

المؤثرات الصوتية وأثرها في تشكيل النص الشعري قصيدة البحري السينية أنموذجاً

د. فتحي إبراهيم أحمد خضر
جامعة النجاح

المخلص:

يسعى هذا البحث إلى تقديم نسق منهجي لدراسة النص الشعري من خلال التركيز على دور البنية الصوتية في تشكيله، لأن جوهر الشعر هو الصوت، الذي يشكل قيمة جمالية وإقناعية في النص. وقلمنا عنيت به الدراسات النقدية، ولكن العناية به تركزت عند علماء اللغة، حسب. ولم يفتح النقاد كثيراً على الاستفادة من القيم الدلالية، التي يطرحتها الصوت في النص الشعري، على الرغم من أن الصوت يشكل اللبنة الأولى في بناء النص الشعري، ولا يمكن إغفاله. والأصوات اللغوية بما تحمله من ملامح تمييزية تتمثل في جهرها، وهمسها، واحتكاكها، وانفجارها، وصريرها، وغنتها، تعكس الواقع الدلالي للنص، والواقع النفسي للشاعر.

والصوت في النص الشعري صوت محسوب، لا ينتجه الشاعر بطريقة عشوائية، ولا يتكرر في البيت أو الأبيات بطريقة عفوية، فورود الأصوات - على نحو معين - داخل النص الشعري ليس عملاً عشوائياً، ولا بد أن يكون للتجربة النفسية صدق واضح في النص، وتأثير على طبيعة الأصوات اللغوية، لأن الشعر تنظيم لينسق من الأصوات اللغوية، وما الشاعر إلا مهندس تلك الأصوات، التي تعبر عن موقفه النفسي ساعة الإبداع.

Abstract :

This paper seeks to present a consistent approach for the study of the poetic text through the focus on the poetic structural role in its formation, for the substance of verse is the sound which forms an aesthetic value and rhythm in text. Rarely have critical studies given the sound its due attention. Only linguists have given it their interest. Critics have never been open much to benefit from the significant values which the sound suggests in the poetic text, though the sound represents the first brick in the construction of a poetic text. Therefore, it shouldn't be overlooked.

المقدمة:

مقدمة:

النص الشعري هو نسيج لغوي مُحكَم البناء، يُخلَق بفعل مؤلف مُبدع، ويوجه إلى جمهور من الناس، يقرؤونه، ويتفاعلون معه، سلماً أو إيجاباً، بل يشاركون المؤلف المبدع، من خلال تقديمهم وتدويعهم، في عملية إبداع النص وخلفه، ولكي يحقق النص الأدبي دورَه في المتلقي فلا بد أن يُكتَب ويصاغ بلغة أدبية جيدة، تعبر عن جمال فني، يجعل منه نصاً أدبياً، يختلف عن كلام الناس في حياتهم اليومية²، واللغة في النص هي وسيلة للخلق والإبداع أكثر منها وسيلة للتعبير، ونقل الأفكار³. ويسعى هذا البحث إلى إبراز دور البنية الصوتية في الخطاب الشعري، لأن جوهر الشعر هو الصوت⁴، فالصوت في معظم الحالات - كما يقول ريتشاردز - "هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر"⁵، ويقول تشيتشرين: "إن القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتى من معناها وحده، بل من طبيعة شكلها الصوتي"⁶. وقد تنبّه إلى هذا الدور ياكبسون عندما قال: "إن بنية القصيدة تتمظهر بوضوح عبر الأصوات، حيث تتحوّل العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية أكثر وضوحاً وقوة"⁷.

وإذا كان هذا النسق التحليلي للنص الشعري، قد أسرف في تحليل الجانب الصوتي، فمراد هذا إلى أن الصوت يشكل قيمة جمالية وإيقاعية في النص الشعري، وقلما عنيت به الدراسات النقدية، لكن العناية به تركزت عند اللغويين، ولم يفتح النقاد كثيراً على الاستفادة من القيم الدلالية التي يطررها الصوت في النص الشعري، على الرغم من أن الصوت يُشكل البنية الأولى من لبنات النص الشعري، لا يمكن إغفالها.

ولقد تميّزت هذه القصيدة بذلك الجرس الخاص، الذي اكتسبه من قافية السنين، وهي ليست من القوافي الشائعة في الشعر العربي، ومن الإيقاع الغنائي الهادي لبحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، ومن طرفه الموضوع الذي ينطلق

من الوقوف على الأطلال والرحلة، وهما مألوفان في القصيدة العربية، إلى وصف ملامح الحضارة الفارسية، وبقايا أعمال الفن المعماري، وفن الرسم، وهي قضايا غير شائعة في الشعر العربي.

كان البحرّي الشاعر المقرّب للخليفة العباسي المتوكل، حتى غدا شاعر البلاط الرسمي لمدة أربعين سنة... ولما قتل المتوكل حزن عليه الشاعر ورثاه، فضاقت به "المنتصر بالله" ابن الخليفة المتوكل، الذي كانت له يد في قتل أبيه، فجفاه، وفترت العلاقة بينهما، فامتلت نفس البحرّي همًا وعمًا، وانكسرت نفسيته لهذا الحدث الجلل، فقرر أن ييمّم وجهه شطر "تلك الخرائب، طلباً للجزاء عن همومه بما نزل فيمن يفوقه قوة وجبروتاً، لقد أدرك الأكاسرة ذروة الجاه والسعادة والغنى والقوة، فمالاتهم وأنتمهم الحياة، لكنها ما أعطت إلا لتسترد، ولم تنعم، إلا لتسلب النعمة، ولم تدعهم بينون القصور الشاهقة، إلا ليعتاضم انبهارها من أعلاها، فقد الشفاء كتب للناس أجمعين، مَهْمَا سَمَتْ مراتبهم وتعاضمت قوتهم. ذاك هو وجه العزاء، إنه في مقارنة المصيبة الخاصة بالمصيبة الكبرى التي نَعَمُ أبناء الحياة"⁸.

لقد أتجه البحرّي إلى مدائن كسرى مُتروِّحاً من همومه، واصفا الأطلال بدافع ذاتي داخلي، لا طلباً لرضا خليفة أو أمير، فكانت قصيدته غناءً، وتأملاً، واعتراضاً بما يخطر له أو يعانیه.

حظيت هذه القصيدة الرائعة باهتمام النقاد القدامى والمحدثين، ونالت إعجابهم وتقديرهم، فقال ابن المعتز⁹: "ليس للعرب سبئية مثلها"، وقال أبو بكر الصولي: "ولو لم يقل البحرّي إلا هذه القصيدة لكفاه"¹⁰. وعدها د. شوقي ضيف "من روائع الشعر العباسي"¹¹، ووصفها د. الشكعة بأنها تعدُّ فريدة في بابها، براعة وصف، ورقة حس، وينبوع سحر، وإعجاز شعر¹² وعدها من روائع شعره ونفيس قصائده، وثمين فرائده¹³، ووصفها أنيس المقدسي بأنها "من عيون الشعر العربي"¹⁴، وقال عنها مُحقق

المؤثّراتُ الصّوتيةُ النوعيةُ وأثرها الإيقاعيُّ في سينيةِ البُحترِيّ

تميّزت هذه القصيدةُ من غيرها من قصائدِ البُحترِيّ بذلك الجرس الموسيقيّ الأخاذ، الذي اكتسبته - في المقام الأول - من قافيةِ صَوْتِ السَّيْنِ، وَهُوَ صَوْتُ أُسْنَانِيٍّ لَثَوِيٍّ مَهْمُوسٍ مُرَقِّقٍ، الذي جاءَ إيقاعاً موسيقياً لإفئاء، خُتِمَتْ به أبياتُ القصيدةِ كلها.

ومن المعلوم أنّ هذا الصّوت، أي صوت السَّيْنِ، الذي بَلَغَ تَكَرُّرُهُ في القصيدة (115) مرّةً، قد شكّل نسبة 20% من مجموع الأصوات المهموسة، و7% من مجموع الأصوات الكلي، ينتسبُ إلى أُسْرَةِ الأصواتِ الصّفيريةِ، ذاتِ الإيقاعِ المنعَمِ، ويتَّسَمُ بملامح الصّفير (-Sibi Fricative feature) والاحتكاك (Voice Less)، ويُعدُّ هذا الصّوت - أيضاً - مقابلاً مُرَقِّقاً لَصَوْتِ الصّادِ الصّفيرِيّ المُفخَّمِ المَهْمُوسِ، وهذه الأصواتُ الصّفيريةُ، وخاصةُ السَّيْنِ والزَّايِّ والصادِ، "إذا ظهرت وخرجت صافية زادت في بهاءِ الصّوتِ وحُسنه"¹⁹.

ويُضَافُ إلى هذه الأصواتِ الصّفيريةِ الثلاثةِ صوتا الشَّيْنِ الصّفيرِيّ المَهْمُوسِ، وصَوْتُ الجيمِ المعطشةِ أو الشاميةِ، كما تُسمَّى، ذاتِ الملمحِ الصّفيرِيّ المَجْهُورِ، وقد بَلَغَ تَكَرُّارُ هذه الأصواتِ الصّفيريةِ في هذا النّصِّ الشعري (215) مرّةً، تتشكّل نسبة 38,5% من مجموع الأصوات المهموسة، و12% من مجموع الأصوات الكلي.

ومن المعلوم أنّ مَلْمَحَ الصّفيرِ، الذي يُعَدُّ جامعاً لهذه الأصوات الخمسة يُكسِبُ الصّوتَ، الذي يتَّسَمُ به صِفَةُ رَنِينٍ، من مِثْلِ العُلُوِّ (-Loud ness)، أو الطول (Length)، ويبدو أنّ القُدْماءَ من علماء اللّغة، وعلى رأسهم سيبويّه، قد لَمَحُوا ذلك عندما عبّروا عن هذا الملمح بمصطلح "النّداوة في السّمع"²⁰.

ولعل هذا العالمُ الكبيرُ الذي استعمل مصطلح

ديوان البُحترِيّ حسن كامل الصيرفي: إنّها "تعتبر من أروع ما في الشّعر العربي"¹⁵، وقال عنها محمد صبري: إنّها "أجل قصيدة في الشّعر العربي، وتُعدُّ بحق من آيات الشّعر الخالدة"¹⁶. وإنّها: "رحزحت ذلك الحدّ الدقيق الذي يفصل بين الفحولة والعبقرية"¹⁷.

وتألّف هذه القصيدةُ الرّائعةُ من ستّة وخمسين بيتاً، نظّمها البُحترِيّ وهو في قَمّةِ مجده الفنّي، وقد تجاوز السّبعين من عمره، حين قام برحلة إلى المدائن، ووقف أمام أطلال "إيوان كسرى"، الذي كان أعجوبة من عجائب الدّنيا، كما وصفه ياقوت¹⁸.

وقَفَ البُحترِيّ أمامَ هذا البناءِ الشّاهِقِ، ليتعزّى به، ويتأسّى، ويسترجع ماضيه، ويحاسب نفسه، ويطهرها ممّا علِقَ بها من أضرار ودنّس، وقد استهل قصيدته بقوله:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنَسُ نَفْسِي
وَبَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسِ
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْ

رُ التماساً منه لتعسي

ونكسي

وفي العَصْرِ الحديثِ رَدَّ أميرُ الشّعراء؛ أحمد شوقي، على البُحترِيّ، عندما نفّي إلى إسبانيا (الأندلس)، فتذكّر الماضي العريق ... وحزّن حُزناً شديداً، وتذكّر قصيدة البُحترِيّ السّينيةِ في وَصْفِ إيوان كسرى، فنارت في نفسه الحميّة العربيّة والإسلاميّة، وعارض قصيدة البُحترِيّ المذكورة بقصيدة سينيةٍ مُصْطَنِعاً الوزن والقافية، ومطلّعها:

اختلاف النهارِ واللَّيْلِ يُنْسِي

أذكرا لي الصّبا

وأيام أنسي

وباب تلاقى المعاني على اختلاف الأصول والمباني²³. ويقول – في باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني – "إنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سَمْتِ الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها ويحتذونها عليها، من ذلك قولهم: خَضِمَ، وَقَضِمَ، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب والقضم للصلب اللباس، نحو: قَضِمَتِ الدابة شعيرها، فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها للباس ... حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث، ومن ذلك قولهم: النَّضْحُ للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح، قال الله سبحانه وتعالى: "فيهما عينان نضاختان" (الرحمن : 66). فجعلا الحاء – لرقتها – للماء الضعيف، والحاء – لغلظتها – لما هو أقوى منه²⁴.

وبوسعنا أن نرى من خلال هذه الأمثلة، وغيرها كثير²⁵، أن تم علاقة تربط بين الصوت ومعناه، تمكنا من قراءة المعاني في الألفاظ معتمدين في ذلك على صفات أصوات حروفها، وطبيعتها النطقية والمادية الفيزيائية، مما يجعل مثل هذه الأصوات محكومة بقاعدة، تقول: وضع الصوت المناسب في المقام الدلالي المناسب.

وتتضح العلاقة بين الصوت ومعناه، عندما ربط ابن جنّي بين الأصوات الإنسانية وأصوات الطبيعة من جهة، وأصوات الكائنات الحيوانية وغيرها من جهة أخرى²⁶.

إن هذه الأصوات الصّفيرية التي تمتاز بالعلو والطول والشدة، فضلاً عما تمتاز به من صفتي الاحتكاك والهمس، من شأنها أن تضي على القصيدة تلك المشاعر الحزينة الصاخبة، التي كانت تختلج في أعماق نفس الشاعر، وتخلج في حنايا صدره، الذي انحبست في داخله آهات الحزن والألم الناجم عن فقدان النصير بموت سيده، وولي نعمته الخليفة المتوكل، وعن الخوف من ملاقاته ولي عهده المتريص به، الأمر الذي ألجأ البحترّي إلى هذه الأصوات الاحتكاكية المهموسة، لتصوير حالة الهمس

"النداء في السمع"، للدلالة على الأصوات الصّفيرية، يعني ما يشير إليه المحذون بلمح "الوضوح السمعي"، (Sonorant feature)، الذي يكسب الصوت، صفة رنين كما ذكرنا قبل قليل.

