سياق التفاعيل وأثره في إنتاج الدلالة
- قراءة في شعر البحتري -

الدكتــور: عبد القادر شارف
قسم الأدب العربي
جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف

ملخَّــص:

تعد الموسيقى في شعر البحتري من العناصر الجوهرية التي لا تكتمل أدبية العمل من دونها، فهي سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى، وهذه السلسلة لها قيمة إيقاعية لا تقل عن قيمتها الدلالية، ويبرز ذلك من خلال سياق التفاعيل الذي تحدِّده الخصائص الصوتية للشعر، وهي بهذا الدأب تصبح أهم ركن يرتفع بالنص الشِّعري من مستوى الخطاب النفعي إلى مستوى فني مؤثر، وذلك لما تهبه للمعنى من جمال النغم وسحره، وتزيد من إحساس المتلقي بالصور التي يرسمها الشَّاعر بكلماته لقدرتها على إثارة الخيال حتى تتمثل أمام الأعين تمثلا واقعيا.

الكلمات المفتاحية

البحتري- سيــاق- التفاعيــل- الدلالة- الشعــر

ملخص المقال باللغة الأجنبية

The music in the poetry Al *Bohtori* of the essential elements that are not completed literary work without them, they are a series of sounds emitted by the sense, and this series has a value of rhythmic not less than the value semantic, and thus perseverance become the most important corner brings text poetic level of discourse utilitarian level technician influential, and so what gratia meaning of the beauty of the melody and charm, and increase the sense of receiving pictures drawn by the poet in his own words for their ability to stir up the imagination is in front of the eyes Napoleon represented realistically.

Keywords

El bohtori - Context- Activating- Significance

البحتري شاعر مطبوع محافظ على عمود الشعر العربي، وهو فارس مدرسة الأسلوب بالمشرق، ورائد الديباجة الشعرية (Poétique) المونقة التي أعادت الشعر إلى سابق عهده وربطته من جديد بعمود ووقار القصيد[1]، والسبب في ذلك راجع إلى مقدرته في نظم الشعر، وسعة اطلاعه على شعر القدماء، ومحفوظاته الشعرية، وذوقه في اختيار النصوص وثقافته النقدية ومجارته لنقاد عصره، وبذلك يكون قد جمع بين الإبداع الشعري والاختيار الأدبي والذوق النقدي، إلى أن ضرب به المثل بديباجته فقيل: ديباجة بحترية، وقد صدق ابن رشيق حين قال: " وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهب في الكلام يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام التصنع وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة "[2].

وهو شاعر ذو إيقاع فريد، تدفقت عبقريته المعطاء بفيض شعري شامخ هو في حقيقته تجسيد متوهج لقيمة الكلمة، وشموخ الموسيقى وعظمة التصوير، وانصهارها جميعا في لؤلؤة واحدة هي هذا الشعر الذي أمام أعيننا.

فهذه الشاعرية لم تكن في وقت ما عرضة للطعن أو النكران، ولكن بوسعي الزعم أنها لم تلق ما هو جدير بها من تقدير موضوعي، ويتضح ذلك جليا إذا ما قارنا ما حظي به صاحبنا بما حظي به ضريباه – وأعني أبا تمام وأبا الطيب – من دراسات وشروح في القديم والحديث، وبالرغم من ذلك فإن هذه الشاعرية ذات مذاق خاص، وتألق مبهر، ولم يكن ذلك في رأيي إلا أنَّ الرجل كان ذا موهبة شعرية خالصة وصافية لم يكن متفلسفا ولا متعالما ولا بلاغيا، وإنَّ ما كان شاعرا فنانا يتفنن بشعوره لا بعقله، إلا أنَّ الحقيقة الساطعة لدى البحتري هي أن الرجل، بالإضافة إلى موهبته الخصبة قد أتقن إتقانا، فامتلك امتلاكا أثمن وأوثق الأدوات والعناصر الفنية التي لها صلة بمجال إبداعه وهي: التصوير والموسيقى والمشاكلة بين الألفاظ والمعاني، ومن ثم كان عطاؤه الشعري مرهونا بطبيعة الشعر، ولا عجب أن نرى النقاد يصفون هذا الشَّاعر بـــ:(سلاسل الذهب)[3]، وكان الباقلاني يصفه بـــ: (بعروق الذهب)[4]، ولا يكاد كتاب من كتب النقد والبلاغة يخلو من وصف شعره والثناء عليه، ولا غرابة في ذلك إذ إنَّ البحتري تبوأَّ الذروة في دوحة الشعر العربي شهدها تاريخ الحضارة الإسلامية الذي حفظ لنا تركة عظيمة للشاعر تتمثل في قصائده العربية المحملة بالمعاني الإنسانية الراقية.

فعند متابعـــة الأوزان في شعره، لم نجده يتحرك في كل المساحة الموسيقية التي بها اكتملت صورة العروض العربي من الناحية النظريَّة، فمن

الأبحـــر الخمسة عشـــر التي جمعها الخليل (-175 هـ) في الدوائر الخمس[5]، وما استدركه عليه الأخفش الأوسط (-215 هـ) من وزن المتدارك كانت حركة البحتري منحصرة في ثلاثة عشر بحر، بل جلّ حركته كانت في بحر الطويل دون منازع، فقد نظم في هذا البحر أكثر من ثلاثة أرباع شعره، أمَّا المتبقي فقد توزع بين الأبحر الآتية الذكر بالترتيب المنطقي السليم: الكامل– الخفيف – البسيط– الوافر– المنسرح – السريع– المتقارب– المديد– الرَمَل – الرجز– الهزج– والمجتث.

