Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 58:1 (2017), ss.147-184
DOI: 10.1501/Ilhfak_0000001464

أثر الدراسات الصوتية في الدلالة الشعرية

محمَّد رزق شعير
MOHAMED RIZK SHOEIR
Hitit Üniv. İlahiyat Fakültesi

الخلاصة

العمل الأدبي في أساسه سلسلة من الأصوات المؤدية إلى معنى، والمحركة للمشاعر، والمثيرة للانفعالات، والموصلة في النّهاية إلى موقف؛ وهذه السِّلسلة من الأصوات هي ما يمكن أنْ نسميه الإيقاع في صورته البسيطة الأولى. فالإيقاع الصَّوتي هو الدَّرجة الأولى للإيقاع في الأدب؛ وهو إيقاع يجتمع في صورته الخاصة -في الشِّعر- في التِّكرار والتَّوقع ، وفي استخدام جرس اللَّفظ وما يمكن أنْ يدلَّ عليه؛ فهناك علاقة وطيدة بين القافية وعلم الصَّوتيات؛ فهما في الحقيقة وجهان لعملة واحدة من حيث خدمة المجال الدِّلالي المنشود من وراء القصيدة، حيث إنَّه يجب الاستفادة من التَّوالي الصَّوتي للحركات أو عدم التَّوالي في خدمة المعنى؛ فليست القافية إلا عدَّة أصوات تتكرَّر في أواخر أبيات القصيدة، وتكرارها يكون جزءًا مهمًّا من الموسيقى الشِّعريَّة، فهي بمنزلة الفواصل الموسيقيَّة يتوقع السَّامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التَّردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيَّة منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن، وعلى قدر الأصوات المكرَّرة تتمُّ موسيقى الشِّعر وتكتمل.

الاصطلاحات: الإيقاع الصَّوتين، عناصر النَّص الأدبي، القافية، الرَّويّ، الوزن، جرس الألفاظ.

Öz
Ses Araştırmalarının Şiirsel Anlama Etkisi
Edebî eser, anlamı gözeterek kişinin duygularını harekete geçirmeye matuf bir şey olup nihayetinde seslerden ve bunların oluşturduğu fonem ya da anlam birimlerinden teşekkül etmektedir. Bu ses dizisinin ilk ve en basit düzeyine ritim adını verebiliriz. Ses ritmi, edebî ritmin ilk aşamasıdır. Edebî ritim kendine özgü biçimiyle şiirdeki tekrarlarda ve beklenti çağrıştıran ifadelerde, bir sözdeki tonlamada ve tonlamanın olduğuna işaret eden durumlarda ortaya çıkar. Sesbilimi ile uyak arasında yapısal bir ilişki vardır. Sesbilimi ve uyak kasidenin arkasında ortaya çıkartılan anlamsal alana hizmetleri açısından bakıldığında bir paranın iki yüzü gibidirler. Bu bağlamda anlama hizmet etmeleri için ünlü seslerin sürekli oluşundan ya da sürekliliği olamayan seslerden yararlanmak gerekir. Kafiye beyitlerin sonunda tekrar edilen birkaç sesten ibarettir. Bu seslerin tekrarı şiirsel müzikalitenin önemli bir ögesidir. Kafiyeler dinleyicinin beklediği müziksel birer fasıla niteliğindedir. Dinleyici insanın kulağına düzenli ve periyodik bir biçimde çarpan özel bir düzen sahibi belirli sayıdaki hecelerin ardında bu frekansı işitir. Tekrar eden sesler oranında şiirin müzikalliği tamamlanır ve olgunlaşır.

Anahtar Kelimeler: Ses olayı, edebî metnin unsurları, kafiye, vezin,

Abstract
Effects of Phonetic Studies on Poetic Significance
Literary work consists of a series of sounds, phonemes, and semantic units, which is intended to affect feelings and excite emotions while conveying the meaning. We might call rhythm the

basic level of this series of sounds. The rhythm of sound is the first stage of literary rhythm, which manifests itself in a form peculiar to it in repetitions and expressions of expectation in poetry, and in intonation of a word or where there is an indicator of intonation. There is a strong relationship between phonics and rhyme, they are like two sides of the same coin in terms of their service to the semantic field emerging behind a poem. So one should benefit from the sustenance of sound or from the sounds with no sustenance so that they serve the meaning. Rhyme consists of a few sounds repeated at the end of a couplet. And their repetition is an important element of poetical musicality. Rhymes are like musical interludes a listener expects to hear and enjoys the frequency behind the balanced syllables striking the ears at regular intervals. This way, the musicality of poetry becomes complete and mature in proportion to the repeated sounds.

Keywords: sound events, elements of literary text, rhyme, poetic meter

المقدمة

يدور موضوع هذا البحث حول "أثر الدِّرسات الصَّوتيَّة في الدِّلالة الشِّعريَّة،" حيث تمثِّل الدِّراسة الصَّوتيَّة ركنًا مهمًّا من أركان فهم الشِّعر والوقوف على معانيه وما يؤول إليه من مدركات حسيَّة، وما يفضي إليه من مشاعر، تختلف درجة تأثيرها للمتلقي بحسب وقوفه على دراسته وفهمه للصوتيَّات، والتي غالبًا ما يصلنا الشِّعر -وخاصة القديم- دون سماعه أو محاولة التَّطرق لطريقة إلقائه.

ومن المؤسف أنَّنا بصدد تجاهل -غير مقصود- من كلا الطَّرفين؛ الدَّارسين للشعر والدَّارسين للصوتيَّات، فقلَّما ما نجد باحثًا يحاول الرَّبط بينهما، وإن انصهر الفرعان فى بوتقة واحدة لإنتاج إحساس ينتاب الشَّاعر ناجم عن حالة نفسيَّة ألمَّت به فعبَّر عنها بانفعال؛ هذا الانفعال الذي لا يُحكم عليه بأنَّه انفعالي أو هادئ أو غيره إلا من خلال التَّنويع الصَّوتي الذي يُحدد من خلاله مدى صدق صاحبه أو زيفه؛ وذلك من خلال توظيفه لحروف معينة تلائم حالته الشُّعوريَّة؛ وبناءً على هذا تولَّدت فكرة هذا البحث الموجز، والتي وجدتها جديرة بالخوض في معالمها العلميَّة والفنيَّة؛ وقد قسَّمت البحث إلى مقدمة وثلاثة مباحث وخاتمة، عرضت في المقدمة بيان أهمية البحث ومشكلته، مع بيان كيفية التَّعامل معها من خلال المباحث الثَّلاثة؛ وهي: المبحث الأوَّل عن: "الصَّوتيَّات وعلاقتها بالشِّعر": وسوف نتطرَّق فيه لعدَّة مسائل مهمَّة؛ وهي: الدِّراسات الصَّوتيَّة والتَّركيب اللُّغوي، عناصر النَّص الأدبي، الإيقاع الصَّوتي في الأدب، المجال الصَّوتي فى الشِّعر.

المبحث الثَّاني عن: "القافية وأثرها الصَّوتي": وسوف نتطرَّق فيه لعدَّة مسائل مهمَّة؛ وهي: ماهية القافية، حروف القافية، الرَّوىّ، الوزن وأثره في قبول النَّسق الشِّعري، النَّبضة الإيقاعيَّة.

المبحث الثَّالث عن: "القافية والحالة النَّفسيَّة للشاعر": وسوف نتطرَّق فيه لعدَّة مسائل مهمَّة؛ وهي: ارتباط الحرف بالشُّعور النَّفسي، سينيَّة البحتري وموسيقى القصيدة فيها، قصيدة (النَّبي المجهول) لأبي قاسم الشَّابي.

المبحث الأوَّل: الصَّوتيات وعلاقتها بالشِّعر

أوَّلاً: الدِّراسات الصَّوتية والتَّركيب اللُّغوي:

عندما نتحدَّث عن الأصوات فعلينا أنْ نؤكد أنَّنا لا نسمع أصواتًا منفصلة معزولة، وإنَّما نسمع سلسلة من الأصوات، فكلُّ صوت في الحقيقة يدخل مع صوت آخر في بناء وعلاقة وفق نظام نطلق عليه النِّظام الفنولوجي Phonological System؛ حيث إنَّ الصَّوت المجرد المعزول لا معنى له في ذاته ولكن مع غيره من الأصوات يشكِّل كتلة صوتيَّة، وفي هذه الكتلة تظهر وظيفة الصَّوت اللُّغوي وعلاقته بغيره من الأصوات، ونحن نطلق عادة على هذه الكتل الصَّوتيَّة مصطلح الكلمة Word؛ حيث نجد أنَّ لكلِّ كلمة غالبًا معنى واضحًا مستقلاً، وهذه الكلمات من حيث الصِّيغة والاشتقاق والوظيفة والتَّركيب لها أيضًا نظام خاص بها تسير عليه، غير أنَّ هذه الكلمات وهي في حالة الإفراد لا تكوِّن أو تؤلِّف كلامًا له معنى وإن كانت هي في ذاتها لها معنى، ومع ذلك فنحن كثيرًا ما نلاحظ أنَّ هذا المعنى لا يتحدد بصورة قاطعة دقيقة إلاَّ إذا دخلت هذه الكلمات في علاقات مع كلمات أخرى؛ أي إذا نظِّمت في سلسلة متَّصلة طبقًا لنظام معين؛ ونقصد بهذا مصطلح (الجملة Sentence) وهي الوحدات التي تؤدي الكلمات وظيفتها من خلالها. لكن هل تعمل هذه النُّظم المختلفة للغة بصورة منفصلة؟ بمعنى أنَّ كلَّ نظام منها يعمل بصورة مستقلة عن النِّظام الآخر أو له استقلال واضح عن بقية النُّظم الأخرى.

الواقع أنَّ هذه النُّظم تصبُّ في نظام واحد متناسق متكامل هو النِّظام اللُّغوي Linguistic System؛ وهو النِّظام الذي يصل بين هذه النُّظم جميعًا رغم استقلالها الظَّاهري، ونحن إذا كنا سنقف أمام كلِّ نظام من هذه النُّظم على حدة، فليس معنى ذلك أنَّ أي نظام منها منفصل

عن الآخر، وإنَّما كان هذا الفصل بغرض الدِّراسة فقط، فبعض الظَّواهر النَّحويَّة لا تفهم أو تحلل إلاَّ في ضوء التَّحليل الصَّوتي والجوانب الصَّرفيَّة مرتبطة أشدَّ الارتباط بالتَّركيب النَّحوي من ناحية وبالتَّحليل الصَّوتي من ناحية أخرى بل إنَّ بعض التَّغيرات الدَّلاليَّة لا تستقيم إلاَّ بالنَّظر لبعض الجوانب الصَّوتيَّة والصَّرفيَّة.[1] وإذا كان علم الصَّوتيَّات فرعًا من علم اللُّغة فمن الواضح أوَّلاً أنَّه ذو أهمية كبيرة بالنِّسبة إلى بقيَّة المجالات في دراسة اللُّغة فمن الصَّعب أنْ تكون لغويًّا أو أديبًا دون أنْ تكون لديك معرفة متينة في علم الصَّوتيَّات، ثمَّ إنَّ دراسة تاريخ اللُّغة تفترض بالضَّرورة توجهًا طيبًا إلى دراسة علم الأصوات؛ أمَّا عالم اللَّهجات فإنَّ علم الأصوات يعتبر بالنِّسبة إليه ضروريًّا؛ وأمَّا في مجال النَّظريَّة اللُّغويَّة فقد كان علم الأصوات ذا أهمية رئيسيَّة، إنَّ المفهوم البنيوي الذي يكسب كلَّ يوم أرضًا في عالم اللُّغويين، والذي يقوم على النَّظر إلى اللُّغة على أنَّها نظام، لا على أنَّها ركام من الأجسام المتنافرة، هذا المفهوم قد طبق أوَّلاً على دراسة الأصوات اللُّغويَّة، ثمَّ تحقق تقدم بوجه عام من النَّاحية المنهجيَّة في الوصف البنيوي للأصوات.[2]

وممَّا سبق ندرك أنَّ المعنى يتوقف على: تحليل السِّياق اللُّغوي صوتيًّا وصرفيًّا ونحويًّا ومعجميًّا، وكذلك بيان شخصيَّة المتكلِّم والمخاطب والظُّروف المحيطة بالكلام، وكذلك بيان الأثر الذي يتركه الكلام.[3]

ثانيا: عناصر النص الأدبي:

يسعى الأديب في عمله إلى أنْ يقدم سياقًا لغويًّا، يتركَّب من الكلمات المفردة -بطبيعة الحال- على نحو يحقق لها فاعليَّة جماليَّة؛ فالعمل الأدبي في النِّهاية "نظام كلي من الإشارات، أو بنيَّة من الإشارات تخدم غرضًا جماليًّا"؛[4] ويتكوَّن هذا السِّياق الكلي -في الغالب- من:

1 حلمي خليل، *مقدمة لدراسة علم اللُّغة* (الإسكندريَّة: دار المعرفة الجامعيَّة ، 1992م)، ص.29 إلى ص. 37 بتصرف.
2 برتيل مالبرج، *علم الأصوات*، تعريب ودراسة: عبدالصَّبور شاهين (مكتبة الشَّباب، 1988م)، ص. 268،267.
3 سعيد حسن بحيري، *علم لغة النَّص: المفاهيم والاتجاهات* (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريَّة، 1933م)، ص.24.
4 أوستن وارين و رينيه ويليك، *نظرية الأدب*، ترجمة: محي الدِّين صبحي (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1972م)، ص. 81.

وحدات المعنى التي تحدد البنيّة اللُّغويَّة الشَّكليَّة للعمل، ومن الصّور والمجاز، ومن التَّنغيم[5] والإيقاع.[6]

تلك هي عناصر النّص الأدبي، وهي عناصر متشابكة متَّحدة، يتوحَّد فيها الشَّكل بالجوهر، فيصبح مثل ثمرة البصل في تشبيه "رولان بات" الأسلوبي؛[7] "حيث لا لب ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكوَّن من أغشية متتاليَّة بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتَّى النّهاية، حيث لا نهاية ولا بداية، فكلُّها أغشية، وكلّ الأغشية لبٌّ، والغشاء ليس له غطاء لنواة أو للب داخلي، وإنَّما هو غطاء لغشاء مثله"؛[8] وقد أكَّد الدّكتور/ السَّعيد الورقي على أنَّ العمل الأدبي في أساسه سلسلة من الأصوات المؤديَّة إلى معنى، والمحركة للمشاعر، والمثيرة للانفعالات، والموصِّلة في النِّهاية إلى موقف؛ وهذه السِّلسلة من الأصوات هي ما يمكن أنْ نسميه الإيقاع في صورته البسيطة الأولى، فالإيقاع الصَّوتي هو الدَّرجة الأولى للإيقاع في الأدب؛ وهو إيقاع يجتمع في صورته الخاصة -في الشِّعر- في التِّكرار والتَّوقع، وفي استخدام جرس اللَّفظ وما يمكن أنْ يدلَّ عليه، وقد قرَّر ريشاردز أنَّ تتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا أو صورًا للحركات الكلاميَّة، يهيئ الذِّهن لتقبل تتابع جديد من هذا النَّمط دون غيره؛ إذ يتكيَّف جهازنا في هذه اللَّحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة.

ثالثا: الإيقاع الصوتي في الأدب:

العمل الأدبي في أساسه سلسلة من الأصوات المؤديَّة إلى معنى، والمحركة للمشاعر، والمثيرة للانفعالات، والموصِّلة في النِّهاية إلى موقف؛ وهذه السِّلسلة من الأصوات هي ما يمكن أنْ نسميه الإيقاع في صورته البسيطة الأولى؛ فالإيقاع الصَّوتي هو الدَّرجة الأولى للإيقاع في الأدب؛ وهو إيقاع يجتمع في صورته الخاصة -في الشِّعر- في التِّكرار والتَّوقع، وفي استخدام جرس

5 "التَّنغيم هو رفع الصَّوت وخفضه في أثناء الكلام؛ للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة"؛ يُنْظَر: برتيل مالبرج، *علم الأصوات*، ص. 187.

6 سيأتي الحديث عنه مفصَّلاً في العنصر الثَّالث (النَّالي): الإيقاع الصَّوتي في الأدب.

7 السّعيد الورقي، *في الأدب والنَّقد الأدبي* (الإسكندريَّة: دار المعرفة الجامعيَّة، ، 1989م)، ص. 57.

8 يُنْظَر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتَّكفير (جدَّة: النَّادي الأدبي الثَّقافي، 1985م)، ص. 15.

اللَّفظ وما يمكن أنْ يدلَّ عليه، فكما أنَّ العين أثناء قراءة كلام مطبوع تتوقع بدون وعي أن يكون هجاء الكلمات كالمعتاد، وأنْ تظلَّ حروف الطِّباعة كما هي، كذلك يكون الذّهن بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة نثريَّة مهيَّأ لعدد معين من التَّتابع الممكن، وفي نفس الوقت يضعف من قدرته على تقبل صنوف أخرى من التَّتابع[9]. ويتشكَّل هذا الإيقاع الصَّوتي عادة من نظام تسير بموجبه الأصوات متتابعة في فئات معادة، هذا إلى جانب أنَّ كثيرًا من أصوات الألفاظ في اللُّغات تعتبر في الواقع جزءًا من معناها وأحيانًا كلّ المعنى في الألفاظ ذات الدِّلالة الصَّوتيَّة، وهي في العربيَّة ألفاظ أصوات المعاني والأفعال مثل زئير وشقشقة وهدر وغيرها، وهو ما يسمى عادة بالعنصر الملازم للصوت والعنصر المتعلِّق به.[10]

من أدوات الأديب في التَّعبير إذن: جرس الألفاظ، ثمَّ تتابع هذا الجرس في سلسلة مضطردة فيما نعرفه بإيقاع الوزن؛ وهذا الإيقاع هو الصّورة الأولى لما نقصده بالإيقاع في الأدب؛ لأنَّنا هنا نستخدم الإيقاع بصورة عامّة، ونعني به انتظام الحركة؛ بذلك لا يكون الإيقاع مقصورًا على الشِّعر والنَّثر المنغم -وإن كانا وثيقا الصِّلة بالنَّغم- ليصبح مطلبًا مهمًّا في جميع فنون الأدب، فلا يكون مجرد انتظام الفواصل الزَّمنيَّة، بل يصبح قاعدة عامّة لانتظام الحركة في استعمال اللُّغة، فيصبح هذا الإيقاع مسئولاً عن النَّص الأدبي عن الرَّبط وإحداث التَّوازي وتنظيم الكلام، وكلُّ تنظيم فن،[11] وترتبط هذه العناصر جميعًا بعضها ببعض ارتباطًا وثيقًا في نسيج "يتألَّف من التّوقعات والإشباعات أو خيبة الظَّن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع" على حدِّ تعبير رتشاردز، "والكلمة النَّاجحة هي التي تستطيع أنْ تشبع هذه التّوقعات جميعها في نفس الوقت"؛[12] فالأدب هو الاستخدام الفني للطاقات الحسيَّة والعقليَّة والنَّفسيَّة والصَّوتيَّة للألفاظ.[13]

9 رتشاردز، *مبادئ النَّقد الأدبي*، ترجمة: محمَّد مصطفى بدوي (القاهرة: المؤسسة المصريَّة العامَّة للتأليف والتَّرجمة والنَّشر، د.ت.)، ص. 188.
10 يُنْظَر: أوستن وارين ورينيه ويليك، *نظرية الأدب*، ص. 206.
11 أوستن وارين ورينيه ويليك، *نظرية الأدب*، ص. 215.
12 رتشاردز، *مبادئ النَّقد الأدبي*، ص. 192.
13 السَّعيد الورقي، *في الأدب والنَّقد الأدبي*، ص. 60-62.

رابعا: المجال الصوتي في الشعر:

يقول دافيد أبركرومبي: "الحقُّ أنَّ معظم علماء الأصوات لا يلقون بالاً إلى العروض، كما أنَّ العروضيين لا يلقون بالاً إلى علم الأصوات؛ والسَّبب في هذا وذاك -على ما يبدو- أنَّ الفريقين لم يتَّفقا على أسس معرفيَّة مشتركة"، وهذه الملحوظة هي التي دفعتني إلى كتابة هذا المبحث المهم الذي يتجاهله الكثيرون من الأدباء والنُّقاد، ويعدُّونه أمرًا فطريًّا يُدرك بالسَّليقة ولا يحتاج إلى دراسة أو بحث؛ حيث إنَّ هناك علاقة وطيدة بين القافية وعلم الصَّوتيات؛ فهما في الحقيقة وجهان لعملة واحدة من حيث خدمة المجال الدِّلالي المنشود من وراء القصيدة، حيث إنَّه يجب الاستفادة من التَّوالي الصَّوتي للحركات أو عدم التَّوالي في خدمة المعنى؛[14] فليست القافية إلاّ عدَّة أصوات تتكرَّر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يكون جزءًا مهمًّا من الموسيقى الشِّعريَّة، فهي بمنزلة الفواصل الموسيقيَّة يتوقَّع السَّامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التَّردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيَّة منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن.

ومن الجدير بالذِّكر أنْ نقرر أنَّ القافية لا يصحُّ أنْ تقلَّ عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات، وليس من السَّهل أنْ نزعم أنَّ عدد أصواتها يزيد عن قدر معين؛ لأنَّه لو أمكن أنْ تتكرَّر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلُّف أو تعسف لصحَّ أنْ تسمى كلّ تلك الأصوات المكرَّرة قافية، وعلى قدر الأصوات المكرَّرة تتمُّ موسيقى الشِّعر وتكمل، وقد عدَّ القدماء كثرة الأصوات المكرَّرة براعة في القول، لولا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من تكلُّف أخرجها عن حسن القول.[15]

و"تتَّضح أهميَّة دراسة القافية باستخدام المقاطع الصَّوتيَّة بدلاً من السَّكنات والحركات في التَّمييز بين المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة، وهذا لم تظهر أهميته في دراسة الأوزان؛ حيث اعتمدت على كمِّ المقطع فقط؛ ولذا لا يمكن أنْ يحلَّ مقطع مغلق محلَّ مقطع مفتوح أو

14 يُنْظَر: أحمد عفيفي، *أثر الأصوات اللُّغويَّة في المعنى الشِّعري* (بحث مقدَّم إلى المؤتمر الرَّابع لجمعيَّة لسان العرب، بجامعة الدّول العربيَّة، 14، 16 نوفمبر، 1997م)، ص. 46.

15 محمَّد زكي العشماوي، *قضايا النَّقد الأدبي بين القديم والحديث*، (دار النَّهضة العربيَّة للطباعة والنَّشر، الطَّبعة الأولى، 1979م)، ص. 169.

العكس دون أنْ يؤثر ذلك على صحة الوزن، أمّا دراسة القافية فتعتمد على نوع المقطع بالإضافة إلى كمه؛ إذ لا يمكن أنْ يحلَّ فيها مقطع مغلق محلَّ مقطع مفتوح،[16] "وهذه الحقيقة تؤكِّد من ناحية الطَّبيعة الكميَّة للشعر العربي، ومن ناحية أخرى ارتباط القافية بالإيقاع."[17]

يقول صلاح فضل: "لكلِّ صوت شعري، مهما بلغ مداه، نبرته المميّزة، يدركها المتلقى بعد أن يتعرَّف عليها ويستمتع بما فيها من عذوبة أو قوة، من رقة أو رصانة، مستقطرًا من كلِّ صفة حلاوتها الخاصة ومذاقها الجميل، وإذا كنَّا قد تعلَّمنا في هذا العصر الحديث أنَّ مكبرات الصَّوت لا تزيدها جمالاً، ولا تغيّر من نوعيتها، بل تفضح مظاهر القبح بقدر ما تضاعف من تجليات القوة والجمال، فإنَّ شهرة الشُّعراء والأدباء تقوم بهذا الدَّور ذاته، تجعل خواصهم المميَّزة معروفة للجميع من محبي الشِّعر وقرَّائه، يتلذَّذون بما يهديه لهم المجيدون من أنواع القول الشِّعري المبدع، ويتأذون بما تسفر عنه التَّجارب المنكرة، فتتولى الذَّائقة الشِّعريَّة استصفاء الأصوات المحببة والإبقاء عليها في ذاكرة الفن."[18]

المبحث الثاني: القافية وأثرها الصوتي

أوَّلا: ماهية القافية:

أ- القافية لغةً: من (قَفا يقفو) أي تلا، وجاء تابعًا؛ فهي التي تقفوا قبلها؛ وسمِّيت بذلك لكونها في آخر البيت من قولك: قفوت فلانًا إذا تبعته.[19]

ب- القافية اصطلاحًا: هي الأصوات التي تتكرَّر في آخر كلّ بيت، أو كلّ مجموعة من أبيات القصيدة، وتكرير هذه الأصوات ركن أساسي في الموسيقي الظَّاهرة بالنِّسبة للشعر، ومعرفة القافية وبحثها لا يقلُّ في أهميته عن معرفة أجزاء البيت من الشِّعر ووزنه، وما قد

16 فهمي عبدالفتاح، *العروض الشّعري* (المنصورة: مطبعة الولاء، 1996م)، ص. 145، 146.

17 شكري عياد، *موسيقى الشّعر العربي* (القاهرة: مركز الحضارة العربيَّة للإعلام والنَّشر والدِّراسات، 1998م)، ص. 93.

18 صلاح فضل، *نبرات الخطاب الشّعري* (القاهرة: مكتبة الأسرة، 2004م)، ص. 7.

19 القاضي أبو يعلي، *القوافي*، تحقيق: محمَّد عوني عبدالرَّؤوف (القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القوميَّة، 1424هـ/2003م)، ص. 63.

يحدث في أجزائه من تغيير؛ لأنَّ من جهل أصول القافية تعرض لمخالفة النَّسق الذي رسم للشعر العربي عند ذوي الذَّوق السَّليم.

والبيت الأوَّل من القصيدة يعيّن لنا الوزن العروضي الذي بنيت عليه، كما يعين القافية التي اختارها الشَّاعر لقصيدته كلّها، أو لمجموعة الأبيات الأولى منها، وفي الكثير الغالب فإنَّ نهاية الشّطر الأوَّل من البيت تُعَيّنُ لنا القافية،[20] والشَّاعر قد يلزم نفسه بأنْ يكثر من عدد الأصوات المكرَّرة في آخر كلّ بيت، كي يزيد بها الموسيقى، ويظهر براعته فى القول.[21]

ج- القافية عند العروضيين: هي المقاطع الأخيرة من البيت، وهي لا شكَّ الأصوات التي تتردد في آخر البيت، وتتكرَّر مع كلِّ بيت، فتمثل فواصل نغميَّة دوريَّة منتظمة تؤثّر في السَّامع وتشوّقه لانتظارها مع انتهاء كلّ بيت، وتتعاون القافية مع الوزن العروضي في إحداث النَّغم الشِّعري لدى السَّامع والمتلقي.

وقد "ذهب قوم إلى أنَّ القافية هي القصيدة، واحتجوا بهذا البيت من قول عبيد بن ماوية:[22]

وَقَافِيةٍ مِثْلِ حَدِّ السّنا نِ تَبْقَى وَيَذْهَبُ مَنْ قَالَهَا

وذكر ابن سيده: لا يمتنع أنْ يراد بالقافية القصيدة، وذكر البيت.[23]

وقال المرزوقي في شرح لفظ "القافية" من قول أبي عبيد: "وهم يسمُّون البيت بأسره قافية لاشتماله على القافية، والقصيدة بأبياتها قافية لاشتمالها على الأبيات المقفاة."[24]

وأطلق سويد بن جُمَيع المرثدي لفظ القوافي على الشِّعر كلّه فقال:[25]

---

20 أبو يعلي، *القوافي*، ص. 77.

21 أبو يعلي، *القوافي* ، ص. 78.

22 هذا البيت وجدته في ديوان "ذي الرُّمة"، يُنْظَر: الباهلي (ت 231هـ)، *ديوان ذي الرمة شرح أبي نصر الباهلي رواية ثعلب*، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح (جدَّة: مؤسسة الإيمان، 1402هـ/1982م)، ج. 2، ص. 717؛ الأصفهاني، *الأغاني*، تحقيق: سمير جابر (بيروت: دار الفكر، د.ت.)، ج.15، ص. 90.

23 ابن سيده، *المحكم والمحيط الأعظم*، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلميَّة، 1421هـ/2000م)، (القاف، والفاء، والواو) ج. 6 ، ص. 574.

يُنْظَر: ابن منظور، *معجم: لسان العرب*، تصحيح: أمين محمَّد عبد الوهاب، محمَّد الصَّادق العبيدي (بيروت: دار إحياء التُّراث العربي، ، الطَّبعة الثَّانيَّة، 1417هـ/1997م)، مادة (قفا)، ج. 15، ص. 192.

24 المرزوقي، *شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام*، تحقيق: غريد الشَّيخ (دار الكتب العلميَّة، 1424هـ/2003م)، ج. 2، ص. 607.

25 عمر الأسعد، *معالم العروض والقافية* (عمان: الوكالة العربيَّة للتوزيع والنَّشر، 1984م)، ص. 95.

بني عمنا، لا تذكروا الشِّعر بعدما دَفنتُم بصحراءِ الغُمَير القوافيا[26]

وقد وردت عدَّة تعريفات للقافية؛ منها:[27]

تعريف الخليل (ت.170هـ):[28] القافية عنده هي السَّاكنان اللَّذان في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل السَّاكن الأوَّل منهما، أمَّا تعريف الأخفش(ت.215هـ)[29] فالقافية عنده آخر كلمة في البيت.

وذهب الفراء وثعلب وأكثر الكوفيين مثل أحمد بن كيسان، وابن عبد ربه إلى أنَّ القافية هي حرف الرَّويّ الذي تبنى عليه القصيدة فيقال قصيدة داليَّة، أو سينيَّة، أو همزيَّة، أو لاميَّة، ولكنَّ العلماء لم يأخذوا بهذا التَّعريف؛ يقول ابن كيسان: القافية كلّ شيء لزمت إعادته في آخر البيت، وقد لاذ هذا بقول الخليل لولا خلل فيه.[30] وذكر القيرواني (ت.463هـ) تعريف أبي موسى الحامض قائلاً: القافية عنده ما لزم الشَّاعر تكراره في آخر كلّ بيت، وهذا كلام عام يدخل فيه تعريف الخليل وغيره،[31] والقافية الحرف الذي تُبْنَى القصيدة عليه وهو المسمى رَوِيًّا.[32]

والذي جرى عليه العمل وتلقاه العروضيون بالقبول مذهب الخليل -مؤسس علم العروض- في القافية لدقَّته وضبطه في تحديد الحروف المختلفة للقافية، وعلى تعريف الخليل للقافية نجد أنَّها قد تأتي بعض كلمة أو كلمة، أو أكثر من كلمة.

