهو جناس أحدث جرسًا موسيقيًّا رغم بُعد دلالة اللفظتين، فكلمة (وثباته) في الشطر الأول تتمون من حرف العطف، وكلمة (ثبات) مضافة إلى هاء الضمير، أما كلمة (وثباته) الموجودة في الشطر الثاني، فهي جمع (وثب) مضافة إلى هاء الضمير، بمعنى قفزات، ورغم ذلك الاختلاف فقد قام الجناس في ذلك الموضع بوظيفة إيقاعية على أكمل وجه. ويمكننا ترتيب الجناس في الديوان من الأقل إحداثًا للإيقاع إلى الأكثر على النحو الاتي:

أ- **جناس بين اللفظتين دون اتفاق مكاني أو عروضي،** ومن أمثلته قوله[٧٥]:

لها خفر يوم اللقاء خفيرها فما بالها ضنت بما لا يضيرها

ويعد هذا النوع من الجناس أقل الأنواع موسيقية، وقد ورد في الديوان في حوالي ثلاثة وخمسين موضعًا.

ب- **جناس بين اللفظتين مع الاتفاق في تركيب الجملة،** وقد ورد في ستة مواضع في الديوان ومنها قوله[٧٦]:

لا أقتضيك مودة رفع الخراج عن الخراب

جـ- **جناس مع اتفاق بين عروض التفعيلة وضربها،** وقد ورد ذلك النوع من الجناس في أربعة مواضع، منها قوله[٧٧]:

يظل فتيق المسك وهو معطــل به ونسيم الجو وهو معطر

فاللفظتان المتجانستان تمثلان تتمثلان في تفعيلة (مفاعلن) في الشطرين، وهما على بحر الطويل.

د- **جناس مع اتفاق الجملة والتفعيلة، بحيث تتوحد اللفظتان في التركيب النحوي والصرفي، وعلى مستوى التفعيلة، مما يعمل على تكثيف الإيقاع بين الشطرين،** وقد ورد ذلك النوع في سبعة مواضع في الديوان، من أمثلته قوله[٧٨]:

سكنت قلبي وفيه منك أسرار فلتهنك الدار أو فليهنك الجار

هـ - **جناس يمتد بين بيتين،** وقد ورد في أربعة مواضع داخل الديوان، ومنها قوله في وصف البستان[٧٩]:

وكأنما آصاله ذهب على الأوراق ذائب

فهناك كم ذهبية لي في الولوع بها مذاهب

فالجناس في هذين البيتين بين (الذهب والذائب)، وبين (الذهب والذهبية)، وبين (الذهبية والمذاهب)، وبين (الذائب والمذاهب)، ومن ذلك يتضح أثر الجناس في إحكام الإيقاع الموسيقي، وتماسكه، مما يؤكد لنا أن الجناس ليس ظاهرة فردية بعيدة عن إيقاع البيت وتفعيلاته وتركيبه، بل إنه ينتج عن اتفاق المعني والعاطفة والوزن معًا.

ثالثًا: الطباق: الطباق عند البلاغيين هو اجتماع لفظتين متضادتين في الكلام، بحيث يجتمع معنيان متقابلان في الكلام(٨٠)، ولقد قسم البلاغيون الطباق إلى نوعين(٨١)، هما:

١- **طباق السلب:** وهو الذي يحتاج إلى وسائط لغوية لتحقيق التقابل في المعنى، ويكون بين الأفعال المثبتة والمنفية، أو بين الأمر والنهي، وغيرهما.

٢- **طباق الإيجاب:** وهو الذي يأتي مباشرة دون استخدام أدوات أو وسائط لغوية.

ولقد عمل (البهاء زهير) على تطعيم أشعاره بظاهرة الطباق، ومن ذلك قوله(٨٢):

إلى الملك البر الرحيم فحدثوا بأعجب شئ إنه البر والبحر

حيث يظهر الطباق في هذا البيت بين كلمتي (البر) و(البحر)، وهو طباق بالإيجاب، وفيها جناس، وكناية حيث استعار البحر تعبيرًا عن صفة الجود والكرم.

ومن أمثلة ذلك أيضًا قوله(٨٣):

مولًى ترى بين الأنام وبينه في القدْر ما بين الثريا والثرى

حيث يوجد الطباق بين كلمتي (الثرى) و(الثريَّا)، فمن المعروف أن الثرى يكون في على الأرض، أما الثريَّا فمحلها في السماء.

