دلالة المستويات الصوتية وبلاغتها في سياق الافتنان (الشعر العباسي القرن الرابع الهجري إنموذجا)

أيوب جسَّام محمد
esahd007@uokirkuk.edu.iq
أ.م.د. سعد عبد الرحيم أحمد
hamdanydkco@uokikuk.edu.iq
جامعة كركوك/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

الملخص

تمثل دراسة المستويات الصوتية في سياق الافتنان فضاء جديدا في ميادين الدراسات الحديثة للموسيقى الأدبية، ودلالتها على صعيدي البناء الكلي للصورة الأدبية الفنية الجمالية، والدلالية البلاغية، وذلك من خلال تطور الدراسة الفنية للنص الأدبي الذي تجاوز الغرض الواحد، أو المعنى المنفرد بذاته وعزله عن المعاني الأخرى، وإنما تطور الصورة البلاغية للنص الأدبي إلى الصورة التي تجمع بين الأغراض المختلفة في الكلام الواحد، ولذلك فأن دراسة المستويات الصوتية من إيقاعات وموسيقى داخلية، أو موسيقى خارجية دراسة دلالية وفنية فإنها تمثل أُفقا جديدا في الدلالة والأسلوبية، لاسيما لكل غرض ما يناسبه من موسيقى وبحر وقافية، فإذا اجتمعت واختلفت الأغراض في الكلام الواحد فإن الصورة الدلالية تتأثر بتاثر المحيط البلاغي للنص الأدبي، وتتجلى بلاغة المستويات الصوتية في سياق الافتنان من خلال التحليل والبحث في سياق النص الأدبي، وذلك أن السياق هو (الحاكم في معنى أي نص، والدلالات المراد منه، هو السياق والقرائن، فلا يمكن تجريد أي نص من سياقه وقرائنه، فالسياق هي أرضية النص ونسيجه)[١]، ومن خلاله يستشعر المتلقي المعاني البلاغية والفنية لرسالة الأديب الإنسانية.

الكلمات المفتاحية: دلالة المستويات الصوتية، سياق الافتنان .

The significance of sound levels and their rhetoric in the context of fascination(Abbasid poetry of the Fourth century "AH" as a model)

Author: Ayob Gassam Mohammad
Coresponding Author: Dr. Saad Abed Al_ Raheem Ahmed

Abstract

The study of sound levels in the context of fascination represents a new space in the fields of modern studies of literary music, and its

significance on the levels of the overall construction of the literary image, artistic beauty, and rhetorical semantics, through the development of the artistic study of the literary text that has gone beyond the single purpose, or the meaning isolated in itself and isolated from other meanings, but rather the development of the rhetorical image of the literary text to the image that combines the different purposes in one speech, and therefore the study of sound levels of rhythms and internal music, or external music, a semantic and artistic study, represents a new horizon in meaning and style, especially for each purpose what suits it from music, meter and rhyme, so if the purposes come together and differ in one speech, the semantic image is affected by the influence of the rhetorical environment of the literary text, and the eloquence of sound levels is manifested in the context of fascination through analysis and research in the context of the literary text, because the context is (the ruler of the meaning of any text, and the intended meanings, it is the context and the evidence, so no text can be stripped of its context and evidence, as the context is the ground The text and its fabric, through which the recipient senses the rhetorical and artistic meanings of the writer's humanitarian message.

تقدم الموسيقى الشعرية دورا بارزا في عملية الإرسال والاستقبال في العملية الابداعية من خلال إنجذاب المتلقي سواء كان السامع أو القارئ إلى النص الشعري، وذلك لما في الموسيقى الشعرية سواء الداخلية أو الخارجية من طاقة تناغم النفس الإنسانية بحسب الأغراض الشعرية وقرائن الأحوال والمقامات، وتعدُّ الموسيقى الداخلية والخارجية من أهم خصائص الشعر العربي، والناتجة عن أثر نقرات صوتية تتخللها أزمنة في فترات متساوية[٢]، وتختلف مقدرة الشاعر عن شاعر آخر في قدر ما يُطرب المتلقي بالإيقاعات المؤثرة في المتلقي، وهو يعود للموسيقى الشعرية التي تمثل (مظهر عبقرية الشاعر، ومجال التفوق على الغير واستقلال الشخصية بالعمل الأدبي، فمن الممكن أن يتصرف الشاعر في الإيقاع حيث يختار للصورة الوقف المناسب لها سواء كان سكوناً او حرف لينٍ حسب الغرض من الصورة)[٣]، وبحسب المعاني التي يطرقها الشاعر في شعره.

وللموسيقى الشعرية دور في بناء الصورة الأدبية في ذهن المتلقي ورسمها في مخيلته من الناحية الجمالية والدلالية في توكيد وتقرير المعاني من خلال التكرار المنتظم للنقرات الصوتية (ثم تستخلص الاذن من هذا احساس بالتّكرار الصوتي يكفي لتحقيق تعارض في الشعر والنثر في الجانب الموسيقي في الخصائص الفنية وفي الاسلوب)[٤]، لاسيما في أسلوب الافتنان الذي يجمع فيه الشاعر اكثر من الغرض الواحد في السياق الواحد، لذا تتنوع فيه الإيقاعات بحسب المعاني المتنوعة؛ لأن (الموسيقى الشعرية تعتبر احدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني والوانها فضلاعن دلالة الالفاظ والتراكيب اللغوية)[٥].

فارتباط الايقاع في الغرض الشعري من حيث الكلمات التي يستعملها الشاعر في قصيدته، وهذه الكلمات تمثل عواطف وكوامن وجدان الشاعر الداخلي؛ ذلك إنّ (الإيقاع في الصورة الأدبية بخاصة، وفي القصيدة بصفة عامة يمثل حالة شعورية للشاعر)[٦]، فالموسيقى الشعرية والمستوى الصوتي في الإيقاعات مهمة في رسم الصورة الشعرية، فالمستويات الصوتية بكل (أنواعها في الصورة الأدبية عنصر أساسي كبير فيها، بحيث أن تجردت منها فقدت قيمتها وخرجت عن دائرة الأدب إلى دائرة أُخرى، تهتم بتوصيل الحقيقة على أيّ وجهٍ، من غير إثارة للمشاعر، وبالإيقاع فيها يكتمل الشكل الفني لها بحيث تعدّ من فنون الأدب التي تجذب عشاقه)[٧]، ويتأثر المتلقي مع الإيقاعات التي تحرك مشاعره بحسب الغرض والمعنى.

وينساب المستوى الصوتي مع الأغراض الشعرية والمعاني النفسية من حركات وسكنات، ومدٌّ الصوت وانكساره، بما ينعكس في نفسية الشاعر وعواطفه، ولذلك فإن الموسيقى الشعرية (تتوالى فيها الحركة بعد الأخرى، وتتعاقب فيها سرعة لا تكتفي بحركة واحدة)[٨]، وتنقسم المستويات الصوتية في النص الأدبي على: الموسيقى الداخلية، والموسيقى الخارجية.

١ــ الموسيقى الداخلية : تتولد الموسيقى والإيقاع الداخلي في النص الشعري من خلال التكرار الصوتي للحروف، والكلمات، والجمل بما يولد تناغما مرتبا بحسب الأغراض التي تنسجم مع نوع الصوت فنجد الشاعر (قدّم وأخر، وحذف واضمر، وأعاد وكرر)[٩] ، وذلك الترتيب والتناسق يولد الموسيقى الداخلية للنص الشعري بما يخدم النواحي الفنية والدلالية.

فالعلاقات بين الكلمات مع بعضها من تشابه الصوت، ونوع الحروف في الكلمة الواحدة، وانسجام وتناسق الجمل في نظم متقارب منسجم يولد (التناسق الصوتي لمجموعة الحروف التي تكون النص، وانسجامها تكوينياً بحيث تبدو حروف القطعة، او النص متآلفة ذوقياً)[١٠]، وهي ترسم الوحدة العضوية بصورة متكاملة للقصيدة من حيث انسجامها وترابطها بما يخدم الغرض الشعري، فإن الموسيقى والإيقاع الداخلي يمثل قوة إنجذاب المتلقي للمعاني الشعرية من خلال تناغم الأصوات المنظمة بطريقة فنية في انعقاد وانسجام بعضها ببعض.

فالإيقاع والموسيقى الداخلية في النص الأدبي لا تقل اهمية عن الموسيقى الخارجية من البحور والقوافي، وذلك أنها تمثل براعة الأديب في انتقاء المفردات الفصيحة ذات الجرس الصوتي المنسجم مع الحالة النفسية للشاعر، والمنسجم مع المعاني والأغراض لاسيما في سياق الافتنان الذي يجمع أكثر من الغرض الواحد في السياق الواحد.

إن من أهم العوامل في تناسق الموسيقى الداخلية والإيقاع الداخلي الذي اهتم به البلاغيون والنقاد فنون البديع بقسيميه اللفظي والمعنوي، فالمعنوي ما يتصل بالمعاني وتحسينها في الطرق المؤثرة في المتلقي، واللفظي الذي أهتم بالجرس الصوتي وتناسق الأصوات من خلال: السجع، والجناس، ورد الصدر على العجز، والتصريع، والمشاكلة، والمقابلة، وغيرها من محسنات البديع اللفظي والمعنوي، فكل ذلك يخدم الجرس الصوتي المنسجم مع الغرض الذي سيق له النص[١١].

١ـ التَّكرار: للتكرار أنسجام موسيقي في الإيقاع الداخلي من خلال تكرار الحروف أو الأسماء أو الأفعال أو الجمل بما يخدم الغرض المقصود، وذلك من خلال التأكيد على بؤرة النص التي تتكرر في سياق النص بما يجذب المتلقي إلى المعاني وقبولها برضا واستحسان، ومنه:

أـ تكرار الحروف : للحروف طاقة دلالية وفنية في خدمة المعاني، من خلال نوع الحروف ودلالتها الصوتية، وانسجام المقاطع الصوتية في سياق منتظم مؤثر في المتلقي، ومن مجيء التكرار في الحروف في سياق الافتنان البلاغي قول الصنوبري وهو يجمع بين غرض الهجاء في أبي هاشم، وغرض الفخر بشعره فيقول[١٢] (البحر المتقارب):

سخطتَ فزتُكَ سخطاً فلا رضيتَ إذا رضيَ الساخطُ

وَ شِطْتَ فأهوَنُ منْ شاطَ مِنْ زئيريَ يا أيها الشائطُ

أخابط عَشواءَ خُيِّلْتَ لي ومثلي لخابطها خابطُ.

يرسم الشاعر صورة الافتنان التي تجمع بين الهجاء والفخر، وهو يخاطب المهجو من خلال السياق المحمل بالدلالات الصوتية المنسجمة بما يتناسق مع غرضي الهجاء والفخر.

فدلالة الألفاظ المنتظمة في غرض الهجاء بما توحيه من شِدة وانفعالية في جرسها الصوتي تدل على روح التحدي والغضب، من خلال الالفاظ: (سخطت)، وبما تحمله من معاني الغضب والانفعال النفسي الشديد، و(شطتُ)، ومن معانيها الاحتراق، وهلاك الرجل[١٣]، و(أخابط)، بما تحمله من دلالة الضرب الشديد، ودلالة اختلاط الشيء[١٤]، بما تخدم المعاني المنقادة لها دلاليا وفنيا، ودلالة الجرس الصوتي في الألفاظ الدالة على غرض الفخر ومنها: (فزدتك)، بما فيها من تحدي وتمكن من المقابل وقوة في المجابهة، (زئيري)، فالصورة الاستعارية في الدلالة الصوتية بتشبيه الشاعر نفسه بالأسد من خلال الاستعارة المكنية قد صورت قوة التضاد في التحدي بالتقابل بين الغرضين في سياق الافتنان، لاسيما دلالة الجرس الصوتي المتكرر في حرف (الطاء)، وما يحمله من دلالة حسية لاسيما أنه من الحروف البصرية مهموس شديد وبما يمتلكه

من إيحاء لمسي، فصوت الحرف المتكرر في اللفظ يعكس دلالة التعبير عن مقاصد الشاعر المادية والمعنوية[١٥].

فتكرار صوت الحرف يجعل المتلقي يستشعر بتمكن الشاعر في التحدي والمقابلة في ساحة النزال الأدبية، فتكرار الحروف قد ولد قوة فنية ودلالية رسمت معاني القوة في الألفاظ بما ينعكس على الحالة النفسية للشاعر في الجمع بين الأغراض المختلفة في سياق الافتنان البلاغي.

ومن أنواع التكرار في الحرف التضعيف، وهو: (من الرباعيّ: ما كانَ فاؤُهُ ولامُهُ الأولى من جنسٍ واحِدٍ، وعينُهُ ولامُهُ الثانيةُ كذلك)[١٦]، وذلك أن في التضعيف طاقة موسيقية من خلال التكرار في الحرفين في الكلمة الواحدة، مما يعطيها دلالة في القوة والضغط في النبر الصوتي، ومن مجيء التضعيف في سياق الافتنان قول المتنبي عندما بلغه عن قوم كلامًا وهو يجمع بين غرض الفخر والهجاء في السياق الواحد (البحر الخفيف) [١٧]:

أَنَا عَينُ المُسَوَّدِ[١٨] الجَحْجَاحِ[١٩] هَجَّنَتْنِي كِلابُكُمْ بِالنُّبَاحِ.

يفخر الشاعر بنفسه برسم صورة الشرف والفضل والمكانة بالسيادة والرفعة، ويقابل معاني الفخر بمعاني الهجاء التي صورت تصغير وتحقير المهجو، من خلال استشعار المتلقي رمي الشاعر بالكلام السيء، فيدل على أن المهجو قبل زمن الكلام موصوف بالسكوت عن خوف، فلما تكلم أساء في كلامه للشاعر مما جعله يثور ويغضب نصرة لحسبه ومكانته، فلم يفخر بفروسية ولا مال، وإنما يفخر بالسيادة والرفعة.

فكان للجرس الصوتي في تضعيف الاسم الرباعي في (الجَحْجَاح)، قوة نبر من خلال التكرار الصوتي المتماثل، مما يجعل المتلقي يتأمل في الدلالة الصوتية قوة المعاني والشدة في الإدعاء من خلال نوع الصوت المكرر، وهو يقابل (النباح)، في صورة الهجاء، فالمتلقي يقارن بين الصورتين من الناحية الصوتية ليستشعر معاني القوة والطاقة في الفخر الذي ناسب تكرار الصوت في التضعيف، وضعف وليونة ورخاوة أصوات الهمس في صورة الهجاء ليدل على ضعف المهجو وقلة قدرته وتمكنه أمام الشاعر، فناسبت الأصوات المعاني الدلالية للصورة الكلية في الافتنان من خلال تقابل المعاني في السياق الواحد.

ومن التضعيف قول الصنوبري وهو يفتن بالجمع بين الهجاء والفخر بقوله[٢٠]:

وكلُ عاصٍ من البريّهِ لي وحديَ من كلِّ طائعٍ أطْوَعْ
فيا كُرَيزيُّ كيف تَثْبتُ يا ريشةٌ قُدَّامَ ريحيَ الزَّعْزَعْ
إنْ كُنْتَ فَكرْتَ فِي مُقَاوَمَتِي فأنتَ لا شَكَّ بَعْدَها تُصْرَعْ
كَمْ بَينَ سَيفٍ يَفُوقُ صَاعِقَةً وَبَينَ سَيفٍ يَفُوقُهُ مِبضَعْ

فالتضعيف في كلمة (زعزع) ناسب الصورة في الفخر والهجاء، لاسيما مناسبة الأصوات ذات الوقع في النفس في الكلمات: (عاصٍ/ تصرع/ صاعقة)، ودلالة اسم الفاعل فضلا على

تناسب الشكل في الكلمات الذي تنسجم فيه الإيقاعات الموسيقية: (عاصٍ/ طائعٍ)، والإيقاع الموسيقي المتردد في تكرار اشتقاق الكلمات نفسها في شطري البيت: (طائع/ أطوع/ بين/ بين/ سيق/ سيف/ يفوق/ يفوقه)، فقد تظافرت المستويات الصوتية في التضعيف والتكرار والمشتقات في الدلالة الكلية لصورة الافتنان بالمبالغة والتأثير في المتلقي، بهز مشاعره وتمثيل المعاني بالمقارنة بين القوة والضعف من خلال المستويات الصوتية.

ب ـ تكرار الكلمات: لتكرار الكلمات في النظم الشعري وقع في نفس المتلقي من خلال ترداد الجرس الصوتي في المواقع المختلفة في السياق الواحد، ومن خلال التأكيد على بؤرة المعنى وغرض النص، وذلك لمعاني الإهتمام في الأمر المتكرر أو التلذذ بذكره، ومن مجيء تكرار الكلمات في سياق الافتنان البلاغي قول المتنبي وهو يفتن بالجمع بين غرض الفخر والهجاء والمدح في المغيث بن علي بن بشر العجلي في السياق الواحد، فيقول[٢١] (البحر الوافر):

وما كُلٌّ بمَعذورٍ بِبُخْلٍ ولا كُلٌّ على بُخْلٍ يُلامُ
ولم أرَ مِثْلَ جيراني ومِثْلي لِمِثْلي عِندَ مِثْلِهِم مُقامُ
بأرْضٍ ما اشْتَهَيْتَ رأيتَ فيها فلَيسَ يَفُوتُها إلّا الكِرامُ
فهَلّا كانَ نَقْصُ الأهْلِ فيها وكانَ لأهْلِها مِنها التّمامُ
بها الجَبَلانِ مِنْ صَخْرٍ وفَخْرٍ أنَافَا ذا المُغيثُ وذا اللُّكامُ
ولَيسَتْ مِنْ مَواطِنِهِ ولكِنْ يَمُرُّ بها كَما مَرَّ الغَمَامُ.

يرسم الشاعر صورة الافتنان من خلال معاني الفخر بنفسه، معاني الهجاء ببخل جيرانه وانعدام كرامتهم، ومعاني المدرح بممدوحه، فيقدم الشاعر ما يمهد ويعلل هجاء جيرانه بمقابلة معاني الكرم والبخل من خلال طبيعة النفس والطبع، فالذي تيسر حاله لا يعذر على البخل كونه ميسور الأحوال، وأما المعدوم فلا لوم عليه في الإمساك كونه معدوما، فيجعل الشاعر هذه المعاني والمفاهيم قاعدة لينطلق منها في هجاء جيرانه كونهم ميسورون الحال بدلالة أن أرضهم فيها ما تشتهي النفس وتلذ الأعين من الخيرات والأموال، فيجعل هذه القاعدة مبررا لهجائهم.

لاسيما أن الشاعر كريم الحسب شريف النسب بعيد الهمة عالي المكانة يشار إليه من بين الأدباء والشعراء، فيتعجب الشاعر بأسلوب النفي بأن مكانته العالية وهو في جوارهم ولم يكرموه حق كرامته، فجعل التكرار في كلمة: (مثل/ مثلي/ لمثلي/ مثلهم)، في البيت الثاني بما ينسجم مع الغرض الشعري، فالتكرار يوحي بدلالة مكانته العالية بتكرار المثل، ودلالة التحقير بمثلهم في مقابلة معاني الفخر والهجاء، كما أن تكرار الكلمة واشتقاقاتها يوحي بتداخل الأشياء والتباس بعضها ببعض، مما يوحي قرب نزول الشاعر من جيرانه، فهو شديد الصلة بهم فليس لهم عذر بالبخل به.

كما أن الجناس غير التام في صورة المدح: (صخر/ فخر)، ليصور الشاعر ممدوحه بالجبل الشامخ الثابت ولكنه من فخر وفضل، ليصور للمتلقي الصورة الذهنية التي تبعث في النفس التأمل في مكانة الممدوح ومنزلته في أهل المنطقة، فكأنهم الأرض المستوية المنبسطة، وكأن الممدوح الجبل الثابت فيها، وذلك من خلال قيمة الكرم الذي تميز به فهو (من خلال الكرم يحقق ذاته و وجوده بوصفه فردا متميزا عن غيره في قدراته على التعامل مع الآخر يمنحه ثقته ويوليه زمام قيادته، و يسوّده عليه، وعلى من يعجز عن فعل ما فعله)[٢٢].

وقد تظافرت العوامل الفنية من تشبيه مرسل مجمل في البيت الأخير بتكرار الصورة بين طرفي التشبيه وترددها في ذهن المتلقي، والتكرار في التشبيه المركب بعضه ببعض في البيت الثاني، والجناس غير التام في البيت الخامس من انسجام الإيقاع الداخلي للصورة الافتنانية في سياق النص الكلي، مما انسجم مع المعاني الدلالية من تقارب في المحل والمنزل، وتباعد في المكانة والمنزلة بين معاني الفخر والهجاء والمدح في السياق الافتناني.

٢ـ الجناس: الجناس من أهم فنون البديع التي تتماثل به المفردات في الشكل والهيئة، والجناس في اللغة: الضرب من الشيء[٢٣]، وأما مفهوم الجناس في الاصطلاح البلاغي يعرف: (هو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى)[٢٤]، فالجناس تشابه في المفردات فهي تتوافق مع بعضها البعض في نظم كعقد الؤلؤ في انسجام يولد تناغما صوتيا ودلاليا يخدم الأغراض من دون تكلف من الشاعر في توظيف هذا التناغم والانسجام، وما نجده في الجناس هو (عناية موجهة إلى ترديد الاصوات في الكلام وما يتبع ذلك من ايقاع موسيقي تطرب له الآذان وتستمتع به الاسماع)[٢٥].

ويأتي الجناس في سياق الافتنان البلاغي لغايات دلالية وفنية لها حضورها المؤثر في جذب المتلقي إلى النص الأدبي، ومن مجيء الجناس في سياق الافتان قول السري الرفاء وهو يجمع بين الفخر بشعره والهجاء بأبي العباس النامي[٢٦] ويذكره بأن أباه كان جزارا بحلب[٢٧] (البحر الوافر):

تُذَكِّرُني العَفافَ، وليس هذا، أوانَ العَفْوِ عنك، ولا العَفافِ
وقد برقَ الهجاءُ بقاصِفاتٍ، تَهُمُّ لها قَناتُكَ بانقِصافِ
فرشْتُ لك البسيطةَ منه جَمراً، يَضُرُّ بذي الحِذاءِ، وأنتَ حافي
وكيفَ تنالُ عارفتي وعفوي، ولم تَمْحُ اعترافَكَ باعترافِ
أرى الجَزَّارَ هَيَّجَني وَولَّى، وكاشَفَني وأسرعَ في انكشافي
ورقَّعَ شِعرَه بعيونِ شِعري، فشابَ الشَّهدَ بالسُّمِّ الزُّعافِ

يفتنُّ الشاعر بالجمع بين معاني الفخر بشعره، ومعاني الهجاء بالنامي من خلال رسم صورة التضاد في القوة والمقابلة والتحدي، فالشاعر يخاطب المهجو بوصف الضعف والتذلل

وطلب العفو، وذلك من خلال دلالة الألفاظ التي ترسم الإيحاء بالإستسلام للشاعر في: (تذكرني/ العفو/ حافي/ بنقصاف)، مما لها دلالة ضعف الخصم وانكساره أمام معاني الفخر بشعره وجزالة لفظه وقوة سبكه وأصالة معانيه، وذلك مما يستشعره المتلقي من خلال دلالة الألفاظ في: (برق الهجاء/ بقاصفات/ جمرا/ يضر/ هيجني)، فيستشعر المتلقي من خلال الجرس الصوتي الصخب في قوة اللفظ على قوة المعاني وثبات الشاعر بشعره الذي يفخر به.

ويشبه الشاعر شعر المهجو بالثوب البالي الممزق وشعر الشاعر بالثوب الحسن الجميل من خلال الاستعارة المكنية، فيأخذ المهجو من شعر الشاعر الحسن ويرقع شعره الفاسد فيفسد شعر الشاعر الحسن لخلطه بالشعر الفاسد، وهو شعر المهجو، مما يجعل المتلقي يتأمل صورة الهجاء البذيئة التي جمعت معاني الضعف والإنكسار والسرقة وإفساد أشعار الغير في المهجو، ومعاني الفخر من قوة وشعرية وجزالة ومكانة في الشاعر، فيقارن بين الصورتين من خلال دلالة الألفاظ والصور الكناية والاستعارية التي رسمت المعاني بصورة فنية ودلالية مؤثرة في المتلقي.

كما أن الجرس الصوتي في الإيقاعات الداخلية للنص من خلال الجناس غير التام في الألفاظ: (العفاف/ العفو/ قاصفات/ انقصاف/ عارفتي/ اعتراف)، والتكرار في: (العفاف/ العفاف/ العفو/ عفوي/ شعره/ شعري)، يولد انسجاما موسيقيا وإيقاعا مترددا في النص ينساب مع المعاني بين دلالة التوسل للعفو، والتهديد بالقصف، وقوة الشعرية عند الشاعر وضعف الشعرية عند المهجو، فضلا على التأثير فيما يناغي النفس الإنسانية من ايقاع متردد بالصوت المتقارب والمتشابه في النظم وكأنه حباة لؤلؤ نُظمتْ في نسق متماثل، لترسم الصورة الافتنانية الكاملة مما يجعلها اكثر قبولا وتأثيرا في المتلقي بصورة فنية ودلالية.

٣ ـ المقابلة: تعدُّ المقابلة من الفنون البديع المعنوي التي لها أثر كبير في مقابلة المعاني المتضادة، فيكون دورها في المتلقي من خلال الإيقاعية بمقابلة الجمل مع بعضها، وقوة الدلالة من خلال الجمع بين المتضادات فتبرز بقوة وسطوع، ودلالة المقابلة في اللغة هي: المواجهة[٢٨]، أما مفهوم المقابلة في الاصطلاح البلاغي فهي: (المقابلة: إيراد الكلام، ثم مقابلته بمثله فى المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة)[٢٩].

وللمقابلة دور مهم في الجمع بين المعاني المختلفة، لاسيما الافتنان كونه الجمع بين أكثر من غرض في السياق الواحد، فترد المقابلة أحيانا بين المدح والهجاء، وبين التهنئة والتعزية، وبين الفخر والهجاء، وهكذا مع المعاني المتضادة في سياق الافتنان، ومن مجيء المقابلة في سياق الافتنان البلاغي قول المتنبي في أول صباه وهو يجمع بين الترحيب والتوديع في السياق الواحد[٣٠] (البحر الخفيف):

بِأَبِي مَنْ وَدِدْتُهُ فَافْتَرقْنَا وَقَضَى اللهُ بَعْدَ ذَاكَ اجْتِمَاعَا

فَافْتَرَقْنَا حَوْلًا فَلَمَّا التَقَيْنَا كَانَ تَسْلِيمُهُ عَلَيَّ وَدَاعَا.

ترسم صورة المقابلة بين المعاني المتضادة في سياق الافتنان انسجاما موسيقيا من خلال تردد الإيقاعات المنسجمة في الصوت، مما يؤدي إلى تأمل الإنفعالات النفسية عند الشاعر في التقابل الدلالي بين الجمل، فالمقابلة بين: (افترقنا/ التقينا، واجتماعا/ تسليمه/ وداعا)، كما التكرار في الكلمات في صورة المقابلة: (افترقنا)، قد أضفى على النص الموسقى الداخلية التي جعلت النص أكثر تأثيرا في رسم المعاني من التحسر والانكسار الداخلي عند الشاعر، إذ ختم صورة التقابل بالتوديع الذي يبعث في المتلقي احساس المسافة والبعد بالتكرار والختام.

فكان لصورة المقابلة في سياق الافتنان دلالة معنوية في بروز قوة السعادة باللقاء وحرارة العاطفة في الاشتياق بعد الغياب، وحرارة الحسرة في التوديع التي جاءت مسرعة باجتماع المتضادات في السياق الواحد وبالتقارب المكاني والزماني بين الألفاظ، ودلالة فنية في إنسجام الأصوات وتماثلها في الألفاظ المتقابلة في السياