البنية الإيقاعية في ديوان محمد سعيد العباسي «دراســـة نقديـــة تحليليـــة إحصائيـــة»

د. عباس دفع الله مضوّي •

ملخـــص

تدور بنية الإيقاع في شعر محمد سعيد العباسي حول القضايا العروضية والصوتية المتمثلة في أوزانه وقوافيه من جهة، والقضايا المشتركة بين العروض والبلاغة، ومعرفة الموسيقى المتولدة من الحروف والألفاظ والتراكيب من جهة أخرى. ومن أهم النتائج ، بالرغم من اختلاف الباحثين حول أهمية الإيقاع إلا أنه ظاهرة مهمة في الشِّعر . لا جدال بين الباحثين حول أهمية الوزن فهو الركيزة التي نشأ عليها الشِّعر وهو القافية تاج العروض الشِّعري فهي العلامة المميزة للقصائد. ومن أهم التوصيات الإيقاع إلا أنه ظاهرة مهمة في الشِّعر ، ودراسة الأوزان.

Abstract

The structure of rhythm in the poetry of Muhammad Saeed al-Abbasi revolves around the musical and phonological issues represented by its weights and rhymes on the one hand, and the common issues between performances and rhetoric, and knowledge of music generated from letters, words and structures on the other hand. Mission in poetry. One of the most important results. There was no dispute among researchers about the importance of weight, as it is the pillar on which poetry was originated, and the rhyme is the crown of poetic performances, as it is the hallmark of poems. Among the most important recommendations was rhythm, but it is an important phenomenon in poetry and the study of weights.

• أستاذ مساعد – قسم اللغة العربية وآدابها – كلية العلوم الإنسانية – جامعة الملك خالد.

مقدمـــــــــــة

اتخذ هذا البحث من الإيقاع سبيلاً ؛للكشف عن تجليات الإبداع في شعر الشَّاعر السوداني محمد سعيد العباسي،ومحاولة فهمه،وتفسيره وسبر أغواره؛نظراً لخصوبة شعره وثراء إيقاعه ؛فهو من أبز شعراء العصر الحديث السُّودانيين احتفالاً بالجانب الإيقاعي الذي يمثل مركز الثّقل والمحور الأساس لكثير من قصائده؛مما حدا بالباحث أن يتخذ من دراسة الإيقاع مدخلاً صحيحاً لتناول شعره.

وقد حاول الباحث من خلال الرصد والتحليل للبنى الإيقاعية في بعض نماذجه الشِّعرية ،أن يكشف عن قدرة الشَّاعر وبراعته في توظيف هذه البنيات ،بما تحمل بين جوانبها من طاقات قوية ومبدعة في إنتاج الدَّلالة الخاصة بالنص،وكان لتآزرها والتحامها معاً دور بارز في خلق سياقات متعددة ذات دلالة معينة تختلف من نص لآخر، وعلى هذا كان لكل قصيدة إيقاعها الخاص بها بعناصره ومستوياته الدالة، التي تعمل على تشكيل الخطاب الشِّعري بما يتطلبهو يقتضيه.

وبعد، فإنّ الباحث يرجو أن يكون بهذا العمل قد وفق فيما قصد إليه أو في بعضه وقدّم شيئاً مفيداً لمكتبة الدراسات النقدية السُّودانية – الأدب السوداني- وهذا غاية أمله ومبلغ سؤاله ،وإن تكن الأخرى ،فحسبه أنه اجتهد ،وأخلص النية وبذل الوسع ؛لأنّ الأدب السوداني وما فيه من ثراء يحتاج منا للدراسة ،وأسأل الله سبحانه وتعالى أن ينفعنا بما علمنا ،ويعلمنا بما ينفعنا،إنه نعم المولى ونعم النصير... وآخر دعوانا الحمد لله رب العالين ،وصلى الله على نبيه محمد – صلى الله عليه وسلم- وعلى آله وصحبه إلى يوم الدين.

أهداف البحث وأهمية:

جاءت هذه الدراسة لتلقي الضوء على أهمية الإيقاع في بناء القصيدة ومدى تأثير وتأثر الدلالة بها والتي هي عبارة عن دراسة لمجمل الجوانب الصوتية والإيقاعية في دلالة النص الشعري مما يعني أن هنالك ثمة فائدة علمية وأدبية ونقدية لهذه الدِّراسة لأنها تركز على البعد الإيقاعي والصوتي، فضلا عن الأبعاد الفنية والجمالية والدلالية لشعر الشاعر في ديوانه كما أضيف أن الشاعر حُظي شعره بدراسات عدة إلا أنها لم تتناول جوانب البنية الإيقاعية في شعره مما يبرز أهمية الدراسة والوقوف عليها، لهذا السبب يرجع اختيار الباحث لهذا الموضوع كما أن قلة الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت الأدب السوداني بصورة عامة والشاعر محمد سعيد العباسي بصفة خاصة ،فضلا عن شغف الباحث الخاص بأسلوب العباسي فعلى الرغم من الوضوح الذي يتسم به شعره فإنه يدغدغ الأحاسيس المشاعر وينفذ إلى القلب ، فأدبه يفيض باللمسات الوجدانية ،ولغته تنضح بالسمات الفكرية المتميزة والتناص الديني، لهذا وقع اختيار الباحث على ديوان العباسي لما ينطوي عليه من إشارات صوتية وظواهر أسلوبية وموسيقية .من هنا تأتي أهداف الدراسة وأهميتها والتي يسعى الباحث من خلالها إلى ملامسة النص ومحاورته للوقوف على الظواهر الصوتية المهيمنة عليه والبنى الإيقاعية وإبراز جماليتها وأثرها في الدلالة.

مشكلة البحث:

يطرح الباحث جملة من التساؤلات ستجيب عليها الدراسة وهي:

- ما أبرز الجوانب الإيقاعية إن كانت في الموسيقا الداخلية أو الخارجية التي جعلت من شعر الشاعر شعرا متفردا ؟

- هل استطاع الشاعر أن يطوع اللغة والبنية الإيقاعية في تشكيل مادته الفنية وصب أفكاره ومشاعره في شعره موضوع الدراسة؟
- ما أثر البنية الصوتية والظواهر الإيقاعية في دلالة النص؟

منهج الدراسة:

أما المنهج الذي تم اعتماده في هذه الدراسة فإحصائي من جهة؛ يتعقب القضايا الصوتية و العروضية في شعره، ولكنه تحليلي من جهة أخرى ، يحاول أن يبرز مستواه الفني في بناء هذا الشعر.

مصطلحات البحث:

الكلمات الدالة: البنية، الإيقاع ، الشعر، محمد سعيد العباسي، التدوير، القوافي وحروفها التصريع ، الإحصاء...

خطة البحث:

وقد انتظم البحث في مقدمة وتعريف للإيقاع والموسيقا وآراء العلماء فيها،ومبحثين وكل مبحث قُسِم إلى ثلاثة مطالب،وخاتمة شملت النتائج التي توصل إليها الباحث وأخيرا جاءت مصادر البحث ومراجعه.

لا زالت مسألة الإيقاع والموسيقى في النص الأدبي تثير قدراً كبيراً من الانتباه والتحدي لدى عدد من المهتمين بالشأن الأدبي والعاملين عليه شعراء وكتاباً،ونقاداً،ولعل هذا الموضوع تحديداً ما كان ليصل إلى هذا المستوى من الاستغراق فيه لولا أنه كان ولا زال من أهم ركائز السجال المفتوح حول قبول أو رفض النص الأدبي،وسأبدأ بتحديد المقصود بمصطلح "الإيقاع" قبل الخوض في موضوع الدراسة.

تعريف الإيقاع وآراء العلماء فيه:

الإيقاع لغة الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[1]، وهو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام، وقد ربط السجلماسي بينه وبين الوزن فقال "الشِّعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة"[2].

وشرح الموزونة بقوله "فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[3].

أما تعريف الإيقاع في الاصطلاح الموسيقي الصرف "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكميه على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم. وكما أن عروض الشِّعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكد

(١) معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، جـ١: ٢٥٧، وانظر: اللسان (وقع).

(٢) معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، جـ١: ٢٥٧، وانظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، ١٩٨٠، الرباط: ٢٨١– و: ٤٠٧.

(٣) نفسه: ص٢٥٧.

واجتهاد"[1].

ويذهب أبو حيان التوحيدي إلى أنه: "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة"[2].

وذهب التونجي في تعريفه له: "تواتر الحركة النغمية وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختصر العناصر الموسيقية"[3].

أما أدونيس عرفه بأنه: "الإيقاع في اللغة الشِّعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية،الجناس تزاوج الحروف وتنافرها هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة بين الإنسان والحياة"[4].

وقبل هؤلاء كان للخليل ابن أحمد قصب في هذا العلم، وبيننه اللغوي النحوي العروضي الذواقة،عرض حروف العربية حرفاً حرفاً،وأبنية كلماتها بناءً مشيراً إلى الشروط الأسباب والمعايير التي تعرف بها الكلمة العربية من غيرها وذهب في ذلك إلى: أن لكل حرف من حروف الهجاء طبيعة نغمية خاصة بفضلها يحسن بناء لفظه أو يقبح بصرف النظر عن مخرج صوته فالعين والقاف على سبيل المثال" لا تدخلان في بناء وإلا حسنتاه لأنهما أطلق الحروف وأضخمها جرسا فإذا اجتمعتا أو أحدهما في بناء حسن البناء لنصاعتهما"[5].

(١) كتاب الأدوار: صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، بغداد: ١٣٩–١٤٠.

(٢) المقابسات :أبو حيان التوحيدي.تحقيق حسن السندوبي.ص٣١٠،المطبعة الرحمانية،مصر،ط١ ،١٩٢٩م.

(٣) المعجم المفصل في الأدب:محمد التونجي.ج١،ص١٤٩،دار الكتب العلمية بيروت،ط٢، ١٩٩٩م.

(٤) مقدمة للشعر العربي :أدونيس.دار العودة ،بيروت،ط٤، ص٩٤، ١٩٨٣م.

(٥) العين:الخليل بن أحمد الفراهيدي.تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. ج١، ص٥٣،مؤسسة دار الهجرة،ط٢، إيران ،١٤٠٩م.

فربط الخليل بن أحمد بين الطبيعة النغمية للصوت وبين وقع جرس اللفظة على السمع والنفس معاً.

ويبدو أن الخليل بن أحمد الفراهيدي قد أثر تأثيرا واضحاً فيمن جاء بعده من البلاغيين، فتطرقوا إلى هذا بكيفية مماثلة أو تكاد كحازم القرطاجي(١) وابن الأثير(٢) على سبيل المثال لا الحصر.

فالإيقاع يتحدد بعنصرين جوهريين لا بدّ من توافرهما معا، وهما الحركة والتنظيم، وقد عبر الدارسون عن هذين العنصرين بطرائقمختلفة، فابن فارس يرى أن هناك علاقة وثيقة بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشِّعري، فهويحدد: "أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ،إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم،وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"(٣). فتقسيم الزمان تأكيد على زمانية الإيقاع في الموسيقا أو تقسيمه بالوحدات الصَّوتية في الشِّعر،وإذا كان هذان البعدان يمثلان الحركة، فإن الإيقاع لا يتم بمجرد حدوث هذه الحركة دون انتظام يحدد أبعادها ويلم عناصرها.

ويحدد فؤاد زكريا الإيقاع في الموسيقا بأن: "تنظيم لحركة اللحن بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه"(٤).ولم يقتصر فؤاد زكريا على تأكيد عنصري الإيقاع فحسب ،بل يحدد لكل منهما خاصيته المادية أو الروحية فالحركة لديه تعبير عن العنصر المادي في الإيقاع ،في حين يكون التنظيم تعبيرا عن عنصره الذهني والروحي وبهذا

(١) ينظر منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ،المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس ١٩٦٦ ،ص٢٢٢.

(٢) ينظر المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ،المكتبة العصرية ،صيدا بيروت ١٩٥٥م، ج١،ص١٥٩، ١٦٠، ١٩٣، ١٩٤.