ومن خلال ما سبق نستطيع أن نرى كيف وظف (البهاء زهير) الطباق في أشهاره، وذلك ليعمل على تكثيف الإيقاع الموسيقي داخل الأبيات، وتوضيح المعنى وإيصاله إلى النفس بطريقة سهلة.

رابعًا: المقابلة :عرف (أبو هلال العسكري) المقابلة بأنها: "إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة"(٨٤)، كذلك عرفها (الخطيب القوزيني) بقوله: "هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم بما يقابل ذلك على الترتيب"(٨٥).ويختلف البلاغيون في أمر المقابلة، فمنهم من يعدها نوعًا من أنواع الطباق، ومنهم من يجعلها فنًّا مستقلًا من فنون البديع المختلفة، وهذا هو الأصح(٨٦)، ومن خلال النظر في ديوان (البهاء زهير) وجدنا أنه كان حريصًا على حسن توظيف هذا الفن البديعي في أشعاره، ومن نماذج المقابلة عنده في الديوان قوله(٨٧):

ويا راحلًا عني رحلت مكرمًا ويا نازلا عندي نزلت مقربا

فالمقابلة هنا تظهر بين شطري البيت، وفيها طباق أيضًا بين (رحلت) و(نزلت)، ومن ذلك أيضًا قوله(٨٨):

سروري إن يبدو عليهم تنعم وحزني إن يبدو عليهم تنشف

إذ تظهر المقابلة هنا بين حالتين مختلفتين هما حالة السرور وحالة الحزن. ومما سبق يظهر لنا ما يمكن أن تؤديه المقابلة من وظيفة، فهي تعمل على إحداث تماسك بين أجزاء البيت الواحد، كما أنها تحدث جرسًا موسيقيًّا داخل الأبيات الشعرية، مما ينعكس بدوره على إيقاع القصيدة بشكل عام.

خامسًا: الترصيع: الترصيع هو اتفاق المقاطع الشعرية في حروف واحدة، سواء كانت باتفاق الصدر والعجز في غير المطلع، أو باتفاق نهايات الجمل بين فقرات البيت الشعري(٨٩)، وهو أن يكون السجع الموجود في أحد الشطرين أو الجملتين مثل ما يقابله في الشطر الآخر أو الجملة الأخرى في الوزن والاتفاق في الحرف الأخير، مما يعمل على بلوغ الإيقاع أقصى مدى داخل البيت(٩٠). والترصيع من الظواهر البلاغية التي تدل على تمكن الشاعر وبراعته في علم البديع، وبالنظر في ديوان (البهاء زهير) نجد أنه استخدم ظاهرة الترصيع داخل ديوانه في تسعة عشر موضعاً، توزعت هذه المواضع بين الإتيان بالترصيع في شطرين، أو تقسيم البيت إلى عدة وحدات، وهي على النحو الآتي:

١- **الترصيع بين شطرين:** وفيه نجد الترصيع موزع على الشطرين بحيث تتفق معظم حروف الشطر الأول مع ما يقابلها في الشطر الثاني، ومن ذلك قوله(٩١):

أضنى الفؤاد فمن يريحه وحمى الرقاد فمن يبيحه

وقوله أيضًا(٩٢):

مائدة منوعةْ وقهوة مشعشعةْ

٢- **ترصيع بتقسيم البيت إلى ثلاث وحدات:**

إذ يقوم بتقسيم البيت إلى ثلاث وحدات إيقاعية يتخللها الترصيع، ومن ذلك قوله[٩٣]:

يؤتي المنايا والمنى كالليث في غاباته والغيث في غباته

قسم الشاعر البيت إلى ثلاث وحدات وهي: (يؤتي المنايا والمنى) وهي الوحدة الأولى، والوحدة الثانية هي قوله (كالليث في غاباته)، أما الوحدة الثالثة فهي قوله: (والغيث في غباته)، ولا يخفى ما بين الوحدات الثلاثة من ترصيع وإيقاع.

وقوله أيضًا[٩٤]:

يا منتهى سؤلي ويا مشتكى حزني ويا حافظ أسراري

الوحدة الأولى هي قوله (يا منتهى سؤلي)، والثانية هي قوله (ويا مشتكى حزني)، والثالثة هي (ويا حافظ أسراري).

٣- ترصيع بين ست وحدات في البيت تمثل ثلاث ثنائيات مرصعة:

وذلك مثل قوله[٩٥]:

غمام همى بحر طما قمر أضا حسام مضى ليث قسا جبل رسا

إذ قسم الشاعر البيت إلى ست وحدات يتخللها الترصيع، وهي: (غمام همى)، (بحر طما)، (قمر أضا)، (حسام مضى)، (ليث قسا)، (جبل رسا)، وهذه الوحدات الستة مثل ثلاث ثنائيات مرصعة أيضًا، مما عمل على تكثيف الإيقاع داخل القصيدة.

سادسًا: التصريع :والتصريع هو اتفاق الحرف الأخير في شطري البيت الأول في مطلع القصيدة[٩٦]، ويعرف بأنه استواء الجزء الأخير من صدر اليت وعجزه في الوزن والروي والإعراب[٩٧]، وهو لا يكون إلا في مطلع القصيدة.والتصريع كثير في ديوان (البهاء زهير) وهو يعمل على خلق المزيد من الموسيقى داخل القصيدة، ومن نماذجه في الديوان قوله[٩٨]:

تمليته يا لابس العز ملبسا وهنئته يا غارس الجود مغرسا

ومن ذلك أيضًا قوله[٩٩]:

يارب ما أقرب منك الفرجا أنت الرجا وإليك الملتجا

كذلك يقول أيضًا على قافية الجيم[١٠٠]:

ما له قد خان عهده ناسيًا تلك المودة

وهذه نماذج قليلة من التصريع عند (البهاء زهير)، وإذا نظرنا في الديوان وجدنا أنه قد أكثر من استخدام التصريع في شعره، وكان ذلك في عدد كبير من قصائد الديوان، وذلك لما للتصريع من فائدة تتمثل في في أنه يجعل المتلقي يشترك مع الشاعر في نظم القصيدة عن طريق سهولة تخمين القافية التي تكون عليها القصيدة، مما يعمل جذب الأذهان، ويحقق مزيدًا من التكثيف الموسيقي.

سابعًا: الأصوات المجهورة والمهموسة:

١- **الأصوات المجهورة:** يعرف (ابن السَّراج) الأصوات المجهورة بأنها "كل حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنه النفس أن تجري معه حتى ينقضي الاعتماد فيجري الصوت"[١٠١]، وهي تسعة عشر حرفًا: (الهمزة، والألف، والعين، والغين، والقاف، والجيم، والياء، والضاد، واللام، والزاي، والراء، والطاء، والدال، والنون، والظاء، والذال، والباء، والميم، والواو).

ومن المعروف أن تكثيف عدد من الأصوات المجهور في الأبيات الشعرية يؤثر في السمع، وفي الحواس الداخلية، وذلك نتيجة الإيقاع الموسيقي الذي ينتج عنها، وفي ديوان الشاعر نجده قد وظف هذه الأصوات في غير موضع، ومن ذلك قوله[١٠٢]:

سأعرض عمَّن راح عنِّي معرضًا وأعلن سلواني له وأشيعه

وأحجز طرفي عنه فهو رسوله وأحجب قلبي عنه فهو شفيعه

وبعد قراءتنا لهذين البيتين وجدنا أن معظم الحروف التي تكون منها البيتان هي حروف مجهورة، فقد احتوت الأبيات على أربعة عشر حرف مجهور، في مقابل احتوائها على خمسة حروف مهموسة فقط، وهي: (السين، والحاء، والهاء، والشين، والفاء)، وذلك بالإضافة إلى تكرار هذه الحروف المجهورة، حيث تكرر الهمزة والألف معًا سبع مرات، وتكرر حرف العين تسع مرات، وتكرر حرف الراء خمس مرات، والضاد مرتين، بينما تكرر النون سبع مرات، وتكرر الياء خمس مرات، أما الواو فقد تكرر ثماني مرات، وتكرر اللام خمس مرات، والباء والجيم تكرر كل منهما مرتين، بينما تكرر كل من القاف والطاء والزاي مرة واحدة، وذلك يوضح ظاهرة تكثيف الأصوات المجهورة عند الشاعر.

ومن ذلك أيضًا قوله[١٠٣]:

أتاني كتاب منك يحمل أنعمًا وما خلت أن البحر تحويه أوراق
وإني على ذاك الجميل لشاكر وإنـي إلـى ذاك الجـمال لمشتاق

وقد ورد في هذين البيتين اثنا عشر حرف مجهور، ومما يلاحظ على هذه الأبيات التكثيف الصوتي لحرف الألف والهمزة، حيث وراد تسع عشرة مرة في البيتين، وورد حرف اللام إحدى عشرة مرة، بينما تكرر حرف النون تسع مرات، والميم سبع مرات، وتكرر الياء ست مرات، والواو خمس مرات، والراء ثلاث مرات، أما حرف العين والقاف والذال والجيم فقد تكرر كل حرف منهم مرتين، وتكرر الباء مرة واحدة.

٢- **الأصوات المهموسة:** الأصوات المهموسة هي حرف أضعف الاعتماد عليه في موضعه حتى جرى معه النفس، وهي عشرة أصوات: (الهاء، والحاء، والخاء، والكاف، والسين، والشين، والتاء، والصاد، والثاء، والفاء)[١٠٤]، ومن أمثلة التكثيف الإيقاعي في شعر (البهاء زهير) قوله[١٠٥]:

وحسناء ما ذاقت لغيري مـحبَّة ولا نغَّصتْ لي حبَّها بشريك
تسائل عن وجدي بها وصبابتي فقلت أما يكفيكِ موتي فيكِ
وكانت تسميني أخاها تعللًا فقلت لها أفسدت عقل أخيكِ

ونلاحظ في هذه الأبيات شيوع الأصوات المهموسة وتكرارها، حيث ورد في هذه الأبيات تسعة حرف مهموس من جملة عشرة أحرف، وهي عدد الأصوات المهموسة في اللغة العربية، كذلك فقد تكرر كل من هذه الحروف عدة مرات داخل الأبيات، حيث تكرر حرف التاء إحدى عشر مرة، وتكرر حرف الكاف سبع مرات، بينما تكرر كل من السين والفاء والهاء أربع مرات لكل حرف، وتكرر كل من الحاء والخاء والصاد مرتين لكل حرف، وتكرر حرف الشين مرة واحدة.ومما سبق نستطيع أن نقول إن ظاهرة التكرار الصوتي لها تأثيرها الخاص على الإيقاع الموسيقي، حيث يبعث لونًا من التناغم الموسيقي الداخلي للنص الشعري، فتكرار الأصوات له وظيفة نفسية ودلالية، بالإضافة إلى أنه يكسب النص الشعري إيقاعًا وجمالًا وبهاءً. وفي نهاية الفصل نستطيع أن نقول أن الإيقاع الداخلي ومظاهره المختلفة هو لون من ألوان الموسيقى في النص الشعري، لون لا نستطيع أن نغفله ونحن بصدد الحديث عن الإيقاع الشعري لأي شاعر كان، وخاصة شاعر متميز مثل (البهاء زهير).ولقد جاءت ألوان الإيقاع الداخلي في الديوان متنوعة ومختلفة، مما عمل على ابتعاد النفس عن الضجر والسأم والملل، كذلك ساهم الإيقاع الداخلي في الديوان في رسم نسق جميل وإطار عام عكس عالم الشاعر الداخلي، وما يكشف عنه هذا العالم من ثراء وعمق. كذلك كانت الموسيقى الداخلية بمثابة ملاذ الشاعر للتحرك داخل إطار البحر الشعري، فقد أتاحت له الموسيقى الداخلية من تكرار وطباق ومقابلة وتصريع وترصيع وتكثيف للأصوات ـ أتاحت له التعبير عن أنفعالاته والخروج من طوق الأوزان الشعرية ورتابتها.

الخاتمة

وبعد أن فصلنا القول في طبيعة الإيقاع في شعر (البهاء زهير) تأتي خاتمة البحث لتوضح أهم النتائج التي توصل البحث إليها، وهي:

١-استطاع (البهاء زهير) أن يتنقل ببحور الشعر المختلفة عبر الأغراض الشعرية جميعها، ونجح في أن يربط البحر الشعري بالمعنى السائد والانفعالات الموجودة في القصيدة.

٢-استخدم (البهاء زهير) الأوزان الخيفة البسيطة بصورة أكبر من غيرها، وأدخل على الأوزان الشعرية بعض التغييرات تمثلت في الزحافات والعلل، وعمل على إيجاد أوزان جديدة.

٣-اهتم (البهاء زهير) بالقافية، وأدرك أهمية الدور الذي تلعبه في الموسيقى الشعرية، فجاء إيقاع القافية يعبر عن الانفعالات الداخلية للشاعر.

٤-انتبه (البهاء زهير) إلى وظيفة التكرار الإيقاعية، فوظفها في شعره، واعتمد فيها على تكرار الكلمات والعبارات والأساليب.

٥-كذلك اعتمد (البهاء زهير) على ظاهرة التصريع، ومما فيها من فائدة في إعلان البيت الأول عن بدء وحدة إيقاعية متكررة ينهض بها الروي في كل قصيدة.