لقد أضيف مَلْحُ الصّفير – الذي اتسم به صوت السنين، الذي جاء قافية إيقاعية لهذا النص الشعري – على هذا الصوت صفة قوة، تمكنه من التأثير في غيره من الأصوات، والتغلب عليها، وتؤيد الدراسات اللغوية الحديثة هذا الذي نذهب إليه؛ إذ تؤكد أن الأصوات الصّفيرية تتميز بوجود صفة ذات تردد مرتفع تتجاوز (3000) هيرتس، أي (3000) ذبذبة في الثانية²⁷، كما أنها تتميز من بقية الأصوات الاحتكاكية الأخرى، مثل الفاء، والذال، والثاء، بارتفاع شدتها²⁸. لكن هذا الصوت ذا الملمح الصّفيرى الذي في السمع، كما وصفه سيبويه، لم يقتصر على قافية هذه القصيدة، وإنما كان تياراً إيقاعياً، انتظم القصيدة، في معظم أبياتها. لقد تجلى ذلك بوضوح وجلاء في استهلال القصيدة ببينها الأولين:

صنّت نفسي عما يدنس نفسي

وترفعت عن جدا كل جيس

وتماسكت حين زعر عني الدهر

التماساً منه لنعسي ونكسي

وقد تكرّر هذا الملمح الصّفيرى، متمثلاً بأصوات السنين والصاد والزاي والجيم، ثلاث عشرة مرة، ويمكن تتبع هذا الأمر في أبيات القصيدة كلها.

وقد حاول بعض اللغويين العرب في الماضي والحاضر ربط أصوات اللغة بالأغراض والمقاصد، ولعل ابن جنّي كان من أوائل اللغويين العرب القدامى، الذين حاولوا القيام بهذا الربط، وقد عقد لهذا الأمر في الجزء الثاني من كتابه الخصائص أربعة أبواب، هي: باب تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني، وباب إمساس الألفاظ أشباه المعاني، وباب الاشتقاق الأكبر،

العظيم²⁹. لقد بلغ مجموع تكرار الأصوات الصامتة (Consonant)، التي استخدمها الشاعر (1794) مرّة، وهذا يعني أنّ الأصوات الصّفيرية، التي بلغ عددها خمسة أصوات، والأصوات المائعة، التي بلغ عددها أربعة أصوات، قد تكرر استخدامها في القصيدة مقداراً يقترب من النصف، الأمر الذي منح القصيدة صفة القوة الصوتية في الأداء، كما أكسبها سمة القوة التأثيرية في الأصوات الأخرى المستخدمة في القصيدة.

ومن خلال رصدنا تتابع الأصوات المجهورة والمهموسة لاحظنا ازدياد الأصوات المجهورة، التي بلغ تكرارها في النص (1106) مرّات، وهي تشكل نسبة 66,45% من مجموع الأصوات، في حين بلغ تكرار الأصوات المهموسة (550) تكراراً، شكلت 33,55% تقريباً من مجموع الأصوات.

ولعل زيادة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، بنسبة (2:1) في هذا النص يتوافق مع الصوت المرتفع للبحر، الذي جار بالشكوي من حال الدهر وصروفه، وتنسجم - أيضاً - مع الحالة النفسية والشعورية، لذات الشاعر التي اهتزت، أمام المشهد الدامي، الذي راح ضحيته ولّي نعمته، وعلى يد ابنه المنتصر، فزلزلت هذه الحادثة كيان البحر، ممّا دفعه إلى الحديث بصوت عالٍ مسموع عن تلك الحالة النفسية.

إنّ غلبة ملمح الجهر الذي يكسب الصوت ظهوراً في النطق، ووضوحاً يعني أنّ الشاعر قد أضاف إلى ملمح الصّفير والوضوح السمعّي، اللذين اتسمت بهما الأصوات الصّفيرية الأخرى، والأصوات المائعة الأربعة، ملمح قوة جديداً، لأنّ الجهر يكسب النطق والمنطوق معاً سمات القوة والمتانة والرّصانة.

ومن اللافت للنظر - أيضاً - أنّ البحر قد استخدم في القصيدة رافداً جديداً من روافد القوة الصوتية، ونعني بذلك إيراد صوت الهمزة،

الخفي، بلّ حالة الوسوسة المتمثلة في الخفوت والركون إلى الحزن الدفين. وإذا كان الاحتكاك يشي بشيء لا يستهان به من التّودة واللين، فإنّ الهمس يوحى باللطف والرفقة، وهما يؤدبان معاً دلالة الخفوت والخفاء للألم الغائر في أعماق الشاعر، الذي حاول جاهداً الاحتفاظ به بين ضلوعه، التي انطوت على فجيعة الحاضر، الذي أضحى الشاعر الرّمز الأوّل لضحاياه، بعد أن كان واحداً من رجالات قصر المتوكل العظام.

وإضافة إلى تيّار الأصوات الصّفيرية، الذي سرى في أوصال القصيدة حوالي (215) مرّة، كما ذكرنا، فقد وظف البحر نمطاً آخر من الأصوات، التي لا تقل شأواً عن تلك الأصوات الصّفيرية، ونعني بذلك الأصوات المائعة (Liquids)، أو الأصوات الرنّانة (Reso-nants)، كما تسمى أيضاً، ونعني بها أصوات اللام والنون، والميم، والراء، وهذه الأصوات جميعاً تتميز بقوتها الإسماعية العالية²⁷. ويتميز صوت النون - أيضاً - بأنه يساعد على اجتياز مراحل التأوه والأنين، وضروب التعبيرات الانفعالية²⁸.

وقد تكررت هذه الأصوات نحو (590) مرّة في القصيدة، وتشكل نسبة 35,14% من مجموع الأصوات الكلي. وتتسم هذه الأصوات بالسهولة واليسر، وجمال الإيقاع، وعودبة النغم. وتعدّ هذه الأصوات من أكثر الأصوات تكراراً في أساليب التعبير الأدبي بعامّة، وأساليب التعبير القرآني العظيم بخاصّة، الذي يمثل صورة العربية المثلى، فقد وردت اللام في القرآن الكريم (38,000) مرّة تقريباً، وتليها في العدد النون والميم، فنرد كل منها (27,000) مرّة تقريباً، أمّا الراء فنرد (12,500) مرّة تقريباً، وإذا علمنا أنّ عدد حروف القرآن الكريم (323000) حرف تقريباً، تكون نسبة اللام 12% تقريباً، ونسبة كل من النون والميم 8,4% تقريباً، ونسبة الراء 4% تقريباً. لتشكل هذه الأحرف بذلك 32,8% تقريباً، من حروف القرآن الكريم، فسبحان الله

الشاعر، إثر مصرع ولي نعمته المتوكّل. وجاء صوت الضمّة القصيرة في المرتبة الأخيرة، ويرجع هذا إلى طبيعة التركيب السّياقي للنصّ، إذ تخلو كثير من أبيات القصيدة من المرفوعات، ولعل ذلك يعود إلى أن هذا الصوت شديد الحركة، كما أسلفنا.

ومن عناصر القوة الصوتية – أيضاً – التي اعتمد عليها البحريّ في هذه القصيدة الأصوات الصّائتة (Long Vowel)، فقد تكرّر صوت الألف (150) مرّة، ويشكل نسبة 62,5% من مجموع الأصوات الصّائتة، وتكرّر صوت الياء (55) مرّة، ويشكل نسبة 23% تقريباً، وتكرّر صوت الواو (35) مرّة، ويشكل 14,6%. ولعل اعتماد الشاعر على هذه الأصوات يعود إلى طبيعة إنتاجها، وصفاتها، التي تتميز بالنطق المفتوح (open articulation)، كما ألمح إلى ذلك (Brosnahan)، بالإضافة إلى خاصيتها التصويتية العالية، والارتفاع في درجة الصوت³¹، وهذه الأصوات ثلاثة أقسام: الألف، والواو، والياء.

وهي التي تسمى أحرف المدّ واللين عند العرب، ومن مواصفاتها الصوتية اتساع المخرج، ممّا يجعل الهواء يخرج مسترسلاً غير متزاحم. وقد لجأ البحريّ إلى المصوتات لمدّ النغم والألحان، ويوضّح الفارابي الخصائص الإدراكية للنغمة الممتدة بحروف المدّ قائلاً: "وظاهر أنّ النغمة التي يمتدّ معها أحد هذه الثلاثة لها أنق في السمع"³².

وهذا الوضوح والأناقة في السمع راجع إلى خصائصها النطقية، ولهذا السبب نجدها في المرتبة الأولى في سلم الجهر، وكان اللغويون – أيضاً – على علم بوضوح المصوتات الطويلة، فهذا ابن جنّي يصف الألف مقارنة مع أختيها بأنّها "أمدّهنّ صوتاً، وأنداهنّ وأشدّهنّ إبعاداً وأنأهنّ"³³. ولهذا الخاصية الصوتية بلغ تكرار الألف في هذه القصيدة (150) مرّة، وتكررت الياء (55) مرّة، والواو (35) مرّة.

الذي تكرر في هذا النصّ (138) مرّة، شكّل 8% من مجموع الأصوات الكلي. وهذا الصوت، كما يرى كثير من العلماء، صوت لا مجهور ولا مهموس، وتوظيفه في القصيدة بوصفه رافد قوة صوتية تمنح الخطاب الشعريّ مزيداً من الصّلابة والمتانة، ومن المعلوم أن هذا الصوت، صوت الهزمة، كما يرى إبراهيم أنيس، من أشقّ الأصوات في النطق³⁰.

التماثل الحركي

ونعني بالتماثل الحركي تماثل أصوات الحركات الصوتية: الفتحة، والكسرة، والضمّة، تماثلاً كمياً على مستوى عدد كلّ منها، وكيفياً على مستوى طبيعة كلّ منها، وهذا من شأنه أن يسهم في تشكيل الهندسة الصوتية للنصّ الشعريّ.

ومن خلال تتبّعنا مسار الحركات الصوتية في هذه القصيدة الرائعة، رصدنا مسار تتابع الحركات الصوتية مرتبة ترتيباً تنازلياً على النحو الآتي:

الحركة	التكرار	النسبة المئوية
الفتحة	685	50%
الكسرة	450	33%
الضمّة	228	17%
المجموع	1353	

فصوت الفتحة له موضع الصدارة في النصّ، فقد تكرر (685) مرّة، يليه صوت الكسرة، تكرر (450) مرّة، ثم صوت الضمّة، تكرر (228) مرّة.

ومن المعلوم في الدرس الصوتي أنّ الفتحة من أكثر الأصوات وضوحاً في السمع، والنطق بها أسهل وأيسر من النطق بغيرها، يليها في اليسر الكسرة، وأخيراً صوت الضمّة، لأنّه صوت أشدّ من الصوتين الآخرين، ويحتاج إلى مقدار أكبر من الهواء، ليتمّ النطق به. أما صوت الكسرة فقد جاء في المرتبة الثانية على المستوى الكميّ، للتعبير عن حالة الانكسار النفسي التي أصابت

المقطع الصوتي

تعدّدت الآراء حَوْلَ مفهوم المقطع ووظيفته وأنواعه³⁴، بيّدت أننا نستند إلى المفهوم الذي استقرّت عليه معظم الدّراسات اللغويّة المعاصرة، ليكون أداةً مُعيّنة لنا في كَشْفِ التّماتل الصّوتي، الذي يشكل إيقاعاً صوتياً في النصّ الشعريّ.

ولكلّ لغةٍ من لغات العالم نظامها المقطعيّ، الذي يعرف بأنه "كميّة من الأصوات، تحتوي على حركةٍ واحدة، ويمكن الابتدأ بها، والوقف عليها، من جهة نظر اللغة، موضوع الدراسة، ففي العربية الفصحى مثلاً، لا يجوز الابتدأ بحركة، ولذلك يبدأ كل مقطع فيها بصوت من الأصوات الصّامتة"³⁵، والمقاطع الأكثر شيوعاً هي:

1. المقطع القصير، ويُرْمَزُ لهذا المقطع بالرمز (ص ح) أو (C V)، ويتكوّن من صامت متبوع بحركة قصيرة / Short Vowel.

2. المقطع المتوسط المفتوح: ويرمز له (ص ح ح) أو (C V V)، ويتكوّن من صامت، فحركة طويلة (حركتين قصيرتين متتاليتين)، Long Vowel.

3. المقطع المتوسط المغلق: ويرمز له (ص ح ص) أو (C V C)، ويتكوّن من صامت، فحركة قصيرة فصامت.

4. المقطع الطويل المغلق، ويرمز له (ص ح ح ص) أو (C V V C) ويتكوّن من صامت، فحركة طويلة، فصامت.

5. المقطع الطويل المزدوج الإغلاق، ويرمز له (ص ح ص ص) أو (C V C C)، ويتكوّن من صامت، فحركة قصيرة، فصامت، فصامت.

6. المقطع البالغ الطول المزدوج الإغلاق، ويرمز له (ص ح ح ص ص) أو (C V V C C)، ويتكوّن من صامت فحركة طويلة، فصامتين.

الأنواع الثلاثة من المقاطع (ص ح ح / ص ح ص / ص ح) الواردة في هذه القصيدة هي الشائعة في الكلام العربي عامّة، وفي الشعر

بشكل خاصّ³⁶، لما "لها من توافق حركي سريع مع الحالات الشعورية والنفسية. أما المقاطع الطويلة بأنواعها الثلاثة (ص ح ح ص / ص ح ص / ص ح ص ح ص)، فلا تتوافق مع الحالات الشعورية، والتنفسيّة إلا في حالات الوقف أو نهاية الكلام، ومن ثم تتوافق مع الأهات الحبسية التي تخرج في هواء زفيري طويل يقتضي الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه، ويواصل أداءه الشعري"³⁷.

ولا يهدف هذا البحث إلى دراسة اللغة دراسةً وصفيّةً، فهذه رسالة الدرس اللغوي، وإنما نسعى إلى دراسة السّياق الشعري دراسة دلاليّة وفنيّة³⁸، لأنّ التّماتل الصّوتي لهذه المقاطع الصّوتية يسهم في تشكيل الإيقاع الشعري، وهذا الإيقاع يسهم في تشكيل جماليّات النصّ الشعري³⁹، ويجب التنبّه إلى أنّه لا توجد دلالة ثابتة لكل مقطع، لأنّ دلالة المقطع تتشكّل من خلال تضافره مع المقاطع الأخرى، ووفق تتابع المقاطع في السّياق الكلي للنصّ، ولا توجد دلالة منعزلة عن السّياق.