(٣) الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ،لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا تحقيق السيد أحمد صقر،طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بالقاهرة ،د.ت،ص٤٦٧.

(٤) التعبير الموسيقي ،فؤاد زكريا، الناشر، دار مصر للطباعة ،سعيد جودة والسحار وشركاه د.ت، ص ٥٤.

يكون الإيقاع في تصوره: "جامعاً ين المادة الروح في مركب واحد ،أو بين المجالين العضوي والبيولوجي من جهة والمجال الذهني والهندسي من جهة أخرى في توافق وانسجام"(١).

أما شكري عيّاد فهو لا يختلف عن غيره من الدارسين فهو يؤكد أن الإيقاع: " يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام"(٢).

إذن فالإيقاع في الموسيقا والشِّعر يتمثل في تتابع الوحدات الحركية المنظمة المتتالية في الزمن، بمعنى أن الإيقاع لا يتم حدوثه في الموسيقا والشِّعر إلا في حدود زمنية غير أن مفهوم الإيقاع قد يتم تمثله في آن واحد كما هو الحال في الفنون المكانية البصرية وفي الرسم والعمارة والنحت والبناء،ويكون الإيقاع هنا غير مرتبط بالتتابع الزمني وإنما يرتبط بحاسة البصر، فالإيقاع في الرسم مثلاً هو: "تكرار المساحات مكوناً وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة ويقع بين كل وحدة وأخرى تعرف بالفترات"(٣).

فالوحدات الصَّوتية تحتوي بالقوة على إمكانات إيقاعية، ولا يتأتى لهذه الإمكانيات من تأدية دورها بفاعلية إلا في سياقات نثرية فنية معينة ،ويصل تأثير نغماتها أقصى مداه في الشِّعر ،فالوحدات الصَّوتية هي مادة الشَّاعر في خلق إيقاعه ففي تركيبها وتكرارها بكيفية معينة يتولد الإيقاع الشِّعري.

ولقد اكتشف الخليل بن أحمد الأساس الصوتي الذي بنى عليه الشَّاعر العربي إيقاعه؛ أي أن تركيب الوحدات الصَّوتية بما تشتمل عليه من حركة

(١) نفسه،ص٦١.
(٢) موسيقا الشِّعر العربي ،شكري عياد،مشروع دراسة علمية ،دار المعرفة،الطبعة الثانية ١٩٧٨م ص٥٣.
(٣) التكوين في الفنون التشكيلية ،عبد الفتاح رياض،دار النهضة العربية عام ١٩٧٣م،ص٩٥.

وسكون يشكل إيقاع القصيدة .لذا فالشِّعر لا يستعير موسيقاه من فنون أخرى، بل يستمد مادة صياغته من اللغة ذاتها[1]. وأن الوحدات اللغوية التي تشكل مادة الشَّاعر "لا تصبح لها قيمة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقي"[2].

وإذا كانت الوحدات الصَّوتية هي التي تشكل الأنظمة الإيقاعية للقصيدة فإن عملها من هذه الناحية مزدوج، فهي تخلق بناءها الإيقاعي من ناحية وتوثر فيه كل واحدة بالأخرى من ناحية ثانية،أي أن تجاوز الوحدات الصَّوتية وتجاوز الكلمات يؤثر في تحديد قيمتها الإيقاعية ابتداء من أصغر وحدة صوتية، ومروراً بالكلمة فالبيت الشِّعري ،ومن ثم الإيقاع الكلي للقصيدة بأسرها.

إذن فالإيقاع الشِّعري بالغ التشبك والتعقيد ،فهو يتصل بالإمكانات الكامنة التي تنطوي عليها الوحدات الصَّوتية من ناحية ،ويتصل بالانفعال المتخلق في أعماق الإنسان من ناحية ثانية .فإيقاع القصيدة يكون بسيطاً وساذجاً ومملاً حينما يكون مجرد إيقاع مقصود لذاته،ولا يعبر عن انفعال الشَّاعر ،فإن نفس المتلقي تمجه وتمل منه،أما الإيقاع الممزوج بعواطف الشَّاعر وانفعالاته سيكون له تأثير واضح في نفس المتلقي.

لا ريب أن القصيدة العربية في مجمل تاريخها الطويل تتكون على نحو العموم من أبيات شعرية متماثلة في تفعيلاتها ،وأن المطلع باستثناء التَّصريع يحدد البناء الإيقاعي للقصيدة كلها ،كما أن البيت الشِّعري في أغلب أحواله يتكون من شطرين شعريين يتوقف الشَّاعر في أغلب الأحيان في نهاية الأول ،ومن ثم يتوقف عند نهاية الثاني ،وتمثل القافية مرتكزاً إيقاعياً يستأنف الشَّاعر من خلاله موجة جديدة ثابتة للبيت،وأن الشَّاعر يلتزم في أثناء هذا بالبحر الشِّعري ،أو

(١) الأدب وفنونه،محمد مندور،ط/٥ ،الناشر نهضة مصر عام ٢٠٠٦م ص٦٤ وما بعدها.
(٢) موسيقا الشِّعر ،شكري عياد،ص٢٥.

بنمط من أنماطه المعروفة بتفعيلاته ،ونوع ضربه وعروضه ،ولا يتجاوز ذلك إلا في الحدود التي يسمح بها علم العروض العربي من زحافات وضرورات.

وفي ضوء هذا نجد أنفسنا أمام نظام إيقاعي صارم يحدد الإطار الخارجي للإيقاع العربي الذي لا بدّ للشاعر من الانصياع له والالتزام بقوانينه، وإنّ كل المحاولات التي رأيناها في التراث العربي التي حاولت التغيير سواء في الموشحات أو غيرها ،لم تستطع النيل أو التأثير الجوهري من قداسة وصرامة هذا النظام الإيقاعي.

ويبرز أمامنا سؤال يطرح نفسه بإلحاح ،تُرى هل كان الشِّعر السوداني صورة ثابتة وجامدة للنظام الإيقاعي الخارجي بوصفه نظاما معياريا ثابتاً ؟ إذا كان الرد بالإيجاب فهذا يعني أن القصائد السُّودانية ستتحول إلى صورة جامدة واحدة مكرورة ،وهذا ليس بصحيح لأن النصوص الشِّعرية عند الشُّعراءالسُّودانيين تدحض هذا الزعم ،وتؤكد تفوتاً إيقاعياً في القصائد التي نظمت على بحر شعري واحد كالطويل مثلاً ،كما أن الشَّاعر نفسه تتفاوت تنويعاته الإيقاعية في القصائد المتماثلة في وزنها ،بل في داخل القصيدة الواحدة بحسب الحالة الشعورية التي يمر بها.

وفي ضوء هذا نستطيع القول إنّ هناك ثابتاً معيارياً يتحدد في القوانين الصارمة للعروض العربي كما أرساه الخليل بن أحمد الفراهيدي ،وقد التزم الشُّعراء السودانيون بهذه القوانين -الإيقاع الخارجي في النص-ولكنه في الوقت نفسه عبر كل شاعر عن تجربته الشعورية ،وهي تجربة خاصة ،لذلك فإن الشَّاعر المبدع هو الذي يسعى إلى تحويل الثابت المعياري إلى إيقاع خاص به ،يلوّنه وينوّع فيه تجربته الشعورية ،بمعنى أن الشَّاعر يحافظ على التَّفعيلات

ونظامها ،ولكنه يتحرك بحرية ما في إطار هذه التَّفعيلات بتنويعات إيقاعية خاصة ،سنطلق عليها الموسيقا الدّاخلية ،أو الإيقاع الداخلي للقصيدة ،وهذا هو الذي يسهم في تحديد خاصية هذا الشَّاعر ويسهم أيضاً في تحديد أسلوبه.

ولا نستطيع أن نتصور أن الشَّاعر في هذا البحر أو ذاك وفي هذه الموضوعات والمعاني المختلفة لتي يعرض لها في القصيدة الواحدة إنما يعزف مقطوعة موسيقية واحدة ،أو يصدر عن نغم رتيب متكرر فحياة السوداني حياة متجددة متغيرة وظروف الحياة من حوله لم تكد تبقي شيئاً على حاله ومثل هذه الرَّتابة الموسيقية من شأنها أن تعقد نفسيته ،وتفسد عليه وظيفة الشِّعر الفنية بوصفه وسيلة للخلاص النفسي من هذا التوتر الدائب بين الشَّاعر وبيئته في أشكالها المختلفة :الاجتماعية والقبلية والدِّينية والاقتصادية، ونريد أن نصل من هذا القول:"بأن عالم الشِّعر لداخلي ينبئ عن موسيقا متغيرة ومتجددة في داخل هذا الإطار الموسيقي الخارجي ،إطار البحر الشِّعري"(١).

فالإيقاع في ديوان العباسي يعتمد على قاعدتين أساسيتين في البناء الشِّعري لا تغني إحداهما عن الأخرى وهما:

- الإيقاع العروضي الخارجي ووُسِم بالمبحث الأول،وشمِل ثلاثة مطالب.
- الإيقاع اللغوي الداخلي،ووُسِم بالمبحث الثاني،وشمل ثلاثة مطالب.

فالإيقاع العروضي الخارجي هو الذي يلملم شتات القصيدة،ويحافظ على بنيتها من التبعثر من خلال الوزن والقافية.

فالوزن لا يمثل في ذاته إلا الإطار الآلي أو العرفي الذي يستطيع الشَّاعر في داخله أو بامتثاله له أن ينمي حركته الشِّعرية(٢)،وسواء أكان الوزن كما يرى

(١) الشِّعر الجاهلي، إبراهيم عبد الرحمن، طبعة ناشرون مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر عام ٢٠٠٠م ،ص٢٨٤.

(٢) الشِّعر كيف نفهمه ونتذوقه، إلزابث درو، ص٥٠، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ،مكتبة منيمنة ،بيروت، ١٩٦١م.

الدكتور جابر عصفور:" يقوم على البحر الخليلي أو التَّفعيلة فإنه يتحلل في النِّهاية إلى مجموعة من الأسباب والأوتاد ،أو بعبارة أدق يقوم على تكرار مجموعة من الضَّربات ،يكوّن انتظامها الصُّورة الوزنية العامة للقصيدة العربية"(١).

أما الإيقاع اللغوي الداخلي فيشمل الخصائص والتَّنظيمات اللغوية والصَّوتية والتركيبية ،حيث يتولد الإيقاع الداخلي من موسيقية اللغة سواء أكانت مفردة أم جملة أم عبارة ،فاللغة في ذاتها تبعث إمكانات نغمية ممتدة تتمثل في جرسها وائتلاف حروفها ،وما تحققه مع غيرها من المفردات، أو العبارات من تجانس أو ترادف أو تقابل أو توازٍ إلى غير ذلك من علاقات لا حصر لها.

المبحث الأول

الإيقاع الخارجي

يمثّل الإيقاع الخارجي موضع عناية الشَّاعر محمد سعيد واهتمامه، فهو يشكل أحد العناصر البارزة في أبنية نصوصه، إذ نجح في نقل تجربته نقلاً حياً ومؤثراً،وقام بدور فاعل في تشكيلها وبناء أسلوبها بناء متنامياً،ولهذا كان العباسي من أكثر الشُّعراءالسُّودانيين في عصره سعياً في محاولاته الدَّائبة التي تطمح أن يصبح لشعره إيقاعه المتميّز.وقسم الباحث هذا المبحث إلى ثلاثة مطالب جاءت على النحو التالي:

(١) تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور، د.جابر عصفور، ص٤٨، المجلة ،١١٤٦ ع ،فبراير ١٩٦٩م.