---

26 من قول الشّميذر الحارثي، يُنْظَر: المرزوقي، *شرح حماسة أبي تمّام*، ج. 1، ص. 124.
27 محمود فراج عبدالحافظ، *نغمات الأشعار* (الإسكندريَّة: مطبعة الشّنهابي ، 2001م)، ص. 320، 321.
28 الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم *العين*، تحقيق: مهدي المخزومي، وإبراهيم السَّامرائي (دار ومكتبة الهلال، ج. 5، ص. 222. باب القاف والفاء والواو.
29 الأخفش الأوسط، *القوافي*، ص. 1.
30 أمين على السَّيد، *في علمي العروض والقافية* (القاهرة: دار المعارف، 1999م)، ص. 179.
31 ابن رشيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشّعر وآدابه*، تحقيق: محمَّد محيي الدّين عبد الحميد (دار الجيل، 1401هـ/1981م)، ج. 1، ص. 153.
32 أمين على السَّيد، *في علمي العروض والقافية*، ص. 179.

* حروف القافية:

يقصد بها الحروف التي يختم بها الشَّاعر الأبيات فى قصيدته ويجب عليه التزامها، وهذه الحروف منها ما يلزم بعينه، ومنها ما يلتزم بنظيره، وهى ستَّة، ولا يمكن أن تجتمع هذه السّتَّة في آخر بيت واحد، ولكن القافية لا تخلو من مجموع هذه الحروف؛ وهي:

1- الرَّويُّ: هو الحرف الذي يجب أنْ يلتزم بعينه في كلِّ أبيات القصيدة، فيقال قصيدة رائيَّة أو لاميَّة أو نونيَّة، وهو القافية عند بعض العروضيين"؛[33] وسمى رويًّا أخذًا له من الرّويَّة وهي الفكرة؛ لأنَّ الشَّاعر يرويه، وقيل: هو مأخوذ من الرِّوَاء وهو الحبل يضمُّ شيئًا إلى شيء، فكأنَّ الرَّوي شدَّ أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض، أو كأنَّه ربط أبيات القصيدة بعضها ببعض ربطًا شكليًّا متمثلاً في الموسيقى الظَّاهرة، وفي الرَّويّ من التَّمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة لأنَّنا قد نجد شعرًا خاليًا من التَّأسيس وتارة خاليًا من الرّدف، ويوجد ما هو خال من الصّلة والخروج، ولا يوجد شعر خال من الرّويّ.

2- الوصل: ما يجئ بعد الرَّويّ من حرف مدٍّ ينشأ عن إشباع حركته، وقد يكون الوصل بهاءٍ بعد الرَّويّ، ويلتزم في كلِّ أبيات القصيدة أيضًا؛ وسمِّى الوصل وصلاً؛ لوصله بالرَّويّ ومجيئه بعده.

3- الخروج: هو حرف المدِّ الذي ينشأ من إشباع هاء الوصل المتحركة بالفتح أو بالضَّم أو بالكسر، ويلتزم في كلِّ أبيات القصيدة؛ وسمِّى الخروج خروجًا ؛ لخروجه وتجاوزه الوصلَ التَّابعَ للرويّ.

4- الرِّدْف: حرف مدٍّ يكون قبل الرَّويّ مباشرة ، فإذا كان الرِّدْف ألفًا وجب التزامه بعينه في كلِّ أبيات القصيدة، أمَّا إذا كان واوًا أو ياءً فإنَّه يجوز أن يتبادلا؛ فتأتي بعض الأبيات مردفة بالواو، وبعضها مردفة بالياء؛ وسمِّى الرّدف ردفًا؛ لأنَّه خلف الرَّويّ، كردف الرَّاكب الذي يركب خلفه؛ لأنَّه وإن سَبَقَ الرَّويّ نُطْقًا مؤخَّرٌ عنه رتبةً؛ لأنَّه دونه في اللُّزوم.

33 فهمي عبد الفتاح، *العروض الشّعري*، ص. 160.

5- التَّأسيس: ألف المدِّ التي يكون بينها وبين الرَّويّ متحرك وتُلْتَزَمُ بعينها في سائر أبيات القصيدة؛ وسمِّيت ألف التَّأسيس تأسيسًا؛ لتقدمها على جميع حروف القافية أشبهت أُسَّ البناء.

6- الدَّخيل: هو هذا الحرف المتحرك الذي يفصل بين التَّأسيس والرَّويّ، وهذا الحرف لا يلتزم بعينه وإنَّما يلتزم بنظيره؛ وسمِّي الدَّخيل دخيلاً؛ لأنَّه كالدَّخيل في القوم لمجيئه على خلاف الأصل؛ لأنَّه يجوز اختلافه مع وقوعه بعد حرف لا يجوز اختلافه، فالأصل أنْ يكون أولى بعدم جواز الاختلاف؛ لأنَّه أقرب إلى آخر القافية ممَّا قبله، فلما خالف هذا الأصل صار كأنَّه ملحق في القافية، ومُدْخَلٌ فيها، وقيل: سمِّي دخيلاً لدخوله بين التَّأسيس والرَّويّ.[34]

ثانيا: الروي:

أ- حرف الرَّويّ وأصوات اللُّغة:

"يمتاز كلُّ صوت لغوي بصفات معينة، قد تكون وراء كثرة انتشاره في كلمات اللُّغة أو قلَّته؛ لذا كان اهتمام الشُّعراء ببعض أصوات اللُّغة واتِّخاذها رويًّا ونفورهم من أصوات أخرى وقلَّة استخدامهم إياها،"[35] وأقلُّ ما يمكن أنْ يراعى تكرره، وما يجب أنْ يشترك في كلِّ قوافي القصيدة ذلك الصَّوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسمِّيه أهل العروض بالرّويّ؛ فلا يكون الشِّعر مقفى إلاّ بأنْ يشتمل على ذلك الصَّوت المكرَّر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده لم يشترك مع غيره من الأصوات عدَّت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشِّعريَّة؛ وهذا الرَّويُّ هو صوت تنسب له القصيدة أحيانًا، فيقال رائيَّة أبي تمَّام وهمزيَّة شوقي، إلى غير ذلك ممَّا تعارف عليه الأدباء واصطلحوا عليه؛ وذلك لأنَّه أقل قدر يجب التزامه في أواخر الأبيات، ولا يكون الشِّعر مقفى إلاّ به.

ونحن حين نستعرض الشِّعر العربي قديمه وحديثه نلحظ أنَّ معظم حروف الهجاء يمكن أنْ يقع رويًّا، ولكنَّها تختلف في نسبة شيوعها؛ فوقوع الرَّاء رويًّا كثير في الشِّعر العربي، في حين أنَّ وقوع الطَّاء قليل أو نادر؛ فجميع حروف المعجم تصلح رويًّا إلا حروفًا ضعفت كالألف

34 أمين على السَّيد، *في علمي العروض والقافية*، ص. 189، 190 بتصرف.
35 فهمى عبد الفتاح، *العروض الشّعري*، ص. 161.

والياء والواو والهاء والتَّنوين،[36] ويمكن أنْ نقسم حروف الهجاء التي تقع رويًّا إلى أربعة أقسام حسب شيوعها في الشِّعر العربي:

1- حروف تجئ رويًّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب؛ وتلك هي: الرَّاء، اللَّام، الميم، النُّون، الباء، الدَّال.

2- حروف متوسطة الشّيوع؛ وتلك هي: التَّاء، السِّين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

3- حروف قليلة الشّيوع؛ الضّاد، الطّاء، الهاء.

4- حروف نادرة في مجيئها رويًّا؛ الذَّال، الثَّاء، الغين، الخاء، الشِّين، الصَّاد، الزَّاي، الظَّاء، الواو.

ولا تعزى كثرة الشّيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبي ورودها في أواخر كلمات اللُّغة؛ فالدَّال مثلاً تجئ في أواخر كلمات اللُّغة العربيَّة بكثرة، ولكن شيوعها في اللُّغة عامَّة ليس بالكثير، بل ربما قلَّ عن "العين" و"الفاء"، ومع ذلك فمجئ "الدَّال" رويًّا يزيد كثيرًا عن مجئ كلٍّ من "العين" و"الفاء"، وليست تتطلب "الزَّاى" جهدًا عضليًّا يبرر ندرة ورودها رويًّا.[37] يقول أبو العلاء (363هـ-449هـ/973م-1057م)[38] في مقدمة لزومياته: "فأمَّا المتقدمون فقلَّما ينظِّمون بالرَّويِّ حروف المعجم؛ لأنَّ ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئًا عن الطَّاء ولا الظَّاء ولا الشّين ولا الخاء، ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النَّابغة ليس فيه روىّ بني على الصَّاد ولا الضَّاد ولا كثير من نظائرهن، وهذا شيء ليس يخفى، والمحدثون أكثر تحققًا بالنِّظام؛ لأنَّ فيهم قومًا مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة

36 عمر الأسعد، *معالم العروض والقافية*، ص. 97.
37 إبراهيم أنيس، *موسيقى الشّعر* (**القاهرة:** مكتبة الأنجلو المصريَّة، 1965م)، ص. 247، 248.
يُنْظَر: طه عبدالفتاح، *فن الإلقاء*، ص. 215.
38 هو أحمد بن عبد الله بن سليمان القضاعي التَّنوخي المعري، شاعر وفيلسوف ولغوي وأديب عربي، من عصر الدَّولة العباسيَّة، ولد وتوفي في معرة النُّعمان في الشَّمال السُّوري وإليها يُنسب. لُقب برهين المحبسين أي محبس العمى ومحبس البيت؛ وذلك لأنَّه قد اعتزل النَّاس بعد عودته من بغداد حتَّى وفاته. يُنْظَر: عائشة عبدالرَّحمن، *مع أبي العلاء في رحلة حياته*، ص. 264-265؛ طه حسين، *مع أبي العلاء في سجنه*، ص. 44-45.

كدواوين كثيرة من أشعار العرب، وهذا أبو عبادة وله شعر جمٌّ ولا أعلم فيما روى له شيئًا على الخاء ولا الغين ولا الثَّاء إلاّ أن يكون شاذًا."[39]

ب- تعيين الرَّويّ:

قال الدَّمنهوري: "إذا جاءك بيت فانظر إلى آخر حرف منه، فإنْ كان واحدًا ممَّا لا يجوز أنْ يكون رويًّا فتجاوزه إلى الذي قبله، فإن لم يكن واحدًا منها فاجعله رويًّا، وإن كان واحدًا منها فتجاوزه إلى ما قبله، فإنَّه لابدَّ أنْ يكون رويًّا؛ لأنَّه لا يمكن أنْ يلحق بعد حرف الرَّويّ أكثر من حرفين: الأوَّل الوصل، والآخر الخروج؛ مثلاً بيت رؤبة،[40] وهو: "وقاتمِ الأعماقِ خَاوِى المُخْتَرَقْ"[41] آخره القاف ، وليست واحدًا من الحروف المستثناه ، فهي حرف الرَّويّ.

وبيت زهير بن أبي سلمى (520م-609م)؛ [42] وهو:[43]

صَحَا القلب عن سَلْمَى وأَقْصَرَ باطِلُهْ عُرِّيَ أفراسُ الصِّبَا ورواحلُــهْ

آخره الهاء، إلاّ أنَّها من الحروف المستثناة، ألا تراها هاء إضمار متحركًا ما قبلها، فلا تكون رويًّا بل وصلاً، فقد اضطرت إلى اعتبار ما قبلها وهو اللام، وليست من الحروف المستثناة ، فهي الرَّويُّ، والقصيدة لذلك لاميَّة.

وبيت الأعشى (7 هـ/629-570 م)؛[44] وهو:

قَطَعْتُ إذا خَبَّ رِبْعَانُها بِعَرْفَاءَ تَنْهَضُ في آدها[45]

---

39 أبو العلاء المعري، *اللُّزوميَّات* (القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت.)، ص. 24.

40 رؤبة بن العجاج؛ هو عبد الله بن رؤبة بن لبيد بن صخر السَّعدي التَّميمي أبو الشَّعثاء, راجز مجيد، من الشُّعراء، ولد في الجاهليَّة وقال الشِّعر فيها، ثمَّ أدرك الإسلام وأسلم وعاش إلى أيام الوليد بن عبد الملك و كان بعيدًا عن الهجاء.

41 ضاحي عبدالباقي محمَّد، *شرح ديوان رؤبة بن العجاج* (القاهرة: مجمع اللُّغة العربيَّة، 2011م)، ج.2، ص. 126.

42 زُهير بن أبي سُلْمى المزني؛ أحد أشهر شعراء العرب وحكيم الشُّعراء في الجاهليَّة، وهو أحد الثَّلاثة المقدمين على سائر الشُّعراء وهم:امرؤ القيس، وزُهير بن أبي سُلْمى، والنَّابغة الذُّبياني، وتوفي قبيل بعثة النَّبي محمَّد. البغدادي، *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب*، تحقيق: عبدالسَّلام محمَّد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1418هـ/1997م)، ج. 2، ص.293.

43 زهير بن أبي سلمى، *ديوان زهير*، تحقيق: فخر الدِّين قباوة (دارالآفاق الجديدة، د.ت.)، ج.1، ص.26.

44 الأعشى: هو ميمون بن قيس بن جندل؛ لقب بالأعشى لأنَّه كان ضعيف البصر، والأعشى في اللُّغة هو الذي لا يرى ليلاً ويقال له: أعشى قيس والأعشى الأكبر، وهو من شعراء الطَّبقة الأولى في الجاهليَّة، كان كثير الوفود على الملوك من العرب والفرس، فكثرت الألفاظ الفارسيَّة في شعره، وهو غزير الشِّعر، يسلك فيه كلَّ مسلك، وليس أحدٌ ممن عرف قبله أكثر شعرًا منه، كان يغني بشعره فلقب بصنَّاجة العرب.

45 الأعشى، *ديوان الأعشى*، تحقيق: محمَّد محمَّد حسين (بيروت: مؤسسة الرّسالة، د.ت.)، ص. 119.

آخره الألف، ولا تكون رويًّا بل خروج؛ لأنَّها تابعة لهاء الإضمار، فقد اضطرت إلى اعتبار ما قبل الهاء وهو الدَّال، وليست من الحروف المستثناة، فهي إذن الرَّويّ، والقصيدة لذلك داليَّة، وقِسْ، ثمَّ ما يجوز أن يكون رويًّا ووصلاً، قد يتعين أنْ يكون وصلاً، إذا كان في الأبيات ما لا يصلح أن يكون رويًّا مثل: قفلت كارها -ومررت بدارها- فإنَّ هاء (كارها) وإن جاز كونها رويًّا، لكن ما جاء بعدها في بيت آخر ما لا يصلح أن يكون رويًّا وهو هاء (دارها) تعيَّنت هي أيضًا للوصل، وقد يتعين أنْ يكون رويًّا إذا لم يلتزم الحرف الذى قبله في آخر كلِّ بيت من أبياته؛ كا في: ثُلّتي، ولمتي، وليلتي، فإنَّ تاء التَّأنيث وإن جاز كونها وصلاً، لكن لما لم يلتزم الحرف الذي قبلها تَعَيَّنَتْ هي للرويِّ هنا، أمَّا ما عدا هذه الحروف فلا يكون رويًّا.[46]

ثالثا: الوزن وأثره في قبول النسق الشعري:

لا شكَّ أنَّ معرفة الوزن يمكن أنْ تسهم في تذوق الشِّعر والتَّمتع به؛ فالإحساس بالهندسة الموسيقيَّة للقصيدة تساعد المتلقي على الولوج إلى أعماق النَّص والإحساس به، بل إنَّ الأمر يمكن أنْ يصل إلى ما هو أبعد من ذلك، كا يقول الأستاذ على يونس: "ممَّا يؤدي إلى استمتاع القارئ أو السَّامع بالعمل الشِّعري وتقديره إياه أنْ يشعر من خلاله بقدرة الشَّاعر على تشكيل مادته وتوجيهها وجهة معينة تبعًا لإرادته؛ فالإبداع الشِّعري صورة من صور الإرادة الإنسانيَّة وقدرتها على التَّأثير، والنَّسق نظام، ولابدَّ من إرادة وراء كلِّ نظام، والشُّعور بإرادة الشَّاعر وقدرته من أسباب المتعة التي يبعثها النَّسق الشِّعري في نفس المتلقي"؛[47] وهنا يبدو أنَّ ذوق المتلقي وإحساسه الخاص بقبول النَّسق الموسيقي للشاعر ليس سببًا في قبول عمله فحسب، بل هو سبب في الإحساس القوي بالمتعة عند معايشة العمل الشِّعري؛ فالشَّاعر القادر على إيصال هذا النَّسق الشِّعرى الدَّقيق إلى المتلقي، هو الأكثر اقترابًا من قلبه والأكثر تأثيرًا فيه؛ لأنَّه استثار فيه تذوقه وفطرته؛ ولهذا فإنَّ لذوق المتلقي أثرًا كبيرًا في قبول العمل الشِّعري أو رفضه،

46 السَّيد محمَّد الدَّمنهوري، *حاشية الدَّمنهوري على متن الكافي في علمي العروض والقوافي* (بولاق: المطبعة الميمنيَّة، 1307هـ)، ص. 92.

