السهولة في شعر البهاء زهير (دراسة في الإيقاع)

د . تغريد حسن أحمد عبد العاطي
أستاذ مشارك بجامعتي الطائف والقاهرة

ملخص البحث باللغة العربية

هذا البحث بعنوان (السهولة في شعر البهاء زهير ، دراسة في الإيقاع) وقد عرض هذا البحث لفرضية مؤداها الكشف عن أسباب الحكم على شعر شاعر قديم بالسهولة بينما تعد السهولة لدى النقاد سمة للذوق العربي عموما . ولدراسة هذا الموضوع عرفت السهولة ؛ وتبين توجهها نحو

الإيقاع والموسيقى فخص البحث شاعرا أجمع النقاد على سهولة شعره (البهاء زهير) وخُصص لدراسة عناصر الإيقاع المختلفة فقسم إلى ثلاثة فصول تتناول : الإيقاع الخارجي ، ودرس فيه الوزن والقافية والتكرار والألفاظ والتجنيس ، كما تناول الإيقاع الداخلي ، ودرس التوازن بأنواعه المختلفة ، والمدى والنبر ، والتنغيم ، ثم تناول السهولة بين البهاء زهير وبشار بن برد وأبي العتاهية . وقد درست الفصول على النحو الآتي :

ففي دراسة الوزن حصرت أوزانه واقترنت بالأغراض لبيان علاقة العاطفة بإيقاع الوزن ، وعرض البحث للتغيرات في الأوزان، وناقش قضية التجديد في الوزن عند البهاء زهير ، ودرس القافية ؛ وحصر القوافي التي وردت في الديوان وحدد معالم سهولتها بدراسة العلاقة بين القوافي والأغراض ، وعرض لظواهر بارزة مقترنة بسهولة القوافي مثل (رد العجز على الصدر) ودرس علاقة القوافي بالمعاني ثم علاقة القوافي بالموسيقى . ودرس البحث التكرار وبين أن له نظاما يبرز الإيقاع، كما درس البحث الألفاظ وذكر ملامح سهولتها كما أقرها الباحثون ، ومواضع الصعوبة في ديوان الشاعر وملامحها ، كما درس التجنيس بحصر مواضعه وصوره ودوره في الإيقاع .

ثم توجه البحث إلى دراسة الإيقاع الداخلي ؛ فعرف الإيقاع وذكر علاقاته التي تتمثل في (النظام والتغير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار) ، وأفاد من الربط بين المصطلح القديم والظواهر الإيقاعية في الدراسات الحديثة وقدم هذا النموذج الإيقاعي عبر مصطلح التوازن .ثم درس المدى والنبر ،ودورهما في تنظيم الإيقاع الخارج عن بحور الخليل . وطرح فكرة التنغيم فعرفه وذكر أنواعه ووظيفته ، ثم بين الوظيفة الدلالية له ، وما يتفق مع قواعده وما يمكن أن يضاف إليه .

ثم عرض البحث لظاهرة (السهولة) بين البهاء زهير وشعراء آخرين شهد لهم النقاد بها ودرس ما ارتبط بها من تجديد موسيقي عندهما . ثم كشف عن مواضع الاتفاق والاختلاف بينهم ، وبين السبب في الحكم على شعر البهاء زهير بينهم بأنه
(السهل الممتنع) .

ملخص البحث باللغة الإنجليزية

Abstract

The present study is given the title : (Ease in the poetry of Al-Bahaa' Zohair, A study in Rhythm)

The present study investigates a hypotheses relevant to revealing the reasons of evaluating an ancient poet's poetry as being "easy" when ease for critics is generally considered a feature of Arabian taste. For the purpose of studying this topic, ease is defined and its direction towards rhythm and music becomes clear. Therefore, the study tackles a poet whose poetry is famous for its ease among critics unanimously (Al-Bahaa' Zohair) . The study is also designed for the purpose of studying different factors of rhythm. It is divided into three chapters: The External Rhythm, in which the study deals with meter , rhyme , repetition, words and paronomasia. This chapter also tackles the internal rhythm as well as studying types of balance, interval, stress and toning. Then it tackles ease for each of Al-Bahaa' Zohair, Bashar Bin Barad and Abi Al'ataheya. The chapters are studied on the following way :

In studying meter, meters are calculated and being linked to purposes in order to elucidate the relationship of compassion to meter rhythm. The study also investigates changes in meters and discusses the issue of renovation in meter for Al-Bahaa' Zohair as well as studying rhyme. The study determines the rhymes included in the divan and determines the features of its ease by means of studying the relationship between rhymes and purposes.

The study also investigates prominent phenomenon relevant to rhymes 'ease such as (Epigraph) and it also investigates the relationship between rhymes and meanings and then the relationship between rhymes and music. It also investigates repetition and explains that it has a specific system that highlights rhythm. It also investigates words and explains their features of ease according to researchers as well as the position of difficulty and features in the poet's divan. It also investigates paronomasia by determining its positions, forms and its role in the cadence.

The study is also interested in investigating the internal rhythm. It defines rhythm and mentions its relations represented in (organization, change, equality , parallelism , balance , correlation and the repetition) . It also benefits from relating ancient terminology and rhythmic features in modern studies and submits such rhythmic module by means of "balance" terminology. It also investigates 'interval' and stress and their role in organizing the rhythm produced in Alkhalil's poetry. It also investigates the issue of intonation by defining it, mentioning its types and function then explaining its semantic function and whatever agrees with its rules as well as what should be added .

Then the study investigates the (Ease) between Al-Bahaa' Zohair and other poets whose "ease" is witnessed by the critics and also studies the relevant music renewal for them. Then the study reveals the position of agreement and disagreement among them and clarifies the reason for which Al-Bahaa' Zohair's poetry is considered easy but difficult at the same time.

بسم الله الرحمن الرحيم

السهولة في شعر البهاء زهير (دراسة في الإيقاع)

د . تغريد حسن أحمد عبد العاطي
أستاذ مشارك بجامعتي الطائف والقاهرة

1 – 1

تمهيد

السهولة – في رأي بعض النقاد – سمة للذوق العربي عموما ؛ ومن ثم كادوا يستبعدونها من معايير البلاغة باعتبارها أمرًا واقعًا . واجتهدوا في الحالات المناقضة لها والبحث عن أسباب ثقل اللسان في نطق بعض الكلمات (1) ، ولكن عندما نبحث في المقصود بالسهولة ، و ملامحها يبدو لنا أن تحديد مدلولها أمر ليس يسيرا . فبالرغم من تعميمها سمةً للذوق العربي نجد السهولة معيارًا لتميز بعض الشعراء والإشادة بهم ، وعلى رأس هؤلاء الشعراء (بهاء الدين زهير 581 – 656 هـ) حيث نجد السهولة سمة تميز شخصيته الشعرية بشهادة كثير من النقاد والدارسين (2) ، بينما تختفي هذه السهولة لدى شعراء آخرين .

وبتتبع ما الذي قصده النقاد بالسهولة وجدنا بعضهم ردها إلى البديع ، كما وجدنا الحكم في جانب منه يرتبط بالألفاظ والموسيقى ، فقالوا إن : (السهولة التي امتاز بها شعر البهاء زهير ضرب من الموسيقى العذبة والانسياب اللطيف والبساطة التي هي عين الجمال الأدبي) (3) فالسهولة ردت إذن إلى جانب الموسيقى وما يرتبط بها من ألفاظ . وبالرغم من استبعاد كون الفصاحة في الألفاظ عند بعض القدماء(4) فقد أورد آخرون صفات الألفاظ السهلة بأن تكون بعيدة عن الاستثقال الناتج عن مخارج أصوات الحروف المتجاورة ، أو الجامعة بين مخرجين متباعدين (5) وفضل بعضهم الألفاظ على المعاني وبينوا أهمية دور اللفظ في الحكم على الكلام بالفصاحة لأن الشاعر إن (لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر) (6) . ولكننا لا نجد دلالة واضحة للانسياب والبساطة ، أو الجزالة والطلاوة ؛ فيبدو التعريف مفسرا للماء بالماء .

فالدرس الموسيقي إذن مدخل مهم يتجسد من خلاله مفهوم السهولة حكمًا نقديًّا نتعرف ملامحه عند البهاء زهير ثم نحتكم إليه إذا بدت تلك الملامح لدى غيره من الشعراء معيارا لسهولة الشعر .

لذلك يأتي هذا البحث لإعادة النظر في واحد من الأحكام النقدية الخاصة بمعايير البلاغة العربية ، وتحديد دلالة مصطلحه (السهولة) التي تتردد كثيرا دون التعرف على السمات والمعايير التي تميزه . وتنطلق فرضية البحث من مناقشة ما استقر في الأذهان من توجيه السهولة إلى عنصر الإيقاع . وسهولة الموسيقى ترتبط بالبديع الذي عده النقاد من الزينة اللفظية بما يوحي به مصطلح الزينة من الخروج أو الزيادة عن تكوين دلالات القصيدة . فيحاول البحث الاستدلال على أن سهولة الموسيقى والإيقاع ترجع إلى طبيعة الشعر ذاته بمعايير إيقاعية خاصة تتجسد فيها فكرة السهولة .ولتحقيق ذلك يدرس البحث الإيقاع في شعر البهاء زهير بمستوييه ؛ الخارجي ، والداخلي .

وقد حظي البهاء زهير باهتمام كثير من الباحثين مثل : د/ شوقي ضيف ، د/ محمد زغلول سلام ، أ/ أحمد الشايب ، و د / عبد الفتاح شلبي ، د/ مصطفى عبد الرازق وغيرهم ، ممن أكدوا سمة السهولة عنده ، ولكنهم لم يفصلوا القول في السهولة مجسدة

في الإيقاع بحيث نعرف كيف تنطبق فكرة السهولة في الأوزان والقوافي ، والنبر والتنغيم ، وصور البديع ، والإيقاع الداخلي بصورة دقيقة مفصلة.
ولتحقق ذلك يفيد البحث من دراسات الإيقاع للنماذج الشعرية قديما وحديثا .

وقد كانت آراء النقاد حول شعر البهاء زهير وتقييمهم له المنطلق لهذا البحث ؛ فالشاعر هو (أبو الفضل – وقيل أبو العلاء – زهير بن محمد بن علي بن يحيى بن الحسين بن جعفر بن منصور الملقب بهاء الدين ، ينتهي نسبه إلى المهلب بن أبي صفرة ، مكي المولد قوصي المنشأ مصري الدار ، ولد عام 581 هـ بمكة ورحل إلى مصر أول شبابه ،(7) نشأ بقوص واستقر بمصر ، أورده ابن تغري بردي في أحداث سنة 656هـ وقال عنه : إنه صاحب الديوان المشهور (8) وكذا ذكره ابن العماد الحنبلي في وفيات 656هـ وذكر أن له ديوانا مشهورا (9) وأورده السيوطي في ذكر من كان بمصر من الشعراء والأدباء وأشار إلى ديوانه المشهور ، وأنه خدم الملك الصالح (10) .

ومن أشهر الأحكام النقدية التي اتصلت بشعره وديوانه ما أورده عنه ابن خلكان وتوارثه الباحثون والنقاد في العصر الحديث وهو قوله : (وشعره كله لطيف ، وهو كما يقال السهل الممتنع ، وأجازني رواية ديوانه وهو كثير الوجود بأيدي الناس)(11) .

وانطلاقا من هذا الحكم النقدي بدأ الباحثون المعاصرون يكشفون عن أسباب هذه السهولة ويحددون مواضعها في شعره ويعطون ملامح لهذه السهولة في شعر البهاء زهير ، ففي أسباب السهولة يرى أ . أحمد الشايب أن ما امتاز به شعره إنما هو (الأدب المصري في لفظه وأسلوبه ومعانيه وموضوعاته حتى يخيل إليك وأنت تدرس شعر البهاء زهير أنك تسمع أحاديث الشعب المصري وحواره جدا وهزلا ، في عبثه وأفاكيهه، وفي غزله ومعاتباته ، وفي نجواه وشكاياته ، مما يلابس حياته المطمئنة الوادعة في هذا الوادي الخصيب) (12) وقد رد
أ . الشايب هذه السهولة إذن إلى الروح المصرية ، ويؤكد ذلك د . مصطفى عبد الرازق بقوله (ولست أعرف شاعرا نفخت مصر فيه من روحها ما نفخت في البهاء زهير ، فهو مصري في عواطفه ، وفي ذوقه ، وفي لهجته إلى الغاية القصوى) (13) ، ويرجع د . شوقي ضيف ، ود . عبد اللطيف حمزة هذه السهولة إلى عامل (الشعبية) الذي تميز به الشاعر عن غيره ويجعلان السهولة مظهرا من مظاهر تلك الشعبية (14)

أما عن موضع السهولة في شعره ، فبالرغم من حكم ابن خلكان على شعره بأنه كله لطيف وما صرح به أ . أحمد الشايب من وصف جميع شعره بالسهولة بقوله : (لشعر البهاء طابع مشهور يمتاز به بين شعراء اللغة العربية ذلك هو السهولة التي تمتنع على غيره ولا يشاركه فيها أحد وتجدها واضحة في جميع فنونه الشعرية)

(15) فإننا نجد د . عبد اللطيف حمزة يقسم شعر البهاء زهير إلى قسمين : (أولهما : الشعر الرسمي الذي قيل في مدح السلاطين والملوك والأمراء وكبار رجال الدولة ، وثانيهما : الشعر التلقائي أو الذاتي ؛ ومنه الغزل ووصف مجالس الشراب والهجاء والسخرية) (16) ويرى أن القسم الثاني هو الذي تتجلى فيه الروح المصرية والبيئة المصرية والمزاج المصري والعادات المصرية والخلق المصري وعلى هديه سارت بعض الدراسات في تقسيم بحور الشعر لدى البهاء زهير بين ما نظم فيه المديح والتهاني والمراثي وما نظمت فيه بقية الأغراض (17).

ولعل مفتاح التعرف على ملامح السهولة لديه يبدو في أقوال الباحثين حول مذهبه الفني حيث حاولت دراسات الباحثين إثبات أثر البيئة المصرية في شعره بـألفاظه وأسلوبه وتراكيبه وصوره وموسيقاه ، وأجمعت الآراء على انتمائه إلى المدرسة الفاضلية لكن ما يميزه هو الاعتدال في استخدام البديع رغم شغفه وولوعه به فيرى أ. أحمد الشايب أن البهاء كان ولوعا بالبديع وفنونه وخصوصا : التورية والجناس والطباق ويستعملهما ماهرا معتدلا (18) ، ويتفق معه د . عبد الفتاح شلبي بأنه كان شغوفا بالبديع من مثل (التجنيس ،وحسن التعليل ، والتورية والاقتباس ، والطباق) (19) ويلخص د . مصطفى عبد الرازق مذهبه بقوله :
(جاء البهاء زهير والطريقة الفاضلية في عنفوان مجدها، فابتدع في الشعر والإنشاء نمطا جديدا خرج به عن التقاليد المرسومة في صور المخاطبات ، وفي الأساليب ، فهو موجز لا يحب الإطناب ، وهو مقتصد في زينة اللفظ ، وهو نزاع إلى الوضوح والبساطة فلا يرضى كثرة المجاز والكناية ، وهو عدو للجمود على نظم في البيان تقتل مواهب الإبداع والتفنن) (20) فالاعتدال إذن في استخدام البديع عند البهاء هو دليل البراعة ، أي في كيفية استخدامه وتوظيفه لا في كثرة استخدامه .
وفي الأحكام التي تتعلق بالسهولة جهود في الكشف عن أسلوبه وأوزانه وموسيقاه، فتتجسد السهولة في الأسلوب عند البهاء كما يصفه أ . أحمد الشايب بقوله : (وأسلوبه سلس سهل لا يشاركه أحد من الشعراء في رقته حتى يلقبه الأدباء بشاعر العامة يقتبس من القرآن والسنة وكلام الشعراء ومن الأمثال والأفاكيه المصرية الشائعة ، ويسدل عليه بحور الشعر فإذا بها قيمة محبوبة سائغة ، لا يتورط في أخطاء نحوية أو تعقيد لفظي ، فكلامه نظم أشبه بالنثر ، وفصيح أقرب إلى العامي لا يحتاج إلى تحليل أو تفسير . وهذه بلا شك أعجوبة البهاء زهير وكبرى مميزاته) (21) ، ويخرج د عبد الفتاح شلبي من استقراء أوزان البهاء زهير والتفرقة بين شعره في المديح وأغراض الشعر الأخرى بأن شعره جنح إلى الأوزان الخفيفة ، صالح للغناء ، يوقع على الصاجات ، قافيته مرقصة ، نغمته مطربة ، أوزانه موسيقية ، وأنه نظم في الدوبيت (22) ، ويفسر د . غريب محمد علي السهولة في الموسيقى انطلاقا من أثر البيئة المصرية التي تجنح إلى السهولة والبساطة بالنظم في مجزوءات البحور واختيار الأوزان الخفيفة مؤكدا حكمه بالإحصاء العددي المجمل فيذكر أ ن (مائة وسبعين قصيدة ومقطوعة ونتفة قد جاءت من مجزوءات البحور ومشطوراتها وأن أكثر من

مائة قصيدة ومقطوعة قد جاءت من الأوزان الخفيفة ، ومعنى ذلك أن حوالي ثلثي الديوان من أوزان خفيفة أو من مشطورات البحور ومجزوءاتها .(23)

وبعدُ ، فإن هذه الأحكام لا تغني من يريد التعرف على سهولة الإيقاع لدى هذا الشاعر، وذلك لأن الموسيقى بوجه عام من سمات الشعر التي يصعب الدلالة عليها ، فما الأوزان الخفيفة ؟ وهل تستوي كل الأوزان الخفيفة في درجة الخفة وفي استعمال الشاعر في الأغراض جميعها ؟ وماذا تعني القوافي المرقصة والأنغام المطربة والأوزان الموسيقية ؟ وهل اقتصر الإيقاع عنده على الوزن والقافية ؟ وهل هذا كله بمعزل عن المعنى والعاطفة ؟

2 – 2
الإيقاع الخارجي

لقد اختارت الدراسة مصطلح الإيقاع لأنه أكثر اتساقا مع الطريقة الفاضلية المميزة التي بدت واضحة لدى البهاء زهير ، بكل ما تعنيه من عموم يشمل سهولة الأسلوب والألفاظ والموسيقى ،

فالشعر عرف قديما بأنه كلام موزون مقفى دال على معنى ، ومن ثم كان الوزن والقافية الركنين الأساسيين المميزين للشعر ويتجسد فيهما الإيقاع ، ثم وجدنا البلاغيين يبسطون الكلام عن ألوان البديع المختلفة ومنها يتحقق الترابط بين الألفاظ و بين الجمل بما يحقق ألوانا من النغم والإيقاع غلبت عليها قديما تسمية الجرس الصوتي ، مما أكد أن الإيقاع يتسع لعناصر أخرى بخلاف الوزن والقافية فالإيقاع أعم وأعمق ؛ حيث

تتحقق قوانين جديدة يتجسد من خلالها عنصر الإيقاع ويتحدد جمال الشعر . ونجد أن تحديد فكرة الإيقاع حديثا يتفق مع هذا التوسع في المفهوم ؛ فيفرق د . عز الدين إسماعيل بين الإيقاع والوزن بأن الإيقاع داخلي بينما الوزن خارجي ، ويعرف الإيقاع بأنه (التلوين الصوتي الصادر عن الأصوات المستعملة ذاتها) (24) ، ومن ثم يكون أثره الممتع ثلاثيا (عقليا وجماليا ونفسيا) ، بينما يرى د . سيد البحراوي أن (عناصر الإيقاع هي الخصائص التي تتوفر في كل صوت لغوي على حدة وفي سياق) (25) ، وبذلك تتسع دراسة الإيقاع لدراسة الوزن والقافية والألفاظ والعلاقات بين المقاطع والجمل . فيصبح الوزن والقافية أهم عناصر الإيقاع–التي تجذب إلى الاتفاق مع الشعراء الآخرين القدماء مع الاحتراز على تصنيفه بأنه - إيقاع (خارجي) وما تدل عليه – ويبقى للشاعر الخصوصية في تجسيد العلاقات بين المقاطع والجمل .

2 – 2
الوزن

الوزن سمة جوهرية في الشعر وإذا خلا منه بطل أن يكون شعرا بشهادة القدماء والمحدثين (26) ، فكما أكد القدماء أن الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى ، جعل المحدثون (الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص) أحد أركان ثلاثة تتوفر في الكلام ليسمى شعرا)(27)وهو العنصر الأساسي في إحداث المتعة الناتجة عن السمع ، وتؤدي هذه المتعة إلى انفعال المتلقي بالشعر(28) لأن الوزن يتمتع بتناسب عام يسر النفس بعد سماعه ، ذلك التناسب الذي عرفه القدماء بـ (الاعتدال) .(29)

ويؤكد المحدثون أن الوزن مصدر العاطفة والانفعال لأن (الذي يختار الوزن الشعري انفعال الشاعر نفسه فعندما تثور في نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو إلى الموسيقى لأنها أقرب الوسائل للتعبير عن العواطف المشبوبة) (30) وبهذا يكون الحكم ناتجا عن اتصال الوزن بالمعنى والعاطفة ، فيكون الوزن في علاقته بالمعنى والعاطفة مما يكسب الشعر قوة وجمالا أو يذهب بحسنه (31) ، ومما يؤكد هذه العلاقة عناية عمود الشعر بها في القانون الخامس حيث يتطلب (التحام أجزاء النص والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، وذلك التخير يفسر لدى المحدثين بفكرة التناسب بين الوزن والموضوع (32)

فهل يطبق هذا على المذاهب الأدبية التي قسمها النقاد في دراسة الأدب المصري إلى مدرسة البديع ومدرسة المعاني فيصير الأمر أن الانفعال هو الذي يختار الوزن كما يوجه المعاني ، فتصبح ظواهر الإيقاع وسائل للكشف عن العاطفة كما تعبر عنها المعاني ، وبذلك لا يصنف شاعر على أنه ينتمي إلى مدرسة البديع مطلقا أو مدرسة

المعاني مطلقا ، وإنما علينا أن نتبين توظيفه لعناصر الإيقاع بما يكشف عن عاطفته وانفعاله ؟.
وإذا تحقق ذلك نتبين تجسيد سهولة الإيقاع من خلال عناصره وكيفية استخدامها لدى البهاء زهير الذي شهد له النقاد بأنه صاحب مذهب السهولة في الأدب ، وصنف ضمن شعراء مدرسة المعاني في مصر(33) في مقابل مدرسة البديع ، وفي شعر البهاء ما يلمح بهذا التوجه فنراه حينما يتحدث عن شعره يؤكد اكتمال المعنى والشكل فيما يفضل ثم يستخدم صفة البديع لوصف البديع
فيقول: (34)

أحب البديع الحسن معنىً وصورةً وشعري في ذاك البديع بديعُ

وقد طرق بعض القدماء فكرة العلاقة بين العاطفة والوزن (35) ، ولكن نقاد العصر الحديث يشيرون دائما إلى أن هذه الدراسات ما زالت بكرا لأن ما قدم فيها بعض التساؤلات التي لا تخرج عن كونها فلتات (36) ، ومن هذه الفلتات دراسة أسماء البحور ودلالاتها ولم تسفر عن نتائج ذات قيمة فوصفت لدى بعض الباحثين بالتافهة (وكل ما أدركوه من ذلك أمور تافهة كإدراكهم أن الوزن الطويل أملأ للفم والسمع ، وأعظم هيبة في النفس والصدر ، وأن بحر المتقارب مرقص ، وأن الهزج يصلح كل الصلاحية للغناء وأن الرمل يسرع النطق به) (37)

وتتلخص هذه الفلتات في الدعوة للتأمل في الغرض والمعنى ، واختيار الوزن معينا على الاستمرار في القصيدة ، وفي اقتران بعض الأغراض ببحور محددة ، أو وصف بعض المعاني والأوزان بالقوة ، وغيرها من المعاني والأوزان بالهدوء وتتلاءم كل ثنائية منهما .

وبالرغم من رفض بعض المحدثين لهذه العلاقة بسبب عدم اطرادها دائما ، واشتمال القصيدة على عدة أغراض في وزن واحد فإن بعض أعلام النقد الحديث من أمثال كولردج يؤكدون حقيقة العلاقة بين النغم وبين النفس والطبع (38) ، كما يؤكدون الملاءمة بين العاطفة والوزن في الشعر انطلاقا من كونه انفعالا ، فيتولد إيقاع عن كل انفعال لدى المبدع ويخلف مثله لدى المتلقي (39).

ويلفتنا في كتب الأدب والنقد التي تناولت هذه القضية في محاولةً إثبات العلاقة بين الوزن والعاطفة والانفعال الاستدلال بشاعر قديم يعد شعره مثالا على تجسيد العاطفة في أوزانه ، ذاك هو شاعرنا (البهاء زهير) ، فنجد د . أحمد بدوي يربط بين النظم في المجزوءات ودلالتها على الانفعال السريع عنده بضربات قلبه التي تبدو كأنها لسرعتها تمنعه من إطالة الحديث ثم يعلق على قصيدته التي تبدأ بقوله :

إن شكا القلب هجركم مهد الحب عذركم

فيقول : (وحسبك دليلا على عنف هذا الانفعال اندفاعه في الحب اندفاعا لا يلوي على شيء فإذا هجره الحبيب وتألم لذلك قلبه ، لم يقطع صلته بمن يحب بل يجد له في الهجر عذرا ، ثم هو يندفع منفذا أمر حبيبه ولو أمره بما قسا وهو غير صبور ، وكل ذلك يدلنا

على الانفعال السريع الذي يناسبه المجزوء) (40) ، وكذلك يقسم د. عبد الفتاح شلبي موضوعاته بحسب البحور ؛ فالمدح في الطويل والكامل ، وقصائده ومقطوعاته الأخرى من البحور الخفيفة ويفسر ذلك بميله إلى السهولة ، ثم يعلل لمعانيه في الهجاء والتي جاءت في مقطوعات قصيرة لما لذلك من خفة روح (41) وبالرؤية ذاتها يعبر د . مصطفى عبد الرازق عن أوزانه : (وكان موقع وزنه الموسيقي ونغمه يستثير في النفس أريحية وطربا حتى لتأثر بذلك ذوقي فهو يهفو في البيان إلى نوع من الأنغام والوزن) (42) ، ويشير إلى عبقرية البهاء في استخدام الأوزان واحتمالية تأثره بأوزان التوشيح الآتية من الأندلس باختيار الأوزان الموفورة الحظ من الموسيقى في معظم الأوزان ما عدا المديح (43) . وهذا ما يفسر القول بصلاحية شعره للغناء لقافيته المرقصة وأوزانه الموسيقية استنادا إلى رؤية البهاء نفسه لشعره بقوله : (44)

كلامي غنيٌ عن لحون تزينه له معبد من نفســـــه ومخارق
تغنى به الندمان وهو فكاهة ويورده الصــوفي وهو رقائق

ويرى د . عبد الفتاح شلبي أن الشخصية المصرية تتوارى في مديح البهاء زهير فتبعد عنه الروح الخفيفة والطابع الخفيف وتغلب عليه ثقافته ، بينما يرى أن رثاءه لا يبكي لأنه يحمل الرقة مع الحسرة والألم ، فرثاؤه يبرز شخصيته أكثر من مديحه (45)

<u>كيف ارتبطت عنده البحور بالأغراض إذن ؟ وهل اقترن بحر ما بغرض محدد أو ببعض الأغراض ؟</u>

جدول علاقة البحر بالأغراض الشعرية

م	الغرض / البحر		النسيب	الشيب	الهجاء	الحنين	الرثاء	الغزل	المدح	الشكوى	الفخر والحماسة	السخرية	العتاب	التهنئة	الحكمة	الاعتذار	الإخوانيات	الزهد والتصوف	الوصف	إجمالي القصائد
1	الكامل	تام 22	8	-	1	-	-	-	9	1	-	-	2	-	-	-	1	-	-	85
		مجزوء6 4	35	8	3	1	-	-	1	-	-	3	4	-	1	-	4	2	1	

2	الوافر	تام19	9	-	2	-	2	-	-	1	-	-	2	-	-	-	2	-	1	21
		مجزوء2	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
3	الرجز	تام4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	1	1	41
		مجزوء26	11	-	3	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	1	6	1	3	
		مشطور 10	3	-	1	-	-	-	-	1	1	2	-	-	-	-	1	1	-	
4	الرمل	تام 8	5	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	68
		مجزوء60	36	-	6	-	-	-	1	3	-	1	1	-	1	-	2	2	7	
5	البسيط	تام21	13	1	2	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2	-	-	1	1	23
		مخلع 2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
6	السريع	تام	7	-	3	-	1	-	-	1	-	1	1	-	2	-	2	-	-	18
		مجزوء	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
7	المجتث	تام	8	-	1	-	1	-	-	1	-	2	2	-	-	-	3	1	1	20
		مجزوء	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
8	المنسرح	تام	1	-	3	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	1	1	-	9
		مجزوء	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
9	الخفيف	تام 14	9	-	-	-	1	-	1	-	-	1	-	-	-	-	1	1	-	32
		مجزوء 18	7	-	4	-	-	-	-	1	-	3	-	-	-	-	2	-	1	
10	المديد	تام	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3
		مشطور	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
11	المتقارب	تام	5	1	1	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	3	-	-	12
		مجزوء	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
12	الطويل	تام	45	2	7	6	1	2	12	2	-	1	5	4	1	1	10	1	1	101
		مجزوء	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

13	الهزج	تام	3	-	3	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	2	10
		مجزوء	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
14	السلسلة	تام 2	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	6
		مجزوء4	2		1													1			

يبدو من توزيع الأغراض على الأوزان الشعرية كما في الجدول السابق أن ترتيب البحور بحسب عدد القصائد والمقطوعات هو : (الطويل 101- الكامل 85 – الرمل 68 – الرجز 41- الخفيف 32 – البسيط 23 – الوافر21- المجتث 20 – السريع 18- المتقارب 12 – الهزج 10 – المنسرح 9 – الدوبيت 6 – المديد 3) وذلك بعد مراجعة الأوزان وتصويب ما وجدناه مخالفا ، مثل تصنيف مجزوء الرجز على أنه مجزوء الكامل ص 47 ، والتأكد من الخطأ في ذلك ، وأكده تعليق المحقق في الهامش باختلاط قافيتي المتراكب والمتدارك .وهما لم يختلطا بل الوزن مختلف .

فقصائد البهاء زهير تتفق بذلك كميا مع غيرها من قصائد الشعراء في صدارة بحر الطويل يليه بحر الكامل .

وكان ترتيب الأغراض بحسب عدد القصائد والمقطوعات كالآتي (النسيب 214 – الهجاء 43 – الإخوانيات 41- المدح 26 – العتاب 19 – الوصف 19 – السخرية 16 – الزهد والتصوف 15 – الشكوى 12 – الشيب 12 – الحنين 8 – الحكمة 7 – الرثاء 6 - التهنئة 4 - الاعتذار 3 – الفخر والحماسة 2 – اللغز 2)

أما عن ارتباط البحور بأغراض محددة فقد كانت موضوعات النسيب والهجاء والعتاب والإخوانيات موزعة على بحور الشعر على اختلافها ، ولكن الكم يختلف فيزيد في البحور التي لها الصدارة في ديوانه ، فكما تصدر الطويل ثم الكامل البحور كان عدد قصائد ومقطوعات النسيب فيهما أكبر ، ولا يعني ذلك اقتران النسيب بالطويل والكامل فحسب، وذلك لأن البحرين يمثلان العدد الأكبر في معظم الأغراض ، فالنسيب مجموع قصائده ومقطوعاته (214) كان نصيب البحور منها كالآتي : (الطويل 45 - الكامل 44 – الرمل 41 – الخفيف 16 – البسيط 15 – الرجز 13 – الوافر 10- المجتث 8- السريع 7 – المتقارب 5 – الهزج 3 – الدوبيت 3 – المديد 3 – المنسرح 1) وكان النسيب العدد الأكبر من القصائد والموضوعات لكل

البحور ماعدا بحر المنسرح حيث جاء النسيب بقصيدة واحدة بعد ثلاث قصائد في الهجاء .

وقد تنوعت حالات البحور مع النسيب مع هذا العدد فجاء منها (التام 116 – المجزوء 90 – المشطور 6 – المخلع 2)

وبذلك أصبحت عاطفة الحب لدى الشاعر تفيض عنده في مختلف البحور على ترتيب البحور تنازليا ، ونتج عن ذلك أن النسيب لم يعد معيارا صارما للربط بين عاطفة وبحر ، ولكننا لا نستطيع إغفال عدد قصائده في الطويل والكامل وإجادته فيهما كما أننا نلاحظ أن أكثر البحور استخداما في حالته التامة مع النسيب هو (البسيط) مما يدل على استمرار عاطفة الحب مع طول البحر في البسيط كما في الطويل .

وبعد ذلك يمكن للغرض التالي للنسيب في كل بحر أن يصبح معيارا لربط البحر بالعاطفة فنشترك مع بعض الأحكام السابقة في ربط الطويل والكامل بالجد بحيث نجد المدح هو الغرض التالي للنسيب فيهما ونجد ارتباط كل غرض ببحر بعد النسيب عدديا كالآتي : (الطويل : مدح 12 – الكامل: مدح 10 – الرمل : هجاء ووصف يستويان 7 – الرجز، المجتث ،المتقارب : إخوانيات 7 ، 3،3 – الخفيف : هجاء وسخرية يستويان 4 – الوافر ، السريع ،الهزج ، والمنسرح : هجاء 3 – المديد :نسيب 3 – السلسلة : زهد وتصوف 2 – البسيط : الهجاء والحكمة يستويان 2 إضافة إلى حالته التامة مع النسيب)

وبذلك نجد أن :

* - الطويل : قد اقترن أولا بالغزل ثم المديح مما يتفق مع رأي أ . أحمد الشايب بأنه يتسع لكثير من المعاني ويصلح للجد (46)

* - الكامل : اقترن بالغزل ثم المدح فيصلح لأكثر الموضوعات ، ويرى أ . أحمد الشايب أنه أقرب إلى الرقة ، وأن الحذذ وحده أو الحذذ والإضمار يزيد من كونه مرقصا مطربا ويهيج العاطفة (47) ، وفي ديوان البهاء نجد قصائده من بحر الكامل التام مقطوعة في (8) مواضع ، والكامل المجزوء أحذ في (4) مواضع ، والكامل المجزوء مرفلا في (47) موضعا ، مع تحقق الإضمار في كل مواضعه .وهذا يجذب بحر الكامل نحو الإيقاع الراقص الذي يفيض سهولة ويلائم المعاني المختلفة .

وينظم فيه البهاء 44قصيدة ومقطوعة في النسيب ، و10 في المديح ، ولا تفاوت في النسبة لأن النسيب أكثر الأغراض نظما في الديوان ، وتصدر هذين الغرضين في بحر الكامل يعني أن الكامل مقترن بالعاطفة الفردية سواء فيها التعبير الذاتي أو التعبير عن الآخر يؤكد ذلك أن قصائد المديح يليها عددا الشيب ثم الإخوانيات ثم العتاب ، كما يؤكده خلو بحر الكامل من غرض الفخر .

ونجد بعض الأحكام التي تقرن البحر بمعانٍ محددة اقتداء بقصائد مشهورة في التراث العربي ، وأحكاما أخرى تكررت في عدة بحور ، وبعض آراء الباحثين تتناقض حول البحر ذاته (48) .فوصف الوافر والرمل والخفيف والسريع باللين والرقة ، ووصف الطويل والكامل والبسيط بالاتساع لكثير من المعاني ، واقترنت بعض البحور بعاطفة محددة فوصف كل بحر على النحو الآتي :

* – الوافر : ألين البحور (يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته) ويجود في الفخر اقتداء بمعلقة عمرو بن كلثوم . فالحكم باللين بذلك لا يعني السهولة وإنما يعني مطاوعة البحر للعاطفة التي يقتضيها الكلام وبذلك نرى أن الوافر لدى البهاء برز في غرض النسيب ثم الهجاء وغلبت عليه زحافة العصب .

* – الرمل : الأحزان والأفراح والزهديات ، بدليل شيوعه في الموشحات الأندلسية بخلاف الشعر الجاهلي ، وهو بحر الرقة ويستجاد في الحنان وإظهار الشجو والاكتئاب. وقد تنوع استخدامه لدى البهاء في (41) موضعا للنسيب تلاها (7) مواضع لكل من الهجاء والوصف ، ثم تنوع بعد ذلك بين الزهد والشكوى والإخوانيات والمدح والسخرية وغلب المجزوء في استخدامه فورد تاما في (8) مواضع ومجزوءً في (60) موضعا .

* – الرجز : حمار الشعر ، النظم والعلوم . وهنا نجده وزنا صالحا للعاطفة والإخوانيات فورد في (41) موضعا تنوع بين التام والمجزوء والمشطور في الإخوانيات والزهد والتصوف ، وبين التام والمجزوء في الوصف ، وبين المجزوء والمشطور في النسيب والهجاء، وورد مجزوءً فقط في المديح والعتاب ، ومشطورا فقط في الشكوى والفخر والسخرية

* – البسيط : يتسع لكثير من المعاني ، يصلح للجد والفخر شأن الطويل والكامل ، وهو أكثر استخداما تاما في النسيب بعد الطويل .

* – الخفيف : أكثر لينا وسهولة وانسجاما من الوافر، هو أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع، يصح للتصرف بجميع المعاني.. ومنه معلقة الحارث بن حلزة .
كما يصح إيقاعا للتأملات والتفكير الهادئ في مظاهر الحياة ومصيرها. مثل دالية المعري ؛غير مجدٍ في ملتي. ونجده عند البهاء ملازما - بعد النسيب - للهجاء والسخرية .
* – المجتث : يصلح لحركة أو نغمة أو زحف جيش أو وقع مطر (قليل في الشعر القديم) ،ولكنه ليس الأقل في استخدام البهاء فقد تقدم على بحور أكثر استخداما وذلك لنغمه الناتج عن قصر الشطر على تفعيلتين .
* – المتقارب : فيه رنة ونغمة مطربة على شدة ، أصلح للعنف والسير السريع مثاله : هروب المتنبي من مصر ، ولكن حضوره في ديوان البهاء لا يعبر عن هذا الحكم بالطرب والنغم حيث وجد في (12) موضعا منها (5) نسيب و(3) إخوانيات .
* – السريع :يتدفق سلاسة وعذوبة ويلائم الوصف والعواطف الفياضة قليل في الشعر الجاهلي . وبالرغم من هذه الصفات نجده قليلا أيضا لدى البهاء(18) موضعا يتصدرها النسيب ثم الهجاء .
* – المنسرح : هو البحر الذي خالف الترتيب التنازلي في الديوان مع النسيب فكان في المرتبة الأولى (3) هجاء بينما كان النسيب فيه موضع واحد فقط .
*- الهزج : لم يخرج عن القاعدة التي غلبت على شعر البهاء فورد في (10) مواضع منها النسيب (3) والهجاء (3)
* – المديد : يصلح للحنان والرقة وإظهار الشجو والاكتئاب ، وبالرغم من تنوع العواطف المقترنة به فلا نجده إلا في ثلاثة مواضع في النسيب .
* – السلسلة :ورد في (6) مواضع بدأت بالنسيب 3 ثم الزهد 2 فالهجاء 1 .

***النسيب إذن غرضه الأول في بحر الطويل ثم الكامل ثم الرمل ثم الخفيف فكيف تجاهل النقاد السابقون صدارة النسيب في الطويل والكامل أثناء توزيع الموضوعات على البحور وجعلوا المدح في الطويل والكامل ، وكيف حكموا بأن أوزانه موفورة الحظ من الموسيقى فيما عدا المديح ، وكيف تتوارى شخصيته المصرية في المديح؟

يبدو أن الأمر قد احتكم لديهم إلى ثلاثة أمور :
1 – عدد أبيات القصيدة ،يزيد من اقتران البحر بالغرض، وذلك في بحر الطويل فعدد قصائد النسيب ومقطوعاته (45) = 360 بيتا ، بينما عدد قصائد المديح ومقطوعاته (12) = 337 بيتا فواضح أن قصيدة واحدة في المديح تعطي ما يقرب من أربعة أضعاف قصيدة النسيب ، فكان اقتران المديح بالطويل في حكم النقاد - كما نلاحظ - مردودا لكثرة عدد الأبيات .
2 – استخدام مجزوءات البحور ، يقلل من اقتران البحر بالغرض ، وذلك في بحر الكامل ، فمجمل مواضع
الكامل التام (22)موضعا المديح منها 9 والنسيب 8
بينما الكامل المجزوء (64) موضعا المديح منها 1 والنسيب 36
فاقترن الكامل بالمديح بالنظر إلى حالته التامة لا المجزوءة .
3 – النظم في المقطوعات : يقلل من ارتباط البحر بالغرض وذلك في الهجاء (43) موضعا منها 36 مقطوعة ، والإخوانيات (41) موضعا منها 32 مقطوعة .ولذلك لم يعلن اقتران أي من الغرضين ببحر محدد .

الوزن إذن جزء من العاطفة بحسب ما تقدم من اقتران البحور بأغراض الشعر، وتكتمل بألوان الإيقاع والاستمرار في النظم بحسب انتهائها ، وذلك ببقية عناصر الإيقاع .

3 - 2

التغيير في الوزن ورأي النقاد :

يتحدد موقف النقاد من التغيير في الوزن في إطار الذوق العربي تبعا لعنصرين وردا في موسيقى الشعر العربي هما :
أ – الضرورات الشعرية ب – الزحافات والعلل
فالضرورات الشعرية عيب في رأي النقاد (ابن عصفور في الضرائر والعسكري في الصناعتين و ابن رشيق في العمدة) (49) ، وتلك الرؤية تنبع من تقديس النقاد والشعراء للقديم ، وبين هذا التقديس وبين حرية الصياغة تأتي الضرورات الشعرية
(50) وبذلك تؤدي دورها في تحقيق الإيقاع ومنها : ترخيم المنادى لما يصح للنداء وترك تنوين المنصرف . (51)
ولا يلقانا في الديوان سوى تخفيف الهمزة في ثلاثة أبيات في كلمتي (شان ، وفال) بدلا من (شأن وفأل) (52) وموضع لحذف الهمزة في قوله

وحقكم ما غير البعد عهدكم وإن حال حال أو تغير شانُ

فالذي يحول هو الحائل وليس الحال .

وهذا نادر في الديوان .

أما الزحافات والعلل فهي تقرب الشعر من النثر في رأي النقاد (53) ، إذ يرى الآمدي في الموازنة (54) أن كثرة الزحافات تعني ضعف الموسيقى ، ولذلك قبلوا القليل منها بما لا يذهب برونق الشعر (55) ، وبينما نجد الزحافات لا تلتزم نجد العلة تلتزم في العروض والضرب حتى تكون موسيقى البيت سليمة غير نابية (56)

وقد عبر النقاد عن حالات التغيير في الوزن سواء في الضرورات أو الزحافات والعلل بـ (عيوب الوزن) ، وأطلقوا على مواضع اجتهاد الشعراء بالزيادة أو النقصان عيوبا ، ومنها (التذنيب) (57) ويعني زيادة حرف لملاءمة الوزن ، كما أطلقوا على الإفراط في استخدام الزحافات اسم (التخلع) (58) وعدوه اصطلاحا دالا على قبيح الوزن لأن التزام الوزن في القصيدة يوحي بانكسارها .

وهنا يبدو الأمر متناقضا على المستوى النظري ؛ لأن الالتزام الحرفي بالوزن يحقق عيب التذنيب ، والإفراط في استخدام الزحافات يحقق عيب التخلع ، فيكون ذلك بحاجة إلى تأويل ، لعل هذا التأويل يكمن في رؤية المحدثين للعلاقة بين الوزن والعاطفة ، حيث تفسر في ضوء رؤية الإيقاع حديثا بأنها تنتج عن الحركة النفسية الإيقاعية مما يؤكد أن الشعر إيقاعي لا وزني (59) ؛ فيبعد الشاعر عن الوزن المجرد إلى الإيقاع الذي يكشف عن طبيعة انفعاله ، فتأتي الزحافات والضرورات لملاءمة الوزن للعاطفة أحيانا، كما تتفق العاطفة مع الوزن أحيانا .

فتأتي القصيدة تلتزم الوزن التام مع قليل من الزحافات وتتحقق فيها خفة الإيقاع وسهولته (60) ومثالها :

وقد قرب الله المسافة بيننا فها أنا يحويني وإياه إيوان

4- 2

التجديد في الوزن عند البهاء زهير:

إضافة إلى ما ذكر من تأثره بالموشحات الأندلسية (61) ، فقد أسند إليه ابتكاره لوزن جديد يخرج به عن الشعر التقليدي وبدا هذا الوزن في بعض شعره (قصيدتين وأربع مقطوعات) ووجدناها في الديوان بعنوان بحر السلسلة (62) وهو ما عرف في الفارسية بالدوبيت ، ويتجلى في هذا الوزن التأثر بالزجل والفنون الشعبية (63) ، وحاول الدماميني في شرح الخزرجية أن يجد مخرجا لهذا الوزن حتى لا تخرج عن الوزن العربي الذي يعرف به الشعر ويبدو تخريجه متعسفا إلى حد كبير لذلك يعرضه ويناقشه ليقنع بعدم خروج البهاء عن العروض العربي يقول (64) :

(وقولنا بوزن عربي يشمل ما كان نظم العرب أنفسهم وما كان منظوما من كلام المحدثين على طريقتهم وهو مخرج لما خالف أساليب أوزانهم ومثل لذلك بعض المتأخرين بقول البهاء زهير كاتب الملك الصالح حيث قال :

يا من لعبت به شمولُ ما ألطف هذه الشمائلْ
نشوان يهزه دلال كالغصن مع النسيم مائل

قلت :ليس هذا من الأوزان المهملة بل هو من مجزوء الوافر غير أنه أعقص الجزء الأول والرابع ، معقول الثاني والخامس، والعروض والضرب مقطوفان تقطيعه هكذا

يا منل عبتبهي شمولن ما ألط فهاذهش شمائل
مفعول مفاعلن فعولن مفعول مفاعلن فعولن
أعقص معقول مقطوف أعقص معقول مقطوف

فإن قلت هذان البيتان من قصيدة مطولة وكلها جاء على هذا النمط وليس الوافر مستعملا على هذا الوجه ، قلت هو من التزام ما لا يلزم وذلك لا يخرجه عن كونه عربيا ... فإن قلت العقص إنما يكون في صدر البيت وهو الجزء الأول منه لا في أول العجز ، قلت لا نسلّم فقد قيل إن أول الصدر وأول العجز محل للخرم بشرطه . فإذا أخرجت هذه القصيدة بناء على هذا القول لم يستنكر .)

* وباستقراء الديوان وجدنا على الوزن نفسه قوله :(65)

قد راح رسولي وكما راح أتى بالله متى نقضتم العهد متى
ما ذا ظني بكم وما ذا أملي قد أدرك فيّ سؤله من شمتا

و وزنها على هذا النحو :

قد را حرسو ليوكما راحأتى بللا همتى نقضتمل عهدمتى

/5 /5/ 5/// /5///5 /5///5 5///5 5/5/ 5/// /5//5 5///5

فاعل فعلن مستعلن مستعلن فاعل فعلن متفعلن مستعلن

قطع خبن طي طي قطع خبن خبن طي

- ماذا ظنني بكم وما ذاأملي قدأد ركفي يسؤلهو منشمتا

/5/5 /5/5 //5/5 /5///5 /5/5 /5/// 5/// /5//5 /5///5

فاعل فاعل متفعلن مستعلن فاعل فعلن متفعلن مستعلن

قطع قطع خبن طي قطع خبن خبن طي

* وعليه أيضا قوله :

يا محيي مهجتي ويا متلفها شكوى كلفي عساك أن تكشفها

عين نظرت إليك ما أشرفها روح عرفت هواك ما ألطفها

وقد وردت هذه النتفة في الديوان مرتين ؛ في قافية الفاء ، ثم في قافية الهاء ، وأشير في هامش قافية الفاء أن البيتين غير موجودين في نسخة (ب) ولم تتكرر الإشارة في الموضع الثاني مما يكشف عن أن نسخة (ب) لدى المحقق كانت أدق وأن ما أثبتها في المتن هي التي بها تكرار .