المطلب الأول

الأوزان والبحور الشِّعرية المستخدمة في الديوان

لم يخرج الشَّاعر محمد سعيد العباسي في أي من قصائد ومقطوعات ديوانه على الإطار العروضي العام في بنائه الإيقاعي ملتزماً بحوره الشِّعرية، مستخدماً في شعره عشرة أبحر فقط جاء ترتيبها على النحو التالي:

البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	جملة الأبيات	النسبة
الخفيف	١٣	٦٣٦	٤	١٥	٦٥١	٢٩,١٪
البسيط	١٠	٥١٨	١	٦	٥٢٤	٢٣,٥٪
الكامل	٦	١٩١	١	٣	١٩٤	٨,٧٪
مجزوء الكامل	١	٩٧	–	–	٩٧	٤,٣٪
الطويل	٦	٢٧٧	٣	١٧	٢٩٤	١٣,٢٪
مجزوء الرجز	٣	١٨٢	–	–	١٨٢	٨,٣٪
المتقارب	٢	١١٩	–	–	١١٩	٥,٣٪
الوافر	٢	١٠٩	–	–	١٠٩	٤,٩٪
المنسرح	١	٥٦	–	–	٥٦	٢,٥٪
المضارع	–	–	١	٥	٥	٠,٢٪
الجملة	٤٤	٢١٨٥	١٠	٤٦	٢٢٣١	١٠٠٪

بالنظر إلى الجدول أعلاه:

- نلحظ أن أكثر قصائد الشَّاعر في ديوانه نظمها على بحري الخفيف والبسيط، فهما بحران مكتظان بإيقاع حيوي وموسيقا ظاهرة، وفي نفس الوقت نلحظ فيهما انسيابية متدفقة مما ساعد الشَّاعر على الانطلاق والتنامي في الحركة داخل القصيدة، فضلاً عن بعض قصائدهما يسبق فيها المد حرف الرَّوي، مما منح القصائد إيقاعاً حزيناً يتناسب وموضوع نظمها. وقد ذكر البروفيسور

عبد الله الطيب أن بحر الخفيف يجنح صوب الفخامة، والسِّر في ذلك وضوح نغمه وتفعيلاته،وكان كثير الاستعمال بين شعراء ربيعة والحيرة،نجده في شعر المهلهل والحرث بن عباد والأعشى وعدي بن زيد،وهو يصلح للغناء والتَّرقيق[1].

- كما نلحظ في هذين البحرين أن الشَّاعر ينزع إلى استخدام ألفاظ ثنائية، وأن هذه الألفاظ جاءت متساوية مع الوزن والقافية .
- ونلحظ فيه كذلك الرَّوي المطلق وأن هذه الظاهرة تعبر عن حدة الألم حيث يوحي هذا المد بالزفرات المتصاعدة ،ويبطئ الإيقاع ويجعله متعثراً متقطعاً.
- احتل بحر الكامل المرتبة الثالثة في ديوان الشَّاعر العباسي وعدة قصائده فيه ست قصائد ،وهذا البحر أكثر بحور الشِّعر جلجلة وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله في مواطن الجد فخما مع عنصر ترنمي ظاهر،ويعله في الغزل ليناً رقيقاً حلواً عذباً،وكأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به الجد أم الهزل[2].
- بينما جاء في المرتبة التَّالية لهذه البحور بحر الطويل، وهو أعظم بحور الشِّعر أبهة وجلالة وإليه يعمد أصحاب الرصانة ،وفيه يفتضح أهل الركاكة والهجنة، وهو أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا وألطف نغماً[3].

ويرى الباحث أن العباسي أكثر نظمه في هذه البحور الترنمية والفخمة والرصينة ؛لأنها تساعد على الإنشاد.

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،بروفيسور عبد الله الطيب، ،عيسى البابي الحلبي وشركاه ط١، ١٩٥٥م،ص٢٠٦.
(٢) نفسه،ص١٦٤.
(٣) نفسه،ص٣٩٢.

- أما المتقارب فقد نظم فيه شاعرنا قصيدتين ،فقد وصفه بروفيسور عبد الله الطيب –رحمه الله: "بأنه بحر طيلي الموسيقى،وتجويد الصناعة فيه شيء مهم، وقد تحاشاه كثير من فحول الشُّعراء ؛لأنه يتطلب اندفاعا في النغم، كما يندفع التيار في غير توقف ،ويذكر أن المعاصرين لا يكثرون منه"[1].

فاصطناع العباسي لهذا البحر يدل على مقدرته في النظم؛لأنه بحر صعب الارتياد لا يرتاده إلا الشَّاعر الفحل.

- في حين تراجعت بعض الأوزان مثل: المنسرح الذي نظم فيه قصيدة واحدة تتألف من ست وخمسين بيتا،وقال البروفيسور عبد الله الطيب في هذا البحر:"بحر ذو لين جنسي لم يخرج عن صنفي الرثاء النابح والنقائض الهجائية ،وما يتبعهما من غزل أو شبهه،وذكر أن الإسلاميين الحجازيين قد وجدوا فيه بحرا يلائم مذاهبهم اللينة الغنائية "[2] وقصيدة العباسي خواطر قصيدة غنائية في الغزل.

والثاني بحر المضارع فقد نظم فيه مقطوعة واحدة تتألف من خمسة أبيات فقط.

- أعرض الشَّاعر عن استخدام بعض الأوزان فاختفت من ديوانه أوزان معينة مثل: بحر المديد والسريع والرمل والهزج والمجتث والمقتضب والمتدارك.

ويرى الباحث عدم ورود هذه البحور لأسباب :

إذا نظرنا لبحر الهزج والمجتث فهما من البحور الغنائية التي تصلح للأناشيد والتواشيح،فشعر الديوان أغلبه أنات وعبرات متصاعدة وكذلك نفس الشَّاعر الورعة التَّقية الرَّزينة تنحّت عن الخفة والطيش واللهو والمجون.

(١) نفسه،ص٣٣٣–٣٤١.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، بروفيسور عبد الله الطيب ،ص٩٦.

أما المتدارك والمقتضب من الأبحر التي قل النظم فيها في قديم الشِّعر وحديثه، وقيل أن الأخفش أنكر أن تكون هي من كلام العرب،وزعم أنه لم يسمع شيئاً منهما ومن ثم يرى أن الاستغناء عنهما أولى،فجاء شعر العباسي مجاراة لطبع العرب وسيرهم.

المطلب الثاني

حظ أصوات اللغة العربية من الاستخدام رويّا في الديوان

م	الرَّوي	عدد القصائد	عدد المقطوعات	الجملة
١	ر	٩(٤٩+٥٣+٧٠+٢٨+٩٧+٤٦+٥٩+٦٨		
+٤٢)	١(٣)	٥١٥		
٢	د	٧(٦٤+٥١+٥٧+٥٠+٤٢+٤٣+٨٥)	١(٤)	٣٩٦
٣	م	٥(١٤+٦٤+٥٢+٧١+٤٢)	–	٢٤٣
٤	ن	٤(٥٧+٧٢+٢٨+٦٣)	٢(٤+٨)	٢٣٢
٥	ل	٤(٤٨+٥٢+٥٧+٤٦)	٣(+٥+٤+٣)	٢١٥
٦	ب	٤(٤١+٥٤+٥٠+٥٦)	١(٤)	٢٠٥
٧	ق	٥(٤٨+٤٢+١٤+١٦+٦٠)	–	١٨٠
٨	متنوّع	١(٦٣)	–	٦٣
٩	ي	١(٧٧)	١(٥)	٨٢
١٠	هـ	١(٤٤)	١(٦)	٥٠
١١	ع	١(٢٨)	–	٢٨
١٢	ح	١(١٣)	–	١٣
١٣	ت	١(٩)		٩
الجملة	٤٤ قصيدة	١٠ مقطوعة	٢٢٣١	

في ضوء الدراسة الإحصائية للدكتور إبراهيم أنيس والبروفسير عبد الله الطيب حيث قسم أنيس الحروف في مجيئها رويا أربعة أقسام:

أ- الكثيرة الشِّيوعهي: ر،ل،م،ن،ب،د.

ب- المتوسطة الشِّيوع،وهي:ت،س،ق،ك،ء،ع،ح،ف،ي، ج.

ج- القليلة الشِّيوع،وهي:ض،ط،هـ.

د- النادرة الشِّيوع : ذ،ث،غ،خ،ش،ص،ز،ظ،و.

ثمّ علل هذه الظاهرة بقوله:" لا تعزا كثرة الشِّيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزا إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة، فالدال – مثلاً- تجيء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ،ولكن فمجيء الدال روياً يزيد كثيراً من مجيء كل من العين والفاء ،وليست تتطلب الزاي جهداً عضلياً يبرز ورودها روياً"(١).

كما قسم البروفسير عبد الله الطيب –رحمه الله- القوافي ثلاثة أقسام(٢):

أ- القوافي الذُّلل:د،ب،ت، ج،ح،ر،س،ع،ف،ق،ك،ل،م،ن،ي.

ب- القوافي النُّفر:ز،ص،،ض،ط،هـ،و.

ج- القوافي الحوش: ث،خ،ذ،ش،ط،غ.

فالذُّلل ما كثُر على اللسن وهي عليه في القديم والحديث، والنفُر: ما هو أقل استعمالاً من غيره ، والحوش: اللواتي تُهجَر فلا تستعمل"(٣).

وبتأمل تواتر حرف الرَّوي في شعر محمد سعيد العباسي كما يبّين الجدول،وبتدبرها في ضوء الدراسة الإحصائية أعلاه ،نلحظ أن معظم الحروف

(١) ينظر موسيقا الشِّعر،د.إبراهيم أنيس،ملتزم الطبع والنشر ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،الطبعة السابعة ١٩٩٧م، ص٢٤٧.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب،ج١،ص٤٤.

(٣) اللزوميات: أبو العلاء المعري، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي مكتبة الهلال، بيروت ومكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت. ج١،ص٤٨.

التي بدت للدكتور أنيس تجيء روياً كثيرا ،كانت أكثر الحروف روياً في شعر العباسي ،وكذلك أكثرها في الذُّلل كما ارتأى بروفيسور عبد الله الطيب –رحمه الله– وهي:الراء،الدال ،الميم ،النون،اللام،والباء.

ونلحظ في الوقت نفسه أن معظم ما كان لدى الدكتور أنيس متوسط الشِّيوع في الرَّوي كان في شعر العباسي قليلا ،وهي :الياء،والحاءوالتاء،وأن بعضها حرف القاف كان من الكثير ،على أن بعضها لم يكن له حظ في شعره البتة ،كالسين والكاف والهمزة والعين والفاء والجيم،وأن ما كان فيه أعني الهاء فوردت قليلة.وحروف الرَّوي النادرة في الشِّعر العربي –كما تجلت للدكتور أنيس في دراسته– اختفت البتة من شعر العباسي.على أنه لا يخفي أن الحروف التي تنتمي إلى صنف واحد تتفاوت فيما بينها في السهولة والشِّيوع ومجيء القصائد أو المقطوعات فيها ،وأن هنالك عوامل أخرى تتاح للحرف فتمنحه سهولة أو صعوبة أكثر مما له ،وتتمثل هذه العوامل في حركة الرَّوي واتصاله بحرف آخر ونوع القافية التي يرد فيها ووزن القصيدة.

ويرى الباحث أن العباسي تجنب حروف الرَّوي الثقيلة البشعة مثل حروف (التاء، والخاء، والشين، والصاد، والضاد، والطاء، والظاء، والغين، والذال، والواو، والزاي) لقلة استعمالها، وثقل موسيقاها وعدم الميل لها، وفقدانها للعذوبة والحلاوة، فضلاً عن كزازتها.

وإن تحليل الباحث لديوان العباسي تحليلا إحصائيا يؤكد ما توصل إليه بعض الباحثين من أن حركة الرَّوي المكسورة تتفوق على حركات الرَّوي الأخرى (الضمة –والفتحة والسكون) تفوقا ملحوظا إذ بلغت نسبتها ما بين (٤٠–٥٠٪)[1]، على أن

(١) ينظر على سبيل المثال :د.شكري عياد ،موسيقا الشِّعر العربي ،ص١٢٦–١٢٧.

نسبة حركة الرَّوي المفتوحة بنسبة ٣٧,٥٪ قد جاءت مخالفة لقولهم : " ... إن أية حركة من الحركات الثلاث الأخرى لم تزد على ٢٧٪ ،وذلك من خلال تجارب إحصائية ،ونظرة إلى الجدول التالي يبدو لنا الأمر على جليته:

البحر	عدد الأبيات	مكسورة الرَّوي	مضمومة الرَّوي	مفتوحة الرَّوي	ساكنة الرَّوي
الخفيف	٦٥١	٤٤٩	–	١٩٨	٤
البسيط	٥٢٤	٢٣٩	–	٢٨٥	–
الطويل	٢٩٤	١٨١	٥٩	٥٤	–
الكامل	١٩٤	٨٩	–	٩١	١٤
مجزوء الرجز	١٨٢	١١١	–	٧١	–
المقارب	١١٩	٤٢	–	٧٧	–
مجزوء الكامل	٩٧	–	–	–	٩٧
المنسرح	٥٦	–	–	–	٥٦
الوافر	١٠٩	٤٦	–	٦٣	–
المضارع	٥	–	–	٥	–
المجموع	٢٣٣١	١١٥٧	٥٩	٨٤٤	١٧١
النسبة	١٠٠٪	٥١,٩٪	٢,٦٪	٣٧,٨٪	٧,٧٪

ونلحظ أن تفوق حرف الرَّوي المكسور ليس مقصورا على شعر العباسي وحده ،إذ يبدو تواتر الحركات بدءا من الكسرة وانتهاء بالفتحة كان يعبر عن ذوق العصر الجاهلي والعصور التَّالية له فيما عدا العصر الحديث الذي حققت فيه حركة الرَّوي الساكنة تقدما ملحوظا ظل يزداد شيئا فشيئا حتى بزغ نجم الشِّعر الحر الذي اتخذ من السكون حركة غالبة له ،وهذا يظهر لنا تأثر العباسي بالقدماء وسار على نموذج الجاهلي والأموي والعباسي وبلغ العباسي بالشِّعر السُّوداني الأوج بنوع خاص.

فالعباسي نظم شعره على طريقة القدماء في بناء القصيدة والتأثر بروح الحنين إلى حضارة الإسلام الماضية كما فعل نظراؤه في الشرق ،ونجد في شعره رنينا قويا في بسطة أوزانه وضخامة ألفاظه.

المطلب الثالث

أنواع القوافي باعتبار كثافتها الصَّوتية واستخدامها في ديوان العباسي

إن من يتتبع القافية بالدرس والتمحيص سيجدها سمعية موسيقية، إذا لا توضع اعتباطاً وكيف ما اتفق، بل تكون ملتحمة بالبيت بشكل جوهري، مكملة له، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية، وتكون ذات سياق محكم بإتقان، تتساوق فيه ضمن الحروف والحركات، وإن كانت تشكل بحد ذاتها مقطعاً صوتياً إيقاعياً منسجماً متماثلاً منتظماً في مجالي الموسيقى والزمن، فضلاً عن تأثير الطابع النفسي لها.

والقافية هذه الموسيقى التي تتردد في كل بيت بانسجامها وإيقاعها تفضل البيت كله بجودتها "وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت"(١).

وبتتابعها تكون موسيقى، وسميت قافية لكوناه تقع في آخر البيت، وهي مأخوذة من قولك: قفوت فلانا إذا تبعته، وقفا الرجل إثر الرجل إذا قصة، وقافية الرأس مؤخرة(٢).

وما القافية عند العرب إلاّ تكرير لأصوات لغوية بعينها، وتكريرها هو السبب في إحداث النغم في الأبيات(٣).

(١) البيان والتبيين للجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر تحقيق وشرح عبد السلام هارون ،مطبعة المدني ،الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ،الطبعة الرابعة ١٣٩٥ه–١٩٧٥م : ١/١١٢.

(٢) القوافي لأبي يعلى: ٥٩– ينظر: اللغة الشّاعرة: ٢٠.

(٣) القافية والأصوات اللغوية: ٩.

وقد عرف العرب القافية، واستخدموها في شعرهم، وتعد من أهم عناصر الشِّعر الرئيسة[١].

وانصرفت عناية الشُّعراء إلى القافية بشكل لافت للنظر، فكانوا يقدّمون الشَّاعر الذي يحسن الإتيان بها[٢].

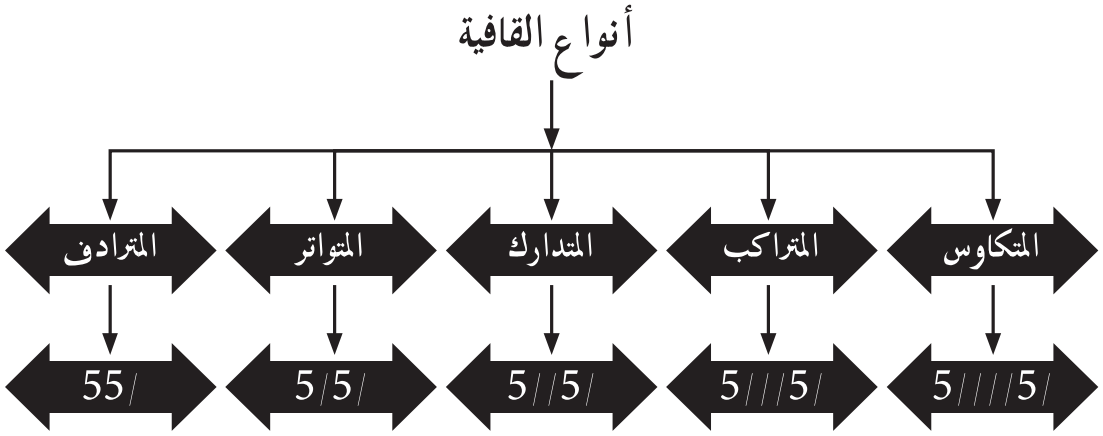
وينقل لنا الجاحظ عن صحيفة بشر بن المعتمر كيف يختار القافية المناسبة والأوقات المناسبة لها[٣]، وإن انصراف العناية بالشِّعر إنّما هو بالقوافي[٤]، وتأكيد ضرورة اختيار أعذب القوافي وأشكلها للمعنى الذي يراد بناء الشِّعر عليه[٥]، وملاءمتها للسمع[٦].

ومهما يكن فالقافية ظاهرة بالغة التعقيد، فلها وظيفتها الحاصلة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات[٧].

وتعد القافية "صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلاّ في علاقتها بالمعنى،.. والقافية تكرار موسيقي"[٨].

لهذا يتحتم على الباحث أن يتناول القافية وأنواعها وكثافتها ومدى ورودها في ديوان العباسي:

(١) ينظر: نقد الشِّعر لقدامة بن جعفر، الناشر مطبعة الجوانب قسطنطينية عام ١٣٠٢هـ ،ص١٧.
(٢) ينظر: فحولة الشُّعراء للأصمعي ،تحقيق المستشرق ش. تورّي، قدم له الدكتور صلاح الدين المنجّد ،دار الكتاب الجديد –بيروت لبنان، ط٢ ،١٤٠٠هـ–١٩٨٠م ، ص ١٢.
(٣) ينظر: البيان والتبيين: ١٢٧/٢.
(٤) ينظر الخصائص، ابن جني ، ابو الفتح عثمان، تحقيق محمد عي النجار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثالثة، مزيدة ومنقحة ،١٤٠٦ه–١٩٨٦م : ٨٤/١.
(٥) ينظر: عيار الشِّعر، محمد أحمد بن طبطبا العلوي ،تحقيق عباس عبد الستار ونعيم زرزور، الناشر دار الكتب العلمية، ١٤٢٦هـ–٢٠٠٥م ، ص١٧٠.
(٦) حديث الأربعاء، طه حسين ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة للنشر عام ٢٠١٤م : ١٣٨/١.
(٧) نظرية الأدب، رينيه ويلك، أوستن وارين، ترجمة عادل سلامة دار المريخ –اللرياض ١٤١٢هـ–١٩٩٢م، ص ٢٠٨.
(٨) بنية اللغة الشِّعرية، لجان كوهن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر –المغرب الطبعة الأولى ١٩٨٦م ،ص٧٤.



نوع البحر	نوع القافية	عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات
الخفيف	متواتر	١٢	٥٨٥	٢	٨	٥٩٣
	متدارك	١	٥١	٢	٧	٥٨
	متراكب	–	–	–	–	–
البسيط	متواتر	٥	٢٥٢	١	٦	٢٥٨
	متدارك	–	–	–	–	–
	متراكب	٥	٢٦٦	–	–	٢٦٦
الطويل	متواتر	٥	٢٣١	٣	١٧	٢٤٨
	متدارك	١	٤٦	–	–	٤٦
	متراكب	–	–	–	–	–
المتقارب	متواتر	–	–	–	–	–
	متدارك	٢	١١٩	–	–	١١٩
	متراكب	–	–	–	–	–
مجزوء الرجز	متواتر+متراكب	١٢	١١٤	–	–	١١٤
	متدارك	١	٦٨	–	–	٦٨
	متراكب	–	–	–	–	–
الكامل	متواتر	٤	١٢٨	١	٣	١٣١
	متدارك	٢	٦٣	–	٥	٦٣
	متراكب	–	–	–	–	–
مجزوء الكامل	متواتر	–	–	–	–	–
	متدارك	١	٩٧	–	–	٩٧
	متراكب	–	–	–	–	–

الوافر	متواتر	٢	١٠٩	–	–	١٠٩
	متدارك	–	–	–	–	–
	متراكب	–	–	–	–	–
المنسرح	متواتر	١	٥٦	–	–	٥٦
	متدارك	–	–	–	–	–
	متراكب	–	–	–	–	–
المضارع	متواتر	–	–	١	٥	٥
	متدارك	–	–	–	–	–
	متراكب	–	–	–	–	–
الجملة	–	٤٤	٢١٨٥	١٠	٤٦	٢٢٣١

لعل الجدول أعلاه يؤكد:

إدراك الشَّاعر محمد سعيد العباسي لأهمية القافية ،فهو لا يميل إلى استخدام القوافي المكثفة المزدحمة صوتياً ،التي تتميّز بالصخب الإيقاعي،إنما يتجه في غالبية قصائده ومقطوعاته إلى القوافي متوسطة الكثافة ،متوسطة الغنى،وأن تواتر عدد أبيات القوافي الأربعة المستعملة التي سبق ترتيبها ترتيبا تنازليا وفق كثافتها الصَّوتية قد جاء موافقاً – إلى حد كبير – لتواتر الأبحر الشِّعرية حسب نسبة شيوعها في ديوانه ،إذ نجد أن قافيتي المتدارك والمتواتر هما أكثر القوافي دوراناً وشيوعاً،وأن قافية المتواتر قد احتلت المرتبة الأولى في البحور الشِّعرية المختلفة إلا في بحر الكامل فقد جاءت قافية المتراكب في المرتبة الأولى.

ولم نجد قافية المتكاوس في شعر العباسي ،وهي القافية التي اجتمع بين ساكنيها أربع متحركات متوالية،وسميمتكاوساً لاضطرابه ومخالفة المعتاد لذا لم يأت بها في شعره.

وكذلك لم يأت بقافية المترادف ،وهي القافية التي يجتمع فيها ساكنان،وسمي مترادفاً لترادف الساكنين أو لتتابعهما ؛لأنها من أعسر القوافي، خاصة إذا كان الساكنان صحيحين أو كان الحرف الأول منهما واوا أو ياء ساكنة مفتوحاً ما قبلها[١].

ويرى الباحث عدم مجيء قافية المترادف عند شاعرنا لمسايرة طبيعة اللغة العربية التي لا يلتقي فيها ساكنان –إلا لضرورة شعرية –أو يكون الالتقاء جائزاً في حالة الوقف كما يرى الدكتور حمودة[٢].

المبحث الثاني
الموسيقى الدّاخلية

لقد عوّدتنا الدراسات القديمة على دراسة كل ما يهمُّ الموسيقى في الشِّعر تحت إطار الوزن والقافية، والحقيقة خلاف ذلك، وقد عبّر الدكتور الهادي الطرابلسي عن ذلك بقوله: "وليس الوزن والقافية كُلَّ موسيقى الشِّعر، فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشِّعر شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء"[٣]. فشعرنا العربي يحفل بالعديد من الأنماط الموسيقية التي ينفرد كل منها بجمال خاص يزيد من إحساس المتلقي بالرنة الموسيقية للقصيدة، وباجتماع هذه الأنماط معاً –مابين الحفاظ على التفعيلة المتكررة داخل البيت، والاحتفاظ بالقافية في ختام كل بيت، ولون آخر يبعث الحيوية داخل الأبيات نفسها، ولا

(١) القافية في العروضوالأدب، د. حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية مصر، الطبعة الأولى١٤٢١هـ–٢٠٠١م ،ص٥٦.
(٢) موسيقا الشِّعر في ديوان ابن زيدون ،محمد محمود حمودة ،مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٩٥م ، ص٣٥.
(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسيةعام ١٩٨١م ، ص ١٩.

يقتصر على الحدود الحاسمة بين كل بيت وما يليه، يتمثل في الموسيقى الدّاخلية- تكاد القصيدة العربية تتحول إلى مقطوعة موسيقية[١].

إن الموسيقى الدّاخلية "تعنى كُلَّ ما من شأنه أن يوفر للقصيدة انسجاماً بنائياً يعتمد على خاصتي التّكرار والتنوع"[٢]، كما أنها تهتم: "بما يتولد من إيقاع موسيقى متميز عن تركيب الأصوات في الشِّعر بمقتضى" الجواز "ونعنى بالجواز مال م يندرج في اختيارات الشَّاعر المبدئية في نظم شعره، وما لم يكن جوهرياً، بحيث قد يستخدم في بيت دون آخر، أوفي مجموعة أبيات دون أخرى ..."[٣]، والموسيقى الدّاخلية لا يمكن قياسها وضبطها عن طريق العروض مثل الموسيقى الخارجية؛ لأنها قيم صوتية خفية، ذات جانبين مهمين؛ هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى، وكأن للشاعر أذناً وراء أذنه الظاهرة تسمع كُلَّ شكلة وكُلَّ حرف وحركة بوضوح تام،وبهذه الموسيقا الخفية يتفاضل الشُّعراء[٤].

والموسيقى الدّاخلية إذا أجيد توظيفها داخل العمل فإنها تكسبه جمالاً موسيقياً تطرب له الأذن،وهذا لا يكون إلا إذا كان البديع اللفظي في العمل كالحلي، يروق منه القليل، يأتي في الكلام إذا استدعاه المعنى، وطلبه المقام، وكان غير متكلف، وكان في موضوعه الملائم من الأسلوب، فإن فعل الشَّاعر غير ذلك كان متكلفاً لا يحمد شعره، ويكون جانياً على المعنى، ومُقلِّلا من جمال الأسلوب وروعته، ولم يفد السامع كبير فائدة، فالصور البديعية لا تجمل في الواقع -كثرت أو قلت- إلا إذا كانت إبداعاً للمعنى، لا وسيلة لتعقيده

(١) ينظر: دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو المصرية،الطبعة الخامسة ١٩٨٤م،ص ٢٠٢.
(٢) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشِّعر، ص ٢٤٦.
(٣) محمد الهادي الطرابلسى: المرجع السابق، ص ٢٠، ٢١.
(٤) انظر: الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي، د. شوقي ضيف مطبعة دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة د.ت، ص ٧٨.

وتعميته[1].

وقد حلى محمد سعيد العباسي كثيراً من شعره بالعديد من الأنماط الموسيقية فلم يكن مغرماً بالصنعة متكلفاً لها، وإنما كانت تأتى في قصائده ومقطوعاته جميلة مقبولة، وكان يتناولها في يسر واعتدال "إذ لم تكن الصنعة بَعْدُ قد أخذت إلى الإسراف والمغالاة والتكلف"[2].

هذا وقسم الباحث مبحث الموسيقى الدّاخلية إلى ثلاثة مطالبوهي:

المطلب الأول

التَّصريـــــع

التَّصريع مأخوذ من المصراعين الذي هما بابا الباب قالالأزهري: المصراعان من الشِّعر ما كان فيه قافيتان في بيت واحد.

وعن التَّصريع يقول ابن رشيق[3] اشتقاق التَّصريع من مصراعي الباب ولذلك قيل لنصف البيت "مصراع" وكأنه باب القصيدة ومدخلها وقيل هو من الصرعين ،وهما طرفا النهار أي الغداة والعشي ، وقال أبو إسحق الزجاج: الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار والآخر من ميل الشمس عن كبد السماء إلى غروبها.

ويعد التَّصريع كما يذكر د.أحمد كشك[4] ارتكازاً على بيان حق البيت وحق الوزن من أول مدخل، وفي ذلك يقول حازم القرطاجني[5]:"فإن التَّصريع

(١) ينظر: القزوينى، الإيضاح، ٥٥٤/١، د. أحمد بدوى، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٧٥، ٤٧٦، د. حسن طبل، دراسات في المعاني والبديع، ص ١٢٩، د. عبد القادر حسين، فن البديع، ص١٣: ١٦، د.محمود على عبد المعطى، شعر أبى الحسن التهامي دراسة فنية، ص ٣٦٦.

(٢) ينظر: محمود على عبدالمعطى، المرجع السابق، ص ٣٦٦.

(٣) العمدة ج١ ص ١٧٤.

(٤) التَّدوير في الشِّعر ،د.احمد كشك،ص٣١.

(٥) منهاج البلغاء،حازم القرطاجني،ص٢٨٣.

في أوائل القصائد طلاوة وموقفاً من النفس ؛لاستدلالها على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها،ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضَّرب ،وتماثل مقاطعها،لا يحصل لها دون ذلك..."

ويقع التَّصريع في أول القصيدة ؛ليعلم المتلقي منذ الوهلة الأولى ،أن الشَّاعر ينظم كلاما موزونا غير منثور(١).وكذلك يجوز أن يأتي التَّصريع في غير الابتداء ،إذا خرج من قصة إلى قصة ،أو من وصف إلى شيء آخر ،فيأتي التَّصريع تنبيهاً لذلك(٢).

فالتَّصريع عروضي وبديعي،العروضي هو استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتحلق الضَّرب.أما البديعي هو استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية وهذا متوفر في الأشعار بكثرة.

التَّصريع كما يقول ابن رشيق:"هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"(٣).وتبع ابن رشيق في تعريفه للتصريع عدد من الدارسين قدامى ومحدثين(٤).ومؤدى التَّصريع عند الدكتور أحمد كشك :أن تتفق التفعيلة الثالثة والسادسة في التمام،والثانية والرابعة في المجزوء كماً وكيفاً في حدود البيت الأول من القصيدة فقط(٥).

فالتَّصريع هو انتهاء الصدر والعجز بنفس الحرف أي أن يكونا مقفّيان، ويكون عادة في مطالع القصائد،كما أن البيت المصرع يكون وزن صدره مثل

(١) العمدة ،ج١،ص١٧٤.
(٢) نفسه ،نفس الصفحة.
(٣) نفسه،ص١٧٣.
(٤) الإيضاح :القزويني ج١ص ٥٥١،الإيقاع في الشِّعر العربي من البيت إلى التفعيلة ،د.مصطفي جمال الدين،ص ٤٣،الشافي في العروض والقوافي ،هاشم صالح مناع،ص٦٣،موسيقى الشعرالعربي،د.حسين عبد الجليل يوسف ،ج١،ص٤٤.
(٥) محاولات التجديد في إيقاع الشِّعر،د.أحمد كشك،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة عام ٢٠٠٤م ،ص١٤٥.

وزن عجزه أي أن العروض يكون الضَّرب.

والقصائد المصرعة هي التي تعتمد على التقفية ،ولكن شريطة أن يغيّر أن يغير عروض البيت الأول المصرع ؛ليناسب ضربه زيادة أو نقصاً بحيث تتوافق عروضه مع ضربه في الوزن والرَّويوالإعراب،فيكون إفصاحا عن نغم الشَّطر الأول ؛ليغدو صداً يتردد موازياً الصدى الذي يحدثه نغم الشَّطر الثاني[1].

والمعلوم أن التَّصريع في المطالع مظهر من أهم مظاهر القصيدة العربية، وهو مظهر وإن لم يكن ملزماً في الشِّعرالعربي،إلا أنه شاع شيوعاً يلزم الشُّعراء احترامه[2].

ويكاد يجمع النقاد والدارسون قدامى ومحدثون على أن التَّصريع كثير في الأشعار، ويحسن في أول القصيدة ؛ليميز بين الابتداء وغيره ،ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها[3].

ويقول في ذلك ابن رشق:"وسببالتَّصريع مبادرة الشَّاعر القافية ؛لِيُعْلَم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور؛ولذلك وقع في أول الشِّعر... وإذا لم يصرع الشَّاعر قصيدته كان كالمتسوّر الداخل على غير باب[4].

ويقول الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف :إن الشَّاعر بالتَّصريع يعقد اتفاقاً مع سامعيه منذ أول بيت من أبيات قصيدته بمجاوزة النثر والعدول عنه ،وتنكب طريقه،كما أن بناء القصيدة يقتضي عند التَّصريع أن يغير صيغة

(١) التَّدوير في الشِّعر،أحمد كشك ،ص٣٠.

(٢) البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز البابطين،محمد مصطفي أبو شوارب،دار المعرفة الجامعية عام ١٩٧٩م،ص١٢٥.

(٣) ينظر سر الفصاحة ،ابن سنان الخفاجي،تحقيق علي فودة ،الناشر مكتبة الخانجي ،القاهرة ،الطبعة الثانية ،١٤١٤ه –١٩٩٤م ،ص١٨٠.منهاج البلغاء وسر الأدباء لحازم القرطاجني ،تقديم وتحقيق محمدالحبيب بن الخوجة،دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٩م،د.ط،ص٢٨٣.معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ،أحمد مطلوب،مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٤٠٣هـ الموافق ١٩٨٣ ،ج٢،ص٢٤٥.بناء القصيدة العربية يوسف حسين بكار،الناشر دار الأندلس بيروت ،ط/٢، ١٩٨٢م ،ص٢٢٨.في علمي العروض والقافية،د.أمين علي السيد،ص١٧١.

(٤) العمدة،ج١،ص١٧٤.

العروض لتتوافق مع صيغة الضَّرب،ومن ثمّ أن مثل هذا التغيير ينبغي أن ينال حقه في الإنشاد،بأن يُظْهَر ويبيّن للمستمع ،ويتحقق ذلك بالوقوف عليه،وعند الوقف عليه تفصل أحياناً بعض أجزاء "الجملة" عن بعض ،فالتَّصريع ظاهرة مضادة للتَّدوير،فعلى حين يؤكد الأول الانفصال ،ويؤكد الثاني الاتصال(١).

معنى هذا أن التَّقسيم الإيقاعي مع التَّصريع مطلب(٢). فبعض الأبيات المصرعة في داخل القصيدة لابد من الوقوف فيها على عروضها،وأن تعامل معاملة الضَّرب تماماً في النطق،بحيث يختل فيها الوزن إذا عُومِلت في النطق معاملة المتصل(٣).

فإذا تابعنا التَّصريع في ديوان العباسي نلحظ كثرة الوسيلة الإيقاعية –التَّصريع– في مطلع قصائده،واهتمامه بالتَّصريع ؛لإحداث مزيد من الرنين الموسيقي لمطلع قصيدته ،حتى يغرينا بالاستماع لما يقول،فضلا عن أن التَّصريع لا يقوم بمجرد قصيدته التقليدية كحسن افتتاح،وإنما يلعب دورا في خلق التّكرار الصوتي المؤثر في جوِّ القصيدة ناهيك عما يؤديه من معنى دلالي ينبئ عن التجربة الشِّعرية.

فالتَّصريع يلعب دوراً موسيقياً يراه كثير من الشُّعراء والنقاد على قدر كبير من الأهمية ؛إذ إنه يحدث لونا من التماسك الإيقاعي في البنية الشِّعرية؛ مما دفع كثير من الشُّعراء لالتزامه في المطالع إلى تكراره في عدد من أبيات القصيدة(٤). والعباسي منهم، وقد جاء التَّصريع عنده على النحو التالي:

(١) الجملة في الشِّعر العربي ،د.محمد حماسة عبد اللطيف،مطبعة المدني ،مكتبة الخانجي ،القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ –١٩٩٠م، ص٣٦–٣٧.

(٢) التَّدوير في الشِّعر،دراسة في النحو والمعنى والإيقاع ،للدكتور أحمد كشك مطبعة المدينة ،الطبعة الأولى ١٤١٠هـ –١٩٨٩م ، ص٢٩.

(٣) الجملة في الشِّعر العربي ص٣١.

(٤) البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز البابطين،ص١٢٥.

م	البحر	عدد القصائد	المصرّع منها	عدد المقطوعات	المصرع منها
١-	الخفيف	١٢	٨	٥	٢
٢-	البسيط	١٠	٨	١	١
٣-	الكامل	٧	٤	٣	١
٤-	مجزوء الكامل	١	١	-	-
٥-	الطويل	٦	٥	-	-
٦-	مجزوء الرجز	٣	١	١	-
٧-	المتقارب	٢	١	-	-
٨-	الوافر	٢	٢	-	-
٩-	المنسرح	١	١	-	-
١٠-	المضارع	-	-	١	-
١١-	الجملة	٤٤	٣٢	١١	٤

بالنظر إلى الجدول أعلاه يتضح أن نسبة جملة القصائد المصرعة إلى غير المصرعة يساوي $\frac{٣٢ \times ١٠٠}{٤٤}$ = ٧٢,٧٪

حيث بلغت جملة قصائد الديوان = ٤٤ قصيدة

القصائد المصرعة منها = ٣٢

ونسبة عدد المقطوعات المصرعة إلى غير المصرعة تساوي

$\frac{٤ \times ١٠٠}{١١}$ = ٣٦,٤

حيث أن جملة المقطوعات =١١، المصرعة منها = ٤

فضلا عن أهمية التَّصريع إلا أن نقادنا القدماء يرون أن التَّصريع إذا تكرر لا يكون حسناً؛لأنه يجري مجرى تكرر التجنيس والطباق،وهذه الأشياء إنما

يحسن منها ما قل أما إذا تواتر فإنه يدل على التكلف[1]. وكأنهم بذلك يخشون تكرار الوقفات القصيرة المتحدة في النغمة الواحدة مما يقرب من الرَّتابة المؤدية إلى الملل[2]، وإن كان التَّصريع قد يجيء في غير البيت الأول، عند الانتقال من غرض إلى آخر أو في غير معرض الانتقال من غرض إلى غرض آخر، وبالنظر إلى تعريف ابن رشيق، ويمكن تطبيق ظاهرة التَّصريع عند العباسي في التالي:

أولاً: النقصان:

ضلال لمستجدي الغيوث الرواعد ومستوقف بين الربا والمعاهد

فالعروض في هذا البيت وافقت الضَّرب كماً وكيفاً أي وزنا وقافية، حيث جاءت العروض موافقة للضرب ،فكلاهما جاء مقبوضا على وزن مفاعلن،فالتَّصريع في هذا البيت صورة موسيقية منبثقة من الكلمات المكررة في العروض والضَّرب وهو تكرار أحدث نغماً إيقاعيا مميزاً.

ثانياً: الزيادة:

ألا يا حمام العور قد زدتني كربا رويدك لا تذكر يتعريدك الركبا

فقد جاءت نهاية الشَّطر الأول وهى المسماة بالعروض (مفاعيلن) (تني كربا / / ٥ / ٥ / ٥) موافقة لحق نهاية الشَّطر الثاني المسمَى بالضَّرب (دك الركبا / / ٥ / ٥ / ٥)، وحق عروض الطويل بعيداً عن التَّصريع أن تكون مفاعلن لا مفاعيلن؛ ومن هنا فقد خرجت العروض عن مسارها المرسوم لها لإحداث مساواة بين الشَّطرين ليس في الكمِّ فقط وإنما الكمُّ والكيف معاً، فالمقابلة الكمَّية والكيفية بين العروض والضَّرب جعلت التَّدوير، على حد تعبير الدكتور أحمد كشك، منتفياً، حيث الاستقلال -مطلبا- ينفي أمر الاتصال[3].

(١) العمدة، ج١، ص١٧٣.
(٢) سر الفصاحة، ص١٨٠.
(٣) د. أحمد كشك: التَّدوير في الشِّعر، ص ٢٨.

وأكمل ألوان التَّصريع، كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب، ما اعتبرت فيه اللّفظة المصرَّعة بمثابة قفل المعنى في الشَّطر، بحيث يستقلُّ كُلُّ شطر بمعنى قائم بنفسه[1]. ومن ذلك قول العباسي:

ويرى ابن رشيق أن التَّصريع وإن خص المطالع فقد ورد أحياناً في داخل القصيدة وجاء وروده موحياً بانتقال الشَّاعر من قصة إلى قصة، وفي غير هذا الإيحاء عدَّ وروده تكلفاً، وقد حسب أن كثرته في غير موضعها أيضا من باب التكلف، وقد استثنى من ذلك المتقدمين من أمثال امرئ القيس[2]، ولستُ أدرى لمَ قَصَرَ ابن رشيق عدم التكلف على المتقدمين ؟ فالقدرة على الإبداع الشِّعريَ والإجادة فيه ظاهرة تتكرر في كل وقت، وعند كل قبيل، وقد أشار إلى ذلك الدكتور أحمد مطلوب بقوله: إن الفحول المجيدين من الشُّعراء القدامى والمحدثين ربما صرَّعوا أبياتاً أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشَّاعر وسعة بحره[3]. وقد سمى التَّصريع في غير البيت الأول "بتجديد المطلع" وكأن الشَّاعر يبدأ قصيدته بداية جديدة، وأكثر ما يكون هذا في الانتقال من موضوع إلى آخر.

والعباسي وإن كان الشكل الغالب على شعره تصريع مطالع قصائده، إلا أن التَّصريع قد جاء أيضا في غير البيت الأول، وفي معرض الانتقال من غرض إلى غرض، وفي غير معرض الانتقال أيضاً، وليس ذلك عيبا بل هو دليل على البلاغة والاقتدار في الصنعة[4]، ومن الأمثلة على ذلك قوله: فالأبيات،

(١) نفسه، ص ١٤٨ : ١٤٩.

(٢) ينظر : ابن رشيق، العمدة، ١/١٧٤.

(٣) ينظر: د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ٢/٢٤٥ .

(٤) الجدير بالذكر أن شاعرنا ليس بدعاً بين شعراء العربية في ذلك؛ فقد حفلت قصائد شاعر كالمتنبي بالتَّصريع، وقد صرع داخليا تسع مرات في قصائد من الكامل والمتقارب والمنسرح، انظر: د. أحمد كشك، التَّدوير في الشِّعر، ص ٣٠.

جاءت العروض فيها موافقة ومماثلة للضرب، على وزن مفاعيلن / / ٥ / ٥ / ٥، ولعل هذا راجع إلى إيمان الرضى بقيمة الانسجام الصوتي الذى يحققه المطلع المصرّعُ في القصيدة، ومن هنا نجده يعود إليه؛ ليؤكد جوًّاً موسيقياً متصلاً متكاملاً، ولهذا كان تجديد المطلع صورة من صور تجديد الإيقاع النغمى والتعبير ودليلاً على تحقيق الوحدة الإيقاعية في القصيدة. هذا وقد لايقتصر التَّصريع على مطلع القصيدة فحسب، أو إلى مطلعها، وبيت واحد منها سواء أكان البيت الذى يليه، أو في معرض الانتقال من غرض إلى غرض أوفي غير معرض الانتقال، وإنما تتردد في ثناياها أبيات عدة مصرعة، من ذلك مثلاً تلك القصيدة التي مطلعها:

المطلب الثاني

التَّدوير

يتمثل التَّدوير في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشَّطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد، يصل صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتَّدوير يلغى الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء[١]، إنه يمثل سلامة المفهوم القائل بأن البيت وحدة موسيقية دنيا تقسم إلى وحدات موسيقية أدنى ذات مبنى ومعنى، والنظرة الحديثة تدعم هذا؛ إذ ترى أن البيت كُلَّه هو الوحدة الأساسية في الإيقاع، وأن التَّفعيلات ليس لها وجود مستقل من حيث هي تفعيلات، وأنها توجد من حيث علاقتها بالقصيدة ككل[٢]، والبيت المدوَّرُ عند الدكتور كشك وغيره، هو الذي تحوى مكوناته

(١) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، الناشر المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م، د.ط، ص ٨٥.

(٢) ينظر: محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٥ه-١٩٩٤م، ص ٦٦، ٦٧.

الدّاخلية كلمة تصبح شركة بين شطريه غير قابلة للتقسيم إنشادياً[1].

وظاهرة التَّدوير تعرّض لها ابن رشيق بإيجاز عند حديثه عن التَّصريع باعتبارها الحالة القصوى التي يغيب فيها ويغيب معه المصراع كَكُلٍّ فيصبح للبيت حلقة موسيقية واحدة لا تنقسم إلى قسمين، وقد أشار إلى أنها تُسَمَّى بالمدمج أو المداخل أيضاً، وهى حسب تعريفه: "ما كان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة"[2].

ويرى بعض الباحثين أن مصطلح التَّدوير أصبح يطلق الآن على ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً في المرحلة الأخيرة، وهذه الظاهرة هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً متصلاً لا ينتهي -عروضياً- إلا مع نهاية القصيدة، ولا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارئ ليلتقط أنفاسه، ولذا فالظاهرة التي يسمِّيها بعض الباحثين "تدويراً" يخلط بعضهم فيسميها "تضمينا" حيناً، "وتدويراً" حيناً آخر، وبذلك يجعل التضمين حيث لا تضمين والتَّدوير حيث لا تدوير، إن التَّدوير الآن هو نفسه التضمين في النقد القديم[3]، والباحث يرى ضرورة الفصل بين ما يسمى تدويراً وما يسمى تضميناً؛ لأن التَّدوير لم يتصل بالتضمين في الشِّعر العمودي؛ وذلك لأنه يَحْدُثُ في البيت الواحد بين شطريه على خلاف التضمين الذي يحدث بين بيتين أو أكثر مما أسهم في تحطيم وحدة البيت التي عدَّها النقاد القدامى مقياساً للحكم على جودة القصيدة أو رداءتها. هذا وُيَعدُّ التَّدوير ظاهرة إيقاعية إنشادية تشكلت

(١) د. أحمد كشك : التَّدوير في الشِّعر، ص ٧، ولقد أفاد الباحث بحق من دراسة الدكتور كشك القيمة لهذه الظاهرة في هذا الكتاب.

(٢) ابن رشيق : العمدة، ١/ ١٧٧.

(٣) ينظر : د. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشِّعر العربي، ص ١٦٦، ١٦٩، د. حسنى عبد الجليل يوسف، موسيقى الشِّعر العربي، ١/٢٣٩، ٢٤٠، د. عز الدين إسماعيل، الشِّعر العربي المعاصر، ص ٤١٩ وما بعدها، د. عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد، ص ٥٤، د. صابر عبد الدايم، موسيقى الشِّعر العربي بين الثبات والتطور، ص ٢٢٠.

داخل البناء الشِّعري، وقد زادت نسبته زيادة ملحوظة في العصر العباسي. على الرغم من أنها ضئيلة جداً في الشِّعر القديم، ولعل هذا يرجع إلى طبيعة هذا العصر وإيقاع الحياة السريع فيه، وهذا ما يتطلبهالتَّدوير، والذي يكثر بدوره في الأوزان القصار التي تتفق وطبيعة هذا العصر الذي كثر وشاع فيه الغناء.

هذا وللتَّدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشَّاعر؛ ذلك أن جوهر العملية يتمثل في استمرارية النفس الشِّعري فيما يلتمس لنفسه من تحقق لُغويٍّ وإيقاعي يبلغ من خلاله مداه، دون أن يصطدم بضرورات في الأداء تفرض عليه التجزؤ فتحول دون تدفقه وانسيابه[1]، ويرى الدكتور كشك أن للتَّدوير إحساساً بكسر التّكرارالشَّطري، كي يبتعد الإيقاع عن الرَّتابة والتّكرار، وفي هذا الكسر إثراء للإيقاع الداخلي كي يكون سبيلاً لحرية الإبداع، وأن اتصال التَّدوير بالدَّلالة يجعل الإيقاع جزءاً من الإبداع وليس حلية شكلية له، إذ بهذا التنويع الشَّطري اتصالاً وانقطاعاً يرحب النظام الإيقاعي، ناهيك عن أن في ظاهرة التَّدوير إحساساً بأن القصيدة العربية ليست منفكة العرى مقطوعة الأوصال[2].

هذا وللتَّدوير وجود أو حضور كبير في ديوان العباسي مما يولد طول الدفقة الشِّعرية، وهذا لا يتعارض بطبيعة الحال من القول: إن التَّدوير باعتباره صورة من صور النزاع الوزني التركيبي في الديوان إلاّ أن هذه الصورة ضئيلة الحجم بالقياس إلى التعانق الإيقاعي الدَّلالي في الديوان؛ أي بالقياس إلى تطابق السكتة العروضية مع وقفة المعنى في نهاية الشَّطر الأول والثاني، وقبل أن

(١) ينظر: د. عز الدين إسماعيل، الشِّعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،دار الفكر العربي ،الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة ،د.ت ، ص ٤١٩ وما بعدها.

(٢) ينظر: د. أحمد كشك، التَّدوير في الشِّعر، ص ١٢٣.

يتناول الباحث نماذج من الأبيات المدورة في شعر العباسي من خلال قراءة نحوية ودلالية وإيقاعية يقرر -إضافة إلى ما سبق ذكره- أن هناك بعض الأبحر الشِّعرية والتي تفصح عن نغم إيقاعي قد نضب فيها التَّدوير أو ندر مثل: الطويل والوافر والبسيط والمنسرح، في حين أن هناك بحوراً قد أفصحت عن التَّدوير وجاء ورودها غير قليل، وقد بان ذلك في الكامل والمجزوء منه والمتقارب والرجز في حين أن بحر الخفيف امتلك التَّدوير مَرَامَه، والآن جاء دور الدراسة التحليلية للظاهرة من واقع الأبحر الشِّعرية المستعملة في الديوان:

البحر	عدد القصائد	جملة الأبيات	الأبيات المدورة	النسبة
الخفيف	١٣	٦٣٦	١٣٩	٪٢١,٩
البسيط	١٠	٥١٨	٤	٪٠,٨
الكامل	٦	١٩١	٢٦	٪١٣,٦
مجزوء الكامل	١	٩٧	٣٩	٪٤٠,٢
الطويل	٦	٢٧٧	٤	٪١,٤
مجزوء الرجز	٣	١٨٢	٤٦	٪٢٥,٣
المتقارب	٢	١١٩	١١	٪٩,٢
الوافر	٢	١٠٩	-	-
المنسرح	١	٥٦	٣	٪٥,٤
الجملة	٤٤	٢١٨٥	٢٧٢	٪١٢,٥

والآن جاء دور الدراسة التحليلية لظاهرة التدويرمن واقع الأبحر الشعرية المستعملة عند العباسي وهذا على سبيل المثال للحصر فالجدول أعلاه يبين الإحصاءات:

مجزوء الرجز:

لم ينظم شاعرنا أي بيت من بحر الرجز التام ولا المشطور؛لأن الإيقاع فيهما يحتفي بالقافية باعتبارها ضربا وعروضا معا ،ونلحظ أن ظاهرة التدوير في المجزوء تمثل ما نسبته ٣,٢٥٪من جملة عدد الأبيات في البحر المعني وهو يقع في المرتبة الثانية بعد مجزوء الكامل ،فمنظور إيقاع المجزوء كما يقول الدكتور كشك :" موجه إلى فن المجزوءات التي يأتيها التدوير لقصر مدى البيت"(١) ومن نماذج التدوير في مجزوء بحر الرجز قوله في قصيدته المؤتمر(٢):

جئنا نحييها وفي الأ حشاء شوق مستعر

فالتدوير في البيت أعلاه مطلب نحوي دلالي فهاتان الكلمتان و"في الأحشاء" جار ومجرور فالصلة بينهما ضرورية ،وهذا يجعل الاسترسال النطقي والدلالي مطلبا مهما.

وكذلك قوله من مجزوء الكامل في قصيدته وادي هور(٣):

يا لطيف ما حوت الحشا يا يا تقل ما تحت الأزر

فالتدوير في البيت أعلاه مطلب نحوي؛لأن العلاقة بين الفعل وفاعله تقتضي التجاور والتلازم المكاني والنطقي.مع العلم أن الشاعر هنا نظم من الأبيات المدورة على بحر الكامل ما بنسبته ١٣,٦٪ ،بينما نظم على مجزوء الكامل ما نسبته ٢,٤٠٪ من جملة ا؟لأبيات ،وهذا يسوق ما ذهب إليه د.كشك أن التدوير بالمجزوءات أشيع . وكذلك قال الشاعر على مجزوء بحر الرجز أيضا في قصيدته وادي الريدة(٤):

أحبتي هذي الدموع بعدكم غيث هما

(١) التدوير في الشعر:د.أحمد كشك،ص٩٧.
(٢) ديوان العباسي ،ص٥٨.
(٣) ديوان العباسي ص٦٤.
(٤) نفسه ،ص١٢٥.

نلحظ في البيت أعلاه أن الارتباط قائم من كون المشار إليه قرين الإشارة؛ حيث لا يمكن أن نشير إلى شيء مستخدمين اسم الإشارة ساكتين بعده ثم آتين بالمشار إليه ،فالارتباط هنا ارتباط نحوي دلالي.

نكتفي هنا بهذه الأمثلة دلالة على التدوير في ديوان محمد سعيد العباسي؛لأن مجال الدراسة إحصائي وليس تطبيقي.

المطلب الثالث

الجرس الموسيقي

وإذا ما انتقلنا إلى جانب آخر من الموسيقى الشِّعرية الذي نعني به (الجرس الموسيقي) فهو الكلام، وجرست وتجرست: أي تكلمت بشيء وتنغمت[1].

والجرس: الصوت، وقيل: الصوت الخفي، وقيل: الحركة، وتنصرف اللفظة إلى نغم الكلام، ويقال: أجرس: علا صوته[2].

على أن الجرس يعد من الموسيقى الدّاخلية للألفاظ لأن "الألفاظ داخلة في حيز الأصوات، كالذي يستلذه السمع منها ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبح"[3]. وإن حد الكلمة "جرس صوتي مقطع بانتظام"[4].

وقد أطلق ريتشارد على الجرس (الصورة السمعية) فقال "يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها، إذ تصحبها أشياء ذات علاقة وثيقة بها، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهم هذه الأشياء (الصورة السمعية)

(١) لسان العرب، مادة (جرس)، وينظر د. روس في البلاغة العربية وتطورها، وينظر جرس الألفاظ ودلالتها: ١١، واللفظ وعلاقته بالجرس الموسيقي (بحث).

(٢) لسان العرب،لابن منظور الإفريقي، الناشر دار صادر بيروت، د.ت : مادة (جرس).

(٣) المثل السائر: ١/٩١-١٦٩.

(٤) فن القول،لأمين الخولي ،تقديم الدكتور صلاح فضل ،الناشر مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٩٦م،ص١٥٢.

أي وقع جرس الكلمة على الأذن الباطنية، أو أذن العقل"[1].

إن من أهم الوسائل التي يستعملها الشُّعراء في الإبانة عن فكرهم وانفعالاتهم، كانت ألفاظهم تحكي بجرسها الصوتي الطبيعي، أو العمل أو الحركة أو الانفعال الذي ينقلون[2]، ولذا فإن جرس الألفاظ هو الموسيقى اللفظية.

ولتبيّن الأثر اللفظي والموسيقي في ديوان العباسي يتحتم على الباحث أن يتناول بعض النصوص:

أولا ـ قصيدة مليط التي مطلعها:

حياك مليط صوب العارض الغادي	**وجاد واديك ذا الجنات من واد**
فكم جلوت لنا من منظر عجب	**يشجي الخلي ويروي غلة الصادي**
أنسيتني برح آلامي وما أخذت	**منا المطايا بإيجاف وإيخاد**
كثبانك العفر ما أبهى مناظرها	**أنس لذي وحشة رزق لمرتاد**

فالشَّاعر اتكأ في هذا النص على بحر البسيط،وللبسيط جلالة وروعة،وفيه بقية من استفعالات الرجز،ذات دندنة تمنع نغمه من أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشَّاعر[3].

فالإيقاع الخارجي للوزن في النص أعلاه انتظمت فيه الصورة السمعية بتدفقها ،وأسمعتنا نبضات الشَّاعر عبر حالته النفسية المتأزمة وحنينه الطاغي لمليط ،وذلك حينما مزج أحاسيسه بجمال الطبيعة فتجلى إيقاعه بالنغمة العالية متفاوتاً بين الثقل والخفة.

فالشَّاعر قرع أسماعنا منذ الوهلة الأولى ب"حياكِ" داعيا لمليط بالسقيا على عادة شعراء الجاهلية ،؛لأن جمالها قد أنساه آلامه وأحزانه وما لقي من

(١) مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ،لـ أ.أ. ريتشارد، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة –المجلس الأعلى للثقافة، د.ت ،ص ١٧١.

(٢) الشِّعر الجاهلي منهج في دراسته وتقو يمه ، للدكتور محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر –القاهرة ،د.ت، ٦٩/١.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب ج١ ،ص٤١٤.

وعثاء السفر.

فاندغام الشَّاعر مع الطبيعة في مليط جعله لا ينقل لنا بهاءها فحسب إنما يذكر أن هذا البهاء يطرد الوحشة عن القلب ،ويجد المرتاد فيه رزقاً.

كمانلحظ في هذا النص أن الشَّاعر العباسي جانس بين الأصوات،فتجانس الحروف والألفاظ والجمل والقافية مع الإيقاع جعل النص ملتحما مؤتلفا في الجودة والحلاوة والسبك،كما قال الجاحظ:"وأجود الشِّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ،سهل المخارج ،فتعلم أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"(١).

فالائتلاف بين اللفظ والوزن لا يسعى إلى تقوية النغم على صعيد الإيقاع فحسب بل هو:"تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد(٢).

وكذلك قصيدته ذكريات التي يقول فيها(٣):

أقصرتُ مذ عاد الزمانُ فأقْصَرا ... وغفرتُ لما جاءني مُستغفرا
ما كنتُ أرضى يا زمانُ لَوَ انني ... لم ألقَ منكَ الضاحكَ المستبشَرا
يا مرحباً قد حقّق الله المنى ... فعلَيَّ إذ بُلّغْتُها أن أشكرا
يا حبّذا واد نزلــتُ، وحبذا ... إبداعُ من ذرأ الوجودَ ومن برا
مصْرٌ، وما مصرٌ سوى الشمس التي ... بهرتْ بثاقب نورها كلَّ الورى
وَلقد سعيتُ لها فكنــتُ كأنما ... أسعى لطيبةَ أو إلَـى أمِّ القُرى
وبقيتُ مأخوذاً وقيّدَ ناظري ... هذا الجمالُ تَلفُّتاً وتَحيّـُرا

التي نظمها الشاعر على بحر الكامل، فبحر الكامل خلق للتغني المحض ، سواء أريد جد أو هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف(٤).

(١) البيان والتبين ،ج١ ،ص٦٧.
(٢) ينظر خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب لعبد القادر بن عمر البغدادي، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ،تحقيق عبد السلام هارون ١٤١٨هـ-١٩٩٧م ج١ ،ص١٦٤.
(٣) ديوان محمد سعيد العباسي ص ٢٧.
(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب :بروف عبد الله الطيب ص ٤١٤.

نلحظ في الأبيات أعلاه جرسا موسيقيا واضحا ومتشابها في تأليف المقاطع: "أقصرت... وأقصرا" و " غفرت ....ومستغفرا" و"يا حبذا .... وحبذا" و" نورها ....والورى" و" مصر ....وما مصر"... نظم الألفاظ وتنسيقها داخل البيت في الأبيات أعلاه يحس القارئ فيها بتناسق الموسيقا الداخلية .

فالعباسي لم يكتف أن يماثل شعره بشعر الحسن بن هاني وأبي نواس لجودته فحسب بل ذهب بعيدا وشبهه بالأصوات التي تصدر من أوتار العود وأن هذه الدندنات الموسيقية موقعة من أنامل إسحق الموصلي وفي ذلك قال:

غيري شدا فتعالوا اليوم فاستمعوا شعر النواسي من تلحين إسحاقا

هكذا جاء الإيقاع وجاءت الموسيقا ،ويضم الإيقاع في نصوص الديوان ضروب البديع والتكرار سواء أكان للكلمات أو للحروف كحروف المد والجهر والهمس أو موازنات صوتية ...فهي تزيين الألفاظ من حيث الجرس الموسيقي بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل هذا الجرس الموسيقي.

هذه النماذج على سبيل المثال لا الحصر علما أن الدراسة لا تتسع لذلك لأنها دراسة إحصائية وليست تطبيقية.

خاتمـــــــة

أخيرا من خلال ملازمتي لشعر محمد سعيد العباسي في هذا البحث خرج الباحث بمجموعة من النتائج أهمها:

- بالرغم من اختلاف الباحثين حول أهمية الإيقاع إلا أنه ظاهرة مهمة في الشِّعر.
- لا جدال بين الباحثين حول أهمية الوزن فهو الركيزة التي نشأ عليها الشِّعر وهو التعبير الذي نفرق به بين الشِّعر والنثر، فهو متصل بتجربة الشَّاعر الشِّعرية.
- القافية تاج العروض الشِّعري فهي العلامة المميزة للقصائد لكونها عبارة عن أصوات وقد اعتمد العباسي في ديوانه على ثلاثة أنواع من القوافي :المتواتر والمتراكب والمتدارك ،وهذا يدل على إدراك الشَّاعر لأهمية دور القافية في النظم ،فهو لا يميل إلى القوافي المكثفة المزدحمة صوتيا لهذا خلا شعره من قافية المتكاوس.
- كذلك لم يأت في شعره بقافية المترادف التي يجمع فيها ساكنان ؛لأنها من أعسر القوافي ،وكذلك لمسايرة طبيعة العربية التي لا يلتقي فيها ساكنان إلا لضرورة شعرية.
- كذلك يعد الرَّوي من أقوى دعائم القافية وركيزة أساسية تعتد عليها وهو الصوت أو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويبلغ عدد الأصوات التي استخدمها الشَّاعر محمد سعيد العباسي في ديوانه اثنا عشر حرفا،وأنه تجنب حروف الرَّوي الثقيلة البشعة كـ (التاء والخاء والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والغين والذال والواو والزاي) لقلة استعمالها وعدم الميل لها

وفقدانها للعذوبة والحلاوة فضلا عن كزازتها.

- العباسي نظم شعره على طريقة القدماء والتأثر بروح الحنين إلى حضارة الإسلام ونلحظ في شعره رنينا قويا في بسطة أوزانه وضخامة ألفاظه.
- إن دراسة البحور الشِّعرية وتتبعها مع إحصائها قضية جد مهمة خلال دراستي للإيقاع في شعر العباسي حيث وجدت أن عدد البحور التي نظم عليها شعره هي تسعة أبحر تمثلت في :(الخفيف، البسيط، الكامل ،الطويل، مجزوء الرجز،المتقارب، والوافر، والمنسرح والمضارع)،علما أن البحور التي هيمنت على ديوانه هي: (الخفيف، البسيط، الكامل، والطويل)ويعود السبب في ذلك إلى أنها تتلاءم مع المعاني التي يريد الشَّاعر إيصالها إلى المتلقي، فكل بحر له سماته الخاصة التي يتصف بها عن غيره من البحور.
- العباسي وإن كان الشكل الغالب على شعره تصريع مطالع قصائده، إلا أن التَّصريع قد جاء أيضا في غير البيت الأول، وفي معرض الانتقال من غرض إلى غرض، وفي غير معرض الانتقال أيضاً، وليس ذلك عيبا بل هو دليل على البلاغة والاقتدار في الصنعة.
- للتَّدوير وجود أو حضور كبير في ديوان العباسي مما يولد طول الدفقة الشِّعرية.
- إن التصريع ظاهرة إيقاعية مهمة في شعر محمد سعيد العباسي ومعناه ذلك التجاوب الإيقاعي بين آخر كلمة في المصراع الأول ولفظة القافية.
- استخدم العباسي البحور المنبسطة التي ساعدته في الترنم والإنشاد، ونلحظ التناسق الموسيقي مع شعوره الداخلي.

المصادر والمراجع

١- الأدب وفنونه،محمد مندور،ط / ٥ ،الناشر نهضة مصر عام ٢٠٠٦م.

٢- بناء القصيدة العربية يوسف حسين بكار،الناشر دار الأندلس بيروت،ط / ٢، ١٩٨٢م.

٣- البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز البابطين،محمد مصطفي أبو شوارب،دار المعرفة الجامعية عام ١٩٧٩م.

٤- بنية اللغة الشِّعرية،لجان كوهن ،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر –المغرب الطبعة الأولى ١٩٨٦م.

٥- البيان والتبيين للجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر تحقيق وشرح عبد السلام هارون ،مطبعة المدني ،الناشر مكتبة الخانجي ،القاهرة ،الطبعة الرابعة ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م.

٦- التَّدوير في الشِّعر،دراسة في النحو والمعنى والإيقاع ،للدكتور أحمد كشك مطبعة المدينة ،الطبعة الأولى ١٤١٠هـ -١٩٨٩م .

٧- تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور، د.جابر عصفور، ص٤٨، المجلة ، ١١٤٦ ع، فبراير ١٩٦٩م.

٨- التعبير الموسيقي ،فؤاد زكريا،الناشر،دار مصر للطباعة ،سعيد جودة والسحار وشركاه،د.ت.

٩- التكوين في الفنون التشكيلية ،عبد الفتاح رياض،دار النهضة العربية عام ١٩٧٣م.

١٠- الجملة في الشِّعر العربي، د.محمد حماسة عبد اللطيف،مطبعة المدني،مكتبة الخانجي ،القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ -١٩٩٠م.

١١- حديث الأربعاء،طه حسين ،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة للنشر عام ٢٠١٤م .
١٢- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب لعبد القادر بن عمر البغدادي، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ،تحقيق عبد السلام هارون ١٤١٨هـ-١٩٩٧م
١٣- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسى ،منشورات الجامعة التونسية عام ١٩٨١م.
١٤- الخصائص، ابن جني، أبو الفتح عثمان،تحقيق محمد عي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،الطبعة الثالثة ،مزيدة ومنقحة ،١٤٠٦ه-١٩٨٦م.
١٥- دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو المصرية،الطبعة الخامسة ١٩٨٤م.
١٦- سر الفصاحة ،ابن سنان الخفاجي،تحقيق علي فودة ،الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة ،الطبعة الثانية ،١٤١٤ه -١٩٩٤م .
١٧- الشِّعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، للدكتور محمد النويهي،الدار القومية للطباعة والنشر –القاهرة ،د.ت.
١٨- الشِّعر الجاهلي،إبراهيم عبد الرحمن،طبعة ناشرون مكتبة لبنان ،الشركة المصرية العالمية للنشر عام ٢٠٠٠م .
١٩- الشِّعر العربي المعاصر ،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،عز الدين إسماعيل ،دار الفكر العربي ،الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة ،د.ت .

٢٠- الشِّعر كيف نفهمه ونتذوقه،إلزابث درو،ص٥٠،ترجمة محمد إبراهيم الشوش ،مكتبة منيمنة ،بيروت،١٩٦١م.

٢١- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ،لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا،تحقيق السيد أحمد صقر،طبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بالقاهرة ،د.ت.

٢٢- عيار الشِّعر،محمد أحمد بن طبطبا العلوي ،تحقيق عباس عبد الستار ونعيم زرزور،الناشر دار الكتب العلمية ،١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م .

٢٣- العين:الخليل بن أحمد الفراهيدي.تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. ج١،مؤسسة دار الهجرة،ط٢، إيران ،١٤٠٩م.

٢٤- فحولة الشُّعراء للأصمعي ،تحقيق المستشرق ش.تورّي، قدم له الدكتور صلاح الدين المنجّد ،دار الكتاب الجديد -بيروت لبنان،ط٢ ،١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.

٢٥- فن القول،لأمين الخولي ،تقديم الدكتور صلاح فضل ،الناشر مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٩٦م.

٢٦- الفن ومذاهبه في الشِّعر العربي، د. شوقي ضيف،مطبعة دار المعارف ، الطبعة الحادية عشرة،د.ت.

٢٧- في ماهية النص الشِّعري،إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، محمد عبد العظيم ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان،الطبعة الأولى ١٤١٥هـ-١٩٩٤م.

٢٨- القافية في العروضوالأدب،د.حسين نصار،مكتبة الثقافة الدينية مصر،الطبعة الأولى١٤٢١هـ-٢٠٠١م.

٢٩- كتاب الأدوار: صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
٣٠- اللزوميات: أبو العلاء المعري، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي مكتبة الهلال، بيروت ومكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت.
٣١- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر ،لـ أ.أ. ريتشاردز،ترجمة محمد مصطفى بدوي،المشروع القومي للترجمة –المجلس الأعلى للثقافة،د.ت.
٣٢- المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،،المكتبة العصرية ،صيدا بيروت ١٩٥٥م.
٣٣- محاولات التجديد في إيقاع الشِّعر،د.أحمد كشك،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة عام ٢٠٠٤م.
٣٤- محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات،الناشر المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٦م ،د.ط.
٣٥- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،بروفيسور عبد الله الطيب،،عيسى البابي الحلبي وشركاه ط١، ١٩٥٥م.
٣٦- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ،أحمد مطلوب،مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٤٠٣هـ الموافق ١٩٨٣ .
٣٧- المعجم المفصل في الأدب:محمد التونجي. ج١، ،دار الكتب العلمية بيروت،ط٢، ١٩٩٩م.
٣٨- المقابسات: أبو حيان التوحيدي. تحقيق حسن السندوبي، المطبعة الرحمانية، مصر، ط١ ، ١٩٢٩م.

٣٩- مقدمة للشعر العربي :أدونيس.دار العودة ،بيروت،ط٤، ١٩٨٣م.
٤٠- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السجلماسي،تحقيق: علال الغازي، ١٩٨٠، الرباط.
٤١- منهاج البلغاء وسر الأدباء لحازم القرطاجني ،تقديم وتحقيق محمدالحبيب بن الخوجة،دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٩م،د.ط.
٤٢- موسيقا الشِّعر العربي ،شكري عياد،مشروع دراسة علمية ،دار المعرفة،الطبعة الثانية ١٩٧٨م.
٤٣- موسيقا الشِّعر في ديوان ابن زيدون ،محمد محمود حمودة ،مكتبة الآداب للنشر والتوزيع ،١٩٩٥م.
٤٤- موسيقا الشِّعر،د.إبراهيم أنيس،ملتزم الطبع والنشر ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،الطبعة السابعة ١٩٩٧م.
٤٥- نظرية الأدب،رينيه ويلك،أوستن وارين،ترجمة عادل سلامة دار المريخ –اللرياض ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.
٤٦- نقد الشِّعر لقدامة بن جعفر،الناشر مطبعة الجوانب قسطنطينية عام ١٣٠٢هـ.