وشعر البحتري يزخر بدروس وعبر، ذلك عائد إلى حجمه الذي وصل إلى (**15855**) بيت(*) وهو أمر جدير بالاهتمام من قبل شاعر كهذا، ولابد للإشارة – طبعا– إلى الظروف التي سمحت بالاحتفاظ بهذه الآثار القيِّمة، فالشاعر مُنْتَخب وناقد، وقد أصبح ساهراً بنفسه على تدوين إنتاجه[6]، بعد أن اتسعت في عصره الاعتناء بالشِّعر وتدوينه، وجهود الناشرين التي ستعرف امتداداً تاماً بُعَيد هذا التاريخ في القرن الرابع، وهي وقائع ساهمت كلُّها في الحفاظ على دواوين هامة[7]، ويمارس البحر الطويل تفوقاً مطلقاً، فمجموع الأبيات التي قيلت فيه تصل إلى (4234) وبنسبة (26.70%)، والتي قيلت في بحر الكامل تصل إلى(3391)، وبنسبة (21.38%)، والتي قيلت في بحر الخفيف تصل إلى (2584)، والتي قيلت في بحر البسيط تصل إلى (1756)، وبنسبة (11.07%)، والتي قيلت في بحر الوافر تصل إلى (1285)، وبنسبة (8.10%)، والتي قيلت في بحر المنسرح تصل إلى (597)، وبنسبة (3.76%)، والتي قيلت في بحر السريع تصل إلى (527)، وبنسبة (3.32%)، وبنسبة(16.29%)، والتي قيلت في بحر المتقارب تصل إلى (617) وبنسبة(3.89%)، والتي قيلت في بحر المديد تصل إلى (4) وبنسبة (0.02%)،

والتي قيلت في بحر الرمَل تصل إلى(239)، وبنسبة (1.50%)، والتي قيلت في بحر الرجز تصل إلى (74)، وبنسبة(0.46%)، والتي قيلت في بحر الهزج تصل إلى(41)، وبنسبة(0.25%)، والتي قيلت في بحر المجتث تصل إلى(13)، وبنسبة (0.08%).

أمَّا عن مجزوءات البحور، فقد استعمل البحتري مجزوء الكامل في كلٍّ من الهمزية، والدالية، والرائية مرتين، وبنسبة(**0.01%**)، والألف المقصورة والقافية والكافية والميمية، بتواتر واحد، وبنسبة (**0.01%**)، ومجزوء الرمَل في كلٍّ من البائية والدالية والرائية والعينية مرة واحدة، وبنسبة (**0.01%**)، أمَّا الميمية، فبتواترين، وبنسبة (**0.01%**)، ومجزوء الخفيف في الدالية مرتين، وبنسبة (**0.01%**)، وبتواتر واحد في كلٍّ من الفائية والميمية، وبنسبة (**0.01%**)، ومخلع البسيط بتواترين لكلٍّ من اللامية والميمية، وبنسبة (**0.01%**)، ومجزوء البسيط بتواترين كذلك وبالنسبة نفسها، ومجزوء الرجز بتواتر واحد، وبنسبة (0.01%) في العينية.

وإذا نظرنا إلى هذه البحور المختارة نلفيه يستخدمها في سائر الأغراض كالمدح، والهجاء والغزل، والرثاء، والوصف، وقصائد أخرى عدَّها من المتفرقات، إذ لم نجد له وزناً واحد خصصه لغرض واحد، ولذلك عندما نبحث عن الملاءمة بين الأوزان والأغراض ينبغي أن نرجعها إلى موسيقاه الباطنية التي هي وحدها تدفعه لنظم ما يريد نظمه من الأغراض على البحر الذي يراه مناسباً له، ولذلك نحس أنَّ أوزانه تحمل موسيقى داخلية زيادة على موسيقاها الأصليَّة.

وإذا عرضنا هذه الأغراض التي بنى بها البحتري شعره لأيقنا أنَّه استخدمها استخدام العارف بشأنها فأضحت هنا لتشكل قيمة أسلوبية لها

ما يبررها من ناحية الدراسة ويؤيدها من ناحية الدلالة، فوصلت قصائد المدح في الديوان إلى(**410**) مرة، وبنسبة(**2.58%**)، والهجاء إلى (**164**) مرة، وبنسبة(**1.03%**)، والغزل إلى (**74**) مرة، وبنسبة (**0.46%**)، والرثاء إلى (**27**) مرة، وبنسبة (**1.17%**)، والعتاب إلى (**18**) مرة، وبنسبة (**0.11%**)، والفخر إلى (**6**) مرات، وبنسبة(**0.03%**)، وكل من الوصف والاعتذار والشكوى والنكت إلى (**8**) قصائد، وبنسبة (**0.05%**)، وكلا من الإخوانيات والفراق (**5**) مرات، وبنسبة (**0.03%**)، وهو الأمر الذي يؤكد أن الغلبة كانت لغرض المدح الذي صبَّ تقريباً في جميع الأوزان، ثم تلاه الهجاء، فالغزل، فالرثاء، فالعتاب، فالفخر، ثم تأتي بعد ذلك باقي الأغراض.

وكل هذه الأغراض في شعر البحتري تتناسب تناسبا طرديا والأوزان العربية، فأعلاها درجة الطويل[8] الذي يتسع للحماسة والتشابيه، والاستعارات، وسرد الحوادث[9]، فيصلح للفخر، والرثاء، والوصف، والتاريخ، والشكوى، والألم، والنظرات الكونية [10]، ويلي الطويل البسيط الذي يقرب منه وإن لم يتَّسع اتساعه لاستعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف في التراكيب[11] مع تساوي أجزاء البحرين، ولكنَّه يفوقه رقة وجزالة، ولهذا قلَّ في شعر الجاهلية وكثر في شعر المولدين[12]، ومنزلة البسيط عند البحتري كمنزلة الطويل، فهما البحران اللذان يعدان "بحري الجزالة والفخامة، فيغلب على المنظوم منهما الرصانة والمتانة وشدَّة الأسر وروعة السَّرد، وصلابة الحوك، ولذلك يحتاجان إلى ثقافة لغوية ضخمة، وثروة من الأخيلة والمعاني الواسعة لا تتفق لكل شاعر" [13]، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال البحتري في الكامل أوسع منه في غيره [14]، فهو أصلح البحور لكل أنواع الشِّعر لذلك كثر عند المتقدمين [15]، وهو في الخبر أجود

منه في الإنشاء وأقرب إلى الرقة، لذلك يصلح لقصِّ الأخبار، وللمعاني التقريريَّة، وإذا دخله الحذف وجاد نظمه بات مطرباً مرقصا [16]، في حين نجد الوافر ألين البحور يشتد إذا شدّدته ويرق إذا رققته عند الطلب، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر والمراثي[17]، ويتلو الكامل والوافــر عند بعض الناس الخفيف[18] الذي يعد أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع وهو أسهل من الوافر وأقرب انسجاما[19] وإذا جاد نظمه رأيته سهلاً ممتعاً لقرب الكلام المنظوم فيه من الكلام المنثور، وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعــاني [20]، وتجد المديد والرمَل فيهما لين وضعــف[21]، فأمَّا الرمَــل فإنه بحر الرقــة، يصلح للفرح والحزن لذلك لعــب به الأندلسيــون وأخرجوا منه ضروب الموشحات[22]، وأمَّا المديد فهو على العكس تماماً، إذ تجد فيه صلابة ووحشيَّة وعنف تناسب هذا النوع من الشِّعر، ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبســت في الأصل من قــرع الطبــول التي كانــت تُدَقُ في الحرب[23]، وهو على نغمه يعسُر على الناظم، لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة نحو "يا"، "لبكر"، "أنشروا"، "لي"، "كليباً"[24]، ولهذا قلَّ في شعر البحتري، والكلام في المتقارب فيه "حسن الاطّراد إلا أنَّه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء وإنَّما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها" [25]، كما أنَّ فيه رنَّة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، يصلح للعنف أكثر منه للرقة[26]، والسريع والرجز فيهما كزازة[27]، فأمَّا السريع فإنَّه بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، ومع هذا فهو قليل عند القدماء [28]، وأمَّا الرجز فيسمى حمار الشِّعر، وكان أحرى أن يسموه عالم الشِّعر، فقد نظم جميع الشعراء عليه لسهولته[29]، وهو صالح لنظم العلوم كالفقه، والنحو، والمنطق، فهو أسهل البحور نظماً وأقلَّها ملاءمة

لتصوير الانفعالات[30]، وتجد في اطّراد الكلام على المنسرح بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا[31]، وأمَّا الهزج والمجتث، فإنَّها تصلح للأناشيد والتوشيحات الخفيفة وأفكار الهزل والمجون[32]، ففي الهزج مع سذاجته تجد حدَّة زائدة[33]، وفي المجتث تجد حلاوة قليلة على طيش[34].

وبرغم ما في هذا الذي ذهب إليه كلا من حازم والبستاني من نفاذ بصيرة وثقابة نظر، وسيماء ذكاء، فإنَّ المسألة تبقى في حاجة إلى تأييد وإثبات بالدليل الذي لا يُدحض، وأغلب الظن أنَّ نتيجة أي بحث في هذا الشأن لن تكون كشفًا خطيرًا، ولن يكون صاحبها أحظى من مبتكريها، والأمر فيما يلوح لنا لن يحوز حدود الملاحظات الرشيدة التي صدرت عن هذين الرجلين، أو تلك التي وجدناها عند نقادنا القدامى.

وفكرة ربط الغرض أو الموضوع بالوزن لم تُلْقَ قبولا في أغلب الدراسات الحديثة، فالشعراء لم يتخذوا لكل من الموضوعات وزناً خاصاً، ويبدو ذلك جليّاً من خلال استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها التي لا تشعرنا بمثل هذا الربط بين الشعر ووزنه، فَهُمُ كَانُوا يَمْدَحُونَ وَيُفَاخِرُونَ أَو يَتَغَزَّلُونَ فِي كُلِّ بُحُورِ الشِّعْرِ التي شَاعَتْ عِنْدَهُمْ، وَيَكْفِي أَنْ تَذْكُرَ المُعَلَقَات التي قِيلَتْ كُلُّهَا فِي مَوْضُوعٍ وَاحِدٍ تَقْرِيباً، وَنَذْكُرُ أَنَّهَا نظمت في الطَّوِيلِ وَالبَسِيطِ وَالخَفِيفِ وَالوَافِرِ وَالكَامِلِ لِنَعْرِفَ أَنَّ القُدَمَاء لَمْ يَتَخَيَّرُوا وَزْناً خَاصاً لِمَوْضُوعٍ خَاص، يضاف إلى ذلك أن المعلقة الواحدة تتعدد فيها الأغراض، والوزن واحد– كما هو معروف– عن المعلقات والقصائد القديمة، وقد تحدث عن هذه الظاهرة حازم القرطاجني – وهو من القدماء – في شأنه قائلا: " وَلَمَا كَانَتْ أَغْرَاضَ الشِّعْرِ شَتَى وَكَانَ فِيهَا مَا يقْصَدُ بِهِ الجِّد والرَّصَانَة وَمَا يقْصَدُ بِهِ الهَزْل وَالرَشَاقَة وَمِنْهَا مَا يقْصَدُ بِهِ البَهَاء وَالتفخيم،

وَمَا يقْصَدُ بِهِ الصغار والتحْقِير وَجَبَ أَنْ تُحَاكَى تِلْكَ المَقَاصِد بِمَا يُنَاسِبُهَا مِنَ الأَوْزَانِ وَيُخَيِّلُهَا لِلْنُفُوسِ، فَإِذَا قَصَدَ الشَّاعِر الفَخْر حَاكَى غَرضه بالأَوْزَان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قَصَدَ فِي مَوْضِعٍ قَصْداً هزلياً أَوْ استخفافيا، وَقَصَدَ تَحْقِير شيء أَو العَبث به حَاكَى ذَلِكَ بِمَا يُنَاسِبُه مِنَ الأَوْزَانِ الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كُلِّ مَقْصَدٍ" [35].

وقد جاءت هذه الأوزان في شعر البحتري موحية بعبارات معانيها، ولاشك أنَّ الشاعر وهو يبني أجزاء بحوره الشعرية من الوحدات الصوتية، كان يرمي من وراء ذلك إلى إبراز دلالتها الإيقاعية، فليس لهذه الأجزاء من دلالة سوى ذلك.

وينشأ هذا الإيقاع الكلي في البيت من تكرر الوحدة الإيقاعية الأساسية وحدها أو مع غيرها، وقد سمى محمد مندور ذلك بالتساوي والتجاوب اقتباسا عن العروض الأوروبي[36]، ومن ذلك قول البحتري:

كَأَنَّ اللَيالي أُغرِيَت حادِثاتُها بِحُبِّ الَّذي نَأبى وَكُرهِ الَّذي نَهوى [37]

إنَّ المُنشدَ حين يردد هذا الطبق الإيقاعي من بحر الطويل، يدرك أنَّه لم يكن يعبر إلا عن وجدان طافح، وفيض من العواطف عاصف بالرغم من تغنيه بشعر البحتري، فترادد الإيقاع المزدوج الأركان (فعولن مفاعيلن) كأنَّه ترادد ماض ما وتعداد عواطف ما كانت كامنة في النفس ثم استثيرت فثارت فبدت.

هذا الإيقاع يملأ الآذان جلبة وجلجلة، ويَشُدُّ السامعين إليه نظراً لطوله لما فيه من أبَّهَةٍ وَجَلالَةٍ[38]، إذ يَسبَحُ فيه إلا ذو صدر قوي عريض، ونفس مديد وَحَنْجَرَة ضَخْمَة، فهو أشبه بالخطبة حتى لا يحتاج المنشد له أن يلتقط أنفاسه عقب كل بيت[39]، ويظهر ذلك جليا من خلال التحولات

المقطعيَّة لأنساقه الإيقاعية حسب منظومة الثوابت والمتغيرات والتي تعرف بالزحافات والعلل، لاحظ قول البحتري:

مُحَمَّدُ ما آمالُنا بِكَواذِبِ لَدَيكَ وَلا أَيّامُنا بِشَواحِبِ [40]

يتضح من خلال استقرائنا لهذا البيت أنَّ زحاف القبض وهو "ما ذهب خامسه الساكن"[41] قد خلق نوعاً من الازدواج في تفعيلة الطويل، فنتج عن ذلك تكسير في رتابة هذا الإيقاع لحالات التوتر التي رصدتها رحلة الشاعر النفسية المتلائمة وطبيعة الوحدات العروضية المكونة لهذا البحر ممَّا اضطر البحتري إلى التضحية بموسيقاه هذه، ليعطي الإيقاع الجديد فسحة من الامتداد والمواصلة للبحث عن الدلالة المتمثلة في التأكيد.

فبنية القبض هاهنا يلائمها سياق الإخبار الذي نقل الصلة الدلالية من اللغة والأسلوب إلى الإيقاع فانتقل هذا السياق ببنيته الهادئة المنطقية من هدوء الفكرة إلى هدوء الإيقاع، مجرد الوحدة (فَعُولُ) من نونها الفاصلة بين الوحدات الموسيقية، وذلك مع التفعيلية الأولى (مُحَمْمَــ)، والثالثة(لُنَــا بِكَــ)، والرابعة(واذابي)، والخامسة (لَدَيْكَ)، والسابعة (مُنَابِــ)، والثامنة (شَوَاحِبِي)، فانسجمت الأصوات مع المعاني بالرغم من تكسير الشاعر للبنية اللغوية والنحوية بما أملته عليه تجربته الشعرية للتعبير عن صفة المدح بفعل الإخبار عن حالة التطول والنهوض، وهو الأمر الذي يسلم إلى استقامة الوزن الشعري في بنية الطويل.

فحذف هذا الساكن طلب تعويضاً تفادياً للاختلال في زمن النطق وحفاظا على الاعتدال، فقد عمل على تنقيص زمن السبب الخفيف، وذلك بنقل المقطع الطويل إلى مقطع قصير.

والبحتري مع هذا النسق الإيقاعي يمكنه أن يمارس عملية الخلق الشِّعري في كل بيت من شعره في مثل هذا النوع من البحور عبر ثمانية وعشرين مقطعا قد تقل بناءً على مؤثرات التحولات الإيقاعية التي تجبره على الانزياح.

ويتضح من خلال هذا النسق تساوي عدد المقاطع القصيرة مع الطويلة، علما أنَّ الطويل يحتوي على ثماني مقاطع قصيرة وعشرين طويلة في حالته الأولى، فما العِلَّـــة في ذلك ؟.

خرج زحاف القبض من أصل التفعيلة الرابعة – وهي العَرُوضَة – مُوَقَعٌ بحرف الباء ليُضفي على البيت كله نغمة جديدة لم يألفها في بنيته المجردة حتى يستقيم بها الوزن، فارتكز على التفعيلة الأولى مع حرف الميم، وعلى التفعيلة الثالثة مع حرف الكاف، والباء "صوت شديد مجهور يتكون بأن يمرَّ الهواء أولا بالحَنْجَرَةِ، فيحرك الوترين الصوتين، ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا"[42]، وهو أخو الميم في المخرج وصفة الجهر[43]، التي يشترك فيها مع الكاف، واستمر هذا التردد دَربه حتى وقع على الشطر الثاني وذلك مع التفعيلة الأولى في الكاف ومع التفعيلة الثالثة والرابعة في الباء، فأعطى هذا الإيقاع جرساً موسيقياً عذباً سلساً تأنس له الآذان عند السماع، وممَّا زاد إيقاع البيت أبَّهَةً وَمَائِيَةً هو وجود التقفية في (بِكَواذِبِ – بِشَواحِبِ)، فانسجمت الدوال مع المدلولات للدلالة على الكذب والتغير.

وكثرة شيوع بحر الطويل في تركيبة الشعر العربي القديم تعلله طبيعة القصيدة العربية وبناؤها النظمي، فالأقدمون من شعراء العربية – وعلى رأسهم البحتري– سارت أغلب قصائدهم على النمط القصصي نظرا

لطبيعة العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين المجتمعات البدوية وما يتبعها من ترابط مع القبائل المتحضرة، ويروى أن العرب كانت تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم[44]، فهو أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهة وجلالة، وإليه يعمد أصحاب الرصانة، وفيه يفتضح أهل الركاكة والهجنة، " وهو أرحب صدرا من البسيط، وأطلق عنانا، وألطف نغما وذلك أن أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولا يكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفا"[45]، وأقرب وسيلة إلى معرفة رنته أن تأتي بتفعيلة من المتقارب التام ثم بتفعيلة من الهزج وتكرر ذلك أربع مرات على التوالي.

ومن هاهنا يمكن القول: إنَّ هذا البحر عُنِيَ عناية بالغة الأهمية من قبل الشعراء فهو يحتل المكانة المرموقة بين بحور الشعر العربي، وقد سار في هذا المنحى إبراهيم أنيس مصرحا بعبارته: " فلا يزال البحر الطويل يحتل المكانة الأولى بين البحور، ولا يزال كل من الكامل والبسيط والوافر والخفيف في المرتبة الثانية، مع بعض التفاوت في النسب، ثم تأتي بعد هذا باقي الأوزان" [46].

ولعل تواتر نسب استعماله عند بعض الشعراء العرب القدامى والمعاصرين للبحتري ما يُزكي هذا الرأي ويأتي في ركابه: امرؤ القيس(51%)، الأعشى(28%)، عنترة بن شداد(25%)، الخنساء(21%)، زهير بن أبي سلمى(43%)، جرير(21%)، الفرزدق (68%)، الأخطل (44%) بشار بن بُرد (24%)، أبو تمام (22%)، ابن رومي (20%)، ابن زيات (11%)، أبو العتاهية (20%)، أبو نواس(17%)، أبو فراس الحمداني (40%)، المتنبي (28%) [47].

ويبدو أنَّ هذا السنن الإيقاعي طغى على بناء الطويل عند البحتري من أوله إلى آخره، فهو يتجاوز مطالع الصدور والأعجاز ليشكل حجم البيت خصوصا، والديوان عموما، فأعطى هذا الإيقاع المتشابه تماسكا إيقاعيا رصينا كأنَّه بمثابة الدفع الإيقاعي الذي يراد منه إعداد النص بهذه الطاقات الصوتيَّة التي تجعله شديد التماسك، من أجل كل ذلك ألفيناه يتشابه به ويتقارب في التشابه حتى يكاد يكون كسلسلة هندسية خالصة، كأن شعر البحتري كلما أحس بأن المستوى الإيقاعي للسطح آخذ من الوهن على نحو ما من حيث إيقاعه التركيبي أمده بإيقاعات متشابهة متتابعة حتى تغطي على ما يمكن أن نطلق عليه الغياب الإيقاعي، وربما من أجل ذلك وجدنا هذه الإيقاعات تمضي على نسق صوتي واحد، فالقارئ لمثل هذه النصوص بدلا من أن يبقى ينتظر جرس القافية يصير يتوقع هذا السلم الإيقاعي الغَنِيِّ، وكأنَّه اللازمة التي طالت تطالب بحقها من أجل إشاعة جَوِّ الإيقاع الصارم المشكل لحجم النص، مِمَّا يؤكد متانة التلازم الدلالي بين موسيقى شعر صاحبنا التي تشير للجمالية اللغوية الخاصة بالصوت الشعري من خلال ديوانه من جهة، وبين التوترات النفسية للذات المبدعة من جهة أخرى، وتبقى نفسية المتلقي واسط بينها.

وشبيه بهذا قوله أيضاً:

كُلُّ عَلَيهِ مِنكَ وَشمٌ لائِــحُ[48] يا سَعدُ إِنَّــكَ قَد حَجَبتَ ثَلاثَــةً
إِنجاحَها بِالصَيدِ آلِ نَجاحِ [49] ما أَنجَحَت غَطَفانُ في أُكرومَةٍ
يَلقاكَ بِالتَرحيبِ وَالبِشــرِ [50] مُتَصَنِّــعٌ لَــكَ في مَوَدَّتِــــــهِ

يتضح من خلال استقرائنا لهذه الأبيات المزاحفة تكسير في رتابة الإيقاع، وخلق نغمة جديدة لم يألفها البيت في بنيته العادية، تماشياً وتضحية

البحتري بالوزن من أجل إقامة الدلالة المرجوة والمتمثلة في النداء والتوكيد والتحقيق في البيت الأول، والنجاح في الثاني، والبياض وصفاء النِيَّةِ في الثالث.

فبنية الإضمار أو الوقص هاهنا يلائمها سياق الرقص والتطريب الذي نقل الصلة الدلاليَّة من اللغة والأسلوب إلى الإيقاع، فانتقل هذا السياق ببنيته الهادئة المنطقية من هدوء الفكرة إلى هدوء الإيقاع مجرد الوحدة (مُتــفَا) من إسكان تائها أو حذفها.

ومن قول البحتري كذلك:

أَميرَ المُؤمِنينَ أَما غِياثٌ نُؤَمِّلُهُ فَقَد طالَ القُنوطُ [51]

كان لزحاف العصب وهو " إسكان خامس الجزء " [52]، وقع نغمي مثير على الحرف القمري اللام، وذلك في الكلمات (المؤمنين– القنوط)، واللام – كما هو معلوم – "صوت متوسط بين الشِّدَّةِ والرخاوة ومجهور أيضا " [53]، وقد ساعده في ذلك حرف الميم والياء والواو والنون والمدِّ، مِمَّا أدى إلى خلق نوع من الارتباك في موسيقى الوافر التي ضحى بها البحتري من أجل إقامة الوزن من جهة والبحث عن الدلالة من جهة أخرى، وهو ما يُؤَكِّدُ حتماً عن وجود شيء مُهم في قلب الشاعر أراد أن يخبرنا به، ولكن سياق الحال جرى مجراه، دون أن ننسى عِلَّة القطف وما لسحر موسيقاها على البيت، فأعطى هذا الإيقاع الحرية الكاملة للشاعر في التصرف بالبنيات اللغوية والأسلوبية من أجل استقامة الوزن ليس إلا.

وهكذا نجد التفاعيل في النظام الإيقاعي لشعر البحتري بناء متماسك مركب التناسب متقابله متضاعفه وهو الرأي الذي ذهب إليه حازم حين قال: " أَوْزَانَ الشِعْرِ مِنْهَا مُتَنَاسِبٌ تَامَ التَنَاسُبِ مُتَرَكِبُ التَنَاسُبِ مُتَقَابِلُهُ مُتَضَاعِفُهُ،

وَذَلِكَ كَالطَوِيلِ وَالبَسِيطِ، فَإن تَمَامَ التَنَاسُب فِيهَا مُقَابِلُهُ الجُزْءَ بِمُمَاثِلِهِ، وَتَضَاعُف التَنَاسُب هُوَ كَوْنَ الأَجْزَاء التي لَهَا مُقَابلات أَرْبَعَة، وَتَركَبَ التَنَاسب هُوَ كَوْنَ ذَلِكَ فِي جُزْئَيْنِ مُتَنوعَيْنِ كَفَعُولُنْ وَمَفَاعِيلُنْ فِي الطَوِيلِ " [54]، وهو الأمر المروم إليه في البيت الآتي:

لَقَد كانَ لي فيما تَطَوَّلَ جَعفَرٌ بِهِ مِن أَيادٍ أَنهَضَت فَأَقَلَّتِ [55]

فالمقطع: (لَقَد كانَ لي فيما) يساوي المقطع (تَطَوَّلَ جَعفَرٌ) عروضيًا وزمانيًا من الشطر الأول، والمقطع (بِهِ مِن أَيادٍ أَن) يساوي كذلك المقطع (هَضَت فَأَقَلَّتِ) من الشطر الثاني، بيد أنَّ الوحدة الزمنية الثالثة والسابعة والثامنة من البيت التزم فيها الشاعر بالنقص عن طريق زحاف القبض، وفوق كل ذلك قبض العَرُوضَة طبقا للقاعدة العروضية، فهذا النقص الطارئ على المقطع الطويل قد أدى إلى تكوين مقطع قصير، وبسبب هذه العلة الطارئة على المقطع الأخير – في نهاية كل شطر– أمكن الجمع بينه وبين المقطع الذي يليه، وهو طويل مغلق ليؤلفا معا مركبا صوتيا هو ما سمَّاه الخليل بالوتد المجموع [56] وهو اصطلاح المحدثين، يتكون من مقطع قصير مفتوح يليه مقطع طويل.

فوزن الطويل من الأوزان القوية التي يكون الوقوف في نهايتها على سببين [57]، وذلك في (عيلن) من (مفاعيلن)، فهذين السببين الخفيفين لو زاحفنا الأول منهما بالقبض لحصلنا عند القراءة على وتِد مجموع ضروري في حفظ بنية البيت الشِّعري، يعد النواة الأساسية للشعر العربي، ومحطة أنظار الشعراء القدامى، فهذه **نازك الملائكة** تلجأ إلى التفسير باستخدام المدلول الاصطلاحي للوتد المجموع فعدَّت التفعيلة كأنَّها جزئيات التربة، وعدَّت الوتِد العَرُوضي وَتِداً حَقيقيا يُثَبَّتُ بين جزئيات هذه التربة، فيخرقها

بل ويشبعها، وارتبط هذا التناول بورود هذا الوتِد الذي أسمته بالوتِد العنيف في نهاية التفعيلة [58] وهو جزء منها مكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل كما في آخر (مفاعيلن) بالزحاف الذي اتضح شكله مع المثال السابق.

فالتفعيلة وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم، وخاصيتها هذه أبرز وأشد في التفعيلات الوتدية (أي التي تنتهي بوتد مجموع)، لأنَّ الوتد يتصف بالصلادة والقسوة، ويجنح من ثم إلى التحكم في الكلمة التي يرد فيها، بحيث يستطيع أن يشق الكلمة التي يرد من أولها شقين فيقطع أوصالها ويضيِّع تماسكها [59]، لاحظ الجمل الآتية في البيت الموالي من قول البحتري:

تَخَلَّ مِنَ الأَطماعِ إمّا تَخَلَّتِ وَوَلِّ صُروفَ الدَهرِ ما قَد تَوَلَّتِ [60]

(تَخَلَّ مِنَ الأَطماعِ) و(إمّا تَخَلَّتِ) و(وَوَلِّ صُروفَ الدَهرِ) و(مَا قَد تَوَلَّتِ).

فبسبب هذه الوقفة الناشئة عن وجود الوتد في أول كلمات: (تَخَلْ) و(مِنَلْ) و(عِإِمْ) و(تَخَلْ) و(وَوَلْ) و(صُرو) و(رِما) و(تَوَلْ)، انشقت الكلمات إلى شقين فكأنَّنا نقرأ الجملة هكذا:

وَوَلْلُ + صُروفْدَهْ + رِما قَدْ + تَوَلْلَتِي تَخَلْلُ + مِنَلْ أطْما+ إمْمَا + تَخَلْلَتِي

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

هذا هو القانون العام الذي أكَّدت عليه الناقدة **نازك الملائكة**، بيد أنَّ هناك ثلاث سبل تُمَكِّنُ الشاعر من التخلص من أشواك الوتد، وقد كان آلاف الشعراء القدامى – وعلى رأسهم البحتري– يتبعونها كما تقول [61]:

1– أن يرد الوتد في آخر الكلمة كما ورد في: (لَقَد كان لي)، (بِهِ مِن أَيادٍ).

2– أن يرد الوتد في النصف الأول من الكلمة على أن يكون آخر حرف

علة كما في (لَقَد كانَ لِي)،(به من أيادٍ))،(مِنَ الأَطماعِ) (صُروفَ الدَهرِ)، (ما قَد تَوَلَّتِ).

3- أن يقع في أول الكلمة غير منتهيا بحرف علة، شريطة أن يكون عنيفا ونادرًا، وأن يجاوره وتِد يختم كلمة وتِد آخر بحرف مَدٍّ كما هو الحال في الضرب الثاني المقبوض من بحر الطويل.

ويبدو أن هذا المعيار الذي وضعته الناقدة لورود الوتد مرتبط بنموذج شعري معين أو عدد من النماذج الشعريَّة تلك التي جعلتها تعقد الصلة.

وترى أن آلاف من الشعراء العرب من أسلافنا عبر القرون كانوا يجتنبون مزالق الوتد ويعرفون كيف يتخلصون منها، أمَّا شعراء الجديد فكثيرا ما يقعون في هذه المزالق لقلة معرفتهم بالشعر القديم[62].

ومعنى هذا الكلام أنَّ شروط الشاعرة بالنسبة للوتد تتحقق في الشِّعر العربي القديم بوجه عام، وللبحتري نصيب أوفر بهذه الظاهرة الأسلوبية.

والحق أنَّ مسألة تجنب الأوتاد مسألة خاطئة في أي عصر من العصور، ذلك أنَّ المدونة بحاجة ماسة إلى مثل هذه الأوتاد، فلا يكاد يخلو بحر من أبحر الشِّعر العربي منها اللهم إلا المتدارك أو الخبب، زد إلى ذلك أن كل سببين خفيفين يمكنهما التَحَوُّل إلى وتد مجموع عن طريق الزحافات والعلل.

ويعلق **محمد النويهي**[63] على آراء **نازك الملائكة** حين ادعت أنَّ الوتِد العنيف يشقّ الكلمة على شقين لا يتحقق إلا إذا قرأنا قراءة التقطيع العروضي، وهي قراءة لا يُقِرِّهَا الناقد فحاول هو الآخر أن يجد معادلا لهذا الوتِد، فثبت حرف اللام الذي عدته **الناقدة** نهاية صلدة لأحد أوتاد البيت مستعينا في ذلك بعلم الأصوات.

وقد وقع الباحث **علي يونس** في التأثر بالتفسير بمدلول المصطلح بالرغم من اعتناقه لما تصدى به النويهي لنازك الملائكة، فيقول: " لعلي أضيف شيئا يؤكد موقف الدكتور النويهي إذا قلت أن الصلادة والعنف قد يكونان في بعض الشعر أفضل من السلاسة والليونة " (64).

وتعود الصلادة والعنف في الأبيات التي أخذنا وغيرها من أبيات البحتري بشكل خاص وأشعار العرب بشكل عام إلى ما فيها من أوتاد عنيفة، فقد لمحنا التشديد على الحروف ككلمة: (تَخَلَّتِ) و(وَوَلِّ) و(الدَهر) و(تَوَلَّتِ)، وتكرار اللام أربع مرات في البيت الأول، وعشر مرات في الثاني، والتاء ثلاث مرات في الأول، وخمس مرات في الثاني، والدال مرتين، والطاء مرة واحدة في كل منهما، وهما متحدان في المخرج النِطعي، إلا أنَّ الصلادة أفضل فيهما من الرقة والسلاسة كونها تجسم لنا صلادة الحياة التي يريد الشاعر أن يصورها، ضِفْ إلى ذلك أنَّ هذا الوتد يعتبر مواطن ارتكاز قحة فيقع على مقطع معين من الوتد المجموع في تفعيلة البيت، ثم يعود من جديد على الموضع نفسه مع باقي التفعيلة الموالية.

وهكذا يتردد الارتكاز(•) من موطن إلى آخر على مسافات زمنية محددة، وهو أساس الإيقاع في موسيقى بنية شعر البحتري، لاحظ قوله:

لَقَد كانَ لي فيما تَطَوَّلَ جَعفَرٌ بِهِ مِن أَيادٍ أَنهَضَت فَأَقَلَّتِ

× × × × × × × ×

/ / / / / / / /

اجتمع المقطع الطويل مع الارتكاز في كلمات متسمة داخل سياقها بالخلود، وهو الأمر الذي منح فرصة أطول للشاعر لوصف تطاول أبي جعفر أشناس التركي من نفوس أنهضت فأقلت، فالارتكاز وقع هنا على

ثماني مقاطع طويلة وذلك مع حرف الدال والياء والواو والعين من الشطر الأول، والهاء بالإشباع، وألف المد، والتاء، واللام من الشطر الثاني، فناسب هذا الارتكاز حال الوتد المجموع، إذ إن كل مقطع طويل مفتوح هو بمثابة نافذة تستروح منها النفس وتجد فيها ما يعوضها عن نقصها، والبحتري من الشعراء الذين استهوتهم هذه الظاهرة وهو يتحدث عن المفردة، فكان يميل إلى هذه البنية التي يجد فيها ما يعوضه عن تمام موسيقاه والتعبير عن آهاته.

فهذا الوتد بمثابة انفجارات تتعالى في الهواء وتنفجر بعد كل حين، فتشعر القارئ بالكلل إلا أن صاحبنا كان حذقا، فلجأ إلى حيلة منه تمكنه من التخلص من الثقل إما بآل التعريف أو باللجوء إلى المد بدلا من حرف صلد يثير النشاز والاشمئزاز، وهو الأمر المروم هاهنا، هذا وقد أيقنا المَدَّ للتطريب وهو بالشعر ألصق، لأنَّ الشعر في الأعم وبخاصة العربي يمثل غناء النفس، وأشواقها وأفراحها التي تناسبها مدّات الشجا والأسى والأنين والسراء والضراء [65].

ومن هنا يتضح أنه قد ساد في هذا البيت النظام والتغير (الزحاف)، والتساوي، والتوازي، والتوازن، والتلازم، والتكرار [66]، وهي جميعا تعمل في وقت واحد، وهو الأمر الذي يسعف ما للزحاف في شعر البحتري من وظيفة جمالية، فهو يضفي على الوزن خفة بعد ثقل، ويفضي على ما فيه من رتابة مسبغا عليه تنوعا تنبسط له النفس وهو ما يساعد على تلوينه تلوينا يميز تشكيلا عن غيره من التشكيلات في الوزن الواحد شريطة أن تكون التغيرات التي تدخل على الوزن موافقة للطبع وغير مخلة بالإيقاع، وبهذا فقد منح هذا الزحاف للوزن صفات جمالية لم تكن في صورته المجردة، وتكمن هذه الصفة في الجواز الذي " إذا عرض لا يلزم أي إذا دخل في بيت من

أبيات القصيدة فلا يجب التزامه فيما يأتي بعده من الأبيات"[67] إلا في حالة واحدة تتمثل في جريانه " مجرى العِلَّة في اللزوم"[68]، وقد صدق الأصمعي حين قال: "الزحاف في الشِّعْرِ كَالرُخْصَةِ فِي الفِقْهِ، وينبغي للشَّاعِرِ أن يُرَكِبَ مُسْتَعْمَلَ الأعَارِيضِ وَوَطِيئِهَا وأن يستحلى الضُرُوبَ وَيَأْتِي بألطفها موقعا، وأخفها مستمتعا، وأن يجتنب عويصها ومستكرهها فإنَّ العويص ممَّا يشغله ويمسك من عنانه ويوهن قواه ويفت في عضده ويخرجه عن مقصده " [69].

الهوامش

[1]– مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، ط3، بيروت 1969، ص738.

[2]– ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت 1988م، ج1، ص261.

[3] ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د.ت)، ج6، ص23.

[4]– البقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط5، القاهرة 1981م، ص220.

[5]– هذه الدوائر الخمسة هي: دائرة المختلف، وتضم الطويل والمديد والبسيط، ودائرة المؤتلف وتحوي كلا من الوافر والكامل، ودائرة المجتلب وتضم الهزج والرجز والرمل، ودائرة المشتبه وتضم السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث، ودائرة المتفق وتضم المتقارب والمتدارك، ينظر ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت 1983م، ص 439 وما بعدها، ومصطفى حركات، كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1986م، ص 33 وما بعدها.

[6]– البحتري شاعر مطبوع محافظ على عمود الشعر العربي، وهو فارس مدرسة الأسلوب المشرق، ورائد الديباجة الشعرية المونقة التي أعادت الشعر إلى سابق عهده وربطته من جديد بعمود ووقار القصيد، والسبب في ذلك راجع إلى مقدرته في نظم الشعر، وسعة اطلاعه على شعر القدماء، ومحفوظاته الشعرية، وذوقه في اختيار النصوص وثقافته النقدية ومجارته لنقاد عصره، وبذلك يكون قد جمع بين الإبداع الشعري والاختيار الأدبي والذوق النقدي إلى أن ضُرِبَ به المثل بديباجته فقيل: ديباجة بحترية، مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط3، دار العلم للملايين، بيروت 1996م ص 738.

[7]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، المغرب 1996 ص 146.

[8]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268.

[9]– جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، دار الثقافة بيروت لبنان مطبعة الغريب (د.ت)، ص 34.

[10]– علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي، ص 102.

[11]– جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 34، والشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي، ص 102.

[12]– علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 102.

[13]– علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص102.

[14]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268.

[15]– جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 34، وعلي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 105.

[16]– علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي، ص 105.

[17]– جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35، وعلي الجندي والشعراء إنشاد الشعر، ص 106.

[18]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268.

[19]– جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة ص 35، وعلي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 106.

[20]– علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 106.

[21]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268.

[22]– جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35

[23]– عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص75.

[24]– المرجع نفسه، ج1، ص75.

[25]– المرجع نفسه، ج1، ص75.

[26]– القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص268.

[27]– جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35، وعلي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 106.

[28]– القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 268.

[29]– جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35،

[30]– جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، ص 35،

[31]– المرجع نفسه، ص 35، وعلي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص107.

[32]– علي الجندي، والشعراء وإنشاد الشعر، ص107.

[33]– القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص268.

[34]– المصدر نفسه، ص 268.

[35]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 266، وإبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 195.

[36]– ينظر: محمد منذور، في الميزان الجديد، ط1، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1984م، ص 234.

[37]– البحتري، الديوان، ج1، ص 54.

[38]– ينظر: عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص262.

[39]– ينظر: علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 100.

[40]– البحتري، الديوان، ج1، ص 90.

[42]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط3، دار النهضة العربية، القاهرة 1961، ص46.

[43]– ينظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م، ج4، ص434.

[44]– جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد 1985، ص177.

[45]– عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص362.

[46]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 215.

[47]– ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 210 وما بعدها.

[48]– البحتري، الديوان، ج1، ص 462.

[49]– المصدر نفسه، ج1، ص 460.

[50]– نفسه، ج1، ص 27.

[51]– نفسه، ج1، ص 1225.

[52]– موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص 25.

[53]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 53.

[54]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 259.

[55]– البحتري، الديوان، ج1، ص 367.

[56]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 236.

[57]– المصدر نفسه، ص 260.

[58]– ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين بيروت 1983، ص 98 وما بعدها.

[59]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 99.

[60]– البحتري، الديوان، ج1، ص 367.

[61]– ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص100.

[62]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص101.

[63]– علي يونس، قضية الشعر الجديد، ط2، القاهرة 1971م، ص 264 وما بعدها.

[64]– علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975، ص6.

* تشير علامة (/) إلى مقطع طويل ، وتشير علامة (×) إلى وقوع الارتكاز.

[65]– ينظر: عز الدين السد، التكرير بين المثير والتأثير، ص 64 وما بعدها.

[66]– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة – ص 221.

[67]– موسى الأحمدي، المتوسط الكافي، ص 24 (الهامش).

[68]– المرجع نفسه، ص 45 (الهامش).

[69]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 276.

المصادر والمراجـــع

1– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط3، دار النهضة العربية، القاهرة 1961، ص46.

2– أحمد بدوي، البحتري، ط3، دار المعارف بمصر، (ب.ت).

3– البحتري، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرافي، دار المعـــارف، ط3، القاهرة 1977م.

4– البقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط5، القاهرة 1981م.

5– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، المغرب .1996

6– جلال الحنفي، العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، بغداد .1985

7– ابن جني، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن الهنداوي، ط2، دار القلم دمشق، 1993.

8- جورج غريب، سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، دار الثقافة بيروت لبنان مطبعة الغريب (د.ت).
9- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، ط2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت 1981م.
10- ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار صادر ، بيروت (د.ت).
11- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت 1988م.
12- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م.
13- ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرين، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت 1983م.
14- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط1، دار الفكر، بيروت 1970م.
15- علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي دار المعارف بمصر(د.ت).
16- علي يونس، قضية الشعر الجديد، ط2، القاهرة 1971م.
17- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.
18- ابن مالك ألفية ابن مالك في النحو والصرف، منشورات دحلب، الجزائر(د.ت).
19- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير

ومقارنة)، ط2، دار الفكر العربي 1968م.
20- عز الدين السد، التكرير بين المثير والتأثير، ط1، دار الطباعة المحمدية بالأزهرية، القاهرة 1978م.
21- محمد سعيد إسبير ومحمد أبوعلي: الخليل ، معجم في علم العروض، ط1، دار العودة، بيروت 1972م .
22- محمد منذور، في الميزان الجديد، ط1، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1984م.
23- مصطفى حركات، كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1986م.
24- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط3، دار العلم للملايين، بيروت 1996م.
25- موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب ، بيروت 1969م.
26- نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين بيروت 1983.