وهذان الموضعان يمثلان الحالة التامة من هذا البحر ويؤكدان أن ما اجتهد الدماميني في تخريجه على الوافر ما هو إلا مجزوء هذا البحر الجديد مرفلا

* فمجزوؤه مرفلا :

يا من لعبت به شمول ما ألـــطف هـذه الشمـائل

/5 /5/ /// 5/ //5/5 /5 /5/ // / 5 // 5/5//5

فاعل فعلن متفعلاتن فاعل فعلن متفعلاتن

وبذا يبدو نظم البهاء لهذا الوزن (بتكرار فاعلن مرتين ومستفعلن مرتين في كل شطر) وكأنه أعاد ترتيب تفعيلتي بحر البسيط فقرب كل تفعيلتين وبدأ بالأقصر لسهولة موسيقاها ويؤكد ذلك تنوع الزحافات في التفعيلتين مع كل استخدام ، كما يتفق مع ما سبقت الإشارة إليه من استخدام بحر البسيط تاما في النسيب .

ويفسر د . إحسان عباس خروجه عن العروض باستساغته من جمهور عصره في النصف الثاني من القرن الرابع حيث يلبي الشاعر حاجة الجمهور حتى لو اختلف مع القواعد (66) وهذا يؤكد عنصر الشعبية لدى البهاء زهير كما يبرز سهولة الإيقاع.

1 - 3

القـــــــــافية

للقافية أهمية بالغة في إيقاع القصيدة لدى القدماء والمحدثين لأنها آخر ما يطرق السمع من البيت فيتضح أثرها في المتلقي (67)، وقد اختلفت الآراء حول المقصود بالقافية لغويا ، وقُصد بها عروضيا آخر البيت ، واختُلف أيضا في تحديد هذا الآخر فتعددت الآراء إلى اثني عشر رأيا (68) خلاصتها أنها (مجموع الحروف المتحركة التي بين الساكنين الأخيرين في البيت إن وجدت مع ما قبل الساكن الأول ورودا في البيت منها) (69) ، وعرفها د . إبراهيم أنيس قائلا : (ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكوّن جزءا هاما/ من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن)
(70) ، وفي تعريف د . سيد البحراوي أنها (تكرار منتظم لصوت معين ونسق وزني معين في نفس الوقت) (71) ومن ذلك انطلق توجه الباحثين في العصر الحديث ليؤكدوا أن القافية إيقاع لأنها تقوم على تنسيق النسب في

المكان والزمان تنسيقا منظما (72) وتوجهوا بالدراسة نحو الوظيفة الإيقاعية للقافية ، وهي ما لم يدرسه القدماء بما يكشف عن أهمية القافية .

وقد أبرزت بعض الدراسات النقدية مجالين لدراسة القافية (73)

1 – ارتباط القافية بالمعنى

2 – علاقة القافية بتحقيق الموسيقى في الشعر

أولا : القافية والمعنى :

*** في ضوء هذه العلاقة يربط الباحثون بين أصوات للروي وأغراض محددة ، ثم تركوا الحكم بالجودة للذوق ؛ منها أن يرتبط روي القاف بالشدة والفخر ، والدال بالفخر والحماسة ، والميم واللام بالوصف ،والباء والراء بالغزل والنسيب (74)

ولكن كيف تتحقق هذه الملاءمة ؟

هنا تنكشف بعض معايير جمال القافية ، فإن بعض القوافي تفسح المجال للمعاني والأفكار وبعضها تحبسها وتقيدها ، وتؤدي القافية وظيفتها في جذب المعاني والأفكار ، وبذلك تكون أكثر ملاءمة من غيرها ،إذا نجح الشاعر في اختيارها مشاكلة لمعنى الأبيات ، هكذا يرى ابن طباطبا (75) ، ويرى المرزوقي عيار القافية في عمود الشعر (بأن يطلبها المعنى واللفظ) .

ومن هذا التوجه نتعرف على القوافي التي طلبتها معاني البهاء زهير .

جدول علاقة القافية بالغرض

م	الغرض / البحر	النسيب	الشيب	الهجاء	الحنين	الرثاء	الغزل	المدح	الشكوى	الفخر	السخرية	العتاب	التهنئة	الحكمة	الاعتذار	الإخوانيات	الزهد	الوصف	إجمالي القصائد
1	الهمزة	3	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	5
2	الباء	13	2	1	-	1	-	1	2	-	3	2	-	1	-	9	-	1	36
3	التاء	9	-	1	-	-	1	1	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	14
4	الثاء	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	3
5	الجيم	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2
6	الحاء	5	-	1	-	-	-	2	-	-	1	-	-	-	-	-	1	1	11
7	الخاء	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2
8	الدال	18	-	7	-	1	-	1	4	-	1	4	-	1	-	5	-	-	42
9	الذال	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

10	الراء	32	1	4	-	1	-	4	1	-	1	2	2	-	-	5	2	5	60
11	الزاي	2	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	5
12	السين	5	-	2	-	-	-	-	-	-	1	1	1	3	-	1	-	-	14
13	الشين	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2
14	الصاد	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
15	الضاد	2	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	5
16	الطاء	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
17	الظاء	1	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	3
18	العين	10	1	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	14
19	الغين	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
20	الفاء	10	-	1	-	-	1	2	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	16
21	القاف	8	-	-	2	-	-	2	-	-	1	2	-	-	-	2	1	1	19
22	الكاف	8	-	1	-	1	-	1	1	-	1	-	-	-	-	2	-	-	15
23	اللام	22	1	4	2	-	-	3	-	-	1	2	1	-	-	6	1	-	43
24	الميم	19	1	-	7	-	-	3	-	2	-	-	-	1	1	3	1	3	41
25	النون	23	2	6	2	1	-	2	1	-	-	3	-	1	-	3	4	4	52
26	الهاء	11	1	2	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	-	-	3	1	20
27	الواو																		-
28	الياء	10	3	1	-	1	-	-	1	-	-	1	-	-	1	2	1	3	23

ما الذي كشف عنه هذا الربط بين القافية والغرض ؟

تتضح عنده زيادة استخدام القوافي تنازليا في حروف (ر – ن – ل- م – د – ب) وتنحصر مخارج هذه الأصوات تدريجيا بين (اللثوي ثم الأسناني اللثوي ثم الشفوي)

وتتضح ندرة القوافي تصاعديا في (موضع : ذ ، ص ، ط ، غ – موضعين : ج ، خ ، ش – ثلاثة مواضع : ث ، ظ – خمسة مواضع : همزة ، ز ، ض)

هل يعني ذلك فضل حروف على حروف أخرى ؟

لم يفضل القدماء حرفا في الاستعمال على سائر حروف القافية ولم ينصحوا باستخدام حرف محدد ولكن تجارب الشعراء أسفرت عن حروف أكثر استخداما من أخرى وليس ذلك معيار تفاضل بل مؤشر لكثرة الحروف

التي تنتهي بها الكلمات على هذا النحو . (76)ومن هذه الكلمات التي وردت أواخرها رويا تتحدد حروف الروي كثرةً وقلةً في الشعر العربي :

1- حروف تجيء رويا بكثرة (ر- ل - م – ن- ب- د- س- ع)
2- حروف متوسطة الشيوع (ق- ك- همزة- ح- ف- ي- ج)
3- حروف قليلة الشيوع (ض- ط- هـ- ت- ص- ث)
4- نادرة (ذ- غ- خ- ش- ز – ظ- و).

يبدو بذلك البهاء زهير نموذجا مثاليا لقوافي الشعر العربي من حيث الشيوع والندرة في الاستخدام .وبنظرة إلى توزيع حروف القافية على أغراض الشعر يمكن أن يكون البهاء نموذجا للسهولة للتزود بمفردات في كل غرض بحيث كثرة القوافي على النحو الآتي تنازليا :

وأغلبها في :النسيب والغزل: (ر – ن – ل – م – د – ب) ، الشيب (ي – ن – ب)، الهجاء (د – ن – ل) ، الحنين (م – ق – ل – ن) ، المديح (ر – ل – م - ن)،الشكوى : (د- ب) ، الفخر : (م) ، السخرية : (ب) ، العتاب (د – ن) ،التهنئة (ر) ، الحكمة (س) ، الاعتذار : (م) ،الإخوانيات : (ب – ل) ، الزهد : (ن – هـ)

*** ومما يميز جمال القافية ألا تكون قلقة في مكانها ، بحيث إذا أنشد صدر البيت يتوقع السامع عجزه ، وإن صح توقعه يكون الشاعر قد برع ووفق في تركيب القافية ، (77) وتوصف القافية بالمتمكنة وتكون باعثة على المتعة الموسيقية الخالصة .

2 – 3
التصدير

ومما يرشد إلى استيفاء هذه السمة لدى الشاعر وجمال القافية تحقق <u>التصدير</u> = <u>رد العجز على الصدر</u> بحيث توجد كلمة في البيت تدل عليها . (78)

*** وقد برزت هذه الظاهرة في كثير من حروف القوافي لدينا فقد تحققت في عدة مواضع من الحروف الآتية : (ب- ت- ح - د – ذ- ر- س- ظ- ع- ف- ق- ك- ل- م- ن- هـ- ي) مع ملاحظة ندرة الأشعار في بعض القوافي مثل (الذال والظاء) وقد تحقق فيهما التصدير بالرغم من ندرتها .

ولا يبدو التصدير هنا بحثا عن لفظة مشابهة صوتيا ، بل يأتي في سياق المعنى على وجوه : وقد بدت في حرف الباء في (16) ستة عشر موضعا على الوجوه الثلاثة ؛ منها

الوجه الأول : تكرار الكلمة- مع اختلاف الضبط أو اتفاقه .

ومثاله: (79)

وأغضب للفضل الذي أنت ربه لأجلك لا أني لنفسي أغضب
حبيـــــب قل لي أنت أم عدو ففعلك ليس يفعله حبيـــب
قد أتاني من الحبيب رسول ورسول الحبيب عندي حبيب
ويشوقني زمن الكثيب وقد مضى زمن الكثـــــيب
ويروقني الغصن الرطيـ ب وكيف بالغصن الرطيب
ما العيش إلا في الشبا ب وفي معاشرة الشباب
وأردت أنطق بالجوا ب ولم يكن وقت الجواب
فدعي معاشرة الشبا ب فقد يئست من الشباب
وذو عجب إذا حدثـ ت عنه جئت بالعجب

الوجه الثاني: الاشتقاق من الكلمة

ومثاله : (80)

لقد بان لي أشياء منك تريبني وهيهات يخفى أن يكون مريبا
فيا طالبا للجود من غير جلدكٍ نصحتك لا تتعب ولا تتطلب
وتصعب عندي حالة ما ألفتها على أن بعدي عن جنابك أصعب
فيا من يحب العفو إني مذنب ولا عفو إلا أن تكون ذنوب

الوجه الثالث : الفعل بزمن أو إسناد مختلفين

ومثاله (81)

أذوب إذا سمعت له حديثا تكاد حلاوةٌ فيه تذوب
وعجبت مما قد سمعـــــ ت وحق لي أن أعجبا

وتتجسد ضخامة الظاهرة مع كل حروف القافية فترد مجملة في (109) بيتا تجمع بالإضافة إلى قافية الباء فيما يلي :

ففي قافية التاء نجدها في ثلاثة مواضع (82) ، وفي الحاء موضع واحد (83) وفي الدال تسعة مواضع (84) وفي الذال موضعين (85) وفي الراء أربعة عشر موضعا (86) وفي السين خمسة مواضع (87) وفي الظاء موضع واحد (88) وفي العين خمسة مواضع (89) وفي الفاء سبعة مواضع (90) وفي القاف موضعين (91) وفي الكاف تسعة مواضع (92) وفي اللام

أربعة عشر موضعا (93) وفي الميم خمسة مواضع (94) وفي النون أحد عشر موضعا (95) وفي الهاء موضعين (96) وفي الياء ثلاثة مواضع (97) .

وعلى ذلك تبرز ظاهرة التصدير لدى البهاء زهير مما يؤكد تمكن القافية وتحقق المتعة الموسيقية ، دون أن يخرج الشاعر من الحالة الانفعالية أو العاطفية التي يعيشها ، ودون أن يخرج المتلقي أيضا من تلك الحالة ، وهنا يبدو الإيقاع الموسيقي مفعما بالعاطفة والمعنى وليس بعيدا عنهما ، وهذا دليل على خصوصية البهاء في إيقاعه وانبعاثه من العاطفة ، ودليل ينصف مدرسة البديع في الأدب المصري حيث يبتعد الإيقاع عن التكلف وإقحام المفردات دون عناية بالمعنى .

ولا نلحظ هنا عيوب القافية من حيث المعنى :بينما يتكامل الوزن والقافية إيقاعيا فتمام المعنى بنهاية القافية بحيث لا تضاف كلمة للوصف أو الإضافة حتى يتم الوزن ، فقافيته بعيدة عن الإيغال (98) وهو عيب في علاقة القافية بالمعنى - الذي يصف القافية بأنها قلقة في مكانها كما لا نجد أسباب قلق القافية لدى البهاء من ؛ فساد المعنى ،وعدم دقة في أداء المعنى ، ومخالفة لمراد الشاعر ، أو عدم قبول الذوق لها. (99) .

3 - 3

القافية وتحقيق الموسيقى

بدا لنا إذن أن الفصل بين المجالين لم يعد يتلاءم مع توظيف القافية إيقاعيا في هذا العصر ، ولذلك يبدو الحديث مكملا لجمال القافية ووظيفتها ، فوحدة الإيقاع ووحدة الحرف الناتج عنها توثق النغم ، وينتج عن ذلك وحدة الحركة ، التي بدونها يختل النغم . (100) ومن هنا نتساءل : هل القافية إيقاعيا على درجة واحدة من جمال الموسيقى في كل حالاتها ؟

يقسم د . إبراهيم أنيس الموسيقى إلى مراتب في القافية تصاعديا ؛ أي من الأقل موسيقى إلى الأكثر. وجاءت تلك المراتب على النحو الآتي : (101)

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

2 – 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 .

3 – 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 .
4 – يليها تلك القافية التي يسبق رويها بحرف مد معين يلتزم في كل أبيات القصيدة
***وبذلك فإن أعلى درجات موسيقى القافية المسبوقة بمد يلتزم في جميع الأبيات
ويبدو أنها غير قليلة عند البهاء زهير مما يؤكد ارتفاع موسيقى القافية .
ومن حصر أنواع القوافي لدى البهاء زهير نلاحظ أن هناك حالتين أخريين يمكن أن تضافا إلى تلك المراتب ويبينان تصرف البهاء في حالات الموسيقى مما يزيدها تنويعا ، يقلل الرتابة والملل ويحققان مفهوم السهولة وهما حالتان وضعناهما في رقم (3) لأنهما تعدان أول المطلقة موسيقيا حيث تشتمل على ساكن صحيح فجعلنا رقم (3) على ثلاثة أ ، ب ، ج .
3 أ – القافية المطلقة المسبوقة بحرف ساكن صحيح -غير مد - طول القصيدة .
3ب – القافية المطلقة المسبوقة بحرف ساكن صحيح غير مد وملحق بها خروج أو خروج ووصل طول القصيدة .
ثم قسمنا رقم (4) إلى قسمين :
4أ – ما نص عليه التقسيم
4ب – ما نص عليه التقسيم مصحوبا بخروج أو خروج ووصل
فجاء توزيع قوافي البهاء موسيقيا على النحو الآتي :

جدول درجات موسيقى القافية

م	نوع القافية / الصوت	المطلقة					المقيـــــــدة		المجموع
		4		3			2	1	
		ب	أ	ج	ب	أ			
1	الهمزة	-	5	-	-	-	-	-	5
2	الباء	3	5	21	1	2	4	-	36
3	التاء	1	2	8	1	1	1	-	14
4	الثاء	-	1	1	-	-	1	-	3
5	الجيم	-	-	2	-	-	-	-	2
6	الحاء	-	1	8	-	-	2	-	11

7	الخاء	-	1	1	-	-	-	-	2
8	الدال	2	9	16	2	6	7	-	42
9	الذال	-	1	-	-	-	-	-	1
10	الراء	1	11	25	4	11	8	-	60
11	الزاي	-	3	1	-	-	1	-	5
12	السين	-	7	5	-	1	1	-	14
13	الشين	-	-	1	-	1	-	-	2
14	الصاد	-	1	-	-	-	-	-	1
15	الضاد	-	1	3	-	1	-	-	5
16	الطاء	-	-	-	-	-	1	-	1
17	الظاء	-	1	1	-	1	-	-	3
18	العين	1	3	9	-	-	1	-	14
19	الغين	-	1	-	-	-	-	-	1
20	الفاء	-	1	12	1	2	-	-	16
21	القاف	1	5	11	-	1	1	-	19
22	الكاف	3	2	6	-	-	4	-	15
23	اللام	2	7	20	-	7	7	-	43
24	الميم	4	12	13	6	4	2	-	41
25	النون	-	11	10	4	19	8	-	52
26	الهاء	-	14	2	-	4	-	-	20
27	الواو	-	-	-	-	-	-	-	-
28	الياء	-	2	8	2	3	5	3	23
	المجموع	16	107	184	21	64	54	3	

*** من حصر قوافي البهاء يبدو أن القوافي المتحركة إلى المقيدة: بنسبة 87,30: 12,70 % ، كما توزع القوافي المتحركة بين نوعيها رقم (4)إلى رقم (3) : 31,38 : 68,62 %.

موسيقى قصائده إذن أعلى نسبة في القوافي المطلقة إلى المقيدة ، كما أن القوافي المطلقة شهدت نسبة عالية في حالة أعلى درجات الموسيقى وهي

القافية المتحركة الملتزمة لحرف مد محدد ، ثم تبرز القافية المتحركة الملتزمة لمد متنوع وهي أعلى موسيقى من الملتزمة لحركة ، وهذا يعني أن الموسيقى التامة تمثل ما يقرب من ثلث الديوان ، وأن معظمه من الموسيقى المتوسطة ، وقليل منه شهد ضعف الموسيقى التام، ولكن كثرة القوافي المقيدة ارتقت من حالة الضعف بالالتزام بالحركة القصيرة قبل الروي .

ومن عيوب القافية التي تقترن بالاضطراب الموسيقي : (102) يبرز السناد (103) : في القافية المطلقة التي لا يلتزم فيها حركة ما قبل الروي ،وبرزت في رقم (2) بالجدول حيث صنفت في مرتبة معادلة للقافية المقيدة الملتزمة لحركة ما قبلها في ضعف الموسيقى .

هل تتفق حالة إيقاع القافية التي حققت السهولة عند البهاء مع معايير القافية الجيدة ؟

عرف من معايير القافية الجيدة أن طول الزمن قبل الروي يجعل الصوت أوضح، لذلك تستحسن القافية المسبوقة بمد والتي تلتزم به ؛ فالقافية الجيدة تلتزم المد قبل الروي ، ويجوز التناوب بين الواو والياء .وبذلك فإن الحالات التي شهدتها قوافي البهاء في التدرج الموسيقي تتفق مع معايير إجادة القافية فالسهولة معيار للجودة في هذا الجانب (104).

- وقيل بقدر عدد الأصوات التي تتكرر في أواخر الأبيات تتحقق الموسيقى وتتم وتكمل (105) كما بدت القافية التامة الموسيقى الممكنة عمليا تشهد تكرار ثلاث حركات وأربع حروف دون إخلال بالمعنى مثل : المصائبا - نصـــائبا(106) واستحسن في ألف التأسيس أن تكون الحركة بين الروي وبينها مشكلة بالكسر. (107)

*** أما عن ألف التأسيس فقد وردت في مواضع عديدة ملتزمة الكسر في حركة الدخيل (108)

بينما الحكم في عدد الأصوات المتكررة استوجب حصر أنواع القافية لديه في كل بحر ثم إجمالها لتحديد القافية التي أخذت النصيب الأوفر لديه ، وللإجابة عن السؤال (هل تحمل أكبر عدد من الأصوات ؟) لأن هذا النوع من القافية كما وصف يعني أن قافية المتدارك هي الأتم موسيقى عمليا .

جدول أنواع القوافي

م	البحر	نوع القافية				
		المتدارك	المتواتر	المتراكب	المتكاوس	المترادف
		5//5/	5/5/	5///5/	5////5/	55/
1	الطويل	52	49	-	-	-
2	الكامل	28	55	2	-	-
3	الوافر	-	20	2	-	-
4	الرمل	2	60	2	-	4
5	الرجز	18	12	10	-	-
6	البسيط	-	14	9	-	-
7	السريع	8	10	-	-	-
8	المتقارب	10	1	-	-	1
9	المجتث	-	20	-	-	-
10	الخفيف	17	14	-	-	1
11	المنسرح	-	3	5	-	-
12	الهزج	-	10	-	-	-
13	المديد	1	1	1	-	-
14	السلسلة	-	3	-	2	-
	المجموع	136	292	31	2	6

من حصر أنواع القوافي يتضح أن القافية الأكثر استخداما لديه قافية (المتواتر) وأن قافية المتدارك جاءت في المرتبة الثانية من حيث عدد القصائد والمقطوعات فالسهولة هنا إذن ليست في تمام الموسيقى بعدد الحروف

والحركات وإنما في الصورة المتوسطة من الأصوات والحروف والحركات والتي تمثلها قافية المتواتر .

4 - 3

حروف القوافي :

***حروف المد هل تصلح رويا ؟

نعم تصلح رويا وتؤدي المعنى ، ولكننا اعتدنا إلحاق الروي بحركة ، لهذا يصعب على الأسماع حروف المد رويا . (109) وقد خلا ديوان البهاء من قافية الواو بينما وردت قافية الياء في (ثلاثة وعشرين) = 23 موضعا ، التزمت التشديد في (5) مواضع ،ووردت ملحقة بألف في(موضع) ووردت مشددة وملحقة بهاء في (موضعين) ، وملحقة فقط بهاء في (8) مواضع ،وبألف في (موضع) وبضمير(كم) في (أربعة مواضع) ، ووقعت بين ألفين في (موضعين) ، ويبدو بذلك التزام البهاء بما تشترطه حروف المد رويا مما يعزز موسيقى القافية .

*** من حروف القوافي ما لا يصح أن يكون رويا إلا بشروط : (وذلك لأنها تقع لواحق في معظم الأحيان مما يشعر بانفصال الإيقاع ، ولذلك فإن اتصالها بالكلمة بحرف مد يقوي موسيقاها) (110) :

1- التاء : يخرج منه ما ينطق هاء لأنه يدخل في باب روي الهاء ،

تاء التأنيث لا تستحسن رويا (روي ضعيف) ، وتستحسن التاء رويا (إذا كانت من بنية الكلمة أو سبقت بحرف مد أو بحرف آخر يسمح بها) (111)

2- الكاف : هو قليل الشيوع رويا إلا إذا جاء ضميرا

يحسن : إذا سبق بحرف مد ويلتزم معه

ولا يحسن (تكون الموسيقى ناقصة إذا كانت الكاف رويا بدون التزام حرف قبلها (112)

3- الميم : تقبح إذا كانت جزء من ضمير وإلا يلتزم معها الحرف الذي قبلها
ويحسن ألا تكون جزء من ضمير (113)
4- الهاء : تأتي رويا فقط بشرطين ؛ أن تكون أصلية في بنية الكلمة ،(وهو قليل في العربية) ، أو أن يسبقها حرف مد .(114) .

ولهذه الحروف خصوصية في أنها تقع لواحق في معظم الأحيان مما يشعر بانفصال الإيقاع ، ولذلك فإن اتصالها بالكلمة بحرف مد بعينه يقوي اشتراك هذه الحروف مع الكلمة الأصلية في الإيقاع ، لذلك يشترط سبقها جميعا بحرف ويلتزم . (115)

وقد شغلت الحروف الأربعة عددا كبيرا من القصائد ،وحجما كبيرا من حيث عدد الأبيات خاصة حرف الميم ، وقد كان البهاء ملتزما إلى أبعد حد بشروط استخدام هذه الحروف رويا فوردت أصلية ، ومسبوقة بمد يلتزم ، ومسبوقة بحرف صحيح يلتزم ، وملحقة بضمير، وندر وجودها جزء من ضمير ؛ وقد جاء توزيعها في القصائد والموضوعات على النحو الآتي :

1- قافية التاء : وردت أصلية من بنية الكلمة في (4) مواضع ، ومسبوقة بمد ملتزم في (3) مواضع ، ومسبوقة بغير مد ملتزم في (3) مواضع ، وملحقة بهاء ساكنة في (4) مواضع .
2- قافية الكاف : وردت مسبوقة بمد ملتزم في (5) مواضع ، ومسبوقة بغير مد ملتزم في (8) مواضع ، وملحقة بهاء في (موضعين) .
3- قافية الميم : وردت من بنية الكلمة في (9) مواضع ،وأصلية ملحقة بكاف في (موضعين) ، وأصلية ملحقة بهاء في (8) مواضع ، ومسبوقة بمد ملتزم في (18) موضعا ،ووردت جزء من ضمير في (4) مواضع .
4- قافية الهاء : لم تستخدم أصلية مطلقا ، وإنما وردت مسبوقة بمد ملتزم في (14) موضعا ، ومسبوقة بغير مد ملتزم في (6) مواضع .

فالسهولة هنا تعني الالتزام بشروط استعمال هذه الحروف لأنها تتفق مع بنية الكلمات والتي تتفق مع الذوق العربي بلا تكلف ، - ويؤكد ذلك ضعف القافية في مواضع نادرة مثل ورود القافية جزء من ضمير في قافية الميم - ثم تتفق

كذلك مع معاني القصيدة ، والتزام الشاعر هنا يعني قدرته الشعرية التي لم يفسدها – بل أصقلها - عنصر الشعبية الذي وصف بها شعره .

1 - 4
التـــــــكرار

التكرار سمة ظاهرة في ديوان البهاء ، ولا نسير تبعا لحكم البلاغة العام باستهجان التكرار أو قصره على تأكيد المعنى ، ولكن تأكيد المعنى هنا يعني تكثيف الإيقاع ؛ لأن الظاهرة عند الشاعر قد وظفت في عدة صور تسهم في تحقيق سهولة الإيقاع ، فورد التكرار لديه في شطر واحد ، كما ورد بين الشطرين ، وورد بين البيتين كذلك في الموضع ذاته من البيتين ،فالتكرار موسيقيا موضع إجادة ؛ فحينما تحقق في رد العجز على الصدر كان من مزايا القافية وارتباطها بسائر البيت ، وكذلك سيتحقق التكرار في الشطر الواحد بما يحقق التوقع لدى المتلقي وحينما يتحقق التوقع تحدث متعة الإيقاع ، وحينما يتحقق التكرار بين البيتين يتحقق التوازي على مستوى رأسي مما يثري سهولة الإيقاع فيردد المتلقي ويشارك في صنع القصيدة ، وتتحقق نظرية التلقي التي طالما حاول النقد الحديث التدليل عليها ، وليس معنى الاهتمام بالإيقاع أنها بعيدة عن عاطفة الشاعر ، فإن دراسة كثير من مواضع التكرار بلاغيا تؤكد العاطفة التي يسوقها الشاعر ، كما أن عموم اللفظة أحيانا ينسينا تكرارها ، وفي كل هذا بلاغة لتصوير المعاني ، ولكن نريد أن نبين كيف كشف التكرار سهولة الإيقاع وتماسكه في شعره .

أولا : التكرار في البيت الواحد

1 –كلمات وردت مرتين :

أي تكررت الكلمة في الشطر الواحد مرتين دون شعور بملل ، فيتأكد الإيقاع ونجده في كثير من المواضع منها: (116)

وغانيةٍ لما رأتني أعولت وقالت عجيبٌ يا زهير عجيب ،
سكنت قلبي وفيه منك أسرار فلتهنك الدار أو فليهنك الجار ،
كم قد كتمت فلم يفد حتى درى بك من درى ،
وفيه أشياء وأشياء أخر وقهوة تسد أبواب الفكر ،
ويا ليلتي هكذا هكذا وبالله بالله قف يا سحر ،
شيمتي شيمتي وخلقي خلقي ولو اني أموت مما ألاقي ،

ومن هذه النماذج ما يحقق تكرار التفعيلة أو جزء من مقاطعها في موضعها مع تكرار اللفظة فيكون تحقق الإيقاع باللفظ والتفعيلة مثل :

2 – كلمات وردت ثلاث مرات

مثل قوله : (117)

لقد أنكرت مني مشيبا على صبا وقالت مشيب قلت ذاك مشيب

أنا في أسر ثقيل أي أسر أي أسر

لو نظر الناس لأحوالهم لانشغل الناس عن الناس

3 – تراكيب : وكثيرا ما تحقق التوازي بين قسمين في البيت الواحد أو التساوي مع التوازي بين الشطرين

مثل قوله : (118)

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

ليت شعري ليت شعري أي أرض هي قبري

حلالا حلالا له يعذبني كيف شا

أنت والله ثقيل أنت والله ثقيل

ثانيا : التكرار بين البيتين :

وردت في بعض المواضع : (119) منها :

رد السلام رسول بعض الناس بالله قل يا طيب الأنفاس

رد السلام وذاك عنوان الرضا بشراي قد ذكر الحبيب الناسي

ومنها :

فمن ذا الذي أعتاض عنكم من الورى يكون حبيبي مثلكم وخديني

ومن ذا الذي أرضى به لمحبتي فتحسن فيه لوعتي وحنيني

ويتضح التكرار هنا في تعبيره استمرار حالة الحيرة والقلق بالإيقاع نفسه .

ومن القصائد التي تؤكد صدق العاطفة وأن التكرار الذي يساهم في تحقيق سهولة الإيقاع لا يرتبط بالجرس الصوتي فحسب وإنما ناجم عن العاطفة قصيدته في رثاء ولده (120) وهي من أطول قصائد الرثاء لديه ، وتبرز فيها ظاهرة التكرار التي تزيد من الموسيقى والإيقاع في سبعة مواضع إضافة إلى لزوم المد بالألف قبل الكاف : من بدايتها يقول :

نهاك عن الغواية ما نهاكا وذقت من الصبابة ما كفاكا

وتتكرر كلمة روحي خمس مرات في ستة أبيات

بروحي من تذوب عليه روحي وذق يا قلب ما صنعت يداكا

... لقد بلغت به روحي التراقي
فيا من غاب عني وهو روحي وكيف أطيق من روحي انفكاكا
ولعل هذا مما يفسر قول بعض النقاد من أن رثاءه لا يبكي ؛ قد يكون هذا الحكم لما به من إيقاع ، ولكن هذا الإيقاع بمثابة صراخ الشاعر ونحيبه الذي لم يجد أبلغ من تكرار كلمة (روحي) في الإفصاح عن عاطفة الحزن بها .

1 - 5
الألفـــــــــــــاظ و التجنيس

يشير د . عبد الفتاح شلبي إلى أن الروح المصرية تجلت في شعر البهاء
زهير في الكلمة المفردة كما تجلت في الشطر والبيت والبيتين والمقطوعة . (121)
واللفظ الشعري عنصر يتجسد فيه الإيقاع ، ويبدو التعرف على الجرس الصوتي صعبا على الرغم من أن الجرس الموسيقي للألفاظ من أخص خصائص الشعر. (122)
ويوصف اللفظ الشعري بالتجانس بين اللفظ والمعنى ، ويقصد بذلك أن يكون اللفظ رقيقا في موضع الرقة قويا عنيفا في موضع القوة والعنف ، وتتوفر فيه صفة الجرس الموسيقي . (123) ، ومفهوم القوة يقترن بالوضوح إذ يفسر على أنه الأكثر وضوحا في السمع ، ويحتاج إلى جهد عضلي أو هو الصوت المجهور (124) .

اللفظ السهل واللفظ الثقيل :
يبدو أن إهمال بعض الكلمات في الشعر يرجع إلى الافتقار إلى السهولة والحكم عليها بنقيضها وهو (الاستثقال) ، ويوضح ذلك جهد ابن جني في بيان أسباب إهمال بعض الألفاظ (125) ويرجع الحكم بالاستثقال في جانب منه إلى مخارج أصوات اللفظة فاستثقلوا منه الثلاثي المتقارب المخارج ، وما تجتمع فيه حروف الحلق وما تقارب فيه حرفان (126).

****وقد أطلق اللغويون والنقاد على تأليف الكلمات اسم (ظاهرة التأليف) وجعلوها مفسرا للمستعمل والمهجور من الكلمات (127) ، وبذلك نستطيع

أن نجد معيارا للألفة أو الشيوع التي أسند إليها استعمال اللفظ ويترتب عليه سهولته وبذلك تجمع اللفظة بين الشيوع والفصاحة ، بحيث لا توصف العامية بالسهولة بينما الفصحى هنا سهلة لتأليفها .

وقد تكون الكلمة نفسها سهلة ، فإذا اجتمعت مع كلمة أخرى تشبهها ثقل النطق ويعرف هذا بـ (المعاظلة اللفظية) (128)

والكلمات العربية تتنوع مخارجها في الجهاز الكلامي ومن خلالها نحكّم ظاهرة التأليف وهذه المخارج كالآتي : (129)

1- المنطقة الأولى : (الشفتان)

وأصواتها أ- الشفوي (ب – م – و)

ب- الأسناني (ف)

2- المنطقة الثانية :(مقدم اللسان))

وأصواتها أ – الأسناني (ث – ذ – ظ)

ب – الأسناني اللثوي (ت – د – ض – ط – س- ز – ص)

ج – اللثوي (ن – ل – ر)

د – الغاري (ج – س - ي

3- المنطقة الثالثة : (مؤخر اللسان والحلق)

أ – الطبقي (ك – ت – و)

ب – اللهوي : الحلقومي (خ – غ – ق)

ج – الحلقي (ع – ح)

د – الحنجري (ء – هـ)

وتقاس خفة الكلمة أو ثقلها بحسب الانتقال من حرف إلى حرف لا يلائمه قربا أو بعدا تأثرا بآراء ابن جني ، وتراكيب الكلمات الثلاثية اثنا عشر أحسنها في التراكيب الأول فالعاشر فالسادس:(130)

الأول : الانحدار من المخرج الأعلى إلى الأوسط إلى الأدنى مثل : ع د ب

العاشر : من الأوسط إلى الأدنى إلى الأعلى مثل : د م ع

السادس : من الأدنى إلى الأعلى إلى الأوسط : ب ع د

والقاعدة في حسن التأليف هو تباعد مخارج الحروف ، ويعرض د . عز الدين إسماعيل ذكر ابن سنان الخفاجي في تحديد عناصر الجمال الصوتي أن حسن الألفاظ يرجع إلى بعد مقاطعها (131) ، ويذكر رأي ابن الأثير المخالف لرأيه ؛ لأنه يرد قبول اللفظة أو كراهيتها إلى (الإلف أو الغرابة

، والخفة على السمع أو الثقل هي الأساس ،وهنا يدخل مفهوم اللفظ بما هو كل لا مجرد صوته) أي اللفظ ومعناه. (132)

وفكرة الإلف هذه - بوصفها معيارا لاستحسان اللفظ - تلائم الدراسات الإقليمية ، ولكننا نحاول تقعيد الأمر وتحديد معيار له ، لأن البعض يرى أن الحكم بالسهولة لشيوع الألفاظ حكم غير دقيق لأن الشيوع نسبي حكم به الباحثون المصريون لألفتهم للغة ، وأن ذلك يختلف باختلاف اللغات فيشيع اللفظ في لغة ويألفه أهلها ، بينما يكون غير مألوف عند غيرهم ، وكذلك السهولة والصعوبة ليست مطلقة بل هناك درجات في سهولة اللفظة وصعوبتها (133)، لذلك لابد من وجود معيار لاستحسان اللفظة وسهولتها .

ويبرز جهد ابن سنان في فصاحة الألفاظ أيضا د . إحسان عباس ، حيث يشير إلى رفض ابن سنان للألفاظ الغريبة أو المستثقلة في الشعر والنثر على السواء (134) ، كما يورد إشارة حازم القرطاجني بوجوب مراعاة حسن التأليف وتلاؤمه في الحروف والكلمات ،(135)

وترتبط قاعدة استحسان اللفظ بصورة واضحة مع سهولة الإيقاع وصعوبته لأن تنافر الحروف يؤدي إلى رداءة الموسيقى لذلك نبين ما استحسن من الألفاظ ، وما يحكم عليه بالتنافر .

- بعض الحروف اجتماعها في الكلمة يجعلها عسرة النطق ، وموسيقاها غير مريحة رديئة يتجنبها الفصحاء (ض – ط – ظ – ص) (136)

ويضع د . إبراهيم أنيس ضوابط عامة تلخص تنافر الحروف في العربية ؛ وعلى حكم الأدباء نفترض خلو شعر البهاء زهير منها اتفاقا مع القول بسهولة شعره : (137)

أ – تلاقي اللام والراء والنون بعضها ببعض لا يكاد يوجد في العربية .

ب – تلاقي والفاء والباء غير معروف في تراكيب العربية .

ج – ندرة التقاء صوتين من أصوات الصفير ... الكثيرة الرخاوة (ز – ش – س – ذ – ث)

د – ندرة التقاء حرفين من أحرف الإطباق أو التقاء حرف واحد منها مع نظيره غير المطبق .

هـ - التقاء أصوات أقصى الحنك مع بعضها نادر وهي (ق – ل – جيم قاهرية)
و – التقاء أحرف وسط اللسان نادر أيضا .

وكما وجدت ضوابط لتنافر الحروف وجدت صفات إذا اجتمعت في الكلمة حكم بصعوبتها وهي :(138)

1- كثرة حروف الكلمة
2- وجود حرف أو حرفين يحتاجان إلى مجهود عضلي
3- الحروف الانفجارية أسهل من الرخوة (انفجارية : ت- د- ك- ب- ج)
(رخوة : س- ز- ش- ف – ج قاهرية)
4- أحرف أقصى الحنك أشق من نظائرها التي مخرجها من طرف اللسان
5- الحروف المهموسة مجهدة أكثر من المجهورة .

المجهورة تؤكد العنصر الموسيقي والرنين الخاص باللغة وهي (ب- ج – د – ذ – ر – ز – ض – ظ – ع – غ – ل – م – ن)
والمهموسة تمثل خمس الكلام في العربية وهي (ت – ث – ح – خ – س – ش – ص – ط – ف – ق – ك – هـ) (139)
ومن هذه الثنائية المجهور الذي يقابل المهموس ، ومنها مجهور ليس له مهموس ، ومنها مهموس ليس له مجهور .

المجهور	مقابله المهموس	مجهور لا مهموس له	مهموس لا مجهور له
د	ت	ب	ش
ذ	ث	ج	ص
ز	س	ر	ف
ض	ط	ظ	ق
ع	ح	ل	ك
غ	خ	م	هـ
		ن	

ولذلك كانت أسهل الكلمات نطقا ما تركب من الأحرف (ل – ن – م – د – ت – ب – أحرف المد) (140) .
ولذلك تكون ألفاظ البهاء زهير- بحكم النقاد على سهولتها - معظمها في المجهورة أو المجهورة التي ليس لها مهموس ولو ضاق به الحال توجه نحو المهموس الذي ليس له مجهور وفي النهاية للمهموس إذا اقتضى المعنى .
وكانت رداءة الموسيقى اللفظية نابعة من تتابع أكثر من حرف يحتاج جهدا عضليا في كلمة واحدة أو في شطر واحد مثل (حروف الحلق أو أقصى اللسان أو وسط اللسان أو حروف الإطباق ص، ض، ط، ظ) (141)
وقد وردت لدى البهاء زهير ألفاظ نادرة تبدو مخالفة للسهولة التي عرضنا لها وكانت في مخالفتها خاضعة لأسباب الاستثقال والتنافر ، وبعضها إلى معيار الألفة والغرابة ، وبعضها يجتمع فيه كلاهما :
1 – من مواضع الاستثقال : (142):
متى تبعدني عن حدود بلادكم مطهّمة جرد ومهرية قودُ
فالمطهمة : الخيل الحسنة ، واللفظة تأتي في مخارج حروفها عكس الترتيب السهل فبدأت بالأدنى (م) فالأوسط (ط) فالأعلى (هـ) ثم الأدني (م) ، وقد كثر عدد حروفها .
ومن الاستعمال النادر في ذلك أيضا :(143)
ومغنٍ زيره أط رب مسموع وبمُّه
وفي البمّ هنا يتوحد المخرج في حروف الكلمة فتبعد عن السهولة .
2 – ومن مواضع الغرابة :
تركت جنابي بالندى وهو ممرع وغصن رجائي وهو ريان مثمر (144)
ومنها مفردات قليلة الاستعمال (جمع أو مصدر غير شائع) ، وردت عند البهاء لندرة الحرف الأخير قافية (حرف الزاي) في موضعين : (145)
- وبين فؤادي والسلو مهالك وبين جفوني والرقاد مفاوز...
فلي فيك حساد وبيني وبينهم وقائع ليست تنقضي وهزاهز
- إن كنت عندك هينا فلك الكرامة والعزازة
3 – ومما اجتمع فيه الاستثقال والغرابة : (146)
- أبا حسن إن الرسائل إنما تذكر ذا السهو الطويل المغمرا
ومثله : - والظبي فر من الحيا ء إلى المهامه والبسابس

سهولة الألفاظ التي تخدم الإيقاع عند البهاء إذن تتوفر فيها معايير الألفة كما تتمتع بمعايير تلاؤم الحروف ومراتب المخارج من الجهاز الكلامي ، وقد خالفت هذا الحكم في مواضع نادرة عرضنا لها ويؤكد ذلك أن البهاء كان بعيدا عن التكلف .

2 – 5
التجنيس

يأتي مفهوم البديع لدى البهاء زهير اهتماما بالمعنى والصورة ،ولا سيما في الاستخدام البديعي للألفاظ من خلال التجنيس ، وليس زينة لفظية فقط كما يطلق عليه في بعض الأحيان ؛ فيقول البهاء : (147)

أحب البديع الحسن معنىً وصورةً وشعري في هذا البديع بديعُ

وقد عبر البهاء عن وعيه بمذهبه الشعري بصياغة ألفاظه التي تفوق الألحان بما بها من موسيقى كما سبق وبينا ذلك، ومما يصاغ بالمفردات منها الجناس ، وقد تعددت تعريفاته ، يقصد به في أعم حالاته علاقة اشتراك بين لفظتين في اللفظ أو في الخط في بعض حروفهما أو في مجموعها على اختلاف موقع الكلمتين بعدا أو قربا ، مع اختلاف المعنى ، مع الاحتراز بأن بعض الباحثين أنكر وجود الجناس التام في ظل التحليل المقطعي ، والنبر حيث تصبح اللفظتان كلمتين مختلفتين (148) وقد برز الجناس هنا بتركيب متنوع يعطي تنوعا في الإيقاع ،ويبعد عن التكلف في معظمه ليشهد ببديع شعره كما ذكر ، ويؤكد أن الجرس الصوتي الذي يتحقق بين الكلمتين يمكن أن يتدرج في إيقاعه بحسب تركيبه ، ومثال ذلك المجانسة بين لفظتي (أطري – أطرب) في موضعين : (149)

الأول : أبث لك الشكر الذي طاب نشره .. وأطري بما أثني عليك وأطربُ
والثاني : فلنفسي أنا أطري ولنفسي أنا أطرب

فاللفظان متجانسان ولكن البيت الثاني أقوى إيقاعا من البيت الأول لاتفاق موقع الكلمتين من الجملة ومن التفعيلة بين الشطرين في البيت الثاني ، بالرغم من اجتماعهما في شطر واحد في البيت الأول .

وفي موضع آخر يضاف إلى المعيار نفسه بعد الدلالة بين اللفظتين مع اتفاق الإيقاع والموقع ليزيد من جمال إيقاع التجنيس في قوله : (150)

بل أحنفا في حلمه وثبـــاته بل حارث الهيجاء في وثباته

فعناصر التركيب مختلفة بين الكلمتين(الأولى عطف + ثبات) والثانية (وثبات) ، ولكنهما لفظيا واحدة ، مع بعد معنى الثبات عن الوثوب ، فأدى تمكن المعنى من إحكام الإيقاع بين الشطرين مع وحدة الموقع : (عروضا وضربا) والتفعيلة : (متفاعلن) ناهيك عما بين البيتين من توازن وتساوٍ سوف يرد في موضعه .

وبالنظر في مواضع الجناس وعلاقته بالمعنى يمكن تصنيفه إلى ثلاثة أقسام :

أولا : الجناس فقط

ثانيا : الجناس مع التضاد :

ثالثا : الجناس مع براعة الاشتقاق :

أولا : الجناس فقط :

من المواضع التي شهدت جناسا لدى الشاعر جاءت صياغته في درجات الإيقاع على النحو الآتي من الأقل إلى الأكثر :

1 – جناس بين لفظتين بدون اتفاق مكاني أو عروضي .

وهي أقلهم إيقاعا لكنها تشهد بالبراعة ووردت عنده في (53) ثلاثة وخمسين موضعا مثالها قوله : (151)

فيروقني والجو منـ ـه ساكن والقطر ساكب

وقوله :أرى قوما بليت بهم نصيبي منهم نصبي

وقوله :لها خفر يوم اللقاء خفيرها فما بالها ضنت بما لا يضيرها

2 – جناس مع اتفاق بين الكلمتين في تركيب الجملة ويبدو في حالتين :

أ – في جملتين : ووردت في (6) ستة مواضع ، منها : (152)

ومنه : تدين له الأملاك بالكره والرضا وتخدمه الأفلاك في النهي والأمر

والكلمتان فاعل لفعل مضارع .

ب التلازم بين الكلمتين : ووردت في (49) تسعة وأربعين موضعا : (153)

ومنه اجتمعت ثلاثة مواضع في قصيدة واحد مع تفاوت المسافة بين الأبيات :

قوله : كم ذا التصاغر والتصابي .. غالطت نفسك في الحساب
... لا أقتضيك مودة .. رفع الخراج عن الخراب
... ما أنت ممن يرتجى .. لا في الخطوب ولا الخطاب

وكذا اجتمعت ثلاثة مواضع في قصيدة أخرى : (154)

سأشكو ندى عن شكره رحت عاجزا ومن أعجب الأشياء أشكو وأشكر
...لأعلم أني في الثناء مقصر .. وأن الذي أوليت أوفى وأوفر
على أن شكري فيك حين أبثه ..يروقك منه الروض يزهو ويزهر

وفي مواضع أخرى متفرقة :

وبمهجتي وسنان لا سنة الكرى ... أو ما رأيت الظبي أحوى أحورا،
وقال أعرف معقولا فقلت له عنيت نفسك معقولا ومعقودا ،
أغصن النقى لولا القوام المهفهف لما كان يهواك المعنّى المعنّف

3 – جناس مع اتفاق عروضي في التفعيلة أو جزء منها : (155)

وورد في أربعة مواضع تبين تكامل الجناس والوزن وتؤكد السهولة والبعد عن التكلف وهي :

- يظل فتيق المسك وهو معطل .. به ونسيم الجو وهو معطر

فاللفظتان المتجانستان تمثلان تفعيلتي (مفاعلن) في الشطرين من بحر الطويل .

- وقوله : هوانا بالهوى كم ذا التجني ..وكم هذا التعلل والتمني

اللفظتان المتجانستان تمثلان تفعيلتي (فعولن) في بحر الوافر(تجني = تمني)

- وفي قوله : فهي في الكاسات نار .. وهي في الأحشاء نورُ

(نار ، نور) جزء من فاعلاتن في مجزوء الرمل .

وكذلك قوله : فكم وكم سترت لي .. من خطأ ومن خطلْ

فهما جزء من مستفعلن في مجزوء الرجز

4 – جناس مع اتفاق الجملة والتفعيلة :

ووردت في (7) سبعة مواضع منها :(156)

قوله : أنا بالعا ذل لا بل أنا بالعا لم ألعب

فالتفعيلة تشمل في جزء منها الجزء المتجانس من اللفظتين كما تتوحدان في التركيب النحوي والصرفي مما يكثف الإيقاع بين الشطرين ويبرز إيقاع الجناس بين اللفظتين .