٦-اعتمد (البهاء زهير) على توظيف المحسنات البديعية بشكل عام، لما لها من قدرة على إظهار الانفعالات النفسية للشاعر، مما أدى إلى إحداث ألوان إيقاعية مختلفة في شعره.

٧-وظف (البهاء زهير) تكرار الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة في ديوانه، وذلك لما لها من وظيفة نفسية ودلالية وإيقاعية.

٨-لم تكن عاطفة الشاعر بمعزل عن إيقاعه الشعري داخل الديوان، حيث قام بربط جميع عناصر الإيقاع الداخلي والخارجي بالعاطفة، ووظفها في بيان دواخله النفسية وانفعالاته.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط٢، (مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة)، ١٩٥٢م.
- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ت: إحسان عباس، (د.ط)، مج: ٢، (دار صادر ـ بيروت)، ١٩٧٢م.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، ج١، (دار الجيل ـ بيروت)، ١٩٨١م.
- ابن سينا: الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، (د.ط)، (الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة)، ١٩٦٦م.
- ابن عبد الله شعيب: بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، (د.ط)، دار ابن خلدون للنشر والتوزيع، (د.ت).
- ابن منظور: لسان العرب، ت: نخبة من العاملين بدار المعارف: (عبد الله الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي)، (د.ط)، (دار المعارف ـ القاهرة)، (د.ت).
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ت: على محمد البجاوي، ط٢، (مطبعة عيسى الحلبي ـ سوريا)، (د.ت).
- أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، (د.ط)، (دار نهضة مصر للطباعة والنشر ـ القاهرة)، ١٩٩٦م.
- أحمد حسن الزيات، وإبراهيم مصطفى، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النجار: المعجم الوسيط، (د.ط)، ج١، (المكتبة الإسلامية للطباع والنشر والتوزيع ـ اسطنبول).
- أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ط١، (دار توبقال ـ الدار البيضاء)، ١٩٩٣م.
- الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ت: السيد أحمد صقر، ط٤، (دار المعارف ـ القاهرة)، (د.ت).
- البدر الدماميني: العيون الغامزة علي خبايا الرامزة، مكتبة المصطفي الالكترونية.
- البهاء زهير: ديوان البهاء زهير، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد طاهر الجبلاوي، ط٢، (دار المعارف ـ القاهرة)، ٢٠٠٩م.
- الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، (د.ط)، مطبعة محمد علي صبيح، (د.ت).
- حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ط١، (الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة)، ١٩٩٨م.
- حمدي الشيخ: الوافي في تيسيير البلاغة، (د.ط)، (المكتب الجامعي الحديث ـ الإسكندرية)، ٢٠٠٤م.
- رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ط١، (عالم الكتب الحديث ـ الأردن)، ٢٠١١م.
- زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري: فنون بلاغية، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦م.
- سحر سليمان عيسى: المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، ط١، دار البداية، ٢٠١١م.
- سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها النفسية وطاقاتها الإبداعية، ط٣، (دار النهضة العربية للطباعة والنشر ـ بيروت)، ١٩٨١م.
- شكري عيَّاد: موسيقى الشعر العربي، (د.ط)، (دار المعرفة ـ القاهرة)، ١٩٦٨م.
- عاطف فضل: مبادئ البلاغة العربية للطالب الجامعي، ط١، دار الرازي، ٢٠٠٦م.
- عبد الرحمن تيبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ط١، (دار الفجر للنشر والتوزيع ـ القاهرة)، ٢٠٠٣م.
- عبد العزيز عتيق: علم البديع، (د.ط)، (دار النهضة العربية للطباعة والنشر ـ بيروت)، (د.ت).
- عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٣م.
- فخر الدين عامر بن طباطبا: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، ط١، (عالم الكتب ـ القاهرة)، ٢٠٠٠م.
- فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، (د.ط)، (مكتبة مصر ـ القاهرة)، ١٩٥٦م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ت: عبد المنعم خفاجي، (د.ط)، (دار الكتب العلمية ـ بيروت)، (د.ت).
- قواجلية سعاد: البنية الإيقاعية في بائيات ابن حمديس الصقلي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في ميدان اللغة والأدب العربي، كلية: الآداب واللغات، قسم: اللغة والأدب العربي، جامعة: العربي بن مهيدي ـ أم البواقي ـ الجزائر، ٢٠١٥/٢٠١٦م.

– مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (د.ط)، (مكتبة لسان العرب ـ لبنان)، ١٩٨٤م.
– مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٤، (مكتبة الشروق الدولية ـ القاهرة)، ٢٠٠٤م.
– محمد بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ت: عبد القادر الأرناؤوط، محمد الأرناؤوط، ط١، ج٥، (دار ابن كثير- دمشق)، ١٩٨٦م.
– محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ط١، (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ـ الإسكندرية)، ٢٠٠٥م.
– محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية في دوواوين فاروق شوشة . إبراهيم أبو سنة . حسن طلب . رفعت سلام، ط١، (دار العلم والإيمان ـ مصر)، ٢٠٠٨م.
– محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ط١، (دار المكتبة العلمية ـ بيروت)، ٢٠٠٨م.
– مصطفى عبد الرازق: البهاء زهير، (د.ط)، (مؤسسة هنداوي ـ القاهرة)، (د.ت).
– ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع البشري، الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجًا تطبيقيًّا، (د.ط)، (عالم الكتب الحديث، الأردن)، ٢٠١١م.
– ياسين عايش خليل: علم العروض، ط١، (دار المسيرة للنشر والتوزيع ـ الأردن) ٢٠١١م.
– يحيى بن معطي: البديع في علم البديع، ت: محمد مصطفى أبو شوارب، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٣م.
– ينظر: مصطفى حركات: أوزان الشعر، ط١، (الدار الثقافية للنشر ـ القاهرة)، ١٩٩٨م.
– يوسف بن تغري بردي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، (د.ت)، (د.ط)، ج٧، (وزارة الثقافة ـ مصر)، ١٩٦٣م.

الهوامش

(١) انظر ترجمته عند: ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ت: إحسان عباس، (د.ط)، مج: ٢، (دار صادر ـ بيروت)، ١٩٧٢م، ص: (٣٣٢). انظر أيضًا: يوسف بن تغري بردي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، (د.ت)، (د.ط)، ج٧، (وزارة الثقافة ـ مصر)، ١٩٦٣م، ص: (٦٢). انظر أيضًا: محمد بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ت: عبد القادر الأرناؤوط، محمد الأرناؤوط، ط١، ج٥، (دار ابن كثير- دمشق)، ١٩٨٦م، ص: (٢٧٦).

(٢) ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج:٢، ص: (٣٣٢).

(٣) ينظر: البهاء زهير: ديوان البهاء زهير، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد طاهر الجبلاوي، ط٢، (دار المعارف ـ القاهرة)، ٢٠٠٩م، ص: (٨،٩).

(٤) ينظر: ديوان البهاء زهير، ص: (٩).

(٥) ينظر: ديوان البهاء زهير، ص(٩) و ينظر أيضًا: ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان،ص٣٣٢.

(٦) ديوان البهاء زهير، ص: (٩).

(٧) المصدر نفسه، ص: (٧).

(٨) المصدر نفسه، ص: (٧).

(٩) ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص: (٣٣٨).

(١٠) ابن منظور: لسان العرب، ت: نخبة من العاملين بدار المعارف: (عبد الله الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي)، (د.ط)، (دار المعارف ـ القاهرة)، (د.ت)، ص: (٤٨٩٤)، مادة (وقع).

(١١)محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ط١، (دار المكتبة العلمية ـ بيروت)، ٢٠٠٨م، ص: (١٩٢)

(١٢) أحمد حسن الزيات، وإبراهيم مصطفى، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النجار: المعجم الوسيط، (د.ط)، ج١، (المكتبة الإسلامية للطباع والنشر والتوزيع ـ اسطنبول)، ص: (١٠٥٠)، مادة: (وقع).

(١٣) ابن منظور: لسان العرب، ص: (٤٨٩٧).

(١٤) فخر الدين عامر بن طباطبا:أسس النقد الأدبي في عيار الشعر،ط١،(عالم الكتب ـ القاهرة)٢٠٠٠م:(٥١).

(١٥) عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٣م، ص: (٢١).

(١٦) عبد الرحمن تيبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ط١، (دار الفجر ـ القاهرة)، ٢٠٠٣م، ص: (٨٥).

(١٧) ينظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية في دواوين فاروق شوشة ـ إبراهيم أبو سنة ـ حسن طلب ـ رفعت سلام، ط١، (دار العلم والإيمان ـ مصر)، ٢٠٠٨م، ص: (١٦).

(١٨) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ت: على محمد البجاوي، ط٢، (مطبعة عيسى الحلبي ـ سوريا)، (د.ت)، ص: (١٤٤).

(١٩) رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ط١،(عالم الكتب الحديث ـ الأردن)،٢٠١١م، ص:(١٨).

(٢٠) شكري عيَّاد: موسيقى الشعر العربي، (د.ط)، (دار المعرفة ـ القاهرة)، ١٩٦٨م، ص: (٥٣).

(٢١) فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، (د.ط)، (مكتبة مصر ـ القاهرة)، ١٩٥٦م، ص: (٢٠).

(٢٢) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: (٧١).

(٢٣) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: (٧١).

(٢٤) ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: (٧١).

(٢٥) محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ط١(دار الوفاء لدنيا. الإسكندرية)، ٢٠٠٥م:ص(٧٤-٧٣).

(٢٦) عبد الرحمن تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: (٨١).

(٢٧) قواجلية سعاد: البنية الإيقاعية في بائيات ابن حمديس الصقلي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، كلية: الآداب واللغات، قسم: اللغة والأدب العربي، جامعة: العربي بن مهيدي ـ أم البواقي ـ الجزائر، ٢٠١٥/٢٠١٦م، ص: (١٠).

(٢٨) ينظر: سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها النفسية وطاقاتها الإبداعية، ط٣، (دار النهضة العربية للطباعة والنشر ـ بيروت)، ١٩٨١م، ص: (١٥٩).

(٢٩) ينظر: سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها النفسية وطاقاتها الإبداعية، ص: (١٥٩).

(٣٠) ابن منظور: لسان العرب، ص: (٤٨٢٨)، مادة: (وزن).

(٣١) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط٤، (مكتبة الشروق الدولية ـ القاهرة)، ٢٠٠٤م، ص: (١٠٥٩)،

(٣٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ت: عبد المنعم خفاجي، (د.ط)، (دار الكتب العلمية ـ بيروت)، ص:(٦٤).

(٣٣) ابن سينا: الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي،(الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ القاهرة)، ١٩٦٦م، ص: (٢٣).

(٣٤) ينظر: ابن سينا: الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، ص: (٢٣).

(٣٥) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: (٤٣٣).

(٣٦) ينظر: قواجلية سعاد: البنية الإيقاعية في بائيات ابن حمديس الصقلي، ص: (٢٧) وما بعدها.

(٣٧) ينظر: عبد الفتاح شلبي: البهاء زهير، ط٢، (دار المعارف ـ مصر)، (د.ت)، ص: (٤٤).

(٣٨) عبد الفتاح شلبي: البهاء زهير، ص: (٤٤).

(٣٩) ينظر: عبد الفتاح شلبي: البهاء زهير، ص: (٤٤).

(٤٠) ينظر: مصطفى حركات: أوزان الشعر، ط١، (الدار الثقافية للنشر ـ القاهرة)، ١٩٩٨م، ص: (٥٤).

(٤١) ديوان البهاء زهير، ص: (٢٠١).

(٤٢) أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، (د.ط)، (دار نهضة مصر ـ القاهرة)، ١٩٩٦م، ص: (٣٤٥).

(٤٣) ينظر: أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص: (٣٤٢).

(٤٤) ديوان البهاء زهير، ص: (٢٥١).

(٤٥) ينظر: الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، (د.ط)، مطبعة محمد علي صبيح، (د.ت)، ص: (٣٥٧).

(٤٦) ينظر: الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ت: السيد أحمد صقر، ط٤،(دار المعارف ـ القاهرة)، (د.ت)، ص: (٣٠٩).

(٤٧) ينظر: أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ط١، (دار توبقال ـ الدار البيضاء)، ١٩٩٣م، ص: (١٣٦).

(٤٨) ينظر: مصطفى عبد الرازق: البهاء زهير، (د.ط)، (مؤسسة هنداوي ـ القاهرة)، (د.ت)، ص: (٥٨).

(٤٩) ينظر: ديوان البهاء زهير، ص: (٣٢٧) وما بعدها.

(٥٠) ديوان البهاء زهير، ص: (٤٨).

(٥١) ينظر: ياسين عايش خليل: علم العروض، ط١، (دار المسيرة ـ الأردن) ٢٠١١م، ص:(٢٢٤).

(٥٢) سورة الحديد، الآية: (٢٥).

(٥٣) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ص: (٣٧٠٧)، مادة: (قفو).

(٥٤) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، ج١، (دار الجيل ـ بيروت)، ١٩٨١م، ص: (٢٤٣).

(٥٥) ينظر: سحر سليمان عيسى: المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض، ط١،دار البداية،٢٠١١م، ص: (٢٠٨).