47 على يونس، *نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربي* (القاهرة: الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب، 1993م)، ص. 208.

وخاصة ذوق المتلقي الفاهم لموسيقى الشِّعر المتذوق للأنغام العروضيَّة بطريقة المشافهة لا الكتابة.[48]

وعلى هذا فإنَّ "للشعر الموزون إيقاعًا يطربُ الفهم لصوابه، وما يَرِدُ عليه من حُسنِ تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحَّةِ وزْنِ الشِّعرِ صحةُ المعنى وعذوبةُ اللَّفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمَّ قبوله له، واشتماله عليه، وإنْ نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدْر نقصان أجزائه؛ ومثال ذلك الغناءُ المُطْرِبُ الذي يتضاعفُ له طربُ مُسْتمِعه، المتفهِّم لمعناه ولفظِه مع طِيب ألحانه، فأمَّا المقتصر على طيبِ اللَّحن من دونَ ما سواهُ فناقصُ الطَّرب، وهذه حالُ الفَهْم فيما يرِدُ عليه من الشِّعر الموزُونِ مفْهُومًا أو مجهُولاً."[49]

و"يجمل أثر الشِّعر في إثارة العواطف وتصوير أحوال النَّفس، لا في الحقائق النَّظريَّة، ولا ريب أنَّ النَّفس ترتاح بصورة المحسوس الباهر وما انتزع منه الخيال الجلي لخفة مئونته عليها، وإراحته لها من المعاناة والكدِّ، فكيف إذا انضم إلى ذلك نَغْم الوزن والقافية الشَّديدة الشَّبه بتأثير الإيقاع (تبيين الألحان وضبط نسبها) والتَّلحين (الصَّوت المصنوع بكيفيَّة خاصة) الذي يطرب له الإنسان."[50]

رابعا: النبضة الإيقاعية:

"إنَّ النَّبضة الإيقاعيَّة ضرورة لا مناص منها في الصَّوت البشري، وكلُّ لغة تتألَّف من إيقاعات متناسقة موزونة بالضَّرورة، وإيقاعات اللُّغة ومقاطعها القائمة بذاتها هي التي يستغلها الشَّاعر ضمن المصادر الفنيَّة لفنه، ومن هنا كان تعريف "أيدمان" لإيقاع الشِّعر بأنَّه الأداة الخاصة التي يستخدمها الشَّاعر في السَّيطرة على الحسِّ وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم

48 قاسم بن محمَّد البكرجي، *شرح شفاء العلل في نظم الزّحافات والعلل*، تحقيق: أحمد عفيفي (القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 2005م)، ص. 46.
49 ابن طباطبا العلوي، *عيار الشِّعر*، تحقيق: محمَّد زغلول سلام (الإسكندريَّة: منشأة المعارف، د.ت.)، ص. 53.
50 أحمد الإسكندري، ومصطفى عناني، *الوسيط في الأدب العربي وتاريخه* (القاهرة: دار المعارف، د.ت.)، ص. 42، 43.

المغناطيسي، عندئذ يتكوَّن الجوُّ الشِّعريُّ الخاصُ الذي يلتقي فيه الشَّاعر بالقارئ، والذي يكشف فيه الشَّاعر عمَّا يجب عليه أنْ يقول.[51]

إنَّ القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التَّجربة التي تمَّ التَّعبير عنها بكلِّ الحيل الموسيقيَّة التي يملكها الشَّاعر، أمَّا الحركة الأساسيَّة للإيقاع والطَّابع الكلي للخيال الشِّعرى فهما اللذان يؤلِّفان الأثر الكلي للشعر معتمدين على الأصوات المنتقاة المثيرة والصِّفات الكاشفة والصُّور الدَّقيقة، ولا شكَّ أنَّ القصيدة شيء أكبر من مجرد ما تحويه من مقاطع قائمة بذاتها ومن إيقاع وكلمات أو من مجرد معناها الذي يمكن ترجمته أو شرحه، إنَّها خلق كلِّي وكائن عضوي في ذاته، والشُّغل الشَّاغل للشاعر يتمثَّل في الإفصاح عن ذلك الحلم الذي ينتابه ويطارده، وإذا كان هذا الإفصاح والتَّوصيل مدينًا لأي عنصر بشيء، فهذا الدّين يرجع إلى الإيقاع الذي يجعل من القول بأنَّ السّحر يكمن في ذلك القصر الذي يستولى به الإيقاع على الانتباه؛ فالقارئ أو المستمع يجد نفسه وقد تكيَّف مع حالة مزاجيَّة محددة، كما يجدد حياته وقد تدفَّقت في تيار إيقاع شعري بذاته، وهذا هو أحد الأسباب في أنَّ القصيدة تتركنا مع شيء أكثر من مجرد عناصرها؛ إذ إنَّنا نشارك في لحظة في حياة ذلك الحلم العضوي الذي نسميه بالقصيدة.[52]

هنا تصبح خفقة قلب الشَّاعر وخفقات قلوبنا شيئًا واحدًا ، وفي أحيان كثيرة تبدأ القصيدة في العقل والوجدان كنوع من الإيقاع الذي لا يكاد يستبان مدلوله، وكم من قصيدة بدأت في خيال الشَّاعر مجرد همهمات بلا كلمات ، ثمَّ تتخلَّق وتتَّخذ شكلاً بعد ذلك في صور كلمات ومعان، وأي محب للشعر يعرف أنَّ وراء بعض الأصوات والمعاني التي يحبها ويستجيب لها يكمن جوهر القصيدة حين تنشد، وسحر القوافي وهي تنساب، فالشِّعر يفقد شخصيته المتميّزة إذا ما انتفى فيه عنصر الإيقاع، وقد تكوّن الكلمات ممَّا يمكن أن تعيه الذَّاكرة، أو تكون ذكيَّة، غير أنَّه لا يمكن التَّغني بها ما لم يكن لها تلك الصِّفة التَّنويميَّة الآسرة التي للإيقاع والتي يمكن أنْ يشدو بها قلب القارئ وتصبح خلال تلك التَّجربة جزءًا من حياته.

51 نبيل راغب، *عناصر البلاغة الأدبيَّة* (القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 2003م)، ص. 110.
52 راغب، *عناصر البلاغة الأدبيَّة*، ص. 111.

لكن ما يتَّصف به الإيقاع من سلاسة ورخامة إمتاع لا يكفي في حدِّ ذاته لتعليل أثر الشِّعر؛ لأنَّ الشِّعر لو كان مجرد كلمات ذات نغمات ومقاطع وألحان، لكان موسيقى تحددها الأصوات والتَّراكيب التي تتيحها لغة من اللُّغات، وتفتقر إلى ذلك التَّنوع الكامن في الصَّوت المفرد والتَّوافق المتعدد والمعقد المتاح للموسيقى، وربما كان الشِّعر -كما تمنى بعض الشُّعراء أنْ يكون- موسيقى خالصة، لكن هذه الموسيقى لو قورنت بالموسيقى ذاتها لبدت خافتة وغير محددة؛ ولذلك فإنَّ الشِّعر يتألَّف من كلمات، وأنَّ هذه الكلمات لا تصدر الصَّوت فقط وإنَّما تتكلَّم كذلك.[53]

ويوضح رتشاردز أنَّ الوزن هو الصُّورة الخاصة المتميّزة للإيقاع في عمل فني محدد، ويعتمد الاثنان -الإيقاع والوزن- على التِّكرار والتَّوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء أكان ما نتوقَّعه يحدث فعلاً أم لا يحدث، وعادة يكون هذا التَّوقع لا شعوريًّا؛ فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء أكانت هذه المقاطع أصواتًا أم صورًا للحركات الكلاميَّة، يهيئ الذِّهن لتقبل تتابع جديد من هذا النَّمط دون غيره؛ إذ يتكيَّف جهازنا في هذه اللَّحظة بحيث لا يتقبَّل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة، فكما أنَّ العين فى أثناء قراءة كلام مطبوع تتوقع بدون وعي أنْ يكون هجاء الكلمة كالمعتاد وأنْ تظلَّ حروف الطِّباعة كما هي، كذلك يكون الذِّهن بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة نثريَّة مهيَّأ لعدد معين من التَّتابع الممكن والمحتمل، وفي الوقت نفسه يضعف من قدرته على تقبل صنوف أخرى من التَّتابع، أمَّا الأثر الذي يولده ما يلي فعلاً فيعتمد على حدٍّ بعيد على هذا التَّهيؤ اللاواعي، ويتألَّف معظمه من التَّغير الذي يصيب مجرى هذا التَّوقع؛ لذلك يحتِّم رتشاردز أنْ نصف الإيقاع في حدود هذه التَّغيرات.[54]

ويختلف الشِّعر والنَّثر فيما بينهما في مدى إثارتهما لعمليَّة التَّهيؤ هذه ، وفي مدى تضييقهما من مجال التَّوقع؛ فالنَّثر عامَّة تصاحبه حالة من التَّوقع أكثر غموضًا وأقلُّ تحديدًا ممَّا هي في الشِّعر، ففى قطعة النَّثر يتهيَّأ القارئ لرؤية كلمات أخرى في الصَّوت، كلمات تغلب عليها صنعتا الصّعوبة والتَّجريد؛ ولذلك فالدّور الذي يلعبه الأثر الحسي أو الشَّكلي للألفاظ ضئيل جدًا في

53 راغب، *عناصر البلاغة الأدبيَّة*، ص. 112، 113.
54 رتشاردز، *مبادئ النَّقد الأدبى*، ص. 194.

الكتابة التَّقريريَّة التَّحليليَّة، وحتَّى أكثر ضروب النَّثر الغنائي تنسيقًا ونظامًا لا يبعث فينا أثناء استمرارنا في قراءته إلا توقعًا غامضًا جدًا، فنحن نحسُّ -حتَّى تبلغ آخر لفظة في القطعة النَّثريَّة- بأنَّه كان من الممكن أنْ يرد عدد كبير من التَّراكيب اللفظيَّة المناسبة بدلاً ممَّا يرد فعلاً تراكيب من شأنها إشباع توقعنا، طالما كان توقعنا هذا مصدره مجرد العادة وروتين التَّأثير الحسِّي.

ويؤكِّد رتشاردز عدم وجود إيقاعات أو صور تجعل للكلمات في ذاتها صفات أدبيَّة خاصة، كذلك لا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها أو من طبيعتها أنْ تبعث على اللَّذة أو عدمها، ولكن لكلِّ كلمة مجال من التَّأثيرات الممكنة يختلف طبقًا للظروف التي توجد فيها، وكلُّ ما يعنيه رتشاردز عندما يقسِّم الكلمات على كلمات ملساء مشذبة وأخرى وعرة غير مشذبة على نحو ما فعل دانتي، أو على أي نحو آخر، هو أنَّ بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره؛ ولذلك يلزمه كي يغيّر من صفاته أنْ يوجد في ظروف أكثر غرابة، والتَّأثير الذي تولِّده الكلمة فعلاً عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظُّروف الخاصة التي توجد فيها، ولابدَّ أنْ تضع في اعتبارنا أنَّ التَّأثير الصَّوتي أو الإيقاعي للفظ لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التي تتمُّ في الوقت نفسه، ذلك أنَّ جميع هذه التَّأثيرات ممتزجة معًا بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.[55]

ويكتسب الإيقاع شخصيته عن طريق التَّوفيق بينه وبين ما يسبقه ولا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتَّصف بطبيعتها بالحزن والفرح؛ إذ تختلف الطَّريقة التي يؤثر بها الإيقاع في نفوسنا تبعًا للانفعال الذي يثار فعلاً في ذلك الوقت، بل إنَّها تختلف أيضًا تبعًا للمدلول، وتوقع حدوث الإيقاع نتيجة للعادة ولروتين الإحساس ليس إلا مجرد جزء من حالة وضرورة تكامل الفكرة، وتخمين القارئ لما يقال، وإدراكه للحركة ونوايا المتكلّم وموقفه وحالته الذِّهنيَّة العامَّة في حالة الأدب المسرحي، ولا يحدد الإيقاع ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظّروف والملابسات التي يدخل فيها هذا الإيقاع، هذه التّوقعات جميعًا مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطًا وثيقًا،

55 رتشاردز، *مبادئ النَّقد الأدبي*، ص. 195.

والكلمة النّاجحة هي التي تستطيع أنْ تشبع هذه التّوقعات جميعًا في الوقت نفسه، لكن رتشاردز يرفض أنْ نعزو إلى الصّوت وحده ميزات كلّ العوامل الأخرى، ومع ذلك فهو لا يقلل من أهمية الإيقاع على الإطلاق؛ لأنّه يرى فيه في معظم الحالات مفتاحًا للتأثيرات الأخرى في الشِّعر.[56]

وإذا كان الصّوت هو الوحدة الأولى التي يتكوّن منها الإيقاع، فإنّ الإيقاع هو النّسيج الذي يتألّف من التّوقعات والإشباعات أو خيبة الظّن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع، ومن الواضح أنّه لا توجد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجد التّوقع، وربما كان معظم ضروب الإيقاع تتألّف من عدد من المفاجآت ومشاعر التّسويف وخيبة الظّن لا يقلُّ عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة، وهذا يفسر لرتشاردز السِّر في ارتباط الملل والسّأم بالإيقاع المسرف في البساطة، فهو خال من الانفعال والتّأثير ما لم تتدخل فيه حالات من التّخدير كما نجد في الكثير من الرّقص والموسيقى البدائيين، وكما هي الحال غالبًا في الوزن.[57]

والكلام الموزون ذو الإيقاع الموسيقي يثير فينا انتباهًا عجيبًا؛ وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكوّن منها جميعًا تلك السِّلسلة المتّصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية، فنحن نسمع بعض مقاطع الشّطر ونتوقع بعضه الآخر، وذلك حين نمرن المران الكافي على سماع هذا النِّظام الخاص في مقاطع الوزن، فعمليَّة التّوقع مستمرة حين سماع الإنشاد تسترعي منا الانتباه وتنشطه، وقد يخالف الشّاعر ما يتوقعه السّامع، وذلك بأنْ يتّبع وجهًا من وجوه تجوّزها قوانين النّظم كأنْ ينوّع في القافية أو يصرع حيث لا يجب التّصريع، وكلُّ هذا ممّا سيطر الإيقاع على السّامع فلابدّ أنْ يحدث داخله انفعال ما يصحبه هزات جسمانيَّة معبّرة ومنتظمة نلحظها في المنشد وسامعيه معًا.[58]

56 راغب، *عناصر البلاغة الأدبيَّة*، ص. 113.
57 راغب، *عناصر البلاغة الأدبيَّة*، ص. 115.
58 راغب، *عناصر البلاغة الأدبيَّة*، ص. 119، 120.

المبحث الثالث: القافية والحالة النفسية للشاعر

أولا: ارتباط القافية بالشعور النفسي:

إنَّ تكرار الشَّاعر لحرف بعينه، قد يكون له مغزى نفسي عميق فقد يرجع هذا إلى صورة الحرف أو شكله، أو إلى صورته، وما يوحي هذا الصَّوت في نفس الشَّاعر من إيحاءات نفسيَّة معينة، تعكس شعورًا يسيطر عليه، وهو بصدد ممارسته لتجربته الفنيَّة فى هذه القصيدة أو تلك، أو قد يكون الباعث على ذلك ناحية عضويَّة، نشأت عن شعور نفسى معين جعل الشَّاعر يستصعب نطق بعض الأصوات ويستسهل نطق أخرى؛ وهناك أمثلة كثيرة من شعرنا العربي توضح لنا بجلاء هذه الحقيقة؛ ومن ذلك -على سبيل المثال- اختيار أبى تمَّام (231هـ-188هـ/788-845 م)،[59] الرَّاء المضمومة حرف رويٍّ لقصيدة له في مدح المعتصم، والتي استهلها بوصف مقدم الرَّبيع:[60]

رَقَّت حَواشِي الدَهرُ فَهيَ تَمَرمَرُ وَغَدا الثَرى في حَليهِ يَتَكَسَّـــرُ
نَزَلَت مُقَدِّمَةُ المَصيفِ حَميـــــــدَةً وَيَدُ الشِتاءِ جَديدَةٌ لا تُكفَـــرُ
لَولا الَّذي غَرَسَ الشِتاءُ بِكَـــفِّهِ لاقى المَصيفُ هَشائِماً لا تُثمِرُ
كَم لَيلَةٍ آسى البِلادَ بِنَفســـــــهِ فيها وَيَومٍ وَبلُهُ مُتَغَنجـــرُ
مَطَرٌ يَذوبُ الصَحوُ مِنهُ وَبَعدَهُ صَحوٌ يَكادُ مِنَ الغَضارَةِ يُمطِرُ

فأبو تمَّام يبدو من خلال هذه الأبيات فرحًا مبتهجًا بمقدم الرَّبيع، ومبعث هذا الفرح هو إحساسه برقة الحياة والطَّبيعة من حوله الذي خلعه عليهما، فدبَّ فيهما الفرح والسّرور؛ ومن المظاهر الدَّالة على ذلك الرَّقص والتَّثنى، فجوانب الدَّهر أخذت من فرط فرحها تتمايل وتتثنى، وكذا النَّبات في الثَّرى الرّطب، وليس هناك حرف من حروف اللُّغة العربيَّة أدقُّ رسمًا وتصويرًا

59 أبو تمَّام: حبيب بن أوس بن الحارث الطَّائي ، أحد أمراء البيان ، ولد بمدينة جاسم من قرى حوران بسورية ، ورحل إلى مصر واستقدمه المعتصم إلى بغداد فأجازه وقدمه على شعراء وقته فأقام في العراق ثمَّ ولي بريد الموصل فلم يتم سنتين حتَّى توفي بها ، كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة من أراجيز العرب غير القصائد والمقاطيع. وفي *أخبار أبي تمَّام* للصولي: أنَّه كان أجش الصوت يصطحب راوية له حسن الصَّوت فينشد شعره بين يدي الخلفاء والأمراء ، وفي شعره قوة وجزالة، واختلف في التَّفضيل بينه وبين المتنبي والبحتري، له تصانيف ؛ منها فحول الشعراء ، وديوان الحماسة ، ومختار أشعار القبائل ، ونقائض جرير والأخطل. الخطيب التَّبريزي، *شرح ديوان أبى تمَّام* (بيروت: دار الكتاب العربي، 1414هـ/1994م)، ج. 1، ص.5.

60 التَّبريزي، *شرح ديوان أبى تمَّام* ، ج.1، ص. 471.

لهذه الحالة النَّفسيَّة من حرف الرَّاء بما فيه من تقوس وتثن؛ ولذا فليس بعجيب أنْ يردده الشَّاعر في البيت الأوَّل ستَّ مرات ويأتى حرف رويّ لقصيدته هذه؛ وبناءً على هذا يتَّضح لنا أنَّ القافية مرتبطة بالحالة النَّفسيَّة والشُّعوريَّة للشاعر.[61]

ثانيا: سينية البحتري والجو النفسي للقصيدة:

سينيَّة البحتري (206هـ-284هـ/821م-898م)،[62] تصوِّر بوضوح صدق تجربة الشَّاعر ومطابقة هذه التَّجربة لحالته النَّفسيَّة والشُّعوريَّة، فقد جاءت السِّين المكسورة حرفًا لرويّ هذه القصيدة؛ ومجئ هذا الحرف بالذَّات هنا له دلالة نفسيَّة عميقة؛ فحرف السِّين من حروف الصَّفير، التي تنسل هاربة من بين الأسنان والفم يكاد يكون مغلقًا؛ وهذه الظَّاهرة الصَّوتيَّة تحدث لمن يحسون بشيء من الجهد والإرهاق البدني أو النَّفسي، الذي ينعكس على طريقة نطقهم للكلام واختيارهم بطريقة لا شعوريَّة لبعض الحروف والأصوات التي تتلاءم مع الإحساس الذي ينتابهم.[63]

وفي سينيَّة البحتري نجد الشَّاعر في حالة نفسيَّة سيئة، فقد فقد كثيرًا من الرَّوابط التى تربطه بالحياة؛ فقد المال والجاه، والصّحب والخلان، وأصبح وحيدًا غريبًا في وطنه، ومع ذلك فإنَّه لم يفقد قيمه ومثله العليا، فلم يهن نفسه ولم يذلَّها لنذل أو خسيس، ولم يتزعزع ويضعف، بل تماسك ووقف صلبًا شامخًا أمام هذه النَّوائب؛ ومن ثمَّ فليس بعجيب أنْ تأتى السِّين المكسورة حرف روي لهذه القصيدة ملائمة في نطقها وصوتها الخافت هذا الإحساس وذلك الانكسار النَّفسي الذي ينتاب هذا الشَّاعر ويدفعه كذلك وبطريقة لا شعوريَّة إلى ترديد هذا الحرف في البيتين الأوَّل والثَّاني من هذه القصيدة أربع مرات.

---

61 عثمان موافي، *في نظرية الأدب: من قضايا الشّعر والنَّثر في النَّقد العربى القديم والحديث* (الإسكندريَّة: دار المعرفة الجامعيَّة، 1991م)، من ص. 240 إلى ص. 244 بتصرف.

62 هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التَّنوخي الطَّائي، أحد أشهر الشُّعراء العرب في العصر العباسي، يقال لشعره سلاسل الذَّهب، وهو أحد الثَّلاثة الذين كانوا أشعر أبناء عصرهم، المتنبي وأبو تمام والبحتري، ولد في منبج إلى الشَّمال الشَّرقي من حلب في سوريَّة، ظهرت موهبته الشِّعريَّة منذ صغره، انتقل إلى حمص ليعرض شعره على أبي تمَّام الذي وجهه وأرشده إلى ما يجب أن يتبعه في شعره. كان شاعراً في بلاط الخلفاء المتوكل والمنتصروالمستعين والمعتز بن المتوكل، كما كانت له صلات وثيقة مع وزراء في الدولة العباسية وغيرهم من الولاة والأمراء وقادة الجيوش، خلَّف ديواناً ضخماً، أكثر ما فيه في المديح وأقله في الرّثاء والهجاء، وله أيضاً قصائد في الفخر والعتاب والاعتذار والحكمة والوصف والغزل، وكان مصوّرًا بارعًا، ومن أشهر قصائده تلك التي يصف فيها إيوان كسرى. أبو بكر الصُّولي، *أخبار البحتري*، تحقيق: صالح الأشتر (دار الأوزاعي للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، 1987م)، ص. 7.

63 إبراهيم أنيس، *موسيقى الشّعر*، ص. 32، 33.

يقول عبدالله بن المعتز مشيدًا بالبحتري، مقرًّا بتقدمه، مستشهدًا بقصائد وصفيَّة من عيون شعره: "لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السِّينيَّة في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينيَّة مثلها."[64]

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي ... وَتَرَفُّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبـــسِ
وَتَمَاسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ ... ـرُ إِلتِماساً مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي
بُلَغٌ مِن صُبابَةِ العَيشِ عِنـدي ... طَفَّفَتها الأَيّامُ تَطفيفَ بَخـــسِ
وَبَعيدٌ مابَينَ وارِدِ رِفَـــهٍ ... عَلَلٍ شُربُهُ وَوارِدِ خِمـــسِ
وَكَأَنَّ الزَمانَ أَصبَحَ مَحمـــو ... لاً هَواهُ مَعَ الأَخَسِّ الأَخَـــسِّ
وَاِشتِرائي العِراقَ خُطَّةُ غَبـنٍ ... بَعدَ بَيعي الشَآمَ بَيعَةَ وَكـــسِ[65]

"فالشَّاعر في مجابهة وتحدي تجاه الزَّمن الشَّرس، وهو لا يستسلم لهجماته العنيفة، وإنَّما يتأبى عليه، ويصمد شامخًا في مواجهته، ولم يكن غريبًا أنْ تكون حياة البحتري على هذا النَّمط، فهو شاعر قضى جلَّ عمره مهاجرًا مغتربًا عن وطنه الأصلي دائم التّجوال والتّرحال طلبًا لكلِّ صور الجاه والمجد في الحياة، وقد عمد البحتري إلى تحديد موقفه بحسم يكشف عن المناخ النَّفسي الذي يكتنف الصّراع بينه وبين القدر، وهو يفعل ذلك في البيتين الأوَّل والثَّاني من القصيدة، بل هو يفعل ذلك في أولى كلماتها فيبدأ ذلك الابتداء المشع الفريد حقًّا حين يقول: "صنت نفسي،" فهو يعتصم في محنته بصون النَّفس عن الدَّنس، وبالتَّرفع فوق اللِّئام والدّنايا، وبالتَّماسك في مواجهة عواصف الدَّهر التي تزعزعه سعيًّا لاقتلاعه.

وصدق التَّجربة في السِّينيَّة لا يستمد كينونته من عمق اهتياج الشَّاعر بموضوعه وانفعاله الشَّديد به فحسب، بل يستمد كيانه أساسًا من أنَّه تعبير عمَّا عايشه الشَّاعر وباشره بالتَّوتر والعذاب في حياته، وإذا كان الشَّاعر قد اعتصم بصون النَّفس وترفعها وتماسكها، وإذا كان صدق التَّجربة وعمق العاطفة لدى الفنان المتمكن يهيّئان له أنْ ينتقي صوره ورموزه ويوحد بينها عن طريق الخيال، فقد استطاع البحتري أنْ يجد صوره النَّفسيَّة المتأبيَّة المتماسكة، في

64 أبو بكر الصُّولي، *أخبار البحتري*، ص. 72، 73، 74.
أبو هلال العسكري، *ديوان المعاني* (لقاهرة: نشرة مكتبة القدسي، 1352هـ)، ج. 2، ص.63.
65 البحتري، *ديوان البحتري*، ج. 2، ص. 1152، 1153.

الإيوان وفي آل ساسان، وفيما اتّصل بهما من معالم الشّموخ في البنيان، وصور الجِلاد والنّصر فهو مواطن النّزال والصّراع. ولم لا؟ أليس البحتري معتزًّا بشموخ ذاته وترفع إنسانيته في مواجهة الزّمن الخسيس المتغير؛ وتلك -بالتّحديد- هي صفات الإيوان وآل ساسان جميعًا. ثمّ لا يلبث البحتري أنْ يتوجه بخطابه إلى الدّهر منذرًا، فهو لا يزال -رغم الكارثة التي لحقته- على صفاته القديمة الأصيلة؛ صفات التّحمل الأبي، والمترفع فوق الدّنايا، صفات من لا يعيش إلا عزيز الجانب موفور الكرامة، يرفض الضّيم من البشر ويصمد لتقلبات الأيام:

لا تَرُزني مُزاوِلاً لِإختِبـاري ... بَعدَ هَذي البَلوى فَتُنكِرَ مَـــسّي
وَقَديماً عَهِدَتني ذا هَنـــاتٍ ... آبِياتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمـــــسِ
وَلَقَد رابَني اِبنُ عَمّـــي ... بَعدَ لينٍ مِن جانِبَيهِ وَأُنـــــسِ
وَإِذا ما جُفيتُ كُنتُ جَديـرًا ... أَن أَرى غَيرَ مُصبِحٍ حَيثُ أُمسي[66]

إذن فالبحتري في الأبيات العشرة الأولى من القصيدة قد طرح قضيته بجلاء، وحدد غريمه الأساسي فيها، وأسفر عن موقفه الحاسم التابع من صفاته وأخلاقياته، ويمكننا اعتبار تلك الأبيات بمنزلة مقدمة وثيقة الصّلة بتجربة الشّاعر، إنّها ترهص بها وتلخصها وتحدد المواقف والإطار النّفسي الذي يحكم القصيدة بأسرها، وحينما نتأمل في المفردات والتّراكيب والصّور الجزئيّة نجدها كلّها تنبئ عن ذلك، وتنبع من صميم الموقف، وتتّسق وجوهر الصّراع؛ فالنّفس مصونة مترفعة متماسكة في مواجهة الدّنس والزّعزعة، وتطفيف الأيام والزّمن الموالى للأوغاد؛ ذلك الزّمن الذي ضلله فباعه العراق والاغتراب مقابل الشّام ودفء الأهل والاستقرار، والشّاعر في مواجهة ذلك صلب الملمس ثابت الأركان كما كان طيلة حياته، وإذا كان ابن عمه قد أدار له ظهر المجن ونبا عنه بعد اللّين والأنس، فهو في ذلك صنيعة من صنائع الدّهر وقناع من أقنعته وليس على الشّاعر إلا أنْ يقابل صنيعه بمثله فيتركه إلى غير رجعة.

66 البحتري، *ديوان البحتري*، ج. 2، ص. 1153، 1154.

ثمَّ تنطلق روح الشَّاعر على أجنحة الخيال ملتهبة بتلك العواصف الصَّادقة المتأججة إلى الكون الكبير من حوله، كي يختار من صوره ومعطياته ما يلائم تجربته ويسعفه في تكثيفها والتَّعبير -بلغة الفن- عنها فيقول:

حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّه ... تُ إِلى أَبيَضَ المَدائِنِ عَنـــسي
أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسى ... لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساســـانَ دَرسِ
أَذكَرتِنيهُمُ الخُطوبُ التَوالي ... وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنـــسي
وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ ... مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخســـي
مُغلَقٍ بابُهُ عَلى جَبَلِ القَبـــ ... ـــقِ إِلى دارَتَي خِلاطَ وَمُكـــسِ
حِلَلٌ لَم تَكُ كَأَطلالِ سُعدى ... في قِفارٍ مِنَ البَسابِسِ مُلـــسِ
وَمَساعٍ لَولا المُحاباةُ مِنّـــي ... لَم تُطِقها مَسعاةُ عَنسٍ وَعَبس[67]

فالشَّاعر إذن قد وجد في آل ساسان وما أسلفوه من مبان وعمران -خاصة الإيوان- وما سجَّلوه من مآثر وأمجاد ثابتة على مرِّ الأيام، ثمَّ ما كان من تقلب الزَّمن عليهم وعجزه إلا عن أنْ يغيّر ويظهر بالمظهر من خوالدهم دون الجوهر، وجد الشَّاعر في ذلك -عن حقٍّ- معادلاً موضوعيًّا لمسار حياته ولحالته النَّفسيَّة خاصة في تلك الآونة، إنَّه يتوجَّه إلى المدائن حيث يتلبث بالعمر ذاته وقتًا ليس محسوبًا من الزَّمن وينظر إلى الحياة بأسرها نظرة تشوف وتأمل واكتشاف، ويقضي في رحاب الأبيض -قصر حكم آل ساسان ومستقر الإيوان- ساعات صدق بمنأى عن الصّراع والتَّعصب والأهواء، إنَّه في رحاب ذلك الجلال يتذكر أصحابه في ماضيهم وقد استقروا ونهلوا السَّعادة في مقارهم الشَّاسعة الممتدة عبر الجبال وفي إنجازاتهم وأمجادهم، ويرتفع الشَّاعر فوق الشّعوبيَّة والتَّعصب -وهو العربيُّ الطَّائيُّ- فيقول إنَّها مآثر ماديَّة ومعنويَّة لولا محاباته لبني قومه وحبه لهم ما ارتفعت مساعيهم إلى هذا الشّموخ الرَّفيع.[68]

"ونحن لكي ندرك عظمة فن البحتري واقتداره في السِّينيَّة علينا أنْ نتصوَّر ما كان يمكن أن يكون عليه أمر تلك القصيدة لو أنَّ الشَّاعر هجم على حالته النَّفسيَّة وأخذ في الحديث عنها

67 البحتري، *ديوان البحتري*، ج. 2، ص. 1154، 1155.
68 صالح حسن اليظي، *البحتري: شاعر القرن الثَّالث الهجري: رؤية فى الإبداع الشّعري* (الإسكندريَّة ، 1411هـ/1991م)، ص.364 – 367 بتصرف.

وتشخيصها بمعزل عن تلك الموحيات والرّموز التي استقاها من معطيات الكون الفسيح من حوله."[69]

موسيقى القصيدة في سينية البحتري:

يفرد الدّكتور شوقي ضيف لموسيقى البحتري في السِّينيَّة دراسة قيمة خصبة يبلور فيها تلك المقدرة الموسيقيَّة الفذَّة للبحتري؛ إذ استطاع أنْ يشيع حالته النَّفسيَّة ويبث عاطفته الملتاعة الصَّامدة في موسيقى القصيدة بأسرها؛ يقول الدّكتور شوقي ضيف: "واقرأ له قصيدته السِّينيَّة التي يصف فيها إيوان كسرى فإنَّك ستراع حين تراه لا يكتفي بالتَّوافق الصَّوتي بين بعض الكلمات أو بعض الحروف في بعض الأبيات، بل هو يصمم هذا التَّوافق في القصيدة كلِّها."[70]

ثمَّ يورد الدّكتور شوقي ضيف الأبيات من أوَّل القصيدة حتَّى قول الشَّاعر: "وَمَساعٍ لَولا المُحاباةُ مِنّي" ويعلّق عليها بقوله: "فإنَّك لا شكَّ وعيت ما في هذا الصَّوت من جمال وزينة، وإذ أخذت تحقق مرجع هذا الجمال ومردَّ هذه الزِّينة وجدتهما جميعًا يعودان إلى توافقات موسيقيَّة، وركَّز البحتري هذه التَّوافقات في القافية؛ إذ اختار لنفسه قافية ثلاثيَّة في القصيدة كلِّها حتَّى يطرزها بهذا التَّنميق والوشي المبالغ، والإنسان لا يتابع البحتري في هذا القصيدة حتَّى يشعر في وضوح بأنَّه يسمع الصَّوت من جهة ويبصره من جهة أخرى؛ فهو مجسم في شكل رائع، وقد وصل صاحبنا إلى هذا التَّجسيم لا عن طريق القافية وحدها، بل عن طريق التَّوفيق في الملاءمة بينها، أو بعبارة أدقٍّ بين الحرف الأخير منه -وهو السِّين- وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلِّها، فكثير منها تكثر فيه السِّين،[71] وأعد النَّظر في الأبيات السَّابقة وخاصة (صنت نفسي، وتماسكت، أتسلى عن الحظوظ، حلل لم تكن، ومساع لولا المحاباة مني) فإنَّك تراه يعرف كيف يجئ بكلمات من ذوات السِّين كي يلائم بينها وبين القافية، حتَّى ليشعر الإنسان كأنَّ الكلمات تريد أنْ تتجاذب، فبينها صلة شديدة من الموسيقى، ولم يكتف البحتري بالإكثار

69 اليظي، *البحتري: شاعر الثَّالث الهجري* ، ص.371.
70 شوقي ضيف، *الفن ومذاهبه في الشّعر العربي* (القاهرة: دار المعارف، 2010م)، ص.86.
71 يُنْظَر: الآمدي، *الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري*، تحقيق: السَّيد أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، 1992م)، ص. 423.

من حرف السِّين فى القصيدة، بل جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيدًا من سابقتها، وهي فكرة الإكثار من حركات الكسر فى الكلمات، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية، كأنْ يقول:

وَقَديمًا عَهِدَتني ذا هَناتٍ آبِياتٍ عَلى الدَنِيّاتِ شُمسِ

وواضح ما في هذا البيت من تقطعيات صوتيَّة داخليَّة، ولكن الذي يهمنا الآن وما نلفت إليه هو أنَّه عمد إلى الكسرة فعممها في كثير من الكلمات بحيث لا يصل الإنسان إلى القافية إلا ويحسُّ بأنَّ الكلمات تتجاذب تجاذبًا شديدًا، ولعلَّ ذلك هو السَّبب في أنَّه أكثر في تلك القصيدة من صنع قوافي داخليَّة قبل القافية الخارجيَّة على نمط ما نرى في قوله:

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهـ رُ إِلتِماسًا مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

وأكثر من هذه القوافى الدَّاخليَّة في القصيدة لتتمَّ له تقطيعات صوتيَّة يستطيع بها أنْ يرتفع هذا الارتفاع الفني الذي جعل القدماء يقولون: إنَّ شعر البحتري به صناعة خفيَّة وليست هذه الصَّناعة الخفيَّة إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة في استخدام فن الصَّوت في الشِّعر ومعرفة قيمه والاحتكام إليها في صناعته، ويتَّصل بهذه القوافي الدَّاخليَّة ما نراه في سينيته من تقطيعات في الكلمات كأنَّ يقول:

وَإِذا ما جُفيتُ كُنتُ جَديـرًا أَنْ أَرى غَيرَ مُصبِحٍ حَيثُ أُمسي

فإنَّك تراه يوازن بين الكلمتين "غير مصبح" و"حيث يمسي" موازنة دقيقة؛ فهو يخرجهما متجاذبتين ولكن لا بواسطة السّينات ولا بواسطة الكسرات، وإنَّما بواسطة التَّجانس الصَّوتي فيها، فقد سبقت الأولى بـ"غير" والأخرى بـ"حيث"، وهما متوافقان في عدد الحروف والحركات والسَّكنات، ونفس الكلمتين "مصبح" و"أمسي" بينهما اتِّفاق في الموسيقى إذ هما يبدآن بضمة ثمَّ سكون فكسر، ومن هذا النَّمط قوله:

وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسي

فإنَّك تراه هنا يلائم ملاءمة أوضح من حيث التّوافق الصَّوتي إذ عبَّر قبل "يخسي" بكلمة "يحسر"، وكأنَّه أراد أنْ يتقدَّمها برائد بديعي من جنسها."[72]

ويستأنف الدّكتور ضيف تحليله القيم لاقتدار البحتري الفذِّ على فن التَّعبير بالصَّوت فيقول: "والحقُّ أنَّ البحتري فكَّر طويلاً في الحركات والسَّكنات والحروف والكلمات في أثناء صناعته لتلك القصيدة، ولعلَّ ذلك هو الذي جعله يصل إلى ملاءمة أخرى بين القافية وكلمات البيت، ولكن لا من حيث السّينات أو الكسرات أو التَّقطيعات الصَّوتيَّة، وإنَّما من حيث عدد الحروف؛ إذ يلاحظ من يتتبعه في هذه القصيدة أنَّه عني بالكلمات الثّلاثيَّة في صياغتها عناية وفَّرت كثيرًا من القيم الصَّوتيَّة،[73] كأنْ يقول:

وَبَعيدٌ مابَينَ وارِدِ رِفَهٍ عَلَلٍ شُربُهُ وَوارِدِ خِمسِ

فإنَّك تحسُّ في هذا البيت جمال الكسرات وتحسُّ شيئًا آخر وهو نوع من التَّوافق الصَّوتي بين آخر الشّطر الأوَّل وبين القافية؛ إذ اتَّحد معها في عدد الحروف والحركات والسّكنات، وهو حقًّا لم يتَّحد في الحرف الأخير معها، فإنَّ ذلك يخصصه الشّعراء بمطالع قصائدهم إذ يصرعونها على نحو ما نرى في القصيدة نفسها، فالشّطر الأوَّل كأنَّه مسجوع مع الشّطر الآخر، وما في هذا البيت الذي نحن بصدده ليس تصريعًا، ومع ذلك فهو ضرب دقيق من التَّوافق الصَّوتي عمَّمه البحتري في كثير من أبيات القصيدة على نحو ما ترى في الأبيات "بلغ من صبابة العيش -ولقد رابني ابن عمي- ومساع لولا المحاباة مني" ومن ينكر أنَّ كلمة "علل" تلاءمت مع أخواتها في البيت بواسطة هذه الثّلاثيَّة المشتركة بينها وبين القافية أرأيت إلى أي حدٍّ استطاع البحتري أنْ يوفِّر كثيرًا من القيم الصَّوتيَّة في هذه القصيدة بطريقة قد تكون معقدة ولكنَّها في غاية الدّقة؛ إذ أمكنة بملاءمات بين القافية وعدد حروفها ورويّها وحركة رويّها وبين كلمات البيت أنْ ينهض بموسيقى بديعة، وهذه الملاءمة يوزعها البحتري على قصائده الأخرى في ديوانه، ولكنَّه لا يركّزها

72 شوقي ضيف، *الفن ومذاهبه في الشّعر العربي*، ص.89.
73 يُنْظَر: أشرف السَّيد محمَّد، "نظام الارتباط والرَّبط في شعر البحتري" (رسالة دكتوراه في كليَّة الآداب، جامعة الزَّقازيق، 1429هـ/2008م)، ص.93 ، 154.

في القصيدة كما ركّزها في تلك القصيدة السِّينيَّة، فقد جمع لها كلّ ما يستطيعه من مهارة في استخدام فن الصَّوت وما وقف عليه من أسراره."[74]

ثالثًا: قصيدة (النبي المجهول) لأبي قاسم الشابي:

قصيدة أبي القاسم الشَّابي (1327-1353هـ/1909م-1934م)[75] "النَّبي المجهول" يعبّر من خلالها عن شعوره بالخيبة إزاء شعبه الذي لم يستمع لنصائحه، ومن ثمَّ لم يهب من سباته العميق محاولاً تغيير وضعه السِّياسي والاجتماعي، وتنكَّر لشاعره واتَّهمه بالسّحر والجنون؛ وهذا يفسّر لنا مجئ السِّين المكسورة حرف رويّ؛ فقد استهلَّ الشَّابي قصيدته معلنًا غيظه من هذا الشَّعب، ومتمنيًّا أنْ يكون حطابًا حتَّى يتمكن من اقتلاع شجرة الفساد التي ضربت بجذورها البعيدة في أرضه، أو سيلاً عارمًا يغرق قبور الأحياء من هذا الشَّعب ، أو ريحًا يعصف بكلِّ من يحاول خنق الزّهور الشَّابة، أو شتاءً سخيًّا ينضر ما أذبله الخريف من أوراق، أو أنْ يوهب قوَّة العواصف والأعاصير حتَّى يتمكَّن من إبلاغ صوته إلى شعبه الحي الميت؛ حيث يقول:[76]

أَيُّها الشَّعْبُ ليتني كنتُ حطَّابًـا	فأهوي على الجذوعِ بفأسـي
ليتني كنتُ كالسُّيولِ إذا سالـتْ	تَهُدُّ القبورَ رمسًا برمـــسِ
ليتني كنتُ كالرِّياحِ فأطـوي	كلَّ مَا يخنقُ الزُّهُورَ بنحسـي
ليتني كنتُ كالشِّتاءِ أُغَشِّـي	كلّ مَا أَذْبَلَ الخريفُ بقرسـي
ليتَ لي قوَّةَ العواصفِ يا شعبي	فأُلقي إليكَ ثَوْرَةَ نفســـي
ليتَ لي قوَّةَ الأَعاصيرِ إنْ ضجَّتْ	فأدعوكَ للحياةِ بنبســـي
ليتَ لي قوَّةَ الأَعاصير لكـــن	أَنْتَ حيٌّ يقضي الحَيَاة برمـسِ

74 شوقي ضيف، *الفن ومذاهبه في الشّعر العربي*، ص.90.

75 أبو القاسم بن محمَّد بن أبي القاسم الشَّابي؛ شاعر تونسيّ معروف ولد في بلدة الزّرات في تونس الخضراء، ويعتبر الشّاعر أبو القاسم الشّابي أحد شعراء العصر الحديث، وهو صاحب لقب "شاعر الخضراء، وفي شعره نفحات أندلسيَّة، قرأ العربيَّة بالمعهد الزيتوني بتونس وتخرَّج من مدرسة الحقوق التُّونسيَّة وعلَّت شهرته، ومات شابًا بمرض الصدر، وله: ديوان شعر مطبوع، وكتّاب: الخيال الشِّعري عند العرب، وآثار الشَّلبي "مطبوع"، ومذكرات "مطبوعة". يُنْظَر: عبدالحميد القط، *شعر أبي قاسم الشَّابي: دراسة فنيَّة* (القاهرة: شركة سعيد رأفت للطباعة، 1990م)، ص. 12.

76 أبو قاسم الشَّابي، *ديوان أبي قاسم الشَّابي*، تحقيق: أحمد حسن بسج (بيروت: دار الكتب العلميَّة، 1426هـ/2005م)، ص.75.

فصوت الشَّاعر يعلو في أوَّل بيت تقريبًا، ولكنَّه ينخفض ويخفت في نهاية كلِّ بيت، وكأنَّ شعورًا داخليًّا هو الذي يدفع الشَّاعر إلى هذا؛ مدركًا أنَّه لا فائدة من ذلك كلّه؛ فالشَّعب لن يسمع ولن يستجيب إلى هذا الصّراخ، وكيف يسمع وهو معدود من بين الأحياء، لكنَّه في الواقع ميت؛ ومن ثمَّ تأتي السِّين المكسورة معبّرة عن هذا الإحساس الذي ينتاب الشَّاعر إزاء شعبه، ونتيجة لهذا الإعياء الصَّوتي الذي يحدث له أثر ما يبذله من جهد عضلي في رفع صوته عاليًا، فيما يشبه الصّراخ؛ "إنَّ الشَّاعر هنا لا يصرخ ولا يجأر وإنَّما يعطيك من التَّلميح ما هو أعمق من الصّراخ، كالممثل عندما يترك الموسيقى تعبّر عن موقف من مواقفه؛[77] فقد صوَّر الشَّاعر في أبياته موقف شعبه منه، وهو موقف ينتقص من قدره كشاعر، ويحرمه من مكانة هو جدير بها، ويستخدم الشَّاعر عناصر الطَّبيعة للدلالة على ثورته وغضبه، فقد عشق الطَّبيعة واتَّخذها مثلاً أعلى للنقاء والجمال، واستوحى منها كثيرًا من حقائق الكون والحياة، ثمَّ هي من أدواته المهمَّة في تصوير مشاعره وتجسيدها؛[78] فهو يريد أنْ يكون كالسّيول، والرّياح، والشّتاء، والعواصف؛ ليوقظ شعبه يقظة عنيفة تعيد إليه الحياة،[79] ويستمر في هجومه لشعبه قائلاً:[80]

أَنْتَ روحٌ غَبِيَّةٌ تكره النُّـــور ... وتقضي الدُّهُور في ليل مَلْـسِ
أَنْتَ لا تدركُ الحقائقَ إنْ طافــتْ ... حواليكَ دون مسٍّ وجَبَّـــــسِ
في صباحِ الحَيَاةِ ضَمَّخْتُ أَكوابي ... وأَترعتُها بخمرَةِ نفســـي
ثمَّ قَدَّمْتُها إليكَ فأَهرقْـــتَ ... رحيقي ودُستَ يا شعبُ كأسي
فتأَلَّمْتُ ثمَّ أسْكَتُّ آلامـــي ... وكَفْكَفْتُ من شعوري وحـــسّي
ثمَّ نَضَّدْتُ من أَزاهيرِ قلبـــي ... باقةً لمْ يمسَّها أيُّ إنْسِـــي
ثمَّ قَدّمتُها إليكَ فمزَّقْـــتَ ... ورودي ودُسْتَهَـــا أَيَّ دَوْسِ
ثمَّ أَلبسْتَني منَ الحُزْنِ ثوبًـــا ... وبِشَوكِ الجبالِ تَوَّجْتَ رأســي
إنَّني ذاهبٌ إلى الغابِ يا شعـــبي ... لأقضي الحَيَاةَ وحدي بيـــأسِ
إنَّني ذاهبٌ إلى الغابِ علِّـــي ... في صميم الغاباتِ أَدفنُ بؤسي

77 يُنْظَر: محمَّد زكى العشماوي، *النَّابغة الذّبياني* (الإسكندريَّة: الدَّار الأندلسيَّة، 1988م)، ص.201.
78 القط، *شعر أبى قاسم الشَّابي*، ص. 48، 102، 108.
79 القط، *شعر أبى قاسم الشَّابي*، ص.108.
80 أبو قاسم الشَّابي، *ديوان أبي قاسم الشَّابي*، ص. 76.

ثمّ أنساك ما استطعت فما أنـت بأهل لخمرتي ولكأســـــــــي
سوف أَتلو على الطُّيور أَناشيدي وأُفضِي لها بأشواقِ نفـــــــسي

ويتحدَّث الدّكتور عبدالحميد القط عن تجديد الموسيقى في شعر الشَّابي فيقرر تخلّصه من الجزالة أو الإيقاع الصَّاخب الذي نجده لدى كثير من الشُّعراء قبله؛ فشعره خافت الإيقاع -في الغالب- يعتمد على الإيحاء أو ما يسمى بالموسيقى الخفيَّة التي تتمُّ وفقًا لتجاور الكلمات والمقاطع والحروف بصوره تجعل إيقاعه هادئًا يتسرب إلى نفسك في هدوء؛[81] وفي ذلك يقول رجاء النَّقاش: "ولو ألقينا نظرة عامَّة على شعر الشَّابي من النَّاحية الفنيَّة لوجدناه شاعرًا جميلاً رقيقًا إلى أبعد حدٍّ؛ فالقاموس الشّعري الذي ينتقي منه الشَّابي ألفاظه يعتبر من أنقى القواميس الشّعريَّة في أدبنا العربي الحديث والقديم، إنَّ ألفاظه راقية شفَّافة كأنَّها نور مضئ، أو كأنَّها نجوم تحوَّلت إلى كلمات، قليلاً ما نجد في قصائده ألفاظًا خشنة، أو ألفاظًا صعبة، أو ألفاظًا خالية من الأناقة، أمَّا موسيقاه الشّعريَّة فهي أيضًا موسيقى نقيَّة، سهلة ولكنَّها عميقة، متلائمة مع الأحوال النَّفسيَّة التي يعبّر عنها متلائمة مع أرفع مستوى لهذه الأحوال النَّفسيَّة، والسّحر الذي يجذبنا إلى عالم الشَّابي يعتمد كثيرًا على هذه الموسيقى العذبة التي نحسُّ بها فى شعره، إنَّ الإحساس الموسيقي عند الشَّابى هو بلا شكٍّ من أعظم مواهبه، بل من أعظم الأحاسيس الموسيقيَّة التي عرفها أدبنا العربي كلُّه."[82]

الخاتمة

وقد توصَّل البحث إلى عدد من النَّتائج أهمُّها:

* هناك علاقة وطيدة بين القافية وعلم الصَّوتيَّات ؛ فهما في الحقيقة وجهان لعملة واحدة من حيث خدمة المجال الدِّلالى المنشود من وراء القصيدة، حيث إنَّه يجب الاستفادة من التَّوالي الصَّوتي للحركات أو عدم التَّوالي في خدمة المعنى؛ والقافية هي عدَّة أصوات تتكرَّر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يكون جزءًا مهمًّا من الموسيقى الشِّعريَّة، فهى بمنزلة الفواصل الموسيقيَّة يتوقع السَّامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التَّردد الذي يطرق

81 القط، *شعر أبي قاسم الشَّابي: دراسة فنيَّة*، ص.43.
82 رجاء النَّقاش، *أبو القاسم الشَّابي: شاعر الحب والثَّورة* (أطلس للنشر والتَّوزيع، 1996م)، ص.90.

الآذان في فترات زمنيَّة منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن، وعلى قدر الأصوات المكرَّرة تتمُّ موسيقى الشِّعر وتكمل، ويمتاز كلُّ صوت لغوي بصفات معينة، قد تكون وراء كثرة انتشاره في كلمات اللُّغة أو قلته؛ لذا كان اهتمام الشُّعراء ببعض أصوات اللُّغة واتِّخاذها رويًّا ونفورهم من أصوات أخرى وقلَّة استخدامهم إياها.

* العمل الأدبي في أساسه سلسلة من الأصوات المؤدِّية إلى معنى، والمحركة للمشاعر، والمثيرة للانفعالات، والموصِّلة في النِّهاية إلى موقف؛ وهذه السِّلسلة من الأصوات هي ما يمكن أنْ نسميه الإيقاع في صورته البسيطة الأولى؛ فالإيقاع الصَّوتي هو الدَّرجة الأولى للإيقاع في الأدب؛ وهو إيقاع يجتمع في صورته الخاصة في التِّكرار والتَّوقع، وفي استخدام جرس اللَّفظ وما يمكن أنْ يدلَّ عليه؛ فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتًا أو صورًا للحركات الكلاميَّة يهيئ الذِّهن لتقبل تتابع جديد من هذا النَّمط دون غيره؛ إذ يتكيَّف جهازنا في هذه اللَّحظة بحيث لا يتقبَّل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة.

* من أدوات الأديب في التَّعبير: جرس الألفاظ، ثمَّ تتابع هذا الجرس في سلسلة مضطردة فيما نعرفه بإيقاع الوزن؛ ويُقصد به انتظام الحركة، ويسعى الأديب في عمله إلى أنْ يقدم سياقًا لغويًّا يتركَّب من الكلمات المفردة على نحو يحقق لها فاعليَّة جماليَّة؛ حيث إنَّ العمل الأدبي نظام كلِّي من الإشارات، أو بنية من الإشارات تخدم غرضًا جماليًّا، ويتكوَّن هذا السِّياق الكلِّي من وحدات المعنى التي تحدد البنيَّة اللُّغويَّة الشَّكليَّة للعمل، ومن الصّور والمجاز، ومن التَّنغيم والإيقاع.

* علم الصَّوتيَّات فرع من علم اللُّغة، وهو ذو أهمية كبيرة بالنِّسبة إلى بقيَّة المجالات في دراسة اللُّغة؛ فمن الصَّعب أنْ تكون لغويًّا أو أديبًا دون أنْ تكون لديك معرفة متينة في علم الصوتيَّات؛ فالقافية هي الأصوات التي تتردد في آخر البيت، فتمثل فواصل نغميَّة دوريَّة منتظمة تؤثر في السَّامع وتشوِّقه لانتظارها مع انتهاء كلّ بيت، وتتعاون القافية مع الوزن العروضي في إحداث النَّغم الشِّعري لدى السَّامع والمتلقي، وحروف القافية؛ يقصد بها الحروف التي يختم بها الشَّاعر الأبيات في قصيدته ويجب عليه التزامها، وهى ستة، ولا يمكن أنْ

تجتمع هذه السّتة في آخر بيت واحد، ولكن القافية لا تخلو عن مجموع هذه الحروف؛ وهي: الرَّويّ، الوصل، الخروج، الرِّدْف، التَّأسيس، الدَّخيل.

* الرَّويّ؛ هو أقلُّ ما يمكن أن يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كلِّ قوافي القصيدة؛ فهو الصَّوت الذي تبنى عليه الأبيات، وهذا الرَّويّ هو صوت تنسب له القصيدة أحيانًا، وتكرار الشَّاعر لحرف بعينه، قد يكون له مغزى نفسي عميق فقد يرجع إلى صورة الحرف أو شكله، وما يوحي هذا الصَّوت في نفس الشَّاعر من إيحاءات نفسيَّة معينة، تعكس شعورًا يسيطر عليه، وهو بصدد ممارسته لتجربته الفنيَّة في هذه القصيدة أو تلك، أو قد يكون الباعث على ذلك ناحية عضويَّة، نشأت عن شعور نفسي معين جعل الشَّاعر يستصعب نطق بعض الأصوات ويستسهل نطق أخرى.

* إنَّ معرفة الوزن يمكن أنْ تسهم في تذوق الشِّعر والتَّمتع به؛ فالإحساس بالهندسة الموسيقيَّة للقصيدة تساعد المتلقي على الولوج إلى أعماق النَّص والإحساس به، وكذلك النَّبضة الإيقاعيَّة ضرورة لا مناص منها في الصَّوت البشري، وكلُّ لغة تتألَّف من إيقاعات متناسقة موزونة بالضَّرورة، وإيقاعات اللُّغة ومقاطعها القائمة بذاتها هي التي يستغلها الشَّاعر ضمن المصادر الفنيَّة لفنه.

مراجع البحث

الآمدي، الحسن بن بشر. *الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري*. تحقيق: السَّيد أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف، 1992م.

الأعشى، ميمون بن قيس. *ديوان الأعشى الكبير*. تحقيق: محمَّد حسين، بيروت: مؤسسة الرِّسالة، د.ت.

ابن سيده، أبوالحسن علي بن إسماعيل. *المحكم والمحيط الأعظم*. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلميَّة، 1421هـ/2000 م.

ابن منظور. *لسان العرب*. تصحيح: أمين محمَّد عبد الوهاب، محمَّد الصَّادق العبيدي. بيروت: دار إحياء التُّراث العربي، 1417هـ/1997م.

أبو يعلي، القاضي. *القوافي*. تحقيق: محمَّد عوني عبدالرَّؤوف. القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القوميَّة، 1424هـ/2003م.

الأسعد، عمر. *معالم العروض والقافية*. عمان: الوكالة العربيّة للتوزيع والنّشر، 1984م.
الإسكندري، أحمد و مصطفى عناني. *الوسيط في الأدب العربي وتاريخه*، القاهرة: دار المعارف بمصر، د.ت.
الأصفهاني، أبو الفرج. *الأغاني*. تحقيق: سمير جابر. بيروت: دار الفكر، د.ت.
أنيس، إبراهيم. *موسيقى الشّعر*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، 1965م.
الباهلي، أبونصر أحمد بن حاتم. *ديوان ذي الرّمة شرح أبي نصر الباهلي رواية ثعلب*، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح. جدّة: مؤسسة الإيمان، 1402هـ/ 1982م.
البحتري، أبوعبادة الوليد بن عبيد. *ديوان البحتري*، تحقيق: حسن كامل الصّيرفي. القاهرة: دار المعارف، 1964.
بحيري، سعيد حسن. *علم لغة النّص: المفاهيم والاتجاهات*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، 1933م.
البغدادي، عبد القادر بن عمر. *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب*. تحقيق: عبدالسّلام محمّد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1418هـ/1997م.
البكرجي، قاسم بن محمّد. *شرح شفاء العلل في نظم الزّحافات والعلل*. دراسة وتحقيق: أحمد عفيفي. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2005م.
التّبريزي، الخطيب. *شرح ديوان أبي تمّام*. قدّم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر. بيروت: دار الكتاب العربي، 1414هـ/1994م.
حسين، طه. *مع أبي العلاء في سجنه*. القاهرة: دار المعارف، الطّبعة الرّابعة عشرة، د.ت.
خليل، حلمى. *مقدمة لدراسة علم اللّغة*. الإسكندريّة: دار المعرفة الجامعيّة، 1992م.
الدّمنهوري، السّيد محمّد. *حاشية الدّمنهوري على متن الكافي في علمي العروض والقوافي*. بولاق: المطبعة الميمنيّة، 1307هـ.
راغب، نبيل. *عناصر البلاغة الأدبيّة*. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2003م.
رتشاردز، إيفور آرمسترونغ. *مبادئ النّقد الأدبي*، ترجمة: محمّد مصطفى بدوي. القاهرة: المؤسسة المصريّة العامّة للتأليف والتّرجمة والنّشر، د.ت.
زهير بن أبي سلمى. *ديوان زهير*. تحقيق: فخر الدّين قباوة. بيروت: دار الآفاق الجديدة، د.ت.
السّيد. أمين علي. *في علمي العروض والقافية*. القاهرة: دار المعارف، القاهرة، 1999م.
الشّابي، أبو قاسم. *ديوان أبي قاسم الشّابي*. تحقيق: أحمد حسن بسج. دار الكتب العلميّة، 1426هـ/2005 م.
الصّولي، أبو بكر. *أخبار البحتري*. تحقيق: صالح الأشتر. دار الأوزاعي للطباعة والنّشر والتّوزيع، 1987م.
ضيف، شوقي. *الفن ومذاهبه في الشّعر العربي*. القاهرة: دار المعارف، 2010م.