وقوله :سكنت قلبي وفيه منك أسرار .. فلتهنك الدار أو فليهنك الجارُ

يبرز فيه التركيب النحوي وموقع الكلمتين المتجانستين فاعلا (الدار – الجار)، وموقعهما من تفعيلة (فاعلن) في بحر البسيط مع قطع الضرب .

5 – جناس يمتد بين بيتين .

وورد في (4) أربعة مواضع : (157)

وهنا يتضح أكبر توظيف للجناس في إحكام الإيقاع وتماسك النص موسيقيا ومعنويا حيث يبدو ما يمكن أن نطلق عليه ترشيح الجناس - تأثرا بترشيح الاستعارة –حيث يمتد الجناس بالإتيان بالمادة اللغوية مع تعدد المعاني والاشتقاقات على امتداد البيتين وكأن العاطفة امتدت به عبر الجناس فترك لها حرية التعبير، فجاءت سهولة الإيقاع ، وبرز ذلك في الأغراض الذاتية (وصف الطبيعة) ، كما برز في الأغراض الأخرى (إخوانيات) ، كما تحققت في المجزوء والتام .

فمن الأول في وصف البستان من مجزوء الكامل :

وكأنما آصـــــــاله ذهب على الأوراق ذائب

فهناك كم ذهبيـــة لي في الولوع بها مذاهب

الجناس بين الذهب والذائب ، وبين الذهب والذهبية ، وبين الذهبية والمذاهب ، وبين الذائب والمذاهب ؛ والمعنى بارع يخرج من عاطفة بالمشهد الكوني لحظة الغروب وصفرة الكون تشبه الذهب المذاب ، كما يفتن الشاعر بطرائق عديدة في التمتع بهذا المشهد ، لا تكرار ولا تكلف بل انسجام يلائمه الإيقاع الناتج عن هذه المتجانسات المعبر عن انفعال الشاعر بالطبيعة .

وفي الشكر من الطويل :

سأشكو ندى عن شكره رحت عاجزا .. ومن أعجب الأشياء أشكو وأشكر

...سأشكرها ما دمت حيا وإن أمت ..سأنشرها في موقفي حين أنشر

(أشكو: جاءت بـ أشكر ، وأشكر جاءت بـ أنشر ، وأنشر من النشر جاء بـ: أنشر من النشور) ،

ويسهم في إحكام الإيقاع على مستوى النص وتماسكه إيقاعيا (على المستوى الفردي والتركيبي).
وبذلك يتأكد لنا أن الجناس ليس ظاهرة فردية بعيدة عن إيقاع البيت وتفعيلاته وتركيبه ، بل إنه ينتج عن اتفاق المعنى والعاطفة والوزن بما يؤكد تكامل عناصر الإيقاع في تحقيق مفهوم السهولة .
ثانيا : الجناس مع التضاد في المركب ذاته :
وهنا يجتمع لدينا الجناس مع التضاد مما يكثف الإيقاع ويقوي المعنى في توثيق للرؤية ذاتها ، ونجده في (5) خمسة مواضع : (158)
منها قوله :إلى الملك البر الرحيم فحدثوا .. بأعجب شيء إنه البر والبحر
فجانس بين البر والبحر وبينهما تضاد وفيهما تورية (البر) الجود والعطاء كما تعني الحماية ، ثم جاء بالبحر لتأكيد العطاء وشمول الأمان .
فالأصل هو المعنى وجاء اللفظ المتجانس في خدمته ، والتوافق الصوتي يبرز الإيقاع كما يبرز المعنى .
وقوله : بين قلبي وسلوي في الهوى .. مثل ما بين الثريا والثرى
والحال نفسه في مجانسة الثرى للثرى ، إضافة إلى المجاز المحلي الذي يفهم من اللفظتين ؛ فالثريا محلها السماء والثرى محله الأرض.

ثالثا : الجناس وبراعة الاشتقاق :
وتبرز العلاقة بين المفردات هنا اشتقاقه الفعل من الاسم العلم وانعكاس ذلك في الجناس ، كما تأتي من التشابه الحرفي من بين فعل واسم و لا يكون المعنى واحدا من المادة نفسها .
ونرصد تلك الظاهرة في (12) اثني عشر موضعا (159) منها قوله :
يقصر عن أمثاله كل قيصر ويغلب عن أمثاله كل أغلب
وقوله : لك الفضل قد أزرى بفضل وجعفر .. وأصبح في خسر لديه فنا خسرو
وقوله : يحيا بك الجود كما .. يموت يا يحيى العدم
وقوله : وفوق سرير الملك أروع قاهر .. نبيه المعالي في الملمات نبهان

ويبدو هذا اللون من الجناس متكلفا إلى حد ما ، قد لا نحس جماله بينما نفهمه ،ولكنه لا يعدم الإيقاع .

1 - 6
الإيقاع الداخلي

بعد ما قدمنا من علاقة الوزن والقافية بالأغراض والمعاني ، وكذلك إيقاع التكرار والجناس بشتى صوره ، لا يمكننا أن نخص الداخلي بفصول والخارجي بفصول ،لأن عناصر الإيقاع تتجسد في كل صورها مركبة حتى على مستوى المفردات ؛ فإنها محكومة بعلاقات تحقق الإيقاع الداخلي ؛ وتنطلق من تعريف سوريو للإيقاع بأنه (160) : (تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي) .

2 – 6
علاقات الإيقاع = التوازن

وقد جاء التركيب مبينا للإيقاع المنتظم على نحو دقيق وواضح بعناصره السبعة متفقا مع بعض اصطلاحات النقد العربي القديم فيما يحققان معا ما نطلق عليه إجمالا (التوازن)
ويمكن تصورها كالآتي :

أصفر	أحمر	أصفر	أحمر	أصفر	أحمر
	.....		.....		.....
	.....		.....		.....
	.....		.....		.....
	.....		.....		.....

وهذه القوانين التي تتفق مع تعريف سوريو للإيقاع هي :

1- النظام : ويبرز في توالي الأعمدة بترتيبها
2- التغير: ويبرز في التناوب بين شكل العمودين
3- التساوي : ويبرز في تساوي مساحة الأعمدة
4- التوازي :ويبدو في اتفاق العمودين الفارغين واتفاق أسطر العمودين الآخرين أفقيا
5- التوازن :تحقق التساوي والتوازي

6- التلازم : تلازم كل خطين يشبه تلازم تفعيلتي البحر الثنائي التفعيلة (ثنائية اللون في الشكل ؛ أصفر – أحمر)
7- التكرار: تكرار الوحدة المزدوجة (أو بحسب مكوناتها).
ويشترط لحدوث الإيقاع اجتماع هذه القوانين، وإذا كانت قد تحققت لدينا في
(التكرار ، الجناس) بالإضافة إلى الوزن والقافية .
فإنها تتحقق في العلاقات بين الجمل على مستوى التركيب على مستوى البيت والبيتين أحيانا ، لكنها لا تلتزم في القصيدة كلها . ولا تختلف هذه القوانين عن ظواهر في النقد القديم صنفت ضمن مصطلحات البديع ، وهي : (الموازنة = التوازن و الازدواج ، الترصيع ،التساوي ، التكافؤ)
وقد بدت دراسة د . عز الدين إسماعيل للإيقاع مؤشرا واضحا على تحقق قوانين الإيقاع في الشعر القديم بحيث رسخ لمفهوم الإيقاع وقوانينه حديثا ثم التفت إلى الظواهر البديعية التي توافقها في التراث واستحسن منها ما استحسنه القدماء من منظور إيقاعي ؛ وهذا يدلنا على تحقق الإيقاع في الشعر العربي .
وفي هذه الظواهر تتحقق قوانين الإيقاع فيما يقدم توازنا آخر يختلف عن توازن التفعيلة فتنشأ وحدات أخرى تضاف إلى التفعيلة والشطر بتقسيم البيت إلى أجزاء تتكرر مرتين أو ثلاثة أو أربعة .
ومن أبرز النماذج التي أوردها د . عز الدين إسماعيل على <u>الموازنة</u> قول البحتري :

فقف مسعدا فيهن إن كنت عاذرا .. وسر مبعدا عنهن إن كنت عاذلا (161)
6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1
فالشطر مقسم إلى (6) ست وحدات مكررة تماما صوتيا وصرفيا ونحويا في الشطر الثاني ، باستثناء الفاصلة ، إضافة إلى إيقاع الوزن .

وعلى <u>الترصيع</u> :فمكارم أوليتها متبرعا ..وجرائم ألغيتها متورعا(162)
3 2 1 3 2 1
وهنا التقسيم إلى ثلاث وحدات مكررة على النمط نفسه إضافة إلى اتفاق الفاصلة .

ومن أكمل نماذج التوازن يأتي قول أبي صخر : (163)

سودٌ ذوائبها ، بيضٌ ترائبها ..محضٌ ضرائبها ، صيغت على الكرم

5 4 3 2 1 2 1 2 1

وهنا التأكيد على انضمام الثنائيات الثلاثة مع الرابعة المخالفة لتنهي البيت في وحدة تامة فيبرز الإيقاع الجزئي بجانب الإيقاع الوزني العام في البيت .

ويورد د . أحمد بدوي هذا النموذج لأبي صخر مثالا على التكلف في الترصيع حينما تكرر في أبيات متتالية لا يليق بموضعه فيها .

فشرط جمال الترصيع إذن في التقييم النقدي أن يليق بموضعه ولا يلتزم في القصيدة كلها حتى لا يوصف بالتكلف ، بينما أورده د . إسماعيل للكشف عن قوانين الإيقاع في ظواهر بديعية قديمة . ولم يوصف شعر البهاء مطلقا بالتكلف ، بينما نقيضه (السهولة) .ولذلك نبين حالات التوازن الإيقاعي عنده .

والبارز لدينا هنا تحقق النظام (قوانين الإيقاع) في هذه الظواهر البديعية القديمة ، تلك التي حازت على الإعجاب لأنها تحقق صورا من الإيقاع إلى جانب الوزن والقافية .

وقد جاء شعر البهاء زهير صورة واضحة لهذه القوانين الإيقاعية المنظمة المتفقة مع ظواهر البديع عند الشاعر بصورة قوية ، وتحقق ذلك على مستوى البيت لأنه الوحدة الأساسية التي تقوم عليها القصيدة القديمة ، وفي بعض الحالات جاءت بنظام بين عدة أبيات في جزء يمثل توازنا رأسيا بين الوحدة التي تكررت في ذلك الجزء وهي ليست بالضرورة تفعيلة.

وأفضل أن يكون الاصطلاح السائد هو مصطلح (التوازن) لأنه يجسد لنا النظام الذي نبحث عنه ، ويأتي على هذا النحو مقفى ، ويأتي تاما كما يأتي جزئيا .

وهي ظاهرة بارزة على نحو واضح ،وترتبط بالمعنى ارتباطا وثيقا بالاتفاق أو المقابلة .

3 - 6

التوازن التام = الموازنة

فقد برزت ظاهرة التوازن التام في (92) اثنين وتسعين موضعا يقسم فيه البيت إلى عدد ثابت من الوحدات في الشطر يكرر في الشطر الثاني فيضيف إلى إيقاع الوزن والقافية والجناس نظاما إيقاعيا يبرز العاطفة ويقرب المعنى دون مراعاة للتقفية بين الوحدات أو الشطرين، وأحيانا يقسم كل شطر إلى وحدتين متساويتين فيتحول البيت إلى أربع وحدات منظمة (انظر في الجدول التالي رقم10- 17- 46- 77- 83- 91)، وفي كل الحالات يبرز تحقق قانون الإيقاع على نطاق البيت وتأتي على التوالي في المواضع الآتية :

جدول التوازن التام (الموازنة)

(1)

ت	الشطر الأول							الشطر الثاني						
	الصفحة	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
	25	أحق	بما	قال	ابن	قيس	لمالك	وأولى	بما	قال	ابن	أوس	لمصعب
	32	فلا	عيش	إلا	أن	تدار	مدامة	ولا	أنس	إلا	أن	يزور	حبيب
	34	أحن	إليكم	كلما	لاح	بارق		وأسأل	عنكم	كلما	هبت	الصبا	
	76	ولا	غصن	إلا	وهو	نشوان	راقص	ولا	طير	إلا	وهو	فرحان	يصدح
	89	فماذا	فيك	من	ثقل			وماذا	فيك	من	برد		
	89	فلا	صبحت	بالخير				ولا	مسيت	بالسعد			
	111	يا	صارفي	القلب	إلا	عن	محبتهم	و	سالبي	الطرف	إلا	عنهم	نظره
	114	أعادتها	أن	لا	يعاد	مريضها		وسيرتها	أن	لا	يفك	أسيرها	
	123	فرويت	منهم	ظامئ	البيض	والقنا		وأشبعت	منهم	طاوي	الذئب	والنسر	
	138	ومن	جد	ومن	هزل			ومن	حق	ومن	زور		
	144	ولي	فؤاد	عنك	لا	يرعوي		ولي	لسان	عنك	لا	يفتر	
	175	أجل	الورى	قدرا	وأكرم	شيمة		وأكثر		معروفا	وأكبر	أنفسا	
	176	يبين	له	الأمر	الخفي	فراسة		ويعنى	له	الطرف	العصي	تفرسا	
	176	إذا	صال	أضحى	أرس	القوم	أميلا	وإن	قال	أضحى	أصح	القوم	أخرسا
	177	أمؤنس	قلبي	كيف	أوحشت	ناظري		وجامع	شملي	كيف	أخليت	مجلسي	
	177	بما	بيننا	من	خلوة	لم	يبح بها	وما	بيننا	من	حرمة	لم	تدنس
	180	فلم	تمنعوا	جارا	ولم	تنفعوا	أخا	ولم	تدفعوا	ضيما	ولم	ترفعوا	رأسا
	180	فكم	نزهة	فيك	للناظرين			وكم	راحة	فيك	للأنفس		
	184	فيا	مشق	ذاك	القوام			ويا	طي	ذاك	الحشا		
	193	فلو	خان	طرفي	ما	حوته	جفونه	ولو	خان	قلبي	ما	حوته	ضلوعه
	195	فيا	عيني	العبرى	علي	فأسكبي		ويا	كبدي	الحرى	عليهم	تقطعي	
	198	وإن	لاح	برق	فهو	نار	صبابتي	وإن	راح	سيل	فهو	ماء	دموعي
	199	فما	الحب	إن	ضاعفته	لك	باطل	ولا	الدمع	إن	أفنيته	فيك	ضائع
	209	كلفت	بغصن	وهو	غصن	ممنطق		وهمت	بظبي	وهو	ظبي	مشنف	
	209	فيا	ظبي	هلا	كان	فيك	التفاتة	ويا	غصن	هلا	كان	فيك	تعطف
	210	وقلد	عارا	وهو	در	منظم		وألبس	حزنا	وهو	برد	مفوف	
	210	ويصلي	جحيما	وهو	في الحسن	جنة		ويسقي	دهاقا	وهي	صهباء	قرقف	
	211	ومن	سيف	لحظك	لا	أتقي		ومن	خمر	ريقك	لا	أكتفي	
	211	وقد	زعموا	أنه	مضعف			وما	علموا	أنه	مضعفي		
	211	ملكت	فهل	لي	من	معتق		وجرت	فهل	لي	من	منصفي	
	220	وأشرف	ما	تبنيه	مجد	و	سؤدد	وأزين	ما	تقنيه	سيف	و	مصحف
	220	يناغيك	فيه	الظبي	والظبي	أحور		ويلهيك	فيه	الغصن	والغصن	أهيف	
	222	ولا	أزال	أواخي				ولا	أزال	أصافي			
	224	إن	عنفوا	أو	خوفوا	أو	سوفوا	لا	أنثني	لا	أنتهي	لا	أفرق

جدول التوازن التام (الموازنة)

(2)

	الشطر الأول							الشطر الثاني						
الصفحة	1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6
227	وعدلت	حتى	ما	بها	متظلم			وأنلت	حتى	ما	بها	مسترزق	
227	وإني	على	ذاك	الجميل	لشاكر			وإني	إلى	ذاك	الجمال	لمشتاق	
228	ولا	تحسبا	قلبي	كما	قلتما	سلا		ولا	تحسبا	دمعي	كما	قلتما	رقا
228	فما	ازداد	ذاك	القلب	إلا	تماديا		وما	ازداد	ذاك	الدمع	إلا	تدفقا
228	فحسب	فؤادي	لوعة	و	صبابة			وحسب	جفوني	عبرة	و	تأرقا	
229	إذا	نلت	منه	الورد	كان	تكلفا		وإن	نلت	منه	البشر	كان	تملقا
230	ففي	كل	يوم	لي	حنين	مجدد		وفي	كل	أرض	لي	حبيب	مفارق
230	إلى	كم	جفوني	بالدموع	قريحة			وحتـــــام		قلبي	بالتفرق	خافق	
231	يحرك	وجدي	في	الأراكة	طائر			ويبعث	وجدي	في	الدجنة	بارق	
240	يا	ألف	مولاي	مهلا				يا	ألف	مولاي	رفقا		
246	لقد	بلغت	به	روحي	التراقي			وقد	نظرت	به	عيني	الهلاكا	
258	بحور	بدور	في	النوال	وفي	الدجى		غيوث	ليوث	في	المحول	وفي	الفلا
262	وكأنما	الأسحار	منه	عنبر				وكأنما	الآصال	منه	شمل		
263	فكأنه	قلبي	لكل	صبابة				وكأنه	سمعي	لكل	عذول		
264	وما	كل	مخضوب	البنان	بثينة			وما	كل	مسلوب	الفؤاد	جميل	
265	وقسا	فما	للين	فيه	مطمع			ونأى	فما	للقرب	منه	سبيل	
267	القلب	فيك	مقيد					والدمع	فيك	مسلسل			
268	عاتبت	من	لا	يرعوي				وعذلت	من	لا	يقبل		
269	فهونني	من	كان	عندي	مكرما			وأرخ صنبي	من	كان	عندي	غالي	
271	سأهواك	في	الحالين	سخطك	والرضا			وأرضاك	في	الحكمين	جورك	والعدل	
271	ويا	حبذا	أمواهه	ونسيمه				ويا	حبذا	حصباؤه	ورماله		
271	ويا	أسفي	إذا	شط	عني	مزاره		ويا	حزني	إذا	غاب	عني	غزاله
277	والبدر	يلوح	في	قناع				والغصن	يميل	في	غلائل		
277	والورد	على	الخدود	غض				والنرجس	في	العيون	ذابل		
280	أنا	الوفي	لـ	أحبابي	وإن	غدروا		أنا	المقيم	على	عهدي	وإن	رحلوا
285	وقالوا	طريق	قلت	يا	رب	للقا		وقالوا	اجتماع	قلت	يا	رب	للشمل
288	أحب	من	الظبي	الغرير	تلفتا			وأهوى	من	الغصن	النضير	تفتلا	
288	فما	فاتني	حظي	من	اللهو	والصبا		وما	فاتني	حظي	من	المجد	والعلا
290	فقطعت	يومي	كله	متفكرا				وسهرت	ليلي	كله	متململا		
290	وعلقته	كالغصن	أسمر	أهيفا				وعشقته	كالظبي	أحور	أكحلا		
291	وهصرت	أغصان	المطالب	ميسا				ومريت	أخلاف	المواهب	حفلا		
299	وما	كل	عين	مثل	عيني	قريحة		وما	كل	قلب	مثل	قلبي	متيم
299	وإن	أميري	إن	نأيت	لمحسن			وإن	أميري	إن	قربت	لمنعم	

جدول التوازن التام (الموازنة)

(3)

ت	الشطر الأول							الشطر الثاني						
	الصفحة	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
	301	نسيب	كما	يهوى	العفاف	منزه		ومدح	كما	تهوى	المعالي	معظم	
	301	فما	الغصن	إلا	ما	حوته	برده	وما	البدر	إلا	ما	حواه	لثامه
	305	فكم	بيننا	من	حرمة	ومودة		وكم	بيننا	من	موثق	ونمام	
	306	وردت	أمواه	دمعي				ورأت	نيران	جسمي			
	317	يسرك	منه	الحب	وهو	منزه		ويرض يك	منه	الود	وهو	سليم	
	318	فميعاد	دمعي	أن	تنوح	حمامة		وميعاد	شوقي	أن	يهب	نسيم	
	318	شربت	كؤوس	الحب	وهي	مريرة		وذقت	عذاب	الحب	وهو	أليم	
	318	فكل	ضلال	في	هواك	هداية		وكل	شقاء	في	رضاك	نعيم	
	331	قدمت	قدوم	الليث	والليث	باسل		وجئت	مجيء	الغيث	والغيث	هتان	
	331	تصفق	أوراق	وتشدو	حمائم			وترق ص	أغصان	وتفتر	غدران		
	332	فحسبك	قد	وافاك	يا	مصر	يوسف	وحسبك	قد	وافاك	يا	نيل	طوفان
	334	فدع	كل	ماء	حين	يذكر	زمزم	ودع	كل	واد	حين	يذكر	نعمان
	334	وما	كل	أرض	مثل	أرض	هي الحمى	وما	كل	نبت	مثل	نبت	هوالبان
	335	فكل	فكر	لغير	الله	وسوسة		وكل	ذكر	لغير	الله	نسيان	
	336	فهو	بدر	يتجلى				وهو	غصن	يتثنى			
	340	ولا	كان	ولا	صار			ولا	قلتم	ولا	قلنا		
	349	وعو ضت	عن	دار	بأكناف	جنة		وعو ضت	عن	أهل	بحور	وولدان	
	350	تجدد	صبوة	في	كل	يوم		وتسكر	سكرة	من	كل	دن	
	367	هو	بدر	لمجتلٍ				هو	غصن	لمجتني			
	368	طالما	غالطت	فيه				طالما	كذبت	عنه			
	368	وكما	سامك	سمه				وكما	دامك	دنه			
	381	إن	جبنت	في	القتال	أنجدها		أو	ضعفت	في	النزال	قواها	
	385	فيا	جزعي	تعز	فليس	صبر		ويا	ظمأي	تسل	فليس	ري	
	394	فلا	أهلا	ولا	سهلا			ولا	سقيا	ولا	رعيا		
	401	لست	أعصي	لك	أمرا			لست	أعصي	لك	نهيا		

4 - 6

التوازن المقفى = الترصيع

من الظواهر التي تؤكد براعة الشاعر في استخدام البديع ، وبعد تحقق التوازن التام ، يأتي التوازن مقفى مما يكثف الإيقاع لدى الشاعر ، ويؤكد أن الحكم بالسهولة في تلقي الشعر لا يعني سهولة الإبداع ، مما يؤكد أن سهولة شعر البهاء هي بالفعل

(السهل الممتنع) ويكون الترصيع في نهاية الشطرين ، كما يقسم البيت أحيانا إلى ثلاث وحدات مرصعة أو مرصع اثنان منها فقط ،ومجمل مواضع الترصيع (19) تسعة عشر موضعا .

أ- ترصيع بين وحدتين (شطرين)

م	الصفحة	الشطر الأول 1 2 3 4		الشطر الثاني 1 2 3 4
1	64	أضنى الفؤاد فمن يريحه		وحمى الرقاد فمن يبيحه
2	138	فطورا في المقاصير		وطورا في الدساكير
3	175	تمليته يا لابس العز ملبسا		وهنئته يا غارس الجود مغرسا
4	193	وأصبحت لا صبا كثيرا ولوعه		وأمسيت لا مضنى قليلا هجوعه
5	195	رويدك قد أفنيت يا بين أدمعي		وحسبك قد أضنيت يا شوق أضلعي
6	204	مائدة منوعة		وقهوة مشعشعة
7	211	لحاظك أمضى من المرهف		وريقك أحلى من القرقف
8	225	يا قاتلي إني عليك لمشفق		يا هاجري إني إليك لشيق
9	237	وصديق لي صدوق		ورفيق بي رفيق
10	242	بظاهر مزوق		وباطن ممزق
11	260	آيات مجدك ما لها تبديل		وعلو قدرك ما إليه سبيل
12	356	لكم الروح والبدن		لكم السر والعلن
13	380	عين نظرت إليك ما أشرفها		روح عرفت هواك ما ألطفها

ب-ترصيع بتقسيم البيت إلى ثلاث وحدات

- الرمز / يعني الفاصل بين الشطرين .