(٥٦) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط٢، (مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة)، ١٩٥٢م، ص: (٢٣٧).

(٥٧) ينظر: المصدر نفسه، ص: (٢٤٦).

(٥٨) ينظر: البدر الدماميني: العيون الغامزة علي خبايا الرامزة، مكتبة المصطفي الالكترونية، ص: (٣٠).

(٥٩) ديوان البهاء زهير، ص: (٢٧).

(٦٠) المصدر نفسه، ص: (٢٢).

(٦١) ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: (٢٦٦، ٢٦٧).

(٦٢) ينظر: ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع البشري، الشعر الجزائري في معجم البابطين أنموذجًا تطبيقيًّا، (د.ط)، (عالم الكتب الحديث، الأردن)، ٢٠١١م، ص: (٢٢٧).

(٦٣) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص: (٢٠٥).

(٦٤) ديوان البهاء زهير، ص: (٣٠).

(٦٥) المصدر نفسه ، ص: (١٨٥).

(٦٦) ديوان البهاء زهير، ص:(٣٠).

(٦٧) المصدر نفسه، ص: (١٤١).

(٦٨) المصدر نفسه ، ص: (١٤٢).

(٦٩) المصدر نفسه ، ص: (٢٧٧).

(٧٠) المصدر نفسه ، ص: (١١٨).

(٧١) المصدر نفسه ، ص: (١١٩).

(٧٢) عبد العزيز عتيق: علم البديع، (د.ط)، (دار النهضة العربية ـ بيروت)، (د.ت)، ص:(١٢٥).

(٧٣) ينظر: المصدر نفسه ،ص: (١٢٥).

(٧٤) ديوان البهاء زهير، ص: (٤٤).

(٧٥) المصدر نفسه ، ص: (٩٤).

(٧٦) ديوان البهاء زهير، ص: (٣٦).

(٧٧) المصدر نفسه ، ص: (١٠٥).

(٧٨) المصدر نفسه ، ص: (١١٣).

(٧٩) المصدر نفسه ، ص: (٢٤).

(٨٠) ينظر: زين كامل الخويسكي وأحمد محمود المصري: فنون بلاغية، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦م، ص: (١٩١).

([٨١]) ينظر: عاطف فضل: مبادئ البلاغة العربية للطالب الجامعي، ط١، دار الرازي، ٢٠٠٦م، ص: (٢٤٨).

([٨٢]) ديوان البهاء زهير، ص: (١٠٣).

([٨٣]) المصدر نفسه، ص: (٩٨).

([٨٤]) عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص: (٣٣٧).

([٨٥]) المصدر نفسه ، ص: (٨٦).

([٨٦]) ينظر : عبد العزيز عتيق: علم البديع ، ص: (٨٦).

([٨٧]) ديوان البهاء زهير، ص: (٣٢).

([٨٨]) المصدر نفسه، ص: (١٧٢).

([٨٩]) ينظر: حمدي الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة، (د.ط)، (المكتب الجامعي الحديث ـ الإسكندرية)، ٢٠٠٤م، ص: (٥٥).

([٩٠]) ينظر: يحيى بن معطي: البديع في علم البديع، ت: محمد مصطفى أبو شوارب، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٣م، ص: (١٥٨).

([٩١]) ديوان البهاء زهير، ص: (٥٥).

([٩٢]) المصدر نفسه ، ص: (١٦٠).

([٩٣]) المصدر نفسه ، ص: (٤٥).

([٩٤]) المصدر نفسه ، ص: (١٢٢).

([٩٥]) المصدر نفسه ، ص: (١٣٨).

([٩٦]) ينظر: حمدي الشيخ: الوافي في تيسير البلاغة، ص: (٥٤).

([٩٧]) ينظر: ابن عبد الله شعيب: بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، (د.ط)، دار ابن خلدون للنشر والتوزيع، (د.ت)، ص: (٤٥).

([٩٨]) ديوان البهاء زهير، ص: (١٣٨).

([٩٩]) المصدر نفسه ، ص: (٥٤).

([١٠٠]) المصدر نفسه ، ص: (٦٨).

([١٠١]) حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ط١، (الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة)، ١٩٩٨م، ص: (١٨).

([١٠٢]) ديوان البهاء زهير، ص: (١٥٢).

([١٠٣]) المصدر نفسه ، ص: (١٧٥).

([١٠٤]) ينظر: حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي،ص:(١٨).

([١٠٥]) ديوان البهاء زهير، ص: (١٩١، ١٩٢).