عبدالرَّحمن، عائشة. *مع أبي العلاء في رحلة حياته*. القاهرة: دار المعارف، د.ت.
عبد الفتاح، طه. *فن الإلقاء*. مكَّة: مكتبة الفيصليَّة، د.ت.
عبدالفتاح، فهمى. *العروض الشِّعري*. المنصورة: مطبعة الولاء، 1996م.
العسكري، أبو هلال. *ديوان المعاني*. القاهرة: مكتبة القدسي، 1352هـ.
العشماوي، محمَّد زكى. *النَّابغة النّبياني*. الإسكندريَّة: الدَّار الأندلسيَّة، 1988م.
---------- .*قضايا النَّقد الأدبي بين القديم والحديث*. دار النَّهضة العربيَّة للطباعة والنَّشر، 1979م.
عبد الحافظ، محمود فرَّاج. *نغمات الأشعار*. الإسكندريَّة: مطبعة الشّنهابي، 2001م.
عفيفي، أحمد. "أثر الأصوات اللُّغويَّة في المعنى الشِّعري،" *بحث مقدم إلى المؤتمر الرَّابع لجمعيَّة لسان العرب*، بجامعة الدّول العربيَّة، 14، 16 نوفمبر ، 1997م.
العلوي، ابن طباطبا. *عيار الشِّعر*. تحقيق وتعليق: محمَّد زغلول سلَّام. الإسكندريَّة: منشأة المعارف، د.ت.
عياد، شكري. *موسيقى الشِّعر العربي*. القاهرة: مركز الحضارة العربيَّة للإعلام والنَّشر والدِّراسات، 1998م.
الغذامي، عبدالله. الخطيئة والتَّكفير. جدَّة: النَّادي الأدبي الثَّقافي، 1985م.
الفراهيدي، الخليل بن أحمد. *معجم العين*. تحقيق: مهدي المخزومي و إبراهيم السَّامرائي. دار ومكتبة الهلال، د.ت.
فضل، صلاح. *نبرات الخطاب الشِّعري*. القاهرة: مكتبة الأسرة، 2004م.
القط، عبد الحميد. *شعر أبي قاسم الشَّابي: دراسة فنيَّة*. القاهرة: شركة سعيد رأفت للطباعة، 1990م.
القيرواني، ابن رشيق. *العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه*. تحقيق: محمَّد محيي الدِّين عبدالحميد. دار الجيل، 1401هـ/1981م.
مالبرج، برتيل. *علم الأصوات*. تعريب ودراسة: عبدالصَّبور شاهين. مكتبة الشَّباب، 1988م.
محمَّد، أشرف السَّيد. "نظام الارتباط والرَّبط في شعر البحتري،" رسالة دكتوراه في كليَّة الآداب، جامعة الزَّقازيق، الزقازيق، إشراف 1429هـ/2008م.
محمَّد، ضاحي عبدالباقي. *شرح ديوان رؤبة بن العجاج*. القاهرة: مجمع اللُّغة العربيَّة، 2011م.
المرزوقي، أبو على أحمد بن محمَّد بن الحسن. *شرح ديوان الحماسة لأبي تمَّام*. تحقيق: غريد الشَّيخ. دار الكتب العلميَّة، 1424هـ/2003م.
المعري، أبو العلاء. *اللُّزوميَّات*. القاهرة: مكتبة الخانجي، د.ت.
موافي، عثمان. *في نظريَّة الأدب: من قضايا الشِّعر والنَّثر فى النَّقد العربى القديم والحديث*. الإسكندريَّة: دار المعرفة الجامعيَّة، 1991م.

النَّقاش، رجاء. *أبو القاسم الشَّابي: شاعر الحب والثّورة*. أطلس للنشر والتَّوزيع، 1996م.

وارين، أوستن و رينيه ويليك. *نظرية الأدب*. ترجمة: محي الدِّين صبحي. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1972م.

الورقي، السّعيد. *في الأدب والنّقد الأدبي*. الإسكندريَّة: دار المعرفة الجامعيَّة، 1989م.

اليظي، صالح حسن. *البحتري شاعر القرن الثَّالث الهجري: رؤية في الإبداع الشِّعري*. الإسكندريَّة، 1411هـ/1991م.

يونس، على. *نظرة جديدة في موسيقى الشِّعر العربي*. القاهرة: الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب، 1993م.

KAYNAKÇA (Latin Harfleriyle) (Merāciʿu'l-Baḥs)

ʿAbdulfettāḥ, Fehmī. *el-ʿArūḍi'ş-Şiʿrī*. El-Manṣūra: Maṭbaʿatu'l-Velā', 1996.

ʿAbdulfettāḥ, Ṭāhā. *Fennu'l-İlḳā'*. Mekke: Mektebetu'l-Fayṣaliyye, tsz.

ʿAbdulḥāfiẓ, Maḥmūd Ferrāc. *Neġamātu'l-Eş'ār*. İskenderiye: Maṭbaʿatu'ş-Şenhābī, 2001.

ʿAbdurraḥmān, ʿĀ'işe. *Maʿa Ebī'l-ʿAlā' fī Riḥleti Ḥayātihī*. [Kahire]: Dāru'l-Meʿārif, tsz.

ʿAfīfī, Aḥmed. "Eseru'l-Aṣvāti'l-Luġaviyye fī'l-Maʿnā'ş-Şiʿrī," *Baḥs Muḳaddem ilā'l-Mu'temeri'r-Rābiʿ li-Cemʿiyyeti Lisāni'l-ʿArab*. Cāmiʿatu'd-Duveli'l-ʿArabiyye, 14-16 Kasım, 1997.

el-Āmidī, el-Ḥasen b. Bişr. *el-Muvāzene beyne Şiʿri Ebī Temmām ve'l-Buḥturī*. Taḥ. Es-Seyyid Aḥmed Ṣaḳar. Kahire: Dāru'l-Meʿārif, 1992.

el-Aʿşā, Meymūn b. Ḳays. *Dīvānu'l-Aʿşā el-Kebīr*. Taḥ. Muḥammed Ḥuseyn, Beyrut: Mu'essesetu'r-Risāle, 1983.

el-ʿAlevī, İbn Ṭabāṭabā. *ʿAyyāru'ş-Şiʿr*. Taḥ. Muḥammed Zaġlūl Sellām. İskenderiye: Menşe'etu'l-Maʿārif, tsz.

el-ʿAşmāvī, Muḥammed Zekī. *en-Nābiġatu'z-Zubyānī*. İskenderiye: ed-Dāru'l-Endelusiyye, 1988.

----------. *Ḳaḍayā'n-Naḳdi'l-Edebī beyne'l-Ḳadīm ve'l-Ḥadīs*. Byy: Dāru'n-Nahḍati'l-ʿArabiyye li'ṭ-Ṭibāʿa ve'n-Neşr, 1979.

ʿAyyād, Şukrī. *Mūsiḳā'ş-Şiʿri'l-ʿArabī*. Byy: Merkezu'l-Ḥaḍārati'l-ʿArabiyye li-İʿlām ve'n-Neşr ve'd-Dirāsa, 1998.

el-Baġdādī, ʿAbdulḳādir b. Umer. *Ḫizānetu'l-Edeb ve Lubbu Lubābi Lisāni'l-ʿArab*. Taḥ. ʿAbdusselām Muḥammed Hārūn. Kaḫire: Mektebetu'l-Ḫāncī, 1418/1997.

el-Bāhilī, Ebū Naṣr. *Dīvānu Zī'r-Rumme Şerḥu Ebī Naṣr el-Bāhilī Rivāyetu Şa'leb*. Taḥ. ʿAbdulḳuddūs Ebū Ṣāliḥ. Cidde: Mu'essesetu'l-Īmān, 1402/1982.

el-Bekracī, Ḳāsim b. Muḥammed. *Şerḥu Şifā'i'l-ʿİlel fī Naẓmi'z-Zeḥāfāt ve'l-ʿİlel*. Dirāse ve taḥ. Aḥmed ʿAfīfī. Kahire: el-Hey'etu'l-Miṣriyyeti'l-ʿĀmme li'l-Kitāb, 2005.

Buḥayrī, Saʿīd Ḥasen. *ʿİlmu Luġati'n-Naşş: el-Mefāhīm ve'l-İtticāhāt*. Byy: Mektebetu'l-Encilu el-Mışriyye, 1933.
el-Buḥturī, Ebū ʿUbāde el-Velīd b. ʿUbeyd. *Dīvānu'l-Buḥturī*. Taḥ. Ḥasen Kāmil eṣ-Ṣayrafī, [Kahire]: Dāru'l-Meʿārif, 1963-1964.
Ḍayf, Şevḳī. *el-Fenn ve Mezāhibuhū fī'ş-Şiʿri'l-ʿArabī*. Kahire: Dāru'l-Maʿrife, 2010.
ed-Demenhūrī, es-Seyyid Muḥammed. *Ḥāşiyetu'd-Demenhūrī ʿalā Metni'l-Kāfī fī ʿİlmi'l-ʿArūḍ ve'l-Ḳavāfī*. Bulaḳ: el-Maṭbaʿatu'l-Meymeniyye, 1307.
Ebū Hilāl el-ʿAskerī. *Dīvānu'l-Meʿānī*. Kahire: Mektebetu'l-Ḳudsī, 1352.
Ebū Yaʿlā, el-Ḳāḍī. *el-Ḳavāfī*. Taḥ. Muḥammed ʿAvnī ʿAbdurraʾūf. Kahire: Maṭbaʿatu Dāri'l-Kutub ve'l-Veṯāʾiḳi'l-Ḳavmiyye, 1424/2003.
Enīs, İbrāhīm. *Mūsiḳiyyu'ş-Şiʿr*. Byy: Mektebetu'l-Encilū el-Mişriyye, 1965.
el-Esʿad, ʿUmer. *Meʿālimu'l-ʿArūḍ ve'l-Ḳāfiye*. Amman: el-Vekāletu'l-ʿArabiyye li't-Tevzīʿ ve'n-Neşr, 1984.
Faḍl, Ṣalāḥ. *Neberātu'l-Ḫiṭābi'ş-Şiʿrī*. Kahire: Mektebetu'l-Usra, 2004.
el-Ferāhīdī, el-Ḫalīl b. Aḥmed. *Muʿcemu'l-ʿAyn*. Taḥ. Mehdī el-Maḫzūmī-İbrāhīm es-Sāmerrāʾī. Byy: Dāru ve Mektebetu'l-Hilāl, tsz.
el-Ġiẕāmī, ʿAbdullāh. *El-Ḫaṭī'e ve't-Tefkīr*. Cidde: en-Nādī'l-Edebī eṣ-Ṣeḳāfī, 1985.
Ḫalīl, Ḥilmī. *Muḳaddimetu li-Dirāseti ʿİlmi'l-Luġa*. İskenderiye: Dāru'l-Maʿrifeti'l-Cāmiʿiyye, 1992.
Ḥuseyn, Ṭāhā. *Maʿa Ebī'l-ʿAlā' fī Sicnihī*. [Kahire]: Dāru'l-Maʿārif, tsz.
İbn Manẓūr, *Muʿcem: Lisānu'l-ʿArab*. Taṣḥīḥ: Emīn Muḥammed ʿAbdulvehhāb & Muḥammed eṣ-Ṣādiḳ el-ʿUbeydī. Beyrut: Dāru İḥyāʾi't-Turāṯi'l-ʿArabī, 1417/1997.
el-İskenderī Aḥmed - Muṣṭafā ʿİnānī. *el-Vasīṭ fī'l-Edebi'l-ʿArabī ve Tārīḫihi*. Kahire: Dāru'l-Meʿārif, tsz.
el-İṣfehānī, Ebū'l-Ferac. *Kitābu'l-Eġānī*. Taḥ. Semīr Cābir. Beyrut: Dāru'l-Fikr, tsz.
İbn Sīde, Ebū'l-Ḥasen ʿAlī b. İsmāʿīl. *el-Muḥkem ve'l-Muḥītu'l-Aʿẓam*, Taḥ. ʿAbdulḥamīd Hindāvī. Beyrut: Dāru'l-Kutubi'l-ʿİlmiyye, 2000.
el-Ḳaṭṭ, ʿAbdulḥamīd. *Şiʿru Ebī Ḳāsim eş-Şābbi: Dirāse Fenniyye*. Kahire: Şirketu Saʿīd Raʾfet li't-Ṭıbāʿa, 1990.
el-Ḳayravānī, İbn Raşīḳ. *el-ʿUmde fī Meḥāsini'ş-Şiʿr ve Ādābihī*. Taḥ. Muḥammed Muḥyiddīn ʿAbdulḥamīd. Byy: Dāru'l-Cīl, 1401/1981.
el-Maʿarrī, Ebū'l-ʿAlāʾ. *el-Luzūmiyyāt*. Kahire: Mektebetu'l-Ḫāncī, tsz.
Malmberg, Bertil. *ʿİlmu'l-Eṣvāt*. Taʿrīb ve Dirāse: ʿAbduṣṣabūr Şāhīn. Byy: Mektebetu'ş-Şebāb, 1988.
el-Merzūḳī, Ebū ʿAlī Aḥmed b. Muḥammed. *Şerḥu Dīvāni'l-Ḥamāse li-Ebī Temmām*. Taḥ. Ġarīd eş-Şeyḫ. Byy: Dāru'l-Kutubi'l-ʿİlmiyye, 1424/2003.
Muḥammed, Ḍāḥī ʿAbdulbāḳī. *Şerḥu Divāni Ru'be b. el-ʿAccāc*. Kahire: Mecmaʿu'l-Luġati'l-ʿArabiyye, 2011.
Muḥammed, Eşraf es-Seyyid. "Niẓāmu'l-İrtibāṭ ve'r-Rabṭ fī Şiʿri'l-Buḥturī," Risāletu Duktura fī Kulliyyeti Ādāb, Cāmiʿatu'z-Zeḳāzīḳ, ez-Zeḳāzīḳ, 1429/2008.
en-Naḳḳāş, Recā'. *Ebū'l-Ḳāsim eş-Şābbī: Şāʿiru'l-Hubbi ve'ş-Şevra*. Byy: Aṭlas li'n-Neşr ve't-Tevzīʿ, 1996.
Nebīl Rāġib. *ʿAnāṣiru'l-Belāġati'l-Edebiyye*. Kahire: el-Heyʾetu'l-Mişriyyeti'l-ʿĀmme li'l-Kitāb, 2003.

Richards, Ivor Armstrong. *Mebādiʾu'n-Naḳdi'l-Edebī*. Terc. Muḥammed Muṣṭafā Bedevī. Kahire: el-Muʾessesetu'l-Miṣriyyeti'l-ʿĀmme li't-Teʾlif ve't-Tercume ve'n-Neşr, tsz.

es-Seyyid, Emīn ʿAlī. *Fī ʿİlmī'l-ʿArūḍ ve'l-Ḳāfiye*. Kahire: Dāru'l-Meʿārif, 1999.

eş-Şūlī, Ebū Bekr. *Aḫbāru'l-Buḫturī*. Taḥ. Ṣāliḥ el-Eşter. Byy: Dāru'l-Evzāʿī li'ṭ-Ṭibāʿati ve'n-Neşr ve't-Tevzīʿ, 1987.

eş-Şābbī, Ebū Ḳāsim. *Dīvānu Ebī Ḳāsim eş-Şābbī*. Taḥ. Aḥmed Ḥasen Besec. Byy: Dāru'l-Kutubi'l-ʿİlmiyye, 1426/2005.

et-Tebrīzī, el-Ḫaṭīb. *Şerḥu Dīvāni Ebī Temmām*. Neşr. Rācī el-Esmer. Beyrut: Dāru'l-Kitābi'l-ʿArabī, 1414/1994.

el-Varaḳī, es-Saʿīd. *Fī'l-Edeb ve'n-Naḳdi'l-Edebī*. İskenderiye: Dāru'l-Maʿrifeti'l-Cāmiʿiyye, 1989.

Wellek, Rene & Austin Warren. *Naẓariyyetu'l-Edeb*. Arapça terc. Muḥyiddīn Ṣubḥī. Kahire: el-Meclisu'l-Aʿlā li-Riʿāyeti'l-Funūn ve'l-Ādāb, 1972.

el-Yaẓẓī, Ṣāliḥ Ḥasen. *el-Buḥturī Şāʿiru'l-Ḳarni's-Sāliși'l-Hicrī: Ruʾye fī'l-İbdāʿi'ş-Şiʿrī*. İskenderiye: 1411/1991.

Yūnus, ʿAlī. *Naẓra Cedīde fī Mūsiḳiyyi'ş-Şiʿri'l-ʿArabī*. Kahire: el-Heyʾetu'l-Mışriyyeti'l-ʿĀmme li'l-Kitāb, 1993.

Zuheyr b. Ebī Sulmā. *Dīvānu Zuheyr*. Taḥ. Faḫruddīn Ḳabāve. Beyrut: Dāru'l-Āfāḳi'l-Cedīde, tsz.