م	الصفحة	الوحدة الأولى	الوحدة الثانية	الوحدة الثالثة
1	51	يؤتي المنايا والمنى	كالليث في / غاباته	والغيث في غباته
2		تشد بها أزري ، وتقوى بها يدي /	تعز بها قدري	تزيد بها وقري
3	153	يا منتهى سؤلي	ويا مشتكى/ حزني	ويا حافظ أسراري
4	227	فرزقت ما لم يرزقوا	ونطقت ما / لم ينطقوا	ولحقت ما لم يلحقوا
5	292	فعلاهم متطولا	وحباهم / متفضلا	وأتاهم متمهلا

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

م	الصفحة	الشطر الأول				الشطر الثاني			
1	175	غمام همى	بحر طما	قمر أضا	/	حسام مضى	ليث قسا	جبل رسا	

5 - 6

التوازن + المقابلة = التكافؤ

التوازن هنا يحمل صورة متكاملة بين الإيقاع والمعنى حيث يتحقق التوازن إيقاعيا وتتحقق المقابلة معنويا ، وهذا من أكثر الأنظمة تعبيرا عن امتزاج الإيقاع بالعاطفة ، وقد اقتصر الحصر هنا على ما يجتمع فيه التوازن مع المقابلة ، بينما استبعدت صور التضاد والمقابلة التي لم يتحقق فيها التوازن ، وما يتفق فيه التوازن والمقابلة ورد في المواضع الآتية :

جدول التوازن التقابلي (التكافؤ)

	الشطر الأول							الشطر الثاني						
صفحة	1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6
34	ويا	راحلا	عني	رحلت	مكرما			ويا	نازلا	عندي	نزلت	مقربا	
51	فلا	وجه	إن	أقبلت				ولا	ردف	إن	ولت		
82	وحيثما	كنتَ	كنتَ	مولى				وحيثما	كنتُ	كنتُ	عبدك		
137	وفينا	رب	محراب					وفينا	رب	ماخور			
138	ومن	قوم	مساتير					ومن	قوم	مساخير			
139	أحور	أصبحت	فيه	حائرا				أسمر	أمسيت	فيه	سمرا		
139	فتراني	باكيا	مكتئبا					وتراه	ضاحكا	مستبشرا			
220	سروري	أن	يبدو	عليهم	تنعم			وحزني	أن	يبدو	عليهم	تقشف	
258	إذا	ركبوا	في	الروع	زانوك	موكبا		وإن	نزلوا	في	السلم	زانوك	محفلا
263	سأصد	حتى	لا	يقال	متيم			وأزور	حتى	لا	يقال	ملول	
271	مقيم	بقلبي	حيث	كنت	حديثه			وباد	لعيني	حيث	سرت	خياله	
288	أروح	وأعطا في	تذوب	صبابة				وأغدو	وأعطافي	تسيل	تغزلا		
315	عن	يميني	ويساري					و	ورائي	وأمامي			
340	فقد	قيل	لنا	عنكم				وقد	قيل	لكم	عنا		
352	فقد	أضحى	الغرام	حليف	قلبي			كما	أمسى	السهاد	أليف	جفني	
374	قد	أتعس	الله	عينا	صرت	توحشها		و	أسعد	الله	قلبا	صرت	تأويه
383	فبعدك	ليس	يفرحني	بشير				وبعدك	ليس	يحزنني	نعي		
386	فهل	حق	حياتك	يا	زهير			وهل	حق	وفاتك	يا	علي	
401	وتريك	الغي	رشدا					وتريك	الرشد	غيا			

6 - 6

التوازن الجزئي

إذا كانت النماذج السابقة قد أحكمت في نظام التوازن التام مع اختلاف الحالة ، فإن التوازن قد وقع في صور جزئية تبين تنوعا وتؤكد السهولة والبعد عن التكلف ؛ ذلك ما جعل هذا اللون جزئيا ولم يتكلف الشاعر ليجذبه إلى الصورة التامة ، وقد رصدنا منها ظاهرة أفقية (تتحقق في البيت الواحد) وظاهرة رأسية (تتحقق بين بيتين أو أكثر في جزء من هذه الأبيات) كما نلمح هنا وظيفة يحققها التوازن بين أكثر من بيت ؛ حيث يؤدي إلى الترابط بين الأبيات :

1 – توازن جزئي رأسي :

ويتحقق بتكرار التركيب نفسه أو الصيغة التي تمثله ،مثل تكرار المضارع المتصل بنون الوقاية وياء المتكلم في بداية ثلاثة أبيات : ويضاف إليها الترجيع فيزيدها إيقاعا ، ومثلها في بيتين ، وفي أمثلة أخرى منها : (164)

ويشوقني زمن الكثيـــ ب وقد مضى زمن الكثيب
ويروقني الغصن الرطيـ ب وكيف بالغصن الرطيب
ويهزني كأس المـــدا مة في يد الرشأ الربيب

ومثله : (165)

وكم ذكرت مسمى لا اكتراث به حتى يجر إلى ذكراك ذكـــراه
أتيه فيك على العشاق كلهم قد عز من أنت يا مولاي مولاه
وصار لي فيك حساد ولا بلغوا كلا أرى منهم دعواي دعـــواه

وفي الأبيات الثلاثة يتفق الجزء المتوازن في منتصف تفعيلات الشطر لبحر البسيط .

ومثله : لي منزل إن زرته لم تلق إلا كرمك
وإن تسل عمن به لم تلق إلا خدمك (166)

2 – توازن جزئي أفقي : (167)

- في ريحه، أو طعمه، أولونه .. كالمسك أو كالتبرأو كالضرب
- يا ليل طل ، يا شوق دم .. إني على الحالين صابر
- أقسمت ما الصنع الجميل تصنع .. فيه ، ولا الخلق الكريم تخلق
- أعز الورى قدرا ، وأمنعهم حمى .. وأكرمهم نفسا ، وأرفعهم على

ومثله :فإن شئت فابك ، وإن شئت دع .. فهذا إليك وهذا إليك

- أناشدك الله ، قف ساعة أقل ما لدي ، وقل ما لديك

ومثلها كثيرمن المواضع (168) .

3 – ويجتمعان (الرأسي والأفقي) في قوله : (169)

و يا مهديا ممن أحب سلامه عليك سلام الله ما هبت الصبا
ويا محسنا قد جاء من عند محسن و يا طيبا أهدى من القول طيبا

وقوله :

فيا الله ما أحلى وما أشهى وما أندى
وذاك السقم من جفنيه ما أسرع ما أعدى

يبدو أن البهاء كان هندسيا بارعا إذ حقق التوازن الرأسي والأفقي بصورة رقيقة يتجسد فيها صيغة اسم الفاعل للمخاطب بصيغة النداء ذاتها في الموقع نفسه من بيتين ومن بيت ، وتمثل هذه الصور قوانين إيقاعية وحدتها البيت ، وجزء البيت ، والبيتان والثلاثة أحيانا .

ماذا أضاف هذا التوازن بمختلف صوره إلى إيقاع الوزن والقافية عند الشاعر ؟

في رؤية مؤيدة للشعر الحر يبين د .عز الدين إسماعيل ، موقفه من الخروج على الوزن وتصنيفه عيبا في الشعر العربي ،ويرى ضرورة تغيير المعيار من جذوره ملاءمة للنحو وتركيب العبارة وخواص اللغة (170).وهذا ما تحقق في صور إيقاع البهاء التي عرضنا لها , وبين لنا هذا التوازن كيف كانت (حدود الكلمات) هي الأساس المنطقي للإيقاع (171). ، وشاعرنا هنا خرج بالفعل عن البحور المألوفة في مواضع احتسبها بعض النقاد خروجا وبعضهم تجديدا في الوزن كما بينا ، ولكنه هنا أضاف تنويع الإيقاع إضافة إلى الوزن والقافية والجناس ؛ وكان منطلقه كما بينا النحو وتركيب العبارة وخواص اللغة (في نظام يحقق قوانين الإيقاع) .وكل هذا بعث في شعره الحياة التي تبرر وصف شعره بالسهولة ، وربما كان لعمله كاتبا أثره الواضح في تحقق هذا التوازن .

حيث بدت عنده صور التوازن التي يدرس إيقاع الفنون النثرية القديمة الآن تبعا لها (172)، كما يتفق منجزه مع سعي أنصار الشعر الحر للتأكيد على توفر صور إيقاع أخرى بديلة عن - وحدة الوزن والقافية في البيت - من خلال هذا التوازن .

1 - 7

المدى والنبر

النبر من العناصر المؤثرة في سرعة الإيقاع الدالة على الانفعال وهو : (ضغط أو شدة تقع على مقطع معين من الكلمة نتيجة لخصائص موضوعية

في نطق أصوات هذا المقطع بالمقارنة بأصوات المقاطع الأخرى) (173)
أي إنه تقوية للموسيقى والشدة والمدى .
والنبر عامل مكتسب يؤثر في طول الصوت (174)
فالصوت المنبور أطول منه حين يكون غير منبور ، وانسجام الكلام في نغماته يتطلب طول بعض الأصوات وقصر البعض الآخر، ويميل الصوت المنبور إلى القصر إذا وليه صوت آخر غير منبور ، وذلك تحقيقا لرغبة الكلام في أن تتقارب مقاطعه المنبورة بعضها من بعض ، فإذا كثرت المقاطع غير المنبورة بعد مقطع منبور قللت من طوله ؛ فالألف في كلمة (كتاب) أطول منها في العبارة (كتاب تلميذ) (175)

وقد يكون النبر نبر الجمل لا نبر الكلمات ، ويعني نبر الجمل (أن يعمد المتكلم إلى كلمة في جملة فيزيد من نبرها ، ويميزها عن غيرها من كلمات الجملة) (176)
ووظيفته التأكيد أو الإشارة إلى غرض خاص ، فيمكن أن يتغير الغرض بتغير النبر.
وللنبر ارتباط قوي بالإيقاع والدلالة في حالة ثنائية النبر ؛ فتعني ثنائية النبر ثقلا في الإيقاع كما تدل على الحزن والبطء (177)
قياس النبر وانسجام الإيقاع :
انتظام النبر هو معيار قياسه ، يقاس النبر بمدى انتظامه (بمعنى أن النبر يقع على مقطع معين من بين مجموعة المقاطع المحيطة به . فإذا تكرر المقطع المنبور بعد عدد ثابت من المقاطع الخالية ، حقق انتظاما ، وإلا فإنه غير منتظم) (178) ويتحدد النبر على المقاطع لا على الصيغ لأن عدد المقاطع أقل . (179)

ما المقطع الذي يتحدد عليه النبر ؟
النبر درجات عند الباحثين ، ولا يقتصر على مقطع واحد من المقاطع في الكلمة (180) فمنه :

- النبر الأقوى : يقع على المقطع الأول : primary stress
- ثم النبر الثانوي : secondary stress
- ثم النبر الضعيف : weak stress

كيف يتحقق النبر؟

يتحقق النبر على المقاطع بدءً من نهاية الكلمة أي إن المقطع الأول هو آخر مقطع في الكلمة (فإنه يسير من مؤخرة الكلمة نحو مقدمتها ، حتى يقابل مقطعا طويلا فيقف عنده ، فإذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل ، فإن النبر يقع على المقطع الأول منها)(181)

***أكثر مواضع النبر شيوعا المقطع قبل الأخير (182)

والنبر لم يبرز عاملا مؤثرا في تحليل موسيقى القصيدة القديمة ، ولكننا لدينا ما يبرر التوجه إلى تحققه في إيقاع شعر البهاء زهير ، حيث وقفنا في دراسة الأوزان عند الدوبيت أو ما أطلق عليه (بحرالسلسلة) ولم يتفق مع أي وزن من أوزان البحور المعروفة وجمع بين تفعيلتي (فاعلن 2– مستفعلن 2) بزحافاتهما وعللهما على الترتيب ، ولكن هناك نظاما آخر بدا فاعلا في تحقيق إيقاع القصائد التي جاءت على هذا النحو ، حيث أخضعت هذه الأشعار إلى التحليل المقطعي وجاءت بنتيجة إيجابية تماما تؤكد الاستنتاج السابق (انتظام تفعيلتي فاعلن + انتظام تفعيلتي مستفعلن) في كل شطر .
حيث انتظم التحليل المقطعي في حالة التام من هذا الترتيب وأعطى عددا ثابتا من المقاطع الطويلة والقصيرة على الترتيب نفسه في كل أبيات القصيدة ، وبين شطري البيت الواحد .ماعدا موضع واحد .
وهذا يؤكد وجود نظام إيقاعي قائم على المدى لدى البهاء ويترتب عليه وجود نظام ثابت للنبر في هذا النظم الإيقاعي
- في التام من هذا الوزن (7 مقاطع طويلة ، 6 مقاطع قصيرة) في كل شطر.
- في المجزوء من هذا الوزن (6 مقاطع طويلة ، 4 مقاطع قصيرة) في كل شطر . وقد عرضت هنا بالرمزين الآتيين
(- : رمز المقطع الطويل ، 7 : رمز المقطع القصير)
ومثالنا على المجزوء أطول النماذج الخمسة وعلى التام نتفة من بيتين في الحب .
أولا : مثال التام : (183)

* يا محيي مهجتي ويا متلفها شكوى كلفي عساك أن تكشفها
يا مح ي ي مه ج تي و يا مت ل ف ها... .. شك وى ك ل في ع سا ك أن تك ش ف ها

7 7 - - 7 – 7 - 7 7 - - ... - 7 7 - - 7 - 7 - 77 - - -
-
* عين نظرت إليك ما أشرفها ..... روح عرفت هواك ما ألطفها
عي نٌ ن ظ رت إ لي ك ما أش ر ف ها ... رو حٌ ع ر فت هـ وا ك ما أل ط ف ها
7 - - 7 - 7 7 - 7 – 7 - - 7 7 - .... - - 7 7 - 7 - 7 7 - -
7 -
هكذا يبدو الإيقاع منتظما وتبدو العاطفة هادئة والانفعال بسيطا يؤكده انتظام إيقاع المدى ووحدة نظام النبر في البيتين ويبدو الوقف على ألف الضمير وهو وقف مستحب .
أما المجزوء منه فمثاله القصيدة التي كانت موضع نقاش وجدل حول وزنها ، ويبدو التحليل المقطعي معبرا تماما عن انتظام الإيقاع : (148)

* يا من لعبت به شمولُ ..... ما ألطف هذه الشمائلْ
يا من ل ع بت ب هـ ش مو ل ... ما أل ط ف هـ ذ هش ش ما ئل
- - 7 7- 7 - 7 - - - 77 - 7 - 7 - -
* نشوان يهزه دلال كالغصن مع النسيم مائلْ
نش وا ن ي هز ز هو د لا ل ... كال غص ن م عالن ن سي م ما ئل
- - 7 7 - 7 - 7 - - - - 7 – 7 7 - - 7 -
* لا يمكنه الكلام لكن قد حمل طرفه رسـائلْ
لا يم ك ن هل ك لا م ل كن ... قد حم م ل طر ف هو ر سا ئل
- - 7 7 – 7 – 7 - - - 77 – 7 - - 7 -
* ما أطيب وقتنا وأهنى والعاذل غائب وغافل
ما أط ي ب وق ت نا و أهـ نى ... وال عا ذ ل غا ئ ب و غا فل
- - 7 7 – 7 – 7 - - - 7 – 7 7 - - 7 -
* عشق ومسرة وسكر والعقل ببعض ذاك ذاهل
عش قن و م سر ر تن و سك رن ... وال عق ل ب بع ض ذا ك ذا هل
- - 7 7 – 7 – 7 - - - 7 7 - 7 - 7 - -
* والبدر يلوح في قناع والغصن يميل في غلائل
وال بد ر ي لو ح في ق نا ع وال غص ن ي مي ل في غ لا ئل
- - 7 7 – 7 – 7 - - - 7 7 - 7 - 7 - -

* والورد على الخدود غض والنرجس في العيون ذابل
وال ور د ع لى ال خ دو د غض ض ..والن نر ج س في ال ع يو ن ذا بل
- - 7 7 - 7 - 7 - ... - - 7 7 - 7 - 7 - -
* والعيش كما نحب صاف والأنس بما نحب كامل
وال عي ش ك ما ن حب ب صا ف ... وال أن س ب ما ن حب ب كا مل
- - 7 7 - 7 - 7 - - ... - - 7 7 - 7 - -
* مولاي يحق لي بأني عن مثلك في الهوى أقاتل
مو لا ي يـ حق ق لي ب أن ني ... عن مث ل ك في ال هـ وى أ قا تل
- - 7 7 - 7 - 7 - - ... - - 7 7 - 7 – 7 - -
* لي فيك وقد علمت عشق لا يفهم سره العواذل
لي فيـ ك و قد ع لم ت عش ق ... لا يف ه م سر ر هال ع وا ذل
- - 7 7 - 7 - 7 - - ... - - 7 7 – 7 - 7 - -
* في حبك قد بذلت روحي إن كنت لما بذلت قابل
في حب ب ك قد بـ ذل ت رو حي ... إن كن ت ل ما ب ذل ت قا بل
- - 7 7 - 7 - 7 - - - - 7 7 - 7 - 7 - -
* لي عندك حاجة فقل لي هل أنت إذا سألت باذل
لي عنـ د ك حا ج ة ف قل لي ... هل أن ت إ ذا س أل ت با ذل
- - 7 7 - 7 – 7 - - ... - - 7 7 - 7 - 7 - -
* في وجهك للرضى دليل ما تكذب هذه المخائل
في وجـ هـ ك للر ر ضى د لي ل ... ما تكـ ذ ب هـ ذ هال م خا ئل
- - 7 7 - 7 - 7 - - ... - - 7 7 - 7 - 7 - -
* لا أطلب في الهوى شفيعا لي فيك غنى عن الوسائل
لا أط ل ب فيال هـ وى ش في عا ... لي في ك غ نى ع نال و سا ئل
- - 7 7 - 7 - 7 - - ... - - 7 7 - ع - 7 - -
* ذا العام مضى وليت شعري هل يرجع لي رضاك قابل
ذال عا م م ضى و لي ت شع ري ... هل ير ج ع لي ر ضا ك قا بل
- - 7 7 - 7 - 7 - - ... - - 7 7 - 7 - 7 - -
* ها عبدك واقف ذليل بالباب يمد كف سائل

ها عبـ د ك وا ق ف ذ لي ل ... بال با ب ي مد د كف ف سا ئل

- - 7 7 - 7 - 7 - - - 7 - 7 7 - 7 - - 7 - 7 - -

* من وصلك بالقليل يرضى الطل من الحبيب وابل

من وص ل ك بال ق لي ل ير ضى ... الط طل ل م نال ح بي ب وا بل

- - 7 7 - 7 - 7 - - - 7 - 7 7 - 7 - - 7 - -

وهكذا يستقيم الإيقاع في كل شطر (يبدأ وينتهي بمقطعين طويلين ووسطهما قصيران ، قصير+طويل ، قصير+ طويل) فيتكون البيت من (20 مقطعا) يغلب عليه المقاطع الطويلة . وهي مواضع النبر .

وللتأكد من خصوصية الإيقاع في هذا الوزن قمنا بعمل تحليل عشوائي لقصيدة من كل بحر من البحور الأخرى (المتقارب – الكامل – الرجز – الطويل – الخفيف) (185) . فلم تتحقق وحدة المقاطع وترتيبها بين الشطرين أو بين الأبيات كما بدا في هذا الوزن . وهذا يشير إلى الحرية التي تمتع بها البهاء ولكنها ليست عشوائية بل تخضع للنظام . تأكيدا على خصوصية إيقاعه هذا (السهل الممتنع) ؛ فحينما يظن النقاد أنه استجاب لحاجة العامة وتورط في الخروج عن العروض العربي نجده أكثر دقة والتزاما ونظاما في تحقيق الإيقاع .

<u>وعن القافية المقيدة في هذه القصيدة :</u>

فبالرغم من أن الروي المقيد قليل الشيوع قديما ونسبته لا تزيد عن 1% عموما

فقد ساعدت القافية المقيدة على تحقق النظام الإيقاعي المقطعي بتحقق النبر عليها ؛

لأن معيار الحسن في القافية المقيدة التزام الحركة القصيرة قبلها كما تحقق هنا (لو لم تلتزم الحركة القصيرة قبل الروي في القافية المقيدة ، ترتب على ذلك أن تصبح القافية في أقصر صورها ، وأن تصبح الأصوات المتكررة قليلة جدا لا تكاد تزيد على الروي وفي هذا من ضعف الموسيقى ما فيه) (186)

وتعد هذه السمة من تقييد للقافية طريقة تعبيرية لها قيمة خاصة في المزاج الشعري (187) ويقترن ذلك بظاهرة الوقف في نهاية كل بيت حيث تدل هذه الظاهرة على انتهاء الدفقة الكلامية .

ظواهر تحدث لتحقيق الإيقاع في القافية بوقوع النبر عليها :
(الإبدال – الزيادة – الحذف – النقل) (188)
لأن الحركة في نهاية الدفقة الكلامية من نوع (ص ح) ولا يقع عليها نبر لذلك يُلجأ لظاهرة الوقف في محاولة لتحقق النبر على القافية ، ومن وسائل الوقف التي استخدمها الشاعر لتحققه (الحذف :حذف التنوين من آخر المنون مرفوعا كان أو مجرورا) .
وقد جمع البهاء في تلك القافية بين مقطعين طويلين الأول مفتوح والثاني مغلق والتزم تلك الثنائية في جميع الأبيات ليكسب القافية الانسياب والسهولة اللذين يخففان صلابة القافية الساكنة . (189)

1 - 8
التنـــــغيم
من الظواهر الصوتية التي تقترن بالإيقاع ظاهرة التنغيم ، وتتحقق في لغات مختلفة ، وتكون على مستوى الكلمة ، كما تكون على مستوى الجملة .ويتجسد ذلك في تقسيم اللغات بحسب ظاهرة التنغيم ؛ فتكون اللغة نغمية إذا كان التنغيم بالكلمة ، وتكون اللغة تنغيمية إذا كان التنغيم على مستوى الجملة (190) ، ويتوجه كثير من الباحثين إلى تعريف التنغيم ، في أبسط صوره بأنه (ارتفاع الصوت وانخفاضه)(191)
ثم تتوجه تعريفاته ببيان تلك المواضع مجملة على مستوى الجملة والسياق ومنها أنه (تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين) (192)
ومن أشمل تعريفاته أنه (محصلة توالي نغمات الأصوات في الجملة ، الناتجة عن درجة كل صوت في علاقته بسياقه الصوتي المكون للجملة .) (193)
ويكثف الإيقاع في نهاية الجملة أو البيت وبحسب تركيب الجملة ودلالتها ينقسم التنغيم إلى أنواع خمسة (194) ؛ مستوٍ ، صاعد ، هابط ، هابط صاعد ، صاعد هابط ، أبرزها الثلاثة الأولى : صاعد : ويرمز إليه بالسهم المتجه إلى أعلى ، هابط : ويرمز إليه بالسهم المتجه إلى أسفل ، مستوٍ : ويرمز إليه بالمسافة - .
ويؤدي التنغيم وظيفتين :

1 – نحوية : حيث يبدو لازما في دلالة الجملة حتى أنه إذا غاب التنغيم غاب النحو بالمعنى الكامل ؛ (195) ، وأشهر مثال لذلك جملة الاستفهام بدون أداة ؛ فالتنغيم يدل على الاستفهام أو التقرير في الجملة كما يحدد المراد من السؤال في بعض الأحيان .
2 – انفعالية : حيث يميز التنغيم بين دلالة الجملة ودلالة أخرى تحتملها الجملة نفسها ، كدلالة الاستفهام ، يحدد التنغيم دلالتها (إنكاري أو توبيخي أو تقريري) (196) .

ويبدو لي أن أكثر الموضوعات التي يتبين فيها التنغيم غرض (السخرية) حيث يكثف التنغيم ويتنوع في مقطوعة ، مثالها : (197)

قالوا فلان قد غدا تائبا واليوم قد صلى مع الناس (هابط)
قلت :متى ذاك؟ وأنى له ؟ وكيف ينسى لذة الكاس؟ (صاعد)
أمس بهذي العين أبصرته (صاعد) سكران بين الورد والآس (هابط)
ورحت عن توبته سائلا (صاعد) وجدتـــــها توبة إفلاس (هابط)

تبدو محصلة التنغيم هنا مسهمة في دلالة الإنكار التي تنبعث من الأسئلة المتعاقبة الدالة على تصاعد التنغيم ، ثم دلالة التعجب التي تحملها الإشارة إلى العين تحمل تنغيما صاعدا ، ثم الصعود الذي يصرح بلفظ السؤال – وإن لم تعبر الصياغة عنه - والذي يؤكد صعود التنغيم في الشطر الأول من البيت الأخير والهبوط التنغيمي الذي يؤكد (الإنكار) في الشطر الأخير .
وبذلك تضاف الكلمات المعبرة عن الجمل الإنشائية إلى الجمل الإنشائية في توظيف التنغيم للخروج بدلالة محددة . كما تحمل ألفاظ الإشارة دلالة التنغيم الصاعد أيضا ؛
لأننا لو لم نتصور مواضع التنغيم هذه ، وتصورنا الأبيات على التقرير جميعا لما أدت السخرية دلالتها في هذه الأبيات .
وبذلك تستقيم الوظيفة الإيقاعية للتنغيم في دلالة السخرية والفكاهة على نحو واضح .

وما دام البيت هو الوحدة الأساسية في القصيدة فإننا وجدنا معظم القصائد لا تخلو من تنوع التنغيم ، ويحمل البيت تنغيمين في شطريه في

بعض المواضع ،لكن دلالته تقتضي النظر في كل قصيدة وسياقها ، ولذلك كانت السخرية من الموضوعات التي تكشف عن السياق بالدلالات التي يضيفها التنغيم أو يؤكدها. (198)

ولكننا لا نجزم بقواعد التنغيم هذه مع أغراض الشعر كافة بالقدر نفسه من الصعود والهبوط والاستواء ، إذ يبدو خطاب النفس حينما يصاغ في جمل استفهامية أوتمنٍ مخالفا لدلالات الصعود والهبوط التنغيمي ، ويجسد هذه الفكرة شعر الزهد في مثل قوله : (199)

ليت شعري ليت شعري أي أرض هي قبري ؟
ضاع عمري في اغتراب ورحيل مستمر
ومتى يوم وفاتي ؟ ليتني لو كنت أدري /
ليس لي في كل أرض جئتها من مستقر
بعد هذا ليتني أعـــــــ رف ما آخر عمري
ومتى أخلص مما أنا فيه ليت شعري
ولقد آن بأن أصـ حو فما لي طال سكري
أترى يستدرك الفا رط من تضييع عمري ؟

ولا نتوقع نظام الصعود والهبوط التنغيمي ينطبق هنا لأن الإيقاع يخضع لعاطفة الحزن واليأس ، والتي تعبر عن الانفعال الداخلي ، حيث لا توجد إجابة حقيقية أو محتملة أو مؤولة فهو يعلم أن كل هذه الجمل الاستفهامية لا جدوى من طرحها ، وهنا نجد دلالة الأسلوب الإنشائي تقليدية تدل على الحزن واليأس ، ولكنها لا تحمل دلالة قانون التنغيم ؛ فيما عدا البيت الأخير الذي يحمل التنغيم الصاعد تعبيرا عن القلق ومن هنا يسهم التنغيم الصاعد في هذه الدلالة .

لذلك أرى أنه ليس كل استفهام يعني ارتفاعا صوتيا وتنغيما صاعدا ، ويُحتكم في ذلك إلى عامل المتلقي إن كان المتلقي هو ذات الشاعر فيختلف نظام التنغيم عن مواضع الصعود والهبوط المحددة .

1 - 9
السهولة لدى شعراء آخرين :
بين البهاء وبشار وأبي العتاهية

هناك بعض أسماء الشعراء التي شملها النقاد بأحكام مشابهة للأحكام التي اقترنت بالبهاء زهير في القول بالسهولة ، والشعبية ، ومحاولات في التجديد في الأوزان والخروج على العروض العربي .وغالبا ما كان التجديد في الأوزان والخروج عن العروض العربي تابعا لظاهرتي السهولة والشعبية ، وفي ذلك يتردد اسم بشار بن برد وأبي العتاهية فيمن سبق البهاء في ذلك ، (فقد سُبق البهاء بمحاولات التجديد في الوزن عند بشار وأبي العتاهية ولكنها اختفت لعدم استساغة الآذان لها) (200) . وبالنظر في صفات الشاعرين كما دلت أخبارهما نجد فكرة الطبع تجلب السهولة ؛ فيصنف ابن قتيبة بشارا ضمن الشعراء المطبوعين قائلا (وبشّار أحد المطبوعين، الذين (كانوا) لا يتكلّفون الشعر، ولا يتعبون فيه، وهو من أشعر المحدثين) (201)

ونجد ابن رشيق يحكم بالسهولة على شعر أبي العتاهية مغتفرا له في مقابلها ما يصيب ألفاظه من ضعف وركاكة قائلا : (ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ فعني بها، واغتفر له فيها الركاكة واللين المفرط: كأبي العتاهية، وعباس بن الأحنف، ومن تابعهما، وهم يرون الغاية قول أبي العتاهية:

يا إخوتي إن الهوى قاتلي فيسروا الأكفان من عاجل

ولا تلوموا في اتباع الهوى فإنني في شغل شاغل ...

وقد ذكر أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين بن الضحاك الخليع اجتمعوا يوما ، فقال أبو نواس : لينشد كل واحد قصيدة لنفسه في مراده من غير مدح ولا هجاء ، فأنشد أبو العتاهية هذه القصيدة ، فسلما له وامتنعا من الإنشاد بعده ، وقالا له : أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحة هذا القصد ، وحسن الإشارات ، فلا ننشد شيئا .) (202) فسهولة الألفاظ واحد من معايير جودة شعر أبي العتاهية .

ولكن فرقا ما بين سهولة نظم الشعر على الشاعر أو سهولة الألفاظ فقط ، ووصف الشعر ذاته بالسهولة ، فنظم الشعر بلا تعب عند بشار يعني السهولة ،وقد تبعها محاولات التجديد في الشكل (رباعيات – مزدوج – مسمطات) ولكنها سهولة لم تخرجه عن الجزالة والرصانة سمة أسلوبية لشعره فشعره (قد يرق ويلين ، ولكن دون أن / يصيب أساليبه ضعف أو وهن) (203)

أما أبو العتاهية ففي أخباره ما يؤكد وصف ألفاظه بالسهولة كما تقدم ، وهناك أخبار تؤكد سهولة الشعر عليه فيجمع بين سهولة الطريقة وسهولة الشعر ومنها (كان أبو العتاهية فيما يقال أقدر الناس على ارتجال وبديهة؛ لقرب مأخذه، وسهولة طريقته ...وصحب رفقة فسمع زقاء الديوك، فقال لرفيقه:

هل رأيت الصبح لاحا؟
قال: نعم، قال:
وسمعت الديك صاحا.
قال: نعم، قال:
إنما بكى على المغـــ تر بالدنيا وناحا) (204)
أما شعر البهاء فقد جمع بين سهولة الشعر وحلاوته ، وذلك ما يعلل وصفه بالسهل الممتنع ، حيث لان عن جزالة شعر بشار وارتقى عن ابتذال شعر أبي العتاهية الذي نتج عن الإفراط في السهولة (205) .

وعن التجديد في الأوزان فلم يرد عند بشار سوى شكل النظم في المزدوج والمسمطة والرباعي وكله ضمن الأوزان التي عرفها العرب مع نظم بعضها في الرجز والمجزوءات ، ولهذا قيم د . شوقي ضيف مذهبه في الصنعة بالموازنة بين التقليدي والحضاري فيقول (صنعة بشار في شعره تقوم على / الموازنة الدقيقة بين العناصر التقليدية في الشعر العربي والعناصر التقليدية المستمدة من الحضارة والثقافة) (206) .
أما أبو العتاهية فقد اقترنت سهولة شعره بصفاء الموسيقى كالبهاء ، كما ثبت التجديد في الأوزان لديه ، والخروج عن العروض حقا ؛ فيروي عنه ابن قتيبة قائلا : (وكان أحد المطبوعين، وممّن يكاد يكون كلامه كلّه شعرا... وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربّما قال شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب. وقعد يوما عند قصّار، فسمع صوت المدقّة، فحكى ذلك فى ألفاظ شعره، وهو عدّة أبيات فيها:
للمنون دائرات يدرن صرفها هنّ ينتقيننا واحدا فواحدا
وقال أيضا:
عتب ما للخيال خبّريني ومالي لا أراه أتاني زائرا مذ ليالي
لو رآنى صديقي رقّ لي أو رثى لي أو يراني عدوّى لان من سوء حالي) (207)

وقد صنف د . شوقي ضيف الوزنين على أنهما من الأوزان المهملة ، فالبيت الأول من مقلوب البسيط والأبيات الثانية من مقلوب المديد (208) وتعددت محاولات تصنيفه بعد ذلك حتى نجد د . عزة جدوع تطلق على وزن البيت الأول (القصار) وتنسب اختراعه إلى أبي العتاهية ، والأبيات الثانية تزنها على (فاعلاتن فعول) فأوردتها مقسمة إلى أربعة أبيات ، مؤكدة كثرة خروج أبي العتاهية عن الشعر العربي . (209) .

واللافت للانتباه هنا أننا حينما أخضعنا هاتين الحالتين لتحليل المدى والمقاطع العروضية جاءت بالنتيجة التي جاء بها تحليل وزن السلسلة عند البهاء زهير ؛ حيث صنعت نظاما ثابتا من المقاطع العروضية بين كل شطرين في البيت نفسه ، والمقطوعة الثانية استقام هذا التحليل في الأبيات الأربعة كمّا بالعدد نفسه والترتيب ونوع المقاطع العروضية . بما يؤكد أن هذه الحالات وإن بدت خروجا عن البحور فإن لها نظامها الصوتي النابع من تنظيم خاص .

للمنون دائرات يدرن صرفها .. هن ينتقينا واحدا فواحدا

لل م نو ن دا ئ را ت ي در ن صر ف ها..هن ن ين ت قي ن نا وا ح دا ف وا ح دا

7 - 7 - - 7 - 7 - 7 – .. - 7 - 7 - 7 - - 7 - 7 – 7 - 7 - - 7 –

(ثمانية مقاطع طويلة وستة مقاطع قصيرة في كل شطر وبالترتيب نفسه .) ويختلف عدد المقاطع في المقطوعة الثانية ويظل النظام يوحدها بين الشطرين وبين الأبيات الأربعة .

عتب ما للخيال خبريني ومالي

- 7 - - 7 - - - 7 - - 7 - -

لا أراه أتــاني زائرا مذ ليالي

- 7 - - 7 - - - 7 - - 7 - -

لو رآني صديقي رق لي أو رثى لي

- 7 - - 7 - - - 7 - - 7 - -

أو يراني عدوي لان من سوء حالي

- 7 - - 7 - - - 7 - - 7 - -

هذا النظام استدعى البحث في بحر السلسلة الذي تقدم ذكره عند البهاء ، للمقارنة بين شعره فيه وشعر غيره إن وجد نظمُ على النهج نفسه ، فوجدنا أن هذا النظم الذي ينسب ابتكاره إلى البهاء قد وجدت أبيات على نهجه منسوبة إلى شاعر سابق عليه وهو (ابن العين زربي أبو يعلي حمزة بن علي متوفى 556هـ يقول فيها :(210)

هل تأمنُ يبقى لك الخليط إذا بانْ للهم فؤادا وللمدامع أجفانْ

يا ساكنة في الحشا ملكت فؤادا أضحت حرق الوجد فيه تضرم نيران

حتام تمني الفؤاد منك بوعد هل ينفع لمع السراب غلة عطشان
حتام أرى راجيا وصال حبيب قد أسرف في هجره وأصبح خوان

ويؤول وزنه على :
فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان
وبالرغم من اختلاف التأويل عن التفعيلات التي أثبتناها للبهاء زهير فإننا نجد هذه الأبيات تستجيب لتقطيع المدى تبعا للمقاطع العروضية وتنظم في نظام ثابت من المقاطع العروضية بين الشطرين ، ثابت بين الأبيات الأربعة بالترتيب نفسه وعدد المقاطع وأنواعها كالآتي :

- - 77 - - 7 – 7 - - 77 – 7 – 7 - - 7 7 - - ... -- - 7 7 – 7 – 7 - - 7 7 - --
(طويلان قصيران طويلان قصير طويل قصير طويل قصيران طويل زائد الطول)
في شطري البيت الأول للتصريع ، ثم تنتهي الأشطر الثلاثة الأولى من بقية الأبيات بمقطعين طويلين والأشطر الثانية بمقطعين ؛ طويل ثم زائد الطول .

وبذلك يبدو التحليل المقطعي محددا لنظام الخروج عن العروض العربي متفقا مع سهولة الإيقاع وسهولة الشعر القريب من العامة بحيث تغلب المقاطع الطويلة على كافة الأنظمة التي نظمت على هذا النحو سواء عند البهاء أو أبي العتاهية أو أبي يعلي ، كما تبدو البداية والنهاية دائما بمقطع طويل فيزيد من الإيقاع بتكوين النبر عليها . وهكذا تبدو براعة البهاء زهير في نسج قصيدتين طويلتين مراعيا فيهما هذا النظام المقطعي الذي نظم فيه غيره بين بيتين أو أربعة على الأكثر ، ويدلنا ذلك على أن البهاء واحد من الشعراء الذين افتنّوا في صور الإيقاع المختلفة الجزئية والكلية ، الشائعة والنادرة فيصدق شعره في تعبيره عن الفئات المختلفة إيقاعيا كما صدق في عاطفته ومعانيه .

1 – 10
نتائج البحث

عرض هذا البحث لفرضية مؤداها الكشف عن أسباب الحكم على شعر شاعر قديم بالسهولة بينما تعد السهولة لدى النقاد سمة للذوق العربي عموما . ولدراسة هذا الموضوع عرّفت السهولة ؛ وتبين توجهها نحو الإيقاع والموسيقى فخص البحث شاعرا أجمع النقاد على سهولة شعره (البهاء زهير) وخُصص البحث لدراسة عناصر الإيقاع المختلفة فقسم إلى ثلاثة فصول تتناول : الإيقاع الخارجي ، ودرس فيه الوزن والقافية والتكرار والألفاظ والتجنيس ، كما تناول الإيقاع الداخلي ، ودرس التوازن بأنواعه المختلفة ، والمدى والنبر ، والتنغيم ، ثم تناول السهولة بين البهاء زهير وبشار بن برد وأبي العتاهية . وقد أسفر البحث عن نتائج تبين ملامح السهولة في كل عنصر من عناصر الإيقاع ؛

ففي دراسة الوزن حصرت أوزانه واقترنت بالأغراض في جدول يبين عدد القصائد التي نظمت في كل بحر مع الأغراض لبيان علاقة العاطفة بإيقاع الوزن ، فتبين أن توزيع البحور على الأغراض - كميا - موافق لصدارة

بحور الشعر عند معظم الشعراء فجاء الطويل ، ثم الكامل ، ثم الرمل فالمتقارب فالهزج فالمنسرح فالسلسلة فالمديد ، وفي ارتباط البحور بأغراض الشعر فقد اقترن النسيب بالطويل والكامل لأنهما أكثر البحور نظما في جميع الأغراض ، وهنا يدخل النسيب مع المديح في الأغراض الرئيسية لبحري الطويل والوافر في الصدارة ، ثم اتفق الشاعر مع غيره في اقتران المديح ببحري الطويل والوافر ، واقترن الهجاء والوصف ببحر الرمل ، ونظمت الإخوانيات في (الرجز والمجتث والمتقارب) بمستوى واحد ، كما نظم الهجاء والسخرية في بحر الخفيف .

وعرض البحث للتغيرات في الأوزان ، وتبين أن الزحافات والعلل أسهمت في سهولة الإيقاع ، ولم تقرب الشعر إلى النثر كما يرى بعض الباحثين .وناقش البحث قضية التجديد في الوزن عند البهاء زهير ، وأثبت الخروج عن أوزان الخليل ولكن ابتكار الوزن المذكور منسوبا إليه لدى الباحثين وجدنا أنه قد سبق إليه ، وأكد ذلك التحليل المقطعي للقصائد التي تنتمي إلى الوزن نفسه لدى الشاعرين ، بالرغم من اجتهاد الباحثين في وضع تفعيلات مغايرة لشعر كل منهما .

ودرس البحث القافية ؛ وحصر القوافي التي وردت في الديوان وحدد معالم سهولتها بدراسة العلاقة بين القوافي والأغراض في جدول ثم بين أكثر القوافي وأقلها طرقا ودلالة الالتزام بشروط القوافي وكونها موافقة لسهولة الشعر ، وعرض لظواهر بارزة مقترنة بسهولة القوافي مثل (رد العجز على الصدر) وأكد من خلال علاقة التركيب النحوي واللغوي انطلاق القوافي من المعاني بصورة مترابطة تعمق دور الإيقاع في توصيل المعاني .

ومن أنواع القوافي كانت الغلبة للقافية المطلقة الملتزمة لمد متنوع هي الغالبة ، وهنا تبدو السهولة في الإيقاع المتوسط لا المرتفع ، وفي تركيب القافية كانت القافية الأغلب هي قافية المتواتر ، وهي تخالف معيار جمال القافية الذي جعل المتدارك الأجمل ، فالأسهل هنا ليس الأجمل بصورة تامة .

ودرس البحث التكرار وبين أن له نظاما يبرز الإيقاع بتنظيم موضع العبارات والكلمات المكررة بين شطري البيت وبين البيتين في الموضع ذاته من التركيب النحوي أو التفعيلة ، ومن شأن ذلك أن يكثف الإيقاع ليجمع بين عدة ظواهر في الموضع ذاته .

كما درس البحث الألفاظ وذكر ملامح سهولتها كما أقرها الباحثون ، ثم كشف عن ندرة الألفاظ التي توصف بالصعوبة ، وعلل لتلك الصعوبة بحيث اتفقت في جزء منها مع قانون الغرابة ومخالفة الألفة ، بينما كانت قوانين النطق ونظام علاقة الأصوات ببعضها البعض معيار الصعوبة في معظمها .وهنا نجد أن معيارين – يبدوان مختلفين – هما ما يفسر صعوبة الألفاظ ؛ معيار الألفة ومعيار النطق .وذلك يعني أن ما ينسب إلى الدراسات الإقليمية ، من معايير تفسر ظواهر الشعر ، تدعمه القوانين اللغوية .

ودرس التجنيس بحصر مواضعه وصوره ودوره في الإيقاع ؛ فتبين أنه صاغ الجناس مفردا ، كما صاغه في علاقات تؤكد ترابط الشعر إيقاعيا ،عرضنا منها للجناس مع التضاد والجناس مع براعة الاشتقاق ، ثم درس علاقة الكلمتين المتجانستين بتفعيلات البحر وبين توحدها أحيانا بين الشطرين ؛ تكثيفا للإيقاع .

ثم توجه البحث إلى دراسة الإيقاع الداخلي ؛ فعرف الإيقاع وذكر علاقاته التي تتمثل في (النظام والتغير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار) وقد تميزت مواضع الجناس والتكرار بتحقق بعض هذه العلاقات ، كما حققت الدراسة رؤية متميزة في الكشف عن نظام إيقاعي مبني على مستوى التركيب النحوي والعلاقات بين الجمل ، كما أفادت الدراسة من الربط بين المصطلح القديم والظواهر الإيقاعية في الدراسات الحديثة وقدم هذا النموذج الإيقاعي عبر مصطلح التوازن ، وقسمه إلى أنواع بحسب ما صاغه الشاعر في الديوان وصنف إلى صنفين : توازن تام وتوازن جزئي ، وتحقق التوازن التام في صورة التقفية على وحدتين وثلاث وحدات وست وحدات في البيت الواحد ، ثم تحقق الترصيع ، ثم تحقق التوازن التقابلي الذي يتفق مع مصطلح التكافؤ في النقد القديم ثم درس التوازن الجزئي أفقيا ؛ في الشطر الواحد ، وبين الشطرين ، ثم درس رأسيا بين البيتين . وأكدت دراسة التوازن أن سهولة الإيقاع لا تعني سهولة الإبداع بل تعني فن صناعة الشعر بدون تكلف.

ثم درس المدى والنبر ، فعرف النبر وذكر القوانين التي تحدد مواضعه ، وأنواعه ، ثم حلل القصائد التي خرجت على العروض تحليلا مقطعيا وأثبت الالتزام بنظام ثابت من التحليل المقطعي يتوحد بين شطري البيت وبين أبيات القصيدة (في العدد والتركيب ونوع المقاطع) وأكد ذلك إبداع البهاء في الالتزام بنظام المدى في المقاطع العروضية ويلفتنا ذلك إلى النظر في الشعر

القديم على هذا النحو من النظام الإيقاعي الذي يؤكد وجود نظام مع الخروج على البحور المعروفة .

وطرح فكرة التنغيم فعرفه وذكر أنواعه ووظيفته ، ثم بين الوظيفة الدلالية للتنغيم في سياق السخرية ، وكشف البحث عن ضرورة إضافة كلمات إلى أساليب التنغيم الصاعد لا تدخل في تركيب الجملة الإنشائية وإنما تؤدي دلالتها فتعكس صعود التنغيم في نهاية الجملة (على مستوى البيت أو الشطر) ، كما نتج عن دراسة التنغيم استبعاد بعض العبارات الإنشائية - التي تصنف ضمن عبارات التنغيم الصاعد – لأنها لا تحمل تلك الدلالة عندما يكون الخطاب موجها إلى النفس ، ولا سيما في غرض الزهد . وبذلك نرى أن قواعد التنغيم ليست صارمة ، وأن السياق والتلقي يسهمان في نظام التنغيم في القصيدة ، كما يعطي نظام التنغيم الدلالات .

ثم أشار البحث إلى ظاهرة (السهولة) بين البهاء زهير وشعراء آخرين شهد لهم النقاد بها وبما ارتبط بها من تجديد موسيقي ؛ وهما بشار بن برد وأبو العتاهية .

وقد أدى تحليل نماذج الخروج عن العروض العربي عند الشاعرين (بشار وأبي العتاهية) مقارنة بمثيلتها عند البهاء إلى اكتشاف ظاهرة المخالفة المنظمة ، فوجدنا أن بشارا نظم في المزدوج والمربع وغيرها دون الخروج عن موازين البحور التقليدية ، بينما نسب إلى أبي العتاهية كما نسب إلى البهاء أوزان جديدة .

وبالرغم من اختلاف الموازين الجديدة عند أبي العتاهية والبهاء فإننا وجدناها تخضع لنظام مقطعي موحد بين شطري البيت وبين أبيات القصيدة والمقطوعة عندهما ، وأسفر البحث عن حقيقة في قضية ابتكار البهاء لوزن جديد ، وهي نفي هذه الحقيقة ووجود شاعر سابق على البهاء له أبيات في الوزن نفسه وقد خضعت للتحليل المقطعي أيضا واستقام معها نظام الإيقاع ، مما يؤكد أن الخروج عن بحور الخليل لدى البهاء وأبي يعلي السابق عليه وأبي العتاهية كان منظما خاضعا لميزان موحد في القصيدة كلها .

وقد نتج عن هذه النظرة المقارنة بين بشار وأبي العتاهية والبهاء زهير التفرقة بين سهولة نظم الشعر ، وسهولة الشعر ذاته . ولذلك يرد الحديث عن الشاعرين في باب المطبوعين بينما أشعارهما لا تحمل سهولة شعر البهاء كما قدمها البحث ؛ فشعر بشار لم يفارق الجزالة والرصانة التي تميز بها

شعر عصره ، وسهولة شعر أبي العتاهية نزلت به إلى مستوى الساقط والمرذول من الألفاظ بشهادة النقد القدماء الذين شهدوا أن شعر البهاء زهير هو (السهل الممتنع) ،

هوامش البحث :

(1)انظر . أحمد أحمد بدوي .أسس النقد الأدبي عند العرب . ص 458 .

(2)انظر .ابن العماد الحنبلي . شذرات الذهب في أخبار من ذهب . ج5 ص 276 ، ابن خلكان . وفيات الأعيان . مج 2 . ص 332 – 338 ، أحمد الشايب . البهاء زهير . ص13 ، عبد الفتاح شلبي : البهاء زهير . ص62 .

(3) عبد اللطيف حمزة . الأدب في العصر الأيوبي والمملوكي الأول . ص 142 – 143

(4)انظر . عبد القاهر الجرجاني . دلائل الإعجاز في علم المعاني . ص : 398 .

(5) انظر . ابن جني .الخصائص . ج1 ، ص 54 .

(6) ابن رشيق القيرواني . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . ج1 ، ص 127 .

(7) انظر . في مولده ونشأته : ابن خلكان . وفيات الأعيان . ص 337 ، عبد اللطيف حمزة . الأدب في العصر الأيوبي و المملوكي الأول . ص 136 ، أحمد الشايب . البهاء زهير . ص 15- 16 ، مصطفى عبد الرازق . البهاء زهير . ص 1 ،3 ،4 ، عبد الفتاح شلبي . البهاء زهير . ص 19

(8) ابن تغري بردي . النجوم الزاهرة في أخبار ملوك مصر والقاهرة . ج 7 ، ص 334 .

(9) ابن العماد الحنبلي . شذرات الذهب في أخبار من ذهب . ج 5 ص : 276

(10) السيوطي . حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة . ج 1 ص : 567 .

(11) وفيات الأعيان : ص 336

(12) البهاء زهير . ص 3

(13) البهاء زهير . ص : ح

(14) شوقي ضيف . الفن ومذاهبه في الشعر العربي . ص499 – 500 ، عبد اللطيف حمزة . الأدب في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول .ص 141 - 142

(15) البهاء زهير . ص: 36

(16) الأدب في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول . ص 140

(17) غريب محمد علي . أثر البيئة المصرية في شعر البهاء زهير . ص 129

(18) البهاء زهير . ص 21

(19)البهاء زهير . ص 41- 42

(20) البهاء زهير . ص : و

(21) البهاء زهير . ص 47

(22)انظر . البهاء زهير . ص 44

(23) أثر البيئة المصرية في شعر البهاء زهير . ص 155

(24) انظر .عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية للإبداع الأدبي . ص 315

(25) في البحث عن لؤلؤة المستحيل . ص 50

(26) انظر . إحسان عباس . تاريخ النقد الأدبي . ص 207 – 208

(27) إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . 22

(28) انظر . طه مصطفى أبوكريشة . أصول النقد الأدبي . 388

(29) انظر . أحمد أحمد بدوي . أسس النقد الأدبي عند العرب . ص 329

(30) محمد زكي العشماوي . قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث . ص 228 ، وفي المعنى نفسه ، انظر . عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية .ص 316 ، وطه مصطفى أبو كريشة . أصول النقد الأدبي .ص 392

(31) أحمد الشايب . أصول النقد الأدبي . ص 324

(32) انظر . عز الدين إسماعيل .ص 315

(33) انظر . عبد اللطيف حمزة . الأدب في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول . ص 109

(34) ديوان بهاء الدين زهير . ص 201

(35) انظر . إحسان عباس . نقد الشعر . ص 569 ، 570 ، وانظر . طه مصطفى أبو كريشة . ص 389

(36) انظر . أحمد أحمد بدوي . أسس النقد الأدبي عند العرب . ص 342

(37) أحمد أحمد بدوي . ص 343

(38) انظر . طه مصطفى أبو كريشة . ص 388 – 392

(39) انظر . السابق . ص 389

(40) أسس النقد الأدبي عند العرب . ص 345

(41) البهاء زهير .ص 44 ، 54

(42) البهاء زهير . المقدمة أ

(43) السابق . ص 63- 71

(44) ديوانه . ص 231 ، وانظر . عبد الفتاح شلبي . البهاء زهير . ص 44

(45)عبد الفتاح شلبي . البهاء زهير . ص 51 ، 57 ، 58

(46) في أصول النقد . ص 322 ، وانظر . أبو كريشة . ص 390

(47) أحمد الشايب . في أصول النقد . ص 323

(48) انظر . أحمد الشايب . في أصول النقد . ص 322- 324 ، أحمد بدوي . أسس النقد . ص 345 ، أبو كريشة . ص 390

(49) أحمد أحمد بدوي . ص 342

(50) أمجد الطرابلسي . نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس الهجري . ص 136

(51) فتوح أحمد . ص 33

(52) الديوان . ص 327 ، 329 ، 333

(53) هذا رأي قدامة أورده د . أحمد بدوي . ص 330

(54) محمد مندور . النقد المنهجي عند العرب . ص 145

(55) انظر . ابن رشيق . العمدة . ج 1 ص 150 ، أحمد أحمد بدوي . ص 331

(56) انظر . أحمد بدوي . ص 332

(57) انظر . أحمد بدوي . ص 41

(58) انظر . أحمد بدوي . ص 330

(59) عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية . ص 316

(60) مصطفى عبد الرازق . ص 11 , وانظر . الديوان . ص 333

(61) انظر رأي د . مصطفى عبد الرازق . البهاء زهير . ص 63 ، 71

(62) ديوانه . ص 48 ، 221 ، 277 ، 278 ، 367 ، 380

(63) محمد زغلول سلام . ص 292

(64) شرح الدماميني للقصيدة الخزرجية . ص 7 ،وقد أشار إلى ذلك مصطفى عبد الرازق . ص 72

(65) الديوان . 48

(66) إحسان عباس . نقد الشعر . ص 303

(67)أحمد بدوي . ص 246

(68) انظر . حسين نصار . القافية في العروض والأدب . ص 24 – 27

(69) انظر . ابن رشيق . العمدة . ج 1 ص 151 ، النص عن :القافية في العروض والأدب . ص 27

(70) موسيقى الشعر . ص 246

(71) في البحث عن لؤلؤة المستحيل . ص 85

(72) حسين نصار . القافية في العروض والأدب . ص 34

(73) انظر . أبو كريشة . ص 293

(74) انظر . أحمد الشايب . أصول النقد الأدبي . ص 326

(75) انظر . ابن طباطبا العلوي . عيار الشعر . ص 133 ، وانظر . أحمد بدوي .ص 346 ، أبو كريشة . ص 393

(76) انظر . إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 248

(77) أبو كريشة . ص 394

(78) أحمد بدوي .ص 348 – 349

(79) انظر . ديوان البهاء زهير . ص 27 ، 28، 31، 33،33، 41 ، 41 ، 41 ، 44

(80) الديوان . ص 19 ، 25 ، 27 ، 32 ، 34

(81) الديوان . ص 28 ، 45

(82) الديوان .ص 52 ، 54 ، 55

(83) الديوان .ص 78
(84) الديوان .ص 99 ، 100 ، 101 ، 101 ، 102، 106 ، 106 ، 106 ، 106

(85) الديوان .ص 110 ، 110

(86) الديوان . ص 119 ، 126 ، 138 ، 139 ، 142 ، 145 ، 150 ، 150 ، 156 ، 156، 157 ، 164 ، 165 ، 166

(87) الديوان . ص 176 ، 176 ، 181 ، 183 ، 183 .
(88) الديوان . ص 192
(89) الديوان .ص 196 ، 201 ، 201 ، 201 ، 204
(90) الديوان .ص 207 ، 208 ، 208 ، 211 ، 212 ، 220 ، 223
(91) الديوان .ص 235 ، 238
(92) الديوان .ص 244 ، 244 ، 245 ، 246 ، 248 ، 248 ، 250 ، 250 ، 251
(93) الديوان .ص 258 ، 260 ، 263 ، 270، 270 ، 271 ، 284 ، 287، 289 ، 289 ، 290 ، 291 ، 292 ، 293
(94) الديوان .ص 299 ، 299 ، 307 ، 314 ، 320
(95) الديوان .ص 328 ، 330 ، 336 ،343 ، 348 ، 352 ، 362 ، 362 ، 362 ،362 ، 362
(96) الديوان .ص 374 ، 384
(97) الديوان .ص 385 ، 387
(98) انظر في تعريف الإيغال . أحمد بدوي . ص 348
(99) انظر . أحمد بدوي . ص 350 – 352
(100) أبو كريشة . 396 ص – 397
(101) موسيقى الشعر .ص 268 – 269
(102) انظر في عيوب القافية . عبد العزيز عتيق . ص 166- 170 ، محمد علي الهاشمي .ص 246- 249 ، محمود مصطفى . ص187 ، صلاح الدوش .ص 174 – 182 ، ناجي عبد العال حجازي . ص 352 – 366 ، فتوح خليل . ص 352 – 366 ، حسين نصار . ص 85 - 121 .
(103) أحمد بدوي . ص 352 – 353 ، حسين نصار . ص 99
(104) انظر. الديوان . ص 183- 323 – 338- 366
(105) إبراهيم أنيس .ص 266
(106) إبراهيم أنيس . ص 268
(107) إبراهيم أنيس . ص 274
(108) انظر . الديوان . ص 60 ، 93 ، 97 ، 100 ، 102 ، 105 ، 109، 136، 156 ، 159 ، 197 ،223 ، 230 ، 277 ، 289 ، 312 ، 322 ، 389
(109) إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 257
(110) انظر . إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 250

(111) محمد حسن حماد . ص 167
(112) إبراهيم أنيس . ص 252
(113) السابق . ص 253
(114) السابق . ص 254
(115) السابق . ص 256
(116) الديوان . ص 31 ، 139 ، 140 ، 149 ، 154 ، 157 ، 236
(117) الديوان . ص 31 ،145 ، 178
(118) الديوان . ص 147 ، 149 ، 184 ، 274 ،
(119) الديوان . ص 16 ، 226،181 ،266، 309،266 ، 355، 362 – 363
(120) الديوان . ص 246
(121) عبد الفتاح شلبي . البهاء زهير. ص65
(122) إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 22
(123) السابق : نفس الصفحة
(124) السابق . ص 23
(125) ابن جني . الخصائص . ج 1 ص 54
(126) السابق :ج 1 ص54 ، إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر .ص 23 - 24
(127) تمام حسان . اللغة العربية معناها ومبناها . ص 270
(128) إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 24.
(129) السابق . ص 266- 267
(130) السابق . ص 267- 268 وانظر : ص 27
(131) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة . ص 90 - 110، وانظر . إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 28 ، وانظر . عز الدين إسماعيل . ص 188
(132) عز الدين إسماعيل . ص 188
(133) إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 29 – 31
(134) نقد الشعر . ص 398
(135) نقد الشعر .ص 568
(136) إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 29
(137) السابق . ص 30 – 31
(138) السابق . ص 31- 32 وانظر للمؤلف . الأصوات اللغوية . ص 25 – 26
(139) في المهموس والمجهور : انظر . إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية .ص 22 - 23
(140) السابق . ص 33
(141) السابق . ص 35
(142) الديوان . ص 94
(143) الديوان . ص 259
(144) الديوان . ص 128
(145) الديوان . ص 170 - 171
(146) الديوان . ص 168 – 173
(147) ديوان البهاء زهير .ص 201 ، وانظر ص 231. يصرح البهاء زهير بمذهبه في الشعر قائلا :

كلامي غني عن لحون تزينه له معبد من نفسه ومخارق
لكل امرئ منه نصيب يخصه يلائم ما في طبعه ويوافق

(148) انظر في تعريفاته . للباحثة . ثقافة الكاتب العربي . ص 362 ، وفي إنكار الجناس التام انظر . أحمد كشك .من وظائف الصوت اللغوي . ص 115

(149) الديوان . ص 26 — 21
(150) الديوان . ص 44
(151) الديوان . ص 24 ، 25 ، 26 ، 26 ، 44، 48 ، 49 ، 50 ،55، 82 ،116 ، 116 ، 119 ، 123 ، 126 ،143 ، 160 ، 161 ، 169 ، 177 ،179 ، 188 ، 201 ، 203 ، 233 ، 257 ، 261 ، 261 ، 264 ، 274 ، 275 ، 275 ، 280 ، 280 ، 286 ، 286 ، 287 ، 300 ، 301 ، 313 ، 341 ، 343 ، 349 ، 350 ، 352 ، 352 ،354 ، 360 ، 360 ، 364 ، 373 ، 373 .
(152) الديوان . ص 16 ، 16 ، 121 ، 126 ، 306 ، 356
(153) الديوان . ص 34 ، 41 ، 41 ، 41 ، 77،
(154) الديوان . ص 128
(155) الديوان . ص 128 ، 160 ، 287 ، 352
(156) الديوان . ص 21 ، 21 ، 44 ،140 ، 143 ، 167 ،391
(157) الديوان . ص24 128 ، 184 ، 355
(158) الديوان . ص 44 ، 100 ، 116 ، 125 ، 139
(159) الديوان . ص 25 ، 25 ، 45 ، 126 ، 154 ،154 ، 157 ، 175 ، 176 ، 225 ، 315 ، 330
(160) عز الدين إسماعيل . الأسس الجمالية في النقد الأدبي العربي .ص 101 – 102
(161) السابق . ص 188 – 189
(162) السابق . ص 190
(163) عز الدين إسماعيل. ص 191 – 192 ، بدوي . ص 335 - 336
(164) الديوان . ص 33 ،64 ، 37 ، 291 ، 345
(165) الديوان . ص 375
(166) الديوان . ص 296
(167) الديوان . ص23 ،156 ،226 ،258 ، 400 ، 400
(168) الديوان . ص 98 ، 112 ،200،166 ، 203 ، 203، 226،220، 230 ، 280، 288، 289 ،289 ، 290 ، 291 ،298 ، 299 ، 299 ،301 ، 317، 322 ، 322 ، 327 ، 333 ، 334 ، 336 ،341 ، 343 ، 346 ،351 ، 374 ، 401 .
(169) الديوان . ص 29 ، 82
(170) الأسس الجمالية . ص 305 – 306
(171) المسعدي . ص 126
(172) المسعدي . ص 133
(173) سيد البحراوي . في البحث عن لؤلؤة المستحيل . ص 65 وفي تعريف النبر ، انظر : أحمد كشك . ص 54 ، سعد مصلوح . ص179 – 180 ، تمام حسان . ص 170 ، أبو السعود أحمد الفخراني . دراسات في علم الصوتيات . ص 230
(174) إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . ص 105
(175) السابق . نفس الصفحة
(176) الأصوات اللغوية . ص 122 ، أحمد كشك . ص 121
(177) في البحث عن لؤلؤة المستحيل . ص 71
(178) السابق .ص 16
(179) تمام حسان . اللغة العربية معناها ومبناها . ص 171
(180) سعد مصلوح . ص 180
(181) رمضان عبد التواب . ص 87
(182) إبراهيم أنيس . ص 121 ، أحمد كشك . ص 118
(183) الديوان . ص 221
(184) الديوان . ص 277
(185) الديوان : ص 64 ، 95 ،131 ، 157

(186) إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 286
(187) تمام حسان . اللغة العربية معناها ومبناها . ص 271
(188) تمام حسان . السابق . ص 271 - 272
(189) في دلالة المقطع المفتوح والمغلق : انظر : المسعدي : 141
(190) سعد مصلوح . 258 - 259
(191) كمال بشر . 212
(192) عاطف مدكور . 120
(193) سيد البحراوي . في البحث عن لؤلؤة المستحيل . ص 73 ، وفي تعريفات التنغيم انظر . تمام حسان . ص 310 ، أحمد كشك . ص 54 – 55
(194) انظر . عبد الرحمن أيوب. ص 153 – 155 ، سيد البحراوي . ص 74 ، أبو السعود الفخراني . ص 219
(195) انظر . سعد مصلوح .ص 260 ، عاطف مدكور . ص 121
(196) انظر . سعد مصلوح . ص 260 ، كمال بشر . ص 212 – 213
(197) الديوان . ص 182
(198) انظر في الديوان . قصيدة طويلة في السخرية . ص 41
(199) الديوان . 149 - 150
(200) انظر . أحمد أحمد بدوي . 332 – 333
(201) الشعر والشعراء . ج 2 ص 745
(202) ابن رشيق . العمدة . ج 1 ص 126
(203) شوقي ضيف . العصر العباسي الأول . ص 219 – 220
(204) العمدة . ج 1ص 191
(205) انظر . شوقي ضيف الفن ومذاهبه في الشعر العربي . 171
(206) الفن ومذهبه في الشعر العربي . 149
(207) ابن قتيبة . الشعر والشعراء . ج 2 ص 779 – 780 ، وا نظر في صنعة أبي العتاهية وفي صنعة البهاء زهير . د . شوقي ضيف . الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص 169 ، 500
(208) انظر . العصر العباسي الأول : 196
(209) موسيقى الشعر العربي بين القديم والجديد . 256 – 257
(210) السابق . ص 254 عن معجم البلدان لياقوت الحموي ج 11 / 53 ص

قائمة المراجع العلمية

1- إبراهيم ، أحمد راشد ، أصوات القوافي ودلالتها العدولية في شعر أبي تمام . مصر : مجلة كلية الآداب ، جامعة حلوان ، مج31 – يناير 2012م .
2- ابن تغري بردي ، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة . مصر : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، د ، ت .
3- ابن جني ، أبو الفتح عثمان . الخصائص . بيروت ، لبنان : دار الهدى للطباعة والنشر. ط2 .
4- ابن خلكان . وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، ت : إحسان عباس ، بيروت ، لبنان : دار الثقافة .
5- أبو كريشة ، طه مصطفى . أصول النقد الأدبي . مصر : الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان . ط1 – 1996م .

6- إسماعيل ، عز الدين . الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي ، 1412هـ - 1992م.
7- أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر . مصر: مكتبة الأنجلو المصرية ، 1981م .
8- أيوب ، عبد الرحمن . أصوات اللغة . مصر : مطبعة دار التأليف ، ط1 – 1963م .
9- باكور ، حسن فالح ،و فؤاد فياض ، ثنائية الشباب والشيب في خطاب البهاء زهير . مصر : مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة . مج 67 عدد 3 – يوليو 2007م .
10- البحراوي ، سيد ، في البحث عن لؤلؤة المستحيل . لبنان ، بيروت : – ط1 – 1988م .
11- بدوي ، أحمد أحمد ، أسس النقد الأدبي عند العرب . مصر : نهضة مصر للطباعة والنشر ، 1996م .
12- بشر ، كمال .علم اللغة العام / الأصوات . 1969م .
13- توفيق ، سعيد . جماليات الصوت والتعبير الموسيقي . جامعة القاهرة : مجلة كلية الآداب ، مج 58 ، عدد 2 – 1998 م .
14- الجرجاني ، عبد القاهر . دلائل الإعجاز في علم المعاني . تصحيح : محمد عبده ، تعليق : محمد رشيد رضا . لبنان ، بيروت : دار الكتب العلمية ، 1409هـ – 1988 م .
15- حجازي ، ناجي عبد العال . النبع الصافي في العروض والقوافي . مكتبة الرشد ، 1427هـ – 2006 م .
16- حسان ، تمام . اللغة العربية معناها ومبناها . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1973م .
17- حسين ، محمد كامل . دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين . دار الفكر العربي .
18- حماد ، محمد حسين . العروض والقافية بين الأصالة والتجديد . مكتبة المتنبي . ط1 – 1426 هـ - 2005 م .
19- حمزة ، عبد اللطيف – أدب الحروب الصليبية . مصر : دار الفكر العربي . ط 1 – 1949 م
- الأدب في العصر الأيوبي و المملوكي الأول .
20- الحنبلي ، ابن العماد . شذرات الذهب في أخبار من ذهب . بيروت ، دار الآفاق الجديدة .
21- الخفاجي ، ابن سنان . سر الفصاحة ، تحقيق : علي فودة . مصر : مكتبة الخانجي ، ط1 .
22- الدماميني ، البدر محمد بن أبي بكر . العيون الغامزة على خبايا الرامزة للخزرجي . مكتبة المصطفى الإلكترونية . www. Almostafa.com
23- الدوش ، صلاح . موسيقى العروض والقافية والشعر الحر : مكتبة الرشد ، 1437 – 2006م .
24- زهير ، بهاء الدين . ديوانه . بيروت : دار صادر ، 1383 هـ – 1964م .
25- سلام ، محمد زغلول . الأدب في العصر الأيوبي ،الإسكندرية : منشأة المعارف ، د . ت .
26- السيوطي ، جلال الدين . حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة ، ت : محمد أبو الفضل إبراهيم : دار إحياء الكتب العربية . ط1 – 1387هـ - 1967 م .
27- شاهين ، عبد الصبور . في التطور اللغوي . مصر : مكتبة دار العلوم ، ط – 1395 – 1975

28- الشايب ، أحمد . - أصول النقد الأدبي . مصر : مكتبة النهضة المصرية . ط 10 ، 1994م .
- البهاء زهير . مصر : مطبعة الإسكندرية ، 1347هـ - 1929م .
29- الصبان ، محمد بن علي . شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية . تحقيق : فتوح خليل . دار الوفاء ، ط1 – 2000م
30- ضيف ، شوقي - العصر العباسي الأول . مصر : دار المعارف ، ط 16 .
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي . مصر : دار المعارف ، ط12 .
31- عباس ، إحسان . تاريخ النقد الأدبي عند العرب . الأردن ، عمان : دار الشروق – ط4 – 2006 م .
32- عبد التواب ، رمضان . التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه . مصر : مكتبة الخانجي ، ط1 – 1404 – 1983م .
33- عبد الرازق ، مصطفى . البهاء زهير . مطبعة دار الكتب العربية : 1348 – 1930 م .
34- عتيق ، عبد العزيز - تاريخ النقد الأدبي عند العرب . لبنان ، بيروت : دار النهضة العربية .
- علم العروض والقافية . بيروت : دار النهضة العربية . 1407 هـ - 1987م
35- العسكري ، أبو هلال . كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. تحقيق : مفيد قميحة . لبنان ، بيروت ، دار الكتب العلمية .
36- العشماوي ، محمد زكي . قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث . بيروت : دار النهضة العربية ، 1984 م .
37- عفيفي ، أحمد . أثر الأصوات اللغوية في المعنى الشعري . جامعة القاهرة : مجلة كلية الآداب ، مج 59 ، عدد 1 – 1999م .
38- العلوي ، ابن طباطبا . عيار الشعر . شرح وتحقيق : عباس عبد الساتر ، مراجعة : نعيم زرزور . دار الكتب العلمية . بيروت ، لبنان .
39- علي ، غريب محمد . أثر البيئة المصرية في شعر البهاء زهير . جامعة جنوب الوادي : كلية الآداب ، عدد 11 – 2001 م .
40- فليفل ، خالد سليمان . في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة . جامعة القاهرة : مجلة كلية الآداب ، مجلد 59 ، عدد 1 – 1999م .
41- القيرواني ، ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . ت . محمد محيي الدين عبد الحميد . لبنان ، بيروت ، دار الجيل ، جزآن .
42- كشك ، أحمد . من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي .
43- مدكور، عاطف . علم اللغة بين القديم والحديث : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1986م .
44- المسعدي ، محمود .الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحليل وتحديد) . تونس : مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله . 1996م .
45- مصطفى ، محمود . شرح كتاب أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية . لبنان ، بيروت : دار الكتب العلمية .
46- مصلوح ، سعد . دراسة السمع والكلام : عالم الكتب ، 1400هـ - 1980 م .
47- مندور ، محمد . النقد المنهجي عند العرب : دار نهضة مصر للطبع والنشر .
48- نصار ، حسين . القافية في العروض والأدب . مصر : مكتبة الثقافة الدينية ، ط1 – 1421هـ - 2001م .
49- النويهي ، محمد . قضية الشعر الجديد . دار الفكر ، ط2 – 1971م .

50- الهاشمي ، محمد علي . العروض الواضح وعلم القافية : دار البشائر الإسلامية ، ط2 ، 1415هـ - 1995م .