3. أنّ البنية الإيقاعيّة الصّوتية لهذه القصيدة تمركزت في المقطعين: القصير (ص ح ، C V) والمتوسط بشقيّه: المغلق (ص ح ص ، C V C)، والمفتوح (ص ح ح ، أو C V V)، وذلك على النحو الذي يوضّحه الجدول الآتي:

النسبة المئوية	التكرار	المقطع
33.12%	445	مقطع قصير
		مقطع متوسط:
66.88%	487	-متوسط مفتوح
	412	-متوسط مغلق
	1344	المجموع

وقد تبوّأ المقطع المتوسط المرتبة الأولى، إذ تكرر في القصيدة (899) مرّةً، وهو مجموعة المقطعين المتوسط المفتوح، والمتوسط المغلق. وقد شكّل هذان المقطعان - معاً - 66,88% من مجموع المقاطع الصّوتية الواردة في النصّ.

ويتبين لنا من التقطيع الصوتي أن البنية المقطعية تمركزت في المقطعين المتوسط (ص ح ح، ص ح ص)، والقصير (ص ح)، وأن المقاطع الصوتية المتوسطة جاءت في المرتبة الأولى من حيث التكرار في النص، تليها المقاطع القصيرة، مما يعكس انتظام الإيقاع الصوتي في القصيدة، وسرعته، وذلك لأن القصير ذو إيقاع سريع، فهو يتكوّن من قاعدة صامتة وقمة قصيرة.

وإذا ما نظرنا إلى المقاطع في بدايات الأبيات وجدنا أن الشاعر لم يلتزم مقطعا واحدا في بدايتها، فمرة كان يأتي بالمقطع القصير، وثانية يأتي بالمقطع المتوسط المغلق، وأخرى بالمقطع المتوسط المفتوح، وهذا كله يدل على نفسية الشاعر القلقة المضطربة، وما كان يشعر به من ضيق وتوتر لحظة نظم القصيدة.

واعتماد المقطع القصير المتكون من صامت وحركة قصيرة في بدايات هذه الأبيات حقق ما يعرف بالتصاعد النغمي أو القولبي، وهو البدء بجملة قصيرة، وإتباعها بجملة أطول فأطول، في تسلسل متصاعد يشدّ بعضه بعضا مما يمنحها تأثيراً في الإيقاع الشعري، وفي الدلالة والمعنى أيضاً⁴⁴.

ويتضح من خلال التحليل المقطعي للقصيدة أن البحري قد أولى المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، اهتماماً بالغا، لأنه مقطع قوي يتكون من صامت متبوع بحركة طويلة، وهذا النوع من المقاطع، يستغرق نطقه بحركته الطويلة زمتا أطول من الزمن الذي يستغرقه المقطع القصير، والمقطع المتوسط المغلق؛ مما جعله يتوافق مع حالات الوصل والمد المتتابعة في القصيدة وهذه الحالات بدورها ترتبط بالحالة النفسية للشاعر، والعواطف التي تجسدها القصيدة، فهذه المقاطع تعكس، لاعتمادها على الحركة الطويلة، التي تعبر عن الأهات المكتومة، الجوّ الوجداني الحزين، الذي كان يعتصر فؤاد البحري بعد فراقه لولي نعمته، المتوكل، إثر مقتله الدامي الأليم، بايحاء، بل بموافقة فلذة كبده، المنتصر،

وجاء المقطع القصير في المرتبة الثانية، إذ تكرر (445) مرة، وشكل 33,12% من مجموع المقاطع الصوتية الواردة في النص، أيضا. إن هذه الأنواع الثلاثة من المقاطع العربية هي الشائعة، وهي التي تُكوّن الكثرة المطلقة من الشعر العربي⁴⁰، ولا شك في أنّ ذلك يعود إلى كون هذه المقاطع بمكوناتها الصوتية المحدودة في العدد أسهل نطقا، وأجمل موسيقية من غيرها، وحقا وجدنا العرب قد بنوا أشعارهم عليهما، "فالشعر العربي يتكوّن من المقطع القصير والمقطع المتوسط"⁴¹.

ورصدت الدراسة اختفاء المقطع الطويل بأنواعه الثلاثة في هذه القصيدة، اختفاء كلياً، ولا يرد هذا المقطع الطويل - كما هو معروف - في الشعر العربي، إلا في قافية بعض الأوزان، بل إن نسبة شيوعه في قوافي الشعر العربي لا تزيد على 1%، ونراه في بعض قوافي البحور الأتية: الرمل، والسريع، والمتقارب، ومجزوء الكامل، ومجزوء الرمل⁴². ولا ترد المقاطع الطويلة في النسيج اللغوي إلا في حالة الوقف، وتختفي عند تواصل التيار الكلامي، حيث تنحلل إلى مقاطع قصيرة ومتوسطة⁴³.

هندسة توزيع المقاطع الصوتية ودلالاتها

يتبين لنا - من خلال هندسة توزيع المقاطع الصوتية - أن هذه القصيدة ذات سلامة نطقية، تعود إلى مقاطعها: المتوسط المغلق، والمتوسط المفتوح، والقصير، التي تُعدّ من أسهل المقاطع العربية نطقاً، كما أنها تخلو من تتابع المقاطع القصيرة، الذي تكرهه اللغة العربية لكرهها توالي الأمثال، الذي هو عبارة عن توالي ثلاثة مقاطع قصيرة أو أكثر، لأنه تتابع ثقيل في النطق، إلى درجة ملحوظة، إذ لا يمكن أن يحدث في الشعر أن تتوالى أكثر من ثلاثة مقاطع قصيرة في أي بحر من البحور بحال من الأحوال.

كما يعكس هذا المقطع المتوسط الطويل – أيضاً – الثورة والتمرد الصّاخبين والصّامتين اللذين كان يحياهما البحترى في منفاه الاختياري، في بلاد ساسان الفارسية، واللذين كان لا يقوى على الإفصاح عنهما إلا بمثل هذه المقاطع الصوتية، التي بوسعها، بما تملكه من طاقات إيقاعية قوية مؤثرة، أن تجسّد ثورته، دون أن يتمكن من فعل شيء عملي أو ماديّ.

والمقطع المتوسط المفتوح هو مقطع ذو وضوح سمعيّ عالٍ، ومن شأنه أن يعبر عن حالات الانكسار الذي أصاب نفسية الشاعر بجرح عميق، بعد مصرع سيّده، وولي نعمته.

وقد بلغ عدد المقاطع المتوسطة المفتوحة (487) مقطعا، ونسبتها نحو 36,25%، لأنّ المقاطع "تنوافق والتعبير عن حالات الانكسار والضياح التي تعيشها الذات، فيأتي صوت المد والإطالة بمثابة التطهير والخلص من هذا الكبت المرير، فتخاطب الذات ذاتها في حالة أشبه (بالمونولوج الداخلي) المباشر، وغير المباشر. وخاصة عندما تفقد الذات القدرة على مواجهة الآخر، لذا تناجي ذاتها ... وتلجأ إلى الحركة الطويلة الصاعدة التي تعبر عن الأهات المكتومة. ومن ثم كان المقطع المفتوح أقرب المقاطع تعبيراً عن هذه الحالة⁴⁵.

وقد جاءت نهايات أبيات القصيدة على المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) لأن الشاعر أراد أن يعبر عما يعانیه من أهات، بالاستمرار بالنغمة الصاعدة التي تشكل متنفساً عن الذات، وخاصة أن المقاطع المفتوحة بما فيها من أصوات ممدودة تخرج معها كمية من هواء الزفير، كقيلة بأن تكون صورة حية لبث الألام والأوجاع⁴⁶.

أما بداية الأبيات فلم تأت على مقطع واحد، بل تنوّعت بين المقطع القصير (ص ح)، والمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، وهذا يدل على عدم استقرار البحترى على المستوى النفسي، إذ لم يجد خليفة فيه كل صفات المتوكّل، الذي

ويتبين لنا من التقطيع الصوتي أن البنية المقطعية تمركزت في المقطعين المتوسط (ص ح ح، ص ح ص)، والقصير (ص ح)، وأن المقاطع الصوتية المتوسطة جاءت في المرتبة الأولى من حيث التكرار في النصّ، تليها المقاطع القصيرة، ممّا يعكس انتظام الإيقاع الصوتي في القصيدة، وسرعته، وذلك لأن القصير ذو إيقاع سريع، فهو يتكوّن من قاعدة صامتة وقمة قصيرة.

وإذا ما نظرنا إلى المقاطع في بدايات الأبيات وجدنا أن الشاعر لم يلتزم مقطعا واحدا في بدايتها، فمرة كان يأتي بالمقطع القصير، وثانية يأتي بالمقطع المتوسط المغلق، وأخرى بالمقطع المتوسط المفتوح، وهذا كله يدل على نفسية الشاعر الفلقة المضطربة، وما كان يشعر به من ضيق وتوتر لحظة نظم القصيدة.

واعتماد المقطع القصير المتكون من صامت وحركة قصيرة في بدايات هذه الأبيات حقق ما يعرف بالتصاعد النغمي أو القولي، وهو البدء بجملة قصيرة، وإتباعها بجملة أطول فأطول، في تسلسل متصاعد يشدّ بعضه بعضا مما يمنحها تأثيراً في الإيقاع الشعري، وفي الدلالة والمعنى أيضاً⁴⁴.

ويتضح من خلال التحليل المقطعي للقصيدة أن البحترى قد أولى المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح)، اهتماما بالغا، لأنه مقطع قويّ يتكون من صامت متبوع بحركة طويلة، وهذا النوع من المقاطع، يستغرق نطقه بحركته الطويلة زمنا أطول من الزمن الذي يستغرقه المقطع القصير، والمقطع المتوسط المغلق؛ ممّا جعله يتوافق مع حالات الوصل والمد المتتابعة في القصيدة وهذه الحالات بدورها ترتبط بالحالة النفسية للشاعر، والعواطف التي تجسدها القصيدة، فهذه المقاطع تعكس، لاعتمادها على الحركة الطويلة، التي تعبر عن الأهات المكتومة، الجوّ الوجدانيّ الحزين، الذي كان يعتصر فؤاد البحترى بعد فراقه لوليّ نعمته، المتوكّل، إثر مقتله الدامي الأليم، بإحباء، بل بموافقة فلذة كبده، المنتصر،

بالبراعة والتميز، ومن أجل ذلك قالوا: "إنه أراد أن يشعر فغنى".

لقد استطاع البحترى أن يبدع من الألفاظ الشائعة السهلة بناءً شعرياً أنيقاً، من خلال تلاؤمها مع بعضها وجودة سبكها⁵¹، وصوغها في التراكيب بشكل يجعل هذه الألفاظ أحلى موقعا في شعره. ولعل هذا ما جعل القدماء يصفون ألفاظه بأنها "كالعسل حلوة"⁵²، أو "كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلّين بأصناف الحلّي"⁵³.

وقد أبدى د. طه حسين إعجابه بقدرة البحترى الخلاقة على خلق الألفاظ؛ "فالذين يقرؤون شعر هذا الرجل يفتنون بأشياء مختلفة، يفتنون أولاً بجمال اللفظ... وأن شيوخ صاحب الأغاني لم يخطئوا حين ختموا به الشعراء"⁵⁴.

-حرص البحترى على تحقيق التوافق الصوتي بين مكونات النص بوصفه بنية متماسكة:

لقد أودع البحترى في هذا النص الشعري حلية الصوت وزينته، وأشعرنا بأن الألفاظ تعبر عن معانيها. وأبدع إبداعاً ممتازاً في فن الصوت، وعرف كيف يستخرج من قبثارة الرعاة القدماء أصواتاً جديدة مدهشة، شأنه شأن الموسيقيين العظماء"⁵⁵.

"ونحن لا نتصفح ديوانه حتى نحس إحساساً عميقاً بأن موسيقى الشعر العربي استطاعت أن تنهض بقيم فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدماء. وأقرأ له قصيدته السينية، التي وصف بها إيوان كسرى، فإنك تراه لا يكتفي بالتوافق الصوتي بين بعض الكلمات، أو بعض الحروف في بعض الأبيات، بل هو يعمم هذا التوافق في القصيدة كلها"⁵⁶، واستمع إليه، إذ هو يستهلها بقوله:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي
وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِ
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْ
رُ التَّمَاَسَا مِنْهُ لَتَعْسِي وَنُكْسِي
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ العَيْشِ عِنْدِي
طَفَفْتُهَا الأَيَّامَ تَطْفِيفَ بَخْسِ

عاش في كنفه اثنتي عشرة سنة، كانت أجمل سني حياته، فثلك شخصية لن يتكرر حدوثها، وأصبحت حياته في كنفها تاريخاً، يبعث في نفسه الحزن والأسى.

ويوضح لنا - أيضاً - اهتمام البحترى بالمقطع المتوسط المغلق، (ص ح ص، C V C)، لأنه مقطع ضعيف لقلّة حزمه الصوتية، مما يجعل زمن النطق بهذا المقطع قصيراً⁴⁷، وقصر النطق بهذا المقطع يلائم هذه القصيدة، لأنها تعكس حالة انفعالية عند البحترى، وهذا المقطع - أيضاً - يعكس - بسبب انقطاع النفس، وعدم امتداده - حالة السكون وعدم الرضا، لا عن بئع الشأم، ولا عن اشتراؤه العراق، فكان هذا المقطع الصوتي أكثر المقاطع ملاءمة لحالته النفسية الحزينة.

وقد يرجع شيوع المقطع المتوسط في النص الشعري بعمامة إلى أبنية اللغة ذاتها، حيث تقوم معظم أبنية اللغة على البنية الثلاثية أو الثنائية، وهي التي تتوافق مع هذه المقاطع، وما يعيننا - هنا - هو الإيقاع الصوتي، الذي تحدته هذه المقاطع المتماثلة من حيث الكمية الصوتية أو الحزم الصوتية، ولما كانت هذه الوحدة الصوتية المقطعية المتوسطة تمثل ركيزة النص الشعري، وهذه الركيزة - بدورها - متماثلة في الوحدة الصوتية، لذلك كان لزاماً أن تُحدث إيقاعاً صوتياً عند نطقنا كلمات القصيدة⁴⁸.

المؤثرات الصوتية وجماليات الإيقاع في القصيدة

- قدرة البحترى الفائقة على اختيار الألفاظ الملائمة:

لعل من أهم ما يميز أسلوب البحترى هو تلك الموسيقى، التي يرتفع رنينها في شعره ارتقاعاً لم يعرفه الشعر العربي إلا عند الأعشى⁴⁹، وتقوم الموسيقى في شعره على دعامتين: تنسيق ألفاظه وتوزيعها موسيقياً، ثم مطابقة هذه الألفاظ من الناحية الصوتية للمعاني، التي تدل عليها⁵⁰. وقد شهد النقاد الذين عنوا بموسيقى البحترى

وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفِهِ
عَلَّ شَرْبُهُ وَوَارِدِ خَمْسِ

مفتّح القصيدة والصّدمة الجمالية

يُعدُّ مفتّح النّصّ على جانب عظيم من الأهمية، لأنّه أول ما يقابل السّامع أو المتلقّي، وأوّل ما يقرع سمعه، لذلك "يُعدُّ المدخّل النّفسي للمتلقّي إلى النّصّ"⁵⁷.

لقد أبدى البحتريّ قدرةً فائقةً على إحداث صدمةٍ جماليّةٍ للسّامع أو المتلقّي من خلال اعتماده - منذ مطلع القصيدة - المؤثرات الصوتيّة، ليهزّ بها أوتار النّفس البشريّة، ومن أهم هذه المؤثرات الصوتيّة:

1. التّصريح، وهو استواء عروض البيت وصرّبه في الوزن والقافية، ممّا يخلق نوعاً من التوازن الموسيقي، وهو صورة من الصّور الإيقاعيّة يلجأ إليها الشّاعر لخلق الحيويّة والتنوّع لنسقهِ الموسيقيّ، إذ يزيد من قيمها الموسيقية، ويساعد على نجاح عملية التّوصيل

يُعدُّ مفتّح النّصّ على جانب عظيم من الأهمية، لأنّه أول ما يقابل السّامع أو المتلقّي، وأوّل ما يقرع سمعه، لذلك "يُعدُّ المدخّل النّفسي للمتلقّي إلى النّصّ"⁵⁷.

لقد أبدى البحتريّ قدرةً فائقةً على إحداث صدمةٍ جماليّةٍ للسّامع أو المتلقّي من خلال اعتماده - منذ مطلع القصيدة - المؤثرات الصوتيّة، ليهزّ بها أوتار النّفس البشريّة، ومن أهم هذه المؤثرات الصوتيّة:

1. التّصريح، وهو استواء عروض البيت وصرّبه في الوزن والقافية، ممّا يخلق نوعاً من التوازن الموسيقي، وهو صورة من الصّور الإيقاعيّة يلجأ إليها الشّاعر لخلق الحيويّة والتنوّع لنسقهِ الموسيقيّ، إذ يزيد من قيمها الموسيقية، ويساعد على نجاح عملية التّوصيل إلى المتلقّي. ففي البيتين الأوّلين تكرر صوت السّين الصّفيريّ المهموس ثمانيّ مرّات، في كلّ منهما أربع مرّات، فضلاً عن تكراره في القافية

ومصرع البيت الأوّل.

2. حرصُ البحتريّ على الإيقاع الدّاخلي، المتمثّل بذلك التناشق الدّاخليّ الذي يشترط في الصّوت الموسيقيّ، الذي يمتاز عن الصّوت اللغويّ بالوظيفة الجماليّة، فقد أحسن البحتريّ اختيار الأصوات، وأجاد ضمّ بعضها لبعض بصورة أخاذة، لإدراكه أنّ أوّل أثر يتركه الشعر في المتلقّي أثر سمعيّ.

وأبدع البحتريّ - فضلاً عن ذلك - في هندسة توزيع المقاطع الصوتية، وتكرارها على نحو معيّن. "تحقيق الانسجام والتناسب بين العنصر الصوتيّة المكوّنة للإيقاع، مما يضيف على النّصّ الشعريّ قوّةً حركيّةً تتعاقب فيها الإهتزازات الصوتيّة والنفسية والدلالية، فتدخل الطرب على النفس الإنسانيّة"⁵⁸.

والشاعر حين يراعي مقتضيات التناقّ الفني، فإنّ ذلك يقوده إلى انتقاء أكثر الألفاظ قرباً إلى الإيقاع النغمي، "الإيقاع الداخلي للألفاظ، والجوّ الموسيقي الذي يُحدثه عند النطق بها، يعتبر من أهمّ المنبهات المثيرة للانعفالات الخاصّة المناسبة، كما أنّ له إيحاءً خاصاً لدى مخيلة المتلقّي والمتكلم على حدّ سواء"⁵⁹.

3. مهارة استخدام "فنّ الصّوت"، وربّما تعود مهارة البحتريّ هذه إلى تأثره بروح العصر، الذي شاع فيه فنّ الغناء، بموسيقاه السّائدة في ذلك العصر، تلك الموسيقى التي ارتبطت بالغناء، وساعدت على تجديده بما يلائم روح العصر، "واستطاع البحتريّ أن يرتفع بإصطفاء الكلمات والملاءمة بيّنها في الجرس، بل بيّن حروفها وحركاتها ملاءمةً رفعتها إلى مرتبة موسيقية لم يلقها فيها سابق ولا لاحق، وكأنّما كانت له أدنّ داخليةً مرهفةً، تقيس كل حرف وكلّ حركة، وكلّ ذبذبة صوتيّة، فإذا به ينظم شعراً موصّفيّ مروقاً، شعراً يلذّ الألسنة والأذان والأذهان لذةً لا تعادلها لذة"⁶⁰.

4. اهتمام البحتريّ بالجرس الإيقاعي: وقد اهتمّ البحتريّ بالجرس الإيقاعي في كثير من مقاطع القصيدة، وهذا ما بطالعنا في مثل قوله:

الذي يربط الوزن العام بالتصور داخل السياق⁶⁸.

ويؤدّي الوزن دوره بوصفه عنصراً موسيقياً في الشعر العربي في جعل الكلمات ذات تأثير واضح فيما بينها، ويشكل - فضلاً عن ذلك - "الإطار الخارجي، الذي يمنع القصيدة من التبعثر"⁶⁹.

الوزن الشعري، وزن الخفيف: اختار البحرّي لهذه القصيدة الرائعة وزن الخفيف، "فكان من أسباب قوتها موسيقاه، التي تتناسب وجوّ القصيدة المشحون بالخيال والتأمل، فضلاً عن القافية المرافقة له، وأساق مخرجها"⁷⁰.

ويتشكل الوزن الخفيف التام من (42) صوتاً إيقاعياً، تتوزع على لونيّين من المقاطع، وفق التالي:

المقاطع القصيرة (R) 9 أي بنسبة 33.33%

المقاطع المتوسطة (T) 18 أي بنسبة 66.33%

ويتألف هذا الوزن من اجتماع بحر الرمل والرجز، فأخذ من الرمل هدوءه ورزاقته وبطأه (فاعلاتن) مرتين، كما أخذ من الرجز ترنيمته وسرعته وخفته (مستعلن)⁷¹، وهذا يكسبه شيئاً من النغمة الحزينة لـ "الأول"، وشيئاً من تدفق الثاني، وهذا ما يجعل هذا البحر (الخفيف) ذا أسر قوي، ويتميز بإيقاع لطيف وجذاب، يتناسب مع التحليق الخيالي.

القافية: نالت القافية من الاهتمام ما ناله الوزن، بل عدّها النقاد الأقدمون الركن الثاني للشعر. وإذ ذكروها فإنهم يلاحظون معها الروي، وهو الحرف الذي تنتهي به جميع أبيات القصيدة، وهو من أهم حروف القافية، لأنه تبنى عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت في موضع واحد، هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة، فتكون سينية، أو لامية، أو نونية....

وتضفي القافية على أبيات القصيدة وحدة نغمية، وتبدو أهميتها بما تضفيه من إيقاع نغمي متكرر بعمق الإحياءات⁷².

- التماساً منه لتعسي ونكسي: وقد تولّد الإيقاع من تكرار حرف السين ثلاثاً فضلاً عن الإيقاع المتشابه للفظي "تعس ونكس".

- طفتها الأيام تطفيف بخس: من تكرار الفاءات. -خفوت منهم وإغماض جرس - ظني وحدي - مصبح أو ممسي.

-لم يعبه أن بر من بسط الديباج واستل من ستور الدمقس - وفيه تضاعف إيقاع السين من تكرارها.

-ليس يدري، أصنع جنّ لأنس سكنوه أم صنع أنس لجن.

-وكان اللقاء أول من أمس ووشك الفراق أول أمس.

-ولا الجنس جنسي - غرسوا خير غرس - تحت السنور حُمس - من كل سنخ وإس.

لقد استطاع البحرّي أن يحدث لدى المتلقي تلك الصدمة الجمالية اللازمة لكل عمل فني مكتمل⁶¹، وذلك من خلال قوانين التوافق الصوتي، الذي يتمثل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة، والجملة، والبيت الشعري⁶². ولعل هذا ما دفع أبا العباس ثعلباً - وقد تدوّق جلاوة هذا الشعر - إلى القول: "لو سمع الأوائل هذا الشعر ما فضّلوا عليه شعراً"⁶³.

الوزن والقافية

يعتمد الشعر في أدائه على الصوت، الذي يؤدّي موسيقى كلامية، تحكمها قوانين الوزن والقافية، و"الشعر كلام موزون يدل على معنى"⁶⁴، ويترك أثراً سمعياً لدى المتلقي، "تتفاعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب"⁶⁵.

وتتكون ألفاظ الشعر من مقاطع، تخضع لترتيب خاص، تؤدّي أصواتاً، ذات أنغام، فيها معنى يدرکه المتلقي، وأكثر هذه الأنغام نجاحاً "ما تتماشى مع الأفكار، وتتساق مع المعاني، وتتجاوب نغمها ونبرتها مع حالات النفس"⁶⁶.

ويعدّ الوزن من أهم العناصر الإيقاعية، وهو "أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها خصوصية"⁶⁷، أما القوافي فهي الرّبط الواضح

وقد اختار البحرّي لهذه القصيدة قافية السّين المكسورة، فأضفى على قصيدته جمالاً وروعة، فاختيار صوت السّين المهموس، المكرّر أربع مرّات في مفتّح القصيدة، فضلاً عن الموسيقى اللفظية المتولدة عبر وروده (صوت السّين) في القافية ومصراع البيت الأول أدّى وظيفة جماليّة، فيشعر المتلقّي بأنّه أمام شاعر رقيق المشاعر، فاختيار الصّوت الرقيق يناسب المشاعر الرقيقة، واختيار الصّوت القويّ يناسب الانفعالات العنيفة، على حدّ وصف ابن جنّي لخصائص الأصوات⁷³. وقد أضفى هذا كله على القصيدة جمالاً وروعة، حتّى قيل: "إنّ البحرّي أحسن المحدّثين قافية"⁷⁴.

التشكيل السياقي وأثره في بنية الخطاب الشعري

يتناول هذا البحث التشكيل السياقي للكلمة من جانبين:

1. السياق الذاتي للكلمة: ويتمثل في السوابق واللاحق، التي تدخل في تكوين الكلمة، وتشكيل دلالتها في النصّ الشعري، وتتمثّل السوابق Prefixes في أحرف المضارعة، التي تسبق الكلمة، ومما يلفت النظر اعتماد القصيدة - إلى حدّ كبير - على الأفعال المضارعة، التي تبدأ بحرفي المضارعة، الياء والتاء، في حين تضاءلت الصيغ الماضية، وكأنّ السوابق كان لها فضل الصدارة في تشكيل صفة الكلمة المضارعة.

ويتضح من خلال تتبعنا السوابق للكلمة أنّ سوابق الفعل المضارع، التي تمتلّت في أحرف المضارعة، وأهمّها التاء والياء، التي لها فضل الصدارة في القصيدة، وهذا يبرهن على أنّ الشّاعر قد اعتمد في تشكيل الكلمة - إلى حدّ كبير - على صيغ الاستقبال والحضور، وقد يرجع هذا إلى معاشرة الشّاعر الكلية لصور النصّ ومشاهده حتّى خالها واقعة في الزمن الحاضر، الذي هو نفسه ممتدّ إلى الزمن القادم، أي إنّ ملامح المستقبل لا تختلف عن الحاضر.

الذي يربط الوزن العام بالتصور داخل السياق⁶⁸.

ويؤدّي الوزن دوره بوصفه عنصراً موسيقياً في الشعر العربي في جعل الكلمات ذات تأثير واضح فيما بينها، وبشكل - فضلاً عن ذلك - الإطار الخارجيّ، الذي يمنع القصيدة من التعثر⁶⁹.

الوزن الشعريّ، وزن الخفيف: اختار البحرّي لهذه القصيدة الرّائعة وزن الخفيف، فكان من أسباب قوتها موسيقاه، التي تتناسب وجوّ القصيدة المشحون بالخيال والتأمّل، فضلاً عن القافية المرافقة له، وأساق مخرجها⁷⁰.

ويتشكّل الوزن الخفيف التامّ من (42) صوْتًا إيقاعياً، تتوزّع على لوْنين من المقاطع، وفق التالي:

المقاطع القصيرة (R) 9 أي بنسبة 33.33%

المقاطع المتوسطة (T) 18 أي بنسبة 66.33%

ويتألّف هذا الوزن من اجتماع بحر الرّمل والرّجز، فأخذ من الرّمل هدوءه ووزانته وبطّاه (فاعلاتن) مرّتين، كما أخذ من الرّجز ترنيمته وسرعته وخفته (مستعلن)⁷¹، وهذا يكسبه شيئاً من النغمة الحزينة لـ "الأول"، وشيئاً من تدفق الثاني، وهذا ما يجعل هذا البحرّ (الخفيف) ذا أسر قويّ، ويتميّز بإيقاع لطيف وجذاب، يتناسب مع التحليق الخيالي.

القافية: نالت القافية من الاهتمام ما ناله الوزن، بل عدّها النقاد الأقدمون الرّكن الثاني للشعر. وإذ ذكروها فإنهم يلاحظون معها الروي، وهو الحرف الذي تنتهي به جميع أبيات القصيدة، وهو من أهمّ حروف القافية، لأنّه تبنى عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت في موضع واحد، هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة، فتكون سينية، أو لامية، أو نونية....

وتضفي القافية على أبيات القصيدة وحدة نغمية، وتبدو أهميتها بما تضفيه من إيقاع نغمي متكرّر بعمق الإيحاءات⁷².

اللغوية:

"وتماسكت حين زعزعي الدهر"، و "لا ترزني مزاولاً لاختباري"، و "أن أرى غير مُصبح حيث أمسي"، و "لقد تُذكرُ الخطوبُ وتنسي". و "مُشرفٍ يحسر العيون ويُخسي" و "لم تكن كأطلال سعدى في قفار من البسباس مُلس".

ولم يقتصر الأمر في هذا الإيقاع النغمي صوتياً وصرفياً ونحوياً على المكونات الصوتية الصفيرية، وإنما اشتركت في هذا الجو من النغم المتميز عناصر صوتية أخرى، كالأصوات الرنانة أو المائعة، والأصوات المجهرية، التي من شأن ورودها في مكونات بنوية على مستوى البنى الصرفية والتحوية أن تضيف طابعاً مثيراً ومؤثراً لدى المتلقي لمثل هذا النوع من النصوص ذات الخصوصية الوجدانية والعاطفية المتميزة.

تتابع المركبين الفعلي والاسمي

وَرَدَ المركب الفعلي في هذه السببية (75) مرة، أما المركب الاسمي فبلغ (37) مرة، أي النسبة التي يمثلها هذان المركبان هي 1:2. ولعل سيطرة المركب الفعلي في القصيدة يرجع إلى التفاعل الدينامي الحداثي والزمني، لأن المركب الفعلي في القصيدة ارتبط إلى حد كبير بالحدث والزمن، والتغيرات الحديثة والزمنية المتتابعة في هذا النص الشعري تؤدي إلى ديناميته.

مدار الزمن الشعري: يتناول هذا المدار الزمن الداخلي من خلال مستويات النص، ومن الغريب أن يرد الفعل الماضي في القصيدة (37) مرة، وورد الفعل المضارع (38) مرة، وأن النسبة بين الفعلين أو الزمنين هي 1:1، وإن كنا نتوقع أن يكون ورود الفعل المضارع أعلى مما ورد، وهذا لا يعني تثبيت الشاعر بالزمن الماضي والدوبان فيه، بل إن الماضي - في رأينا - يمثل نقطة الانطلاق نحو الحاضر والمستقبل. وليس غريباً أن يفتح البحري قصيدته في بيتها

والذات - هنا - جزء من بنية القصيدة، وليست راصدة للصور والمشاهد، ولذلك تخاطب الذات ذاتها في مشاهد (المونولوج الداخلي). وقد اعتمد البحري على البناء اللغوي بجميع هيئاته في سبيل إثراء الجانب الدلالي بما يتناسب مع عاطفته الجياشة. فلجأ الشاعر في مواضع كثيرة من القصيدة إلى إظهار الجانب الصوتي بنسب متفاوتة، قد تكون حادة أحياناً، وخفيفة أحياناً أخرى، وذلك وفقاً لنفسه الشعري. لقد بدا تركيز الشاعر على الأصوات، لأنها حجر الأساس في تشكيل النص الشعري، بما تحمله من ملامح تمييزية تتمثل في جهرها، وهمسها، واحتكاكها، وانفجارها، وصفيرها، وغنتها، لتعكس الواقع الدلالي للنص. فعمل موازنة دقيقة بين البنى الصوتية والصرفية، بصورة أخاذة، على نحو ما يبدو في بعض قوله: صُنْتُ نفسي - يدنس نفسي، أصبح محمولاً هواه مع الأخص الأخص، أتسلى عن الحظوظ، وأسى لمحل من آل ساسان درس ...

2. سياق الجملة: طغيان البنية الفعلية على مسار النص: تطغى البنية الفعلية على مساحة الانفعال الشعري، فالبنية الفعلية تعدُّ إشارات سامية القيمة، تضيف الحركة والتجدد على مسار النص. والباحثون متفقون على أن "بنية الفعل" تتضمن حدثاً ذا نسيج لغوي⁷⁵. وإذا كانت الكلمة تشكل جوهر البنية الصرفية، فإن هذه الكلمة تشكل المادة الخام لبناء الجملة. ولما كانت بنية الكلمة غير معزولة عن مكوناتها الصوتية الغالبة، وهي المكونات الصفيرية، فإن بنية الجملة المكونة من بنى الكلمات جاءت صدى لما تميزت به بنى الكلمات. فقد تازرت في تلك الجمل مصفوفات من الكلمات، التي سرى في أوصالها الجرس الموسيقي، الذي شكلته الأصوات الصفيرية أنفة الذكر، مما أعطى القصيدة، بصورة عامة، جواً متكاملًا صوتياً، وصرفياً ونحوياً، وما يترتب على ذلك من تأثيرات دلالية، ولتقرأ معاً هذه التراكيب

عملية متكررة متجددة، لا يتوقف عن ممارستها. وعلى هذا النحو جاء البيت الثاني مرتكزا على جملتين فعليتين فقط، هما: "تماسكت" و "حين زعزعي الدهر"، والبحثري يعلن بصورة جلية التماسك المتجدد، والمتواصل لكل ما كان يززع حياته، ويحاول المس بها، وذلك في قوله:

وتماسكتُ حينَ زعزَني الدهرُ

التماساً منه لتعسي ونكسي
وإذا ما انتقلنا إلى موضع آخر من القصيدة فإننا نجد المساحة قد اتسعت للجملية الاسمية، على نحو لافت، وذلك عندما يكون الأمر متعلقاً بقضايا تتسم بالثبات.

ففي وصف البحثري لإيوان كسرى، واللوحة الجدارية الخلابية، التي كانت مرسومة على أحد جدران ذلك القصر، وافتنن بها البحثري، تلك اللوحة الفنية الجذابة، التي تخلب الأبصار أبدعها رسام فارسي، وقف أمامها البحثري مشدوها، مبهوراً بعظمة هذا الفن، الذي يشهد على عظمة أهله، نرى البحثري المتلقي لهذا العمل الفني الرائع يتحول من مُتلق إلى مبدع. وإذا ما كان الفنان الفارسي قد أبدع بريشته وألوانه تلك اللوحة فإن البحثري قد أبدع - أيضاً - على نقل إعجابه بتلك اللوحة إلى المتلقين عن طريق اللغة، فكانت الأصوات والسياقات التركيبية عملاً فنياً جديداً أبدع الشاعر في صوغه، يقول:

فإذا ما رأيت صورة أنطا

كيفة ارتعت بين روم وفرس

والمنايا موائيل وأنوشر

وان يُزجي الصفوف تحت الدرس

في اخضرار من اللباس على أصد
فر يختال في صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه
في خوف منهم وإغماض جرس

الأول بثلاث جمل فعلية: صنت نفسي، عما يدنس نفسي، وترفعت عن جدا كل جبس، وليس مصادفة أن تكون نسبة الماضي إلى المضارع 1:2، وليس غريباً - أيضاً - أن يعقب البيت الثاني البيت الأول بجملتين فعليتين: تماسكت، وزعزعي الدهر. فالبيتان الأولان ورد فيهما خمس جمل فعلية، أربعة منها أفعال ماضية، وواحد فقط يدل على الزمن الحاضر. وليس من المصادفة في شيء أن يخلو مفتتح النص من الجمل الاسمية.

وليس غريباً أن يفتح البحثري قصيدته في بيتها الأول بثلاث جمل فعلية: صنت نفسي، عما يدنس نفسي، وترفعت عن جدا كل جبس، وليس مصادفة أن يخلو مفتتح النص من الجمل الاسمية.

ومن المعلوم في الدراسات اللغوية "أن الفعل يدل على الحدث والتجدد، والاسم يدل على الثبوت، نقول هو يتعلم، وهو متعلم، فالبنية الصرفية "يتعلم" تدل على الحدث والتجدد، أي هو أخذ في سبيل التعلم، بخلاف: (متعلم)، فإنه يدل على أن الأمر تم وثبت، وأن الصفة تمكنت من صاحبها... وخلاصة الأمر أن الفعل يدل على الحدث والتجدد، والاسم يدل على الثبوت والاستقرار"⁷⁶.

وإذا ما عدنا إلى مفتتح القصيدة فإننا نجد الشاعر قد استهلها بقوله:

صنت نفسي عما يدنس نفسي

وترفعت عن جدا كل جبس

وإذا ما حاولنا تحليل بنية الجملة الفعلية في هذا الافتتاح، فإننا سنجد الجمل الآتية:

-صنت نفسي - عما يدنس نفسي- وترفعت عن جدا كل جبس

وهذا يعني أن صيانته لنفسه، تعد - عنده - عملية متجددة، لا يتوانى عن ممارستها، وتجديدها كلما عرض له ما يحتاج إلى صيانته، كما أن الدنس الذي يمكن أن يصيبه سيقاومه بصيانته نفسه منه، على نحو متجدد ومتكرر، فضلاً عن أن ترفعه عن عطاء اللئيم سيكون

متناسكة⁷⁷. وتجلت عبقرية البحري الفنية في اختيار الألفاظ، وحسن تركيبها، ومزج عناصر الصورة للارتقاء بها، مما دفع النقاد إلى القول: إن البحري كان "يحسن تأليف الصورة الشعرية"⁷⁸، وأنه يصف الأشياء والحوادث، التي يمر بها، بمنتهى الأمانة والمهارة، و"يرسمها لنا في ألواح شعرية، كما هي"⁷⁹.

الصورة الشعرية في القصيدة ومنطلقاتها

يعد النص الشعري مستوى متقدماً في مراحل نتاج الإبداع الإنساني المستند إلى الوعي، الذي يصل إلى درجة تمكنه من تنظيم الأشياء، وتشكيلها بصورة جيدة، تعبر عنها صيغ خاصة، تعتمد الألفاظ مادة رئيسة لها، وتكون قادرة على إيصال الأفكار والعواطف عن طريق التصوير، الذي تعددت منطلقاته في هذا النص، منها:

1. الصورة الاستعارية: وقد عمد البحري إلى تكرار أصوات تتناسب مع حالة الحزن، كالأصوات الصفيرية، التي تعطي نوعاً من التناغم الموسيقي الحزين، وتطالعنا تلك الأصوات في أبيات كثيرة في القصيدة، ولعل من أوضحها دلالة على نفسيته قوله:

وتماسكت حين زعزعي الدهر

التماساً منه لتعسي ونكسي
فالمتلقي يتخيل الدهر، وكأنه إنسان قوي، وقع في قبضته شخص ضعيف أمسك به، وأخذ يهزه هزاً عنيفاً، بلا رحمة ولا شفقة، مما أفقده وعيه وتوازنه، فيما يصمد الشاعر ويتماسك أمام سطوة الدهر تلك، وكأن البحري يريد أن يستدر عطف السامع أو المتلقي، بأسلوب استعاري راق.

والفعل "زعزع"، المضعف الرباعي، يدل على أن هذا الدهر قد جذبته بشدة، وإذا ما أمعنا النظر في هذا التركيب (زعزعي الدهر)، رأينا ملمح القوة في حروفه (الزاي والعين) مكررين،

من مُشِيحٍ يُهوى بِعاملِ رُمحٍ
وَمُلِيحٍ مِنَ السَّنَانِ بِرُسٍ
تَصِفُ العَيْنُ أَنَّهُمْ جَدُّ أَحْيَا
لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ حُرْسٍ
وإذا ما نظرنا إلى هذا النسيج اللغوي ألفينا نفسيّة البحري قد هدأت، وأن ثورته قد خمدت، فأخذنا نشاهد - في هذا المقطع اللغة الهادئة، والجمل الاسميّة، التي ازداد عددها في هذا المقطع بصورة واضحة، ذلك أن ما تضمنه القصر، وما اشتملت عليه تلك اللوحة، كانت من القضايا الثابتة التي خلفها الفرس أو لنقل الحضارة الفارسية العريقة، ثابتة، لا تحتاج إلا إلى وصف يجسدها، وهذا الوصف المجسد لها، يمكن للجملة الاسمية ذات السمة الثبوتية أن تنهض به أكثر مما يمكن أن تؤديه الجملة الفعلية ذات السمة التجديدية والحدوثية.

ومن الجدير بالذكر أنّ هذه القصيدة إلى جانب اعتمادها على المركب الفعلي في صياغة المعاني والأفكار، فإنها اعتمدت - أيضاً - إلى حد كبير على المركب التكميلي، الذي تمثل في تعدد الصفات والمعطوفات والمجرورات، لاكتمال جوانب المعنى في القصيدة، وفض مغاليقها، وقد يرجع هذا إلى طول الدقّة الشعرية، وإطالة اللحظة التأملية في رسم ملامح الصورة الشعرية.

الصورة الشعرية

وقد تشكلت الصورة الشعرية سواءً أكانت منطوقة أم كانت مكتوبة في هذا النص الشعري من تضافر عدّة سياقات أوليّة: سياق الأصوات اللغوية، التي شكلت الكلمات، وسياق الكلمات المتضافرة، والمتجاورة التي أيدع البحري في تركيبها على نحو شكلت جملاً، أدت المعاني التي أرادها بدقة دون زيادة ولا نقصان، وسياق الجمل المتعاقبة، وقد شكلت الأفكار الجزئية أو الكلية في النص، ومن تضافر هذه السياقات وتآزرها تشكلت الصورة الشعرية، التي جاءت - بفضل قدرة البحري على الصياغة الفنية -

- الصورة اللمسية: وتبلغ الصورة الشعرية ذروتها الفنية، في قوله:

يغتلي فيهم ارتيابي حتى

تتقرّاهم يداي بلّمس

لقد استسلمت عيُنُ البحترى للخداع، ولم تُعدّ ترى - فيما يعرض لها - إلا حقائق وأناسا من لحم ودم، فيعمد الشاعر إلى أداة أخرى، من أدوات الحسّ، وهي اليُدّ، فيمرّ بها على تلك اللوحة الجميلة ليوقن من أنه أمام صورة على جدار، وليس كما توهمت عيناه أنه أمام رجالٍ أحياء، بل جعلهم جدّ أحياء.

4. الصورة التشبيهية: وهي الصورة الرئيسية في صور البحترى الشعرية، واستعمال التشبيه في الشعر ضرورة لا بُدّ منها، "الإخراجة الخفيّ إلى الجليّ، وإدناؤه البعيد من القريب، يزيد المعنى رفعةً ووضوحاً، ويكسبها جمالاً وفضلاً، ويكسوها شرفاً ونبلًا"⁸². و" هو أقدم صور البيان، وأوسع الصور أو الفنون استعمالاً في الشعر العربي"⁸³.

وقد استخدم البحترى نمط التشبيه التقليديّ، القائم على ربط المشبه بالمشبه به، بأداتي التشبيه "الكاف" و "كأن"، التي طغنت على الكاف، وإحكام ذلك الربط بين طرفي التشبيه، وذلك في قوله:

وكانّ الزمان أصبَحَ مَحْمُو

لأهواه مع الأخصّ الأخصّ

فكانّ الجزمَاز من عديم الأند

س وإخلاقه نبيّة رَمَس

وتتوالى التشبيهات وتتابع على نحو لافت، بسبب خيال الشاعر النشط، وذلك في قوله:

فكأنّي أرى المرأتب والقو

م، إذا ما بلغت آخر جسسي

وكانّ الوفود ضاحين حسرى،

من وقوف خلف الرّاحم وخُسن

وكانّ القيان، وسَطّ المَقا

صير، يُرجعن بين حو ولعس

وكانّ اللقاء أول من أمّ

س، وشكّ الفراق أول أمس

وهذا يُنبئ عن حالة الشاعر النفسية، التي كانت تسيطر عليه.

2. الصورة الحركية، وقدرة الشاعر الهائلة على بعث الحياة في الصور الساكنة:

لقد أظهر البحترى عبقرية فنية في وصف الإيوان، مثلما برع - أيضاً - في تصوير اللوحة الجدارية، التي تحكي قصة حرب بين الروم والفرس، وكما تجلت عبقرية الفنان الفارسي، الذي رسم تلك اللوحة الفنية الخلابة بريشته تجلّت - أيضاً - عبقرية البحترى في تصوير هذه المعركة.

وتأتي الصورة تعجّ بالحركة بمختلف أشكالها، فتضفي على تلك اللوحة جمالاً وروعة، ويبدو الشاعر قادراً على بعث الحياة والحركة في الساكن والجامد، كما ورد في وصفه للإيوان، حيث يتحوّل السكون فيها إلى حركة صاحبة، يبدعها خيال الشاعر الفياض⁸⁰، وذلك في قوله:

في اخضرار من اللباس علي أصد

فر يختال في صبيغة ورّس

وعراك الرّجال بين يديه

في خفوت منهم وإغماض جرس

من مشيح يهوي بعامل رُمح

ومُليح من السنان بترّس

فالألفاظ "يختال، وعراك، ومشيح، ويهوي، ومليح، كلها تؤدي إيقاعاً حركياً لصور جامدة، تتحوّل من خلالها إلى شخص، تدبّ فيها الحياة، وينبعث فيها الإحساس، خلال استنطاق الشاعر لها"⁸¹.

لقد بلغ البحترى في دقّة الوصف ما يجعل القارئ (المتلقّي) لا يقرأ قصيدة بل يشاهد لوحة فنية رسمها فنان محترف.

3. الصورة اللونية: أجاد البحترى - أيضاً - في استخدام الصور اللونية، وذلك في قوله:

في اخضرار من اللباس علي أصد

فر يختال في صبيغة ورّس

وقوله:

لابسات من البياض فما تُب

صِر منها إلا فلانل برّس

وكان الذي يُريدُ أتباعاً
طامعٌ في لحوقهم صُبِحَ خمسٍ
5. الصور المتخيلة: فقد تخيلَ البحترى - وهو
يتأملُ عجائب إيوان كسرى - أنه يجالس
كسرى، ويشرب بحضوره الخمر، وأن كسرى
كان نديمه - يقدّم له الشراب، وذلك في قوله:
قد سقاني ولم يصردُ "أبو العوّ
ب" على العسكرين شربةً خلّسٍ
من مدام تظنُّها وهي نجْمٌ
صوّاً الليل أو مُجاجةً شمسٍ

الخاتمة

تميّزت هذه القصيدة من غيرها من قصائد
البحترى بذلك الجرس الموسيقيّ الأخاذ، الذي
اكتسبته من قافية صوت السنين، وهو صوت
أسنانيّ لثويّ مهموس مُرَقِق، جاء إيقاعاً موسيقياً
لافتاً، ختمت به أبيات القصيدة كلها، ومن إيقاع
البحر الخفيف الهادي، ومن طرافة الموضوع،
الذي ينطلق من الوقوف على الأطلال والرحلة،
إلى وصف ملامح الحضارة الفارسيّة، وبقياً
أعمال الفنّ المعماريّ، وفنّ الرسم، وهي قضايا
لم يألّفها الشعر العربيّ من قبل.

لقد شدّ البحترى رحاله إلى مدائن كسرى
ليتروّج عن الهموم والأحزان، التي استبدت
به، وأثقلت كاهله، فجاءت قصيدته غناءً حزينا،
وتأملاً عميقاً، واعتراضاً بما يعانیه.

واستطاع البحترى بما يملك من قدرات فنيّة أن
يتجاوز حدود الذات المبدعة، فانطلق ليخلق في
فضاء أوسع وأرحب؛ فضاء الإنسانية.

لقد رحلَ البحترى الإنسان - عن الدنيا - في
القرن الثالث الهجريّ، فاحتفظت ذاكرة التاريخ
بالبحترى الشاعر، فما زال يحيى في مناهجنا
وكتبتنا ووجداننا وثقافتنا ... وإذا كان البحترى
الإنسان قد اختفى عن مسرح الأحداث فإن فكره
وفنه وأدبه ظلّ شامخاً شموخ الزمن، لأنّ الأدب
- في نظر البحترى الشاعر - ليس عملاً لفظياً
مُترفاً، يتعلّى بعواطف الأفراد، ويُعنى بصناعة
اللفظ، بقدر ما هو فكر يعالج شؤون المجتمعات
البشريّة، وينفذ إلى أعماق حياتها، وهو الثمرة
العليا لتجارب الحياة الإنسانية، ودراسته هي
دراسة الحياة.

فهم البحترى الأدب على أنّه رسالة سامية، تقوم
بما فيها من قيم نفسيّة وأخلاقية وحضاريّة،
وفي ضوء هذا الفهم لم تكن رحلة البحترى
إلى الإيوان رحلةً إلى "المكان" فحسب، بل

وتراها إذا أجدت سُروراً
وارتياحاً للشارب المتحسّي
أفرغت في الزجاج من كل قلب
فهي محبوبّة إلى كل نفسٍ
وتوهمت أن "كسرى أبرويـ
ز" معاطي، و"البهبد" أنسي
حلّم مطبق على الشك عيني
أم أمان غيرن ظني وحدسي؟!
فيصور البحترى هذا الجوّ النفسيّ - حالماً
متخيلاً، يمتزج بالحزن، ذلك أنّ ما يصوره
الشاعر إنما يبقى خيالياً يمتنى أنه قد عاصره،
فحقق ما يريد، وذلك في قوله:
عمرت للسور دهرًا فصارت
للتعزّي رباعهم والتأسي

فلها أن أعينها بدموع
موفات على الصبابة حُبس
ذاك عندي ولبيست الدار داري
باقتراب منها ولا الجنس جنسي
غير نعى لأهلها عند أهلي
غرسوا من ذكائها خير عرسٍ
فقوله: "فلها أن أعينها بدموع" تنخيص للإيوان
على أنه إنسان له مشاعر، يشعر الآخرون معه،
فيكون ويحزنون، وهو إحساس صادق في
حينه، يصوره لنا الشاعر لنستشعر معه المأساة
المائلة أمامه. إذن فالعاطفة لدى شاعرنا خاصّة
لكنها تنتقل مباشرة إلى السامع فيدرك ما أدركه
الشاعر، ويدخل السامع في تيار من الوعي،

فألمّا أن أعينها بدموع
موفات على الصبابة حُبس
ذاك عندي ولبيست الدار داري
باقتراب منها ولا الجنس جنسي
غير نعى لأهلها عند أهلي
غرسوا من ذكائها خير عرسٍ
فقوله: "فلها أن أعينها بدموع" تنخيص للإيوان
على أنه إنسان له مشاعر، يشعر الآخرون معه،
فيكون ويحزنون، وهو إحساس صادق في
حينه، يصوره لنا الشاعر لنستشعر معه المأساة
المائلة أمامه. إذن فالعاطفة لدى شاعرنا خاصّة
لكنها تنتقل مباشرة إلى السامع فيدرك ما أدركه
الشاعر، ويدخل السامع في تيار من الوعي،

كَانَتْ - أَيْضاً - رَحْلَةً فِي "الزّمان"، وَرَحْلَةً فِي أَعْمَاقِ "الذات"، وَإِذَا كَانَ الْبَحْثِيُّ قَدْ وَجَدَ فِي (المكان) تَعْزِيَةً وَتَسْلِيَةً وَسَلْوَى، فَقَدْ ارْتَحَلَ بِخِيَالِهِ إِلَى الزّمنِ الْمَاضِي، لِيَنْفَصِلَ عَنِ الْوَأَقِعِ الْكُنْيبِ الَّذِي حَاصِرُهُ ذَاتِيًا وَسِيَاسِيًا وَاجْتِمَاعِيًا⁸⁴. لَقَدْ اسْتَطَاعَ هَذَا الشّاعِرُ الْأَعْرَابِيُّ أَنْ يَقْدِمَ لَنَا فَنًا شَامِخًا شَمُوحَ الزّمنِ، مُتَدَفِّقًا بِأَسْرَارِ الْحَيَاةِ، يَنْبِضُ بِمَعَانَاةِ الْإِنْسَانِ فِي كُلِّ زَمَانٍ، وَفِي كُلِّ مَكَانٍ.

لَقَدْ أَمْتَعَ الْبَحْثِيُّ مُسْتَمْعِيَهُ، وَأَمْتَعَنَا - أَيْضاً - رَغْمَ تَقَادِمِ الزّمنِ - فَاطْلَعَنَا عَلَى جَمَالِيَّاتِ الْمَكَانِ، وَجَمَالِيَّاتِ الْفَنِّ مِنْ خِلَالِ مَقْدَرَتِهِ الْفَائِقَةِ فِي هَنْدَسَةِ تَوْزِيْعِ الْأَصْوَاتِ اللَّغْوِيَّةِ، وَاخْتِيَارِ الْمَقَاطِعِ الصّوْتِيَّةِ، الَّتِي تَعْبِرُ عَنِ الْوَأَقِعِ النَّفْسِيِّ، وَحُسْنِ اخْتِيَارِ الْجُمْلِ، وَتَخْيِيرِ الْوِزْنِ الْمَلَائِمِ، وَقَافِيَةِ السَّبِينِ الْمَهْمُوسَةِ الْمَكْسُورَةِ، الَّتِي عَكَّسَتْ نَفْسِيَّةَ حَزِينَةٍ مُنْكَسِرَةٍ.

ملحق: النص الكامل للقصيدة:

قال يصف إيوان كسرى بالمدائن ويتعزى به⁸⁵:

- 86 صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي
87 وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَرَ عَنِّي الذَّهْدُ
88 بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي
89 وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رِفِهِ
90 وَكَأَنَّ الزَّمَانَ أَصْبَحَ مَجْمُومًا
91 وَاشْتَرَايَ الْعِرَاقِ خَطَةَ غَيْنِ
92 لَا تَرُزْنِي مُزَاوِلًا لِاخْتِبَارِي
93 وَقَدِيمًا عَهْدَتْنِي ذَا هَنَاتِ
94 وَلَقَدْ رَابَنِي نُبوُ ابنِ عَمِّي
95 وَإِذَا مَا جُفَيْتُ كُنْتُ حَرِيًّا
96 جَصِرْتُ رَحْلِي الْهُمُومَ فَوَجَّهْتُ
97 أَتَسَلِّي عَنِ الْخَطُوطِ وَأَسَى
98 أَذْكَرْتَنِيهِمُ الْخَطُوبِ التَّوَالِي
99 وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالِ
100 مُعَلِّقٌ بِأَبِهِ عَلَى جَبَلِ الْقَدِ
101 حَلَّلَ لَمْ تَكُنْ كَأَطْلَالِ سُعْدَى
102 وَمَسَاعٍ لَوْلَا الْمُحَابَابَةُ مِنِّي
103 نَقَلَ الدَّهْرُ عَهْدَهُنَّ عَنِ الْجَدِ
104 فَكَأَنَّ الْجَرَمَانَ مِنْ عَدَمِ الْأَنْبِ
105 لَوْ تَرَاهُ عِلِمْتُ أَنَّ اللَّيَالِي
106 وَهُوَ يُنْبِئُكَ عَنِ عَجَائِبِ قَوْمِ
107 وَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ أَنْطَا
108 وَالْمَنَايَا مَوَائِلَ وَأَنْوِشِرَ
109 فِي اخْضِرَارِ مِنَ اللَّبَاسِ عَلَى أَسْدِ
110 وَعِرَاكِ الرِّجَالِ بَيْنَ يَدَيْهِ
111 مِنْ مُسِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلِ رُمَحِ
112 تَصِفُ الْعَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحِبَا
113 يَغْتَلِي فِيهِمْ ارْتِيَابِي حَتَّى
114 قَدْ سَقَانِي وَلَمْ يُصِرِّدْ أَبُو الْعَوِّ
115 مِنْ مَدَامِ تَطْنُهَا وَهِيَ نَجْمٌ
116 وَتِرَاهَا إِذَا أُجِدَّتْ سُورَا
117 أَفْرَعْتُ فِي الرِّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبِ
118 وَتَوَهَّمْتُ أَنَّ كِسْرِي أَبْرُوبِ
119 أَمْ حُلْمٌ مُطْبِقٌ عَلَى الشُّكِّ عَيْنِي
- وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبِيسٍ
بِرِّ التَّمَاسِكِ مِنْهُ لِتَعْسِي وَنَكْسِي
طَفَفَتْهَا الْأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ
عَلَّلَ شَرْبُهُ وَوَارِدِ خَمْسِ
لَا هَوَاهُ مَعَ الْأَخْسِ الْأَخْسِ
بَعْدَ بَيْعِي الشَّامِ بَيْعَةَ وَكْسِ
بَعْدَ هَذَا الْبَلْوَى فَتَنَكَّرَ مَسِي
أَبْيَاتٍ عَلَى الدَّنِيَّاتِ شَمْسِ
بَعْدَ لَيْلٍ مِنْ جَانِبِيهِ وَأَنْسِ
أَنْ أَرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمْسِي
بِتَ إِلَى أَبْيَضِ الْمَدَائِنِ عَنَسِي
لَمَحَلٍّ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرِسِ
وَلَقَدْ تَذَكَّرْتُ الْخَطُوبِ وَتَنَسِي
مُسْرِفٍ يَحْسِرُ الْعُيُونَ وَيُخْسِي
قَى إِلَى دَارَتِي خِلَاطٍ وَمُكْسِ
فِي قَفَارِ مِنَ الْبَسَائِسِ مُلْسِ
لَمْ تُطْفِئْهَا مَسْعَاةُ عَنَسٍ وَعَبْسِ
دَهْ حَتَّى رَجَعْنَا أَنْضَاءَ لَبْسِ
سَسِ وَإِخْلَالِهِ بَنِيَّةَ رَمْسِ
جَعَلْتُ فِيهِ مَاتَمَا بَعْدَ عُرْسِ
لَا يُشَابُ الْبَيَانَ فِيهِمْ بَلْبَسِ
كَيْفَةَ ارْتَعَتْ بَيْنَ رُومٍ وَفَرَسِ
وَأَنْ يُزَجِّي الصُّفُوفَ تَحْتَ الدَّرَفْسِ
فَقَرَّ يَخْتَالُ فِي صَبِيغَةِ وَرَسِ
فِي خُفُوفٍ مِنْهُمْ وَإِعْمَاضِ جَرَسِ
وَمُلِيحٍ مِنَ السَّنَانِ بِتُرْسِ
لَهُمْ بَيْنَهُمْ إِشَارَةُ خَرَسِ
تَتَفَرَّأَهُمْ يَدَايَ بَلْمَسِ
بِتَ عَلَى الْعَيْشِ كَرِينَ شَرْبَةَ خَلَسِ
صَوًّا لِلَّيْلِ أَوْ مُجَاجَةَ شَمْسِ
وَارْتِيَابَا لِلشَّارِبِ الْمُتَحَسِّي
فَهِيَ مَحْبُوبَةٌ إِلَى كُلِّ نَفْسِ
بِرِّ مُعَاطِي وَبَلْهَيْدِ أَنْسِي
أَمْ أَمَانٌ غَيْرُنَ ظَنِّي وَحَدْسِي؟

- 120 وكان الإيوان من عجب الصند
 121 يُتظنى من الكأبة إذ يبد
 122 مَرَّ عَجًا بالفراقِ عن أنسِ الفِ
 123 عَكَسَتْ حَظَّهُ اللَّيَالِي وَبَاتَ الدَّ
 124 فهو يُبدي تجلداً وعليه
 125 لم يعبه أن بز من بسط الديد
 126 مُسَخَّرٌ تَعْلُو لَهُ شَرَفَاتِ
 127 لا بسات من النياض فما تب
 128 ليس يدرى أصنع إنس لجن
 129 غير أني أراه يشهد أن لم
 130 فكأنني أرى المراتب والقو
 131 وكان القيان وسط المقاصد
 132 وكان اللقاء أول من أم
 133 كأن الذي يريد أتباعاً
 134 عمريت للسُرور دهرًا فصارت
 135 فلها أن أعينها بدموع
 136 ذاك عندي وليست الدار داري
 137 غير نعي لأهلها عند أهلي
 138 أيوا ملكننا وشدوا قواه
 139 وأعانوا على كتائب أريا
 140 وأراني من بعد أكلف بالأشد
- عَة جَوَّبُ فِي جَنَّبِ أُرْعَنَ جَلْسِ
 دَوِ لِعَيْنِي مُصْبِحٍ أَوْ مُمَسِّي
 عَزَّ أَوْ مَرَّهًا بِتَطْلِيْقِ عَرَسِ
 مُشْتَرِي فِيهِ وَهُوَ كَوَكَبِ نَحْسِ
 كَلْكَلٍ مِنْ كِلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي
 بَجَاحٍ وَاسْتَلَّ مِنْ سَتُورِ الدَّمَقْسِ
 رُفِعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقَدْسِ
 صِرُّ مِنْهَا إِلَّا غَلَانِلَ بَرَسِ
 سَكَنُوهُ أَمْ صُنْعُ جِنِّ لِإِنْسِ
 يَكُ بَانِيهِ فِي الْمُلُوكِ بِنَكْسِ
 مَ إِذَا مَا بَلَّغَتْ آخِرَ حِسِّي
 سِرٌّ يَرْجِعَنَّ بَيْنَ حَوِّْ وَلَعْسِ
 سِسِّ وَوَشَكِّ الْفِرَاقِ أَوَّلِ أَمْسِ
 طَامَعٌ فِي لِحْوَقِهِمْ صُبْحِ حَمْسِ
 لِلتَّعْزِي رِبَاعُهُمْ وَالتَّاسِي
 مُوقِفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حَبْسِ
 بِاقْتِرَابِ مِنْهَا وَلَا الْجِنْسُ جِنْسِي
 غَرَسُوا مِنْ زَكَائِهَا خَيْرَ غَرَسِ
 بِكِمَاةٍ تَحْتَ السَّنُورِ حُمْسِ
 طَبَطَعْنَ عَلَى النُّجُورِ وَدَعْسِ
 سَرَابٍ طَرًّا مِنْ كُلِّ سِنَخٍ وَإِسِّ

الهوامش

1. رولان بارت: نظرية النصّ، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، 1988، ص89.
2. عياد، شكري: دائرة الإبداع، القاهرة، 1986، ص124.
3. مندور، محمد: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، للطباعة والنشر والتوزيع، 1988، ص19.
4. هلال، ماهر مهدي: الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق، مجلة آفاق عربية، ع1، السنة 17، بغداد، 1992، ص68.
5. إ. أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1963، ص191.
6. أ. ف. تشيشرين: الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته، ترجمة حياة شرارة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دت، ص193.
7. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص17.
8. الحاوي، إيليا: في النقد والأدب، ص136.
9. الصولي، أبو بكر: أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، ص72.
10. المصدر نفسه: ص72.
11. ضيف شوقي (دكتور) العصر العباسي الثاني، ص229.
12. الشكعة، مصطفى (دكتور): الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص252.
13. المرجع نفسه: " ص725.
14. المقدسي، أنيس: أمراء الشعر في العصر العباسي، ص252.
15. ديوان البحري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ص104.
16. المصدر نفسه: ص126.
17. المصدر نفسه: ص125.
18. الحموي، ياقوت: معجم البلدان، 1/294.
19. مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النصّ، ط1، دار الوفاء لندبا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002م، ص210.
20. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، القاهرة،
- مكتبة الخانجي، 1982، ج4، ص464.
21. Peter, Ladefoged, A course in phonelics, pp:257-258, 264.
22. David Crystal, A first Dictionary of Linguistics and phonetics, p:321.
23. ابن جني، عثمان: الخصائص، ص152-145/2، و 2/152-168، 2/133-139، و 2/113-133 على التوالي.
24. المصدر نفسه: 2/157-158.
25. المصدر نفسه: 2/161، 2/166-168.
26. المصدر نفسه: 2/152، 1/46-47.
27. عبد الجليل، عبد القادر: علم الصّرف الصوتي، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998، ص85.
28. المرجع نفسه: ص87.
29. قبيها، مهدي: التحليل الصوتي للنصّ، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن - عمان، 2013م، ص51.
30. أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ط4، مكتبة الانجلو المصرية، 2007، ص90، 236.
31. عبد الجليل، عبد القادر: علم الصّرف الصوتي، ص92.
32. الفارابي، أبو نصر محمد: الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص47.
33. ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 2001م، ج3، ص155.
34. لمعرفة المزيد عن المقطع الصوتي، انظر: -أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ص169-159. -حسن، تمام: مناهج البحث في اللغة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1990، ص146-138. -مصلوح، سعد: دراسة السّمع والكلام، القاهرة، عالم الكتب، 1980، ص273-275.
- عمر، أحمد مختار: دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتب، 1997، ص25 وما بعدها.
35. عبد التّواب، رمضان: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط1، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1982، ص101.
36. أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ص154، وموسيقى الشعر، ص147.
37. مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى

- النص، ط1.
38. حسام الدين، كريم: الدلالة الصوتية دراسة لغوية لدراسة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو مصرية، 1992، ص157.
39. العياشي، محمد: نظرية الإيقاع في الشعر العربي، تونس، 1976، ص122.
40. د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص147.
41. د. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، ص138-146.
- د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت للغواك، ص279 وما بعدها.
42. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص148.
43. عبد الجليل، عبد القادر: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1998، ص1419 هـ، ص58.
44. الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، 2002م، ص28.
45. مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، ص217.
46. المرجع نفسه: ص217.
47. مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، ص210.
48. المرجع نفسه.
49. خليف، يوسف: تاريخ الشعر في العصر العباسي، ص144.
50. عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر، منشأة المعارف، القاهرة، دت، ص59.
51. عبود، مارون: أدب العرب، دار الثقافة، بيروت، 1968، ص261.
52. ابن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فزّاج، ط4، دار المعارف، القاهرة، دت، ص286.
53. ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص369.
54. حسين، طه: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، ط10، دت، ص117.
55. الحاج حسن، حسين: أعلام في الشعر العباسي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص261.
56. ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط10، دار المعارف، دت، ص86.
57. د. أبو زيد بيومي: التوازن في عملية إبداع النص الشعري، ص150-149.
58. شعلال، رشيد: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2011م، 1432هـ، ص18.
59. أسعد، يوسف ميخائيل: سيكولوجية الإبداع في الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دت، ص144.
60. ضيف، شوقي: العصر العباسي الثاني، ص288.
61. إبراهيم زكريا: الفن والإنسان، القاهرة، مكتبة غريب، 1972، ص133.
62. عبد الجليل، حسني: موسيقى الشعر العربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ج1، ص12.
63. الصولي، أبو بكر: أخبار البحتري، تحقيق صالح الأشر، دار الفكر، بيروت، 1964، ص70.
64. ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1398هـ/1978، ص13.
65. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص17.
66. شلبي، سعد: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة، 1977، ص215.
67. القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة بمصر، 1383هـ/1963م، ج1، ص134.
68. الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، 1980، ص234.
69. عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر، ص59.
70. الزبيدي، صلاح مهدي: بنية القصيدة العربية، البحتري أنموذجاً، ط1، الجوهرة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 1425هـ-2004م، ص200.
71. عبد الجليل، عبد القادر: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1998م، ص1419 هـ، ص280.

72. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة والعودة، بيروت، 1973، ص469.

73. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط1، دار الكتب المصرية، 1952، ج2، ص157.

74. المجذوب، عبد الله طيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط1، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1955، ج1، ص71.

75. المطلبي، مالك: الصبغ الزمنية في اللغة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص53.

76. السامرائي، فاضل: التعبير القرآني، دار عمّار، عمان، الأردن، ص22.

77. مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، ص93.

78. البصير، محمد مهدي: في الأدب العباسي، ط3، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1970، ص264.

79. المرجع نفسه: ص240.

80. المقدسي، أنيس: أمراء الشعر في العصر العباسي، ص253.

81. الزبيدي، صلاح مهدي: بنية القصيدة العربية البحرية أنموذجاً، ص114.

82. الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ط10، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1940، ص247.

83. مطلوب، أحمد: فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975، ص27.

84. عيسى، فوزي: صورة الآخر في الشعر العربي، ص64.

85. ديوان البحرني، شرحه وعلّق عليه الدكتور محمد التّونجي، ص636-631.

86. حفظت نفسي ونزّتها عن عطاء كل جبان (جسس).

87. النكس: الذلّ أراد الدهر أن يذلني ويقهرني ليذلني. لكنني تماسكت أمام عوادي الدهر، وقابلتها بخلق أصم وعزم أشم.

88. بلغ: مفرداً بلغة وهي ما يكفي الإنسان من غير فضله. صبابة العيش: بقيته. طفتها: أنقصتها. تطيف بخس: إنقاص ظلم.

89. الوارد: الذي يرد الماء الرفه: الخصب. العلل: أن تشرب الكرة بعد الكرة. الخمس: أن ترعى الإبل

ثلاثة أيام تم ترد الماء في اليوم الرابع، فإذا جاء الخامس عادت إلى المرعى.

90. وكان هذا الزمان أصبح هواه أن يهب اللّينم ويحرم الكريم.

91. اشترائي العراق: إيّاري إياه وسكناي به. بيعي الشّام: تركي الشّام هاجراً. الوكس: النقصان والغبن.

92. لا تحاول معرفة وزني (قيمتي) بعد هذه البلوي - وهي محيئي إلى العراق - فسترى وزني قليلاً جداً.

93. وأنت تعرفني منذ أمد أن لي خصلاً عنيدة (شمس) لا ترضى الذل.

94. رايني: شككتني وألّمني. النبو: الجفاء والخشونة، وعكسهما: اللّين والأنس.

95. حرياً: جديراً بي. جفيت: أعرض عني.

96. أبيض المدائن: عاصمة الفرس وهي تتألف من مدائن عدة. الرّحل: متاع البيت. كثرت همومي في وطني فركبت نياقي القوية (عنسي) إلى المدينة البيضاء.

97. أحاول أن أتأسى ما ناله غيري من الحظوظ، وأحزن لما أصاب قصر بني ساسان ملوك الفرس.

98. المصائب وحدها هي التي ذكرتني بمصير هؤلاء القوم. ولا عجب فإن المصائب منها ما يذكرك، ومنها ما ينسيك.

99. كانوا في نعيم من العيش، يسكنون ظلّ إيوان عال، إذا رجعت إليه طرفك يرتد إليك طرفاً خاسئاً وهو حسير يُخسي: يُخسئ (مخففة).

100. القيق: جبل، هو والمسمى اليوم القوقاز. خلاط ومكس: من مدن أرمينية الوسطى. الدارة: القبيلة والأرض الواسعة بين الجبال. يريد أن هذا القصر لاتساعه وكثرة ما فيه من رقيق وخدام مختلفي اللغات، وكأنه يضم في داخله بلاداً واسعة وأما عديدة متعددة اللغات.

101. يقارن الشاعر بين أطلال الإيوان والأطلال العربية، فرأى أن أطلال الإيوان إنما هي حلل وآثار تدل على حضارة زاهية وبراعة في العمران، في حين أن الأطلال العربية إنما هي أطلال في فلات لا تضم عمراناً ولا تحتوي بنياناً. الحلل: استعارها للأثار. البسباس: الفقار الخالية. ملس: خالية من النباتات.

102. مساع: محامد. لولا أنني عربي أميل بطبعي إلى العرب لقلت إن عنساً (من عرب الجنوب) وعنساً (من عرب الشمال)، لا يستطيعون أن يجيئوا

72. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة والعودة، بيروت، 1973، ص469.

73. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ط1، دار الكتب المصرية، 1952، ج2، ص157.

74. المجذوب، عبد الله طيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط1، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1955، ج1، ص71.

75. المطلبي، مالك: الصبغ الزمنية في اللغة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص53.

76. السامرائي، فاضل: التعبير القرآني، دار عمّار، عمان، الأردن، ص22.

77. مبروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، ص93.

78. البصير، محمد مهدي: في الأدب العباسي، ط3، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1970، ص264.

79. المرجع نفسه: ص240.

80. المقدسي، أنيس: أمراء الشعر في العصر العباسي، ص253.

81. الزبيدي، صلاح مهدي: بنية القصيدة العربية البحرية أنموذجاً، ص114.

82. الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ط10، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1940، ص247.

83. مطلوب، أحمد: فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975، ص27.

84. عيسى، فوزي: صورة الآخر في الشعر العربي، ص64.

85. ديوان البحرني، شرحه وعلّق عليه الدكتور محمد التّونجي، ص636-631.

86. حفظت نفسي ونزّتها عن عطاء كل جبان (جسس).

87. النكس: الذلّ أراد الدهر أن يذلني ويقهرني ليذلني. لكنني تماسكت أمام عوادي الدهر، وقابلتها بخلق أصم وعزم أشم.

88. بلغ: مفرداً بلغة وهي ما يكفي الإنسان من غير فضله. صبابة العيش: بقيته. طفتها: أنقصتها. تطيف بخس: إنقاص ظلم.

89. الوارد: الذي يرد الماء الرفه: الخصب. العلل: أن تشرب الكرة بعد الكرة. الخمس: أن ترعى الإبل

- بمثلها.
103. الجدة: الجديد. الأضواء: مفردها النضو، وهو الهزيل من كل شيء. إن هذه الآثار قد قدمت مع تتالي الأيام حتى التسببت.
104. الجرماز: بناء عظيم كان عند المدائن ثم عفا. الإخلال: (هنا) الخلل، وهو الوهن والفساد. البنية: البناء. هذا القصر قد هجر حتى أصبح كأنه مدفون.
- 105.
106. ينيك: ينيك (مخففة). اللبس: الغموض. فضائلهم مشهورة لا تحتاج إلى شرح.
107. يصف البحترى في هذا البيت والسنة التالية مشهداً رآه على جدار القصر، يمثل معركة دائرة بين الروم والفرس وصفاً دقيقاً. ارتعت: فزعت.
108. كسرى أنو شروان حكم 578-535 م من الأسرة الساسانية، ومن أشهر ملوك الفرس عند العرب. يزجي: يرسل، يوجه. الدرفس: الراية وكانت من الجلد المطعم بالأحجار الكريمة. والكلمة فارسية ينطقونها بالشرين.
109. صبيغة بمعنى مصبوغة، وهي صفة للحلة المحذوفة. الورس نبات أحمر يصبغ به.
110. وفي هذه المعركة ترى الرجال وقتالهم بين يديه على غير صوت منهم، وإذا خيل إليك أنك تسمع صوتاً فإنما أنت سامع جرساً مبهماً لا وضوح فيه.
111. المشيح: المقبل عليك. يهوي: يقذف. عامل الرمح: صدره. المليح: المحاذر خوفاً.
112. إن العين قد تتخدد بدقة الرسم والتصوير، فتراهم أحياء يتبادلون إشارة الخرس ما بينهم، لأنهم لا ينطقون.
113. يغتلي فيهم ارتيابي: يزيد شكي. تتقراهم: تتقرى الأثر، أي تتبعه.
114. يصرد: يقلل. أبو الغوث: صديقه الذي يرافقه. سقاني على العسكرين: سقاني لأنتشي برؤية حرب العسكرين. الخلس: السلب العاجل بمخاتلة.
115. ضوءاً الليل: جعله يضيء. المجاجة: ما يلفظه الإنسان من فمه، ويقصد بمجاجة الشمس: الشعاع.
116. أجد: جدد. المتحسي: كالحاسي، وهو الذي يشرب شيئاً فشيئاً.
117. من كل قلب: كانت محصلة من القلوب، كناية عن حسن موقعها منها.
118. كسرى أبرويز: هو الذي راسله النبي (ص) فاستهزأ به. فدعا النبي (ص) عليه أن يمزق الله
- ملكه. معاطي: مناولي. البلهيد: اسم مغني أنو شروان، واسمه بالفارسية "بابرز".
119. الحدس: التخمين والظن.
120. الجوب: الفجوة، الحزن. الأرعن: الجبل الكثير النتوء. الجلس: (هنا) الجبل القائم الشديد الانحدار. إن هذا الإيوان لفخامته وفخامة القصر الذي هو منه، كأنه فجوة عظيمة في جبل بارز وليس إيواناً في قصر.
121. يتظنى: يظن. المصبح: الذي يزورك صباحاً. الممسي: الزائر مساءً.
122. مزعجاً: مفعول ثانٍ ليتظنى. مرهقاً: مكلفاً فوق طاقته مجبراً. العرس: الزوجة. يشبه كآبة الإيوان بكآبة من فارق حبيبته أو طلق زوجته مجبراً.
123. كوكب المشتري: من الكواكب السيارة التي يعرفها العرب، وهو عندهم رمز السعد. ولكنه أصبح كوكب نحس في هذا القصر المفجوع. الواو في "وهو" حالية.
124. الكلكل: الصدر (وغالباً للحيوانات الضخمة). كلاكل الدهر: صروفه وآلامه. مرسي: مستقر. مطبق: القصر يصارع الهدم وما زالت فيه بقية تشهد بعظمته.
125. اليز: السلب. الديباج: الحرير (فارسية). الدمقس: الحرير الأبيض.
126. المشمخر: الشامخ العالي. رضوى: جبل بالحجاز قرب المدينة. قدس: جبل في نجد.
127. لايبات من بياض: استعارة، أي بياض. البرس: القطن.
128. لا يستطيع تشييد هذا القصر إلا جنّ، أي أن الإنس بنوه للجن. ويجوز أن يقصد أن الإنس كلفوا الجن بتشبيده لهم.
129. النكس (هنا): الرجل الضعيف الدنيء. إن عظمة البناء تشهد بعظمة الملك الذي بناه.
130. يتخيل القوم في مراتبهم بالمجلس.
131. المقاصير: الغرف الخاصة بالنساء. حو: مفردها الحواء والأحوى، والحوّة سمرة في الشفة. اللعس: مفردها لعساء. من اللعس، وهو سواد مستحسن في الشفة.
132. كان الاجتماع قصيراً جداً، فلم يكد يكون اللقاء حتى كان الفراق.
133. يتخيل البحترى كالسابق فيتصور راحلاً مسرعاً، ويستعد غيره للحاق به بعد خمسة أيام.

134. سكن بها أهلها مسرورين زمناً، وصار الناس اليوم يتأسون ويتعزون بمصائبهم بما أصابها.
135. ليس لي إلا أن أحبس دموعي عن غيرها وأجعلها مذرقة لها خاصة حبا بها.
136. في هذا البيت والذي يليه يبهر البحتري إشادته بأمجاد الفرس مع أنه ليس منهم.
137. إلا أن الفرس - يحاول أن يبهر - أسرعوا إلى نجدة اليمن وهم أهلي لما غزاها الأحباش.
138. ملكنا: ملك عرب اليمن. السنور: جملة السلاح. الحمس: الشجعان. الكمأة: المدججون بالسلاح.
139. أرياط: ملك الأحباش، الذي هاجم اليمن، وساعد الفرس اليمنيين على إخراجهم فالبحتري يذكر لهم هذه اليد البيضاء. الدّس: الدّوس والطعن.
140. أكلف: أُلغ وأحبّ. السنخ أو الإس: الأصل والمنبت. أنا أعجب بالأشراف من أي أصل كانوا.

المراجع

1. إبراهيم، زكريا: الفنّ والإنسان، القاهرة، مكتبة غريب، 1972.
- مشكلة الفنّ، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1979.
2. ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، بيروت، دار الكتب العلميّة، 1998.
3. أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب والترجمة، 1963.
4. أ. ف. تشيتشرين: الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته. ترجمة حياة شرارة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت.
5. أسعد، يوسف ميخائيل: سيكولوجية الإبداع في الفنّ والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
6. الأمدى، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
7. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978.
8. أبو الأنوار، محمد: الشعر العباسي تطوره وقيمه الفنيّة دراسة تاريخيّة تحليلية، ط2، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
9. البستاني، بطرس: أدباء العرب في الأعصر العباسيّة، دار الجيل، بيروت، 1989.
10. البصير، محمد مهدي: في الأدب العباسي، ط3، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1970.
11. بيومي، أبو زيد: التوازن في عملية إبداع النصّ الشعريّ، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، 2009.
12. التطاوي، عبد الله: دراسة نصيّة سينيّة البحتري البعد النفسي والمعارضة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.
- القصيدة العباسية قضايا واتجاهات، القاهرة، مكتبة غريب، 1981.
13. جديتاوي، هيثم محمد قاسم: البناء الدرامي في القصيدة العباسية من بشار بن برد إلى المتنبي، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد - الأردن، 2011م.
14. ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي: ط1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978م، 1398هـ.
15. ابن جتيّ، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط1، بيروت، دار الكتب العلميّة، 2001م.
16. الحاج حسن، حسين: أعلام في الشعر العباسي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993.
17. الحاوي، إيليا: نماذج في النقد الأدبي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1969.
- في النقد والأدب، ط2، دار الكتاب اللبناني، 1986.
18. حسام الدين، كريم: الدلالة الصوتية دراسة لغوية لدراسة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو المصرية، 1992.
19. حسّان، تَمَام: مناهج البحث في اللغة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1990.
20. حسين، طه: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، ط10، د.ت.
21. خليف يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، د.ت.
22. الحموي، ياقوت: معجم البلدان، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1990.
23. درويش، أحمد: متعة تذوق الشعر دراسات في النصّ الشعري وقضاياها، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
24. الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، 1980.
25. رولان بارت: نظرية النصّ، ترجمة محمد خير اليقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، 1988.
26. الزبيدي، صلاح مهدي: بنية القصيدة

- العربية، البحتري أنموذجاً، ط1، الجوهره للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 1425هـ/2004م.
27. السامرائي، فاضل: التعبير القرآني، دار عمار، عمان - الأردن، د.ت.
28. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1982.
29. سيد الأهل، عبد العزيز: عبقرية البحتري، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1953.
30. شرارة، عبد اللطيف: شعراؤنا القدامى، أبو عبادة البحتري دراسة ومختارات، ط1، الشركة العالمية للكتاب، 1990.
31. شرف الدين، خليل: الموسوعة الأدبية الميسرة، البحتري بين البركة والإيوان، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1402هـ/1982.
32. شعلال، رشيد: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2011م، 1432هـ-.
33. الشكعة مصطفى: الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1975.
34. شلبي، سعد: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة، 1977.
35. صبري، محمد: أبو عبادة البحتري، درس وتحليل، دار الكتب المصرية، 1946.
36. الصولي، أبو بكر: أخبار البحتري، تحقيق صالح الأشر، دار الفكر، بيروت، 1964.
- أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1937م.
37. الصّالغ، محمد صالح: الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، 2002م.
38. ضيف، شوقي: العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، مصر، د.ت.
- الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي، ط10، دار المعارف، د.ت.
39. عبد الجليل حسني: موسيقى الشعر العربي، القاهرة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1989.
40. عبد الجليل، عبد القادر: علم الصّرف الصّوتي، ط1، أزمنة للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، 1998.
- هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط1، دار صفاء للنشر والتّوزيع، عمان، 1998/1419م.
41. عبّود، مارون: أدب العرب، دار الثقافة، بيروت، 1968.
42. عمر أحمد مختار: دراسة الصّوت اللغوي، القاهرة، عالم الكتب، 1997.
43. عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر، منشأة المعارف، القاهرة، د.ت.
44. عيسى، فوزي: - صورة الآخر في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، 2010.
- في الشّعر العباسي، ط1، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2008.
45. عياد، شكري: دائرة الإبداع، القاهرة، 1986.
46. العياشي، محمد: نظرية الإيقاع في الشعر العربي، تونس، 1976.
47. الغدامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.
48. الفارابي، أبو نصر محمد: الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
49. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
50. قيهها، مهدي: التحليل الصوتي للنصّ، ط1، دار أسامة للنشر والتّوزيع، الأردن - عمان، 2013.
51. القبرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة

- بمصر، 1383هـ/1963م.
52. ميروك، مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص، ط1، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002م.
53. المجنوب، عبد الله طيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط1، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، 1955.
54. مصلوح، سعد: دراسة السمع والكلام، القاهرة، عالم الكتب، 1980.
55. المطليبي، مالك: الصيغ الزمنية في اللغة العربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
56. مطلوب أحمد: فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975.
57. ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ط4، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
58. المقدسي، أنيس: أمراء الشعر في العصر العباسي، ط8، دار العلم للملايين، بيروت، 1969.
59. مندور، محمد: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، للطباعة والنشر والتوزيع، 1988.
60. الموافقي، محمد العزيز: حركة التجديد في الشعر العباسي، القاهرة، مطبعة التقدم، د.ت.
61. نافع، عبد الفتاح صالح: الشعر العباسي قضايا وظواهر، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 1429هـ/2008م.
62. نصر، عاطف جوده: النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، 1989.
63. الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع، ط10، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1940.
64. هلال، ماهر مهدي: الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق، مجلة آفاق عربية، ع1، السنة 17، بغداد، 1992.
65. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة والعودة، بيروت، 1973.
66. الليطي، صالح حسن: البحثري بين نقاد عصره، ط1، دار الأندلس للنشر والتوزيع،
- بيروت، لبنان، 1402هـ/1982.
- مراجع البحث باللغة الانجليزية:
1. Ladefoged, peter. A course in phonetics, Harcourt Brace, Javanovich, New York, 1975.
- Crystal, David. A first Dictionary at Linguistics and phonetics, London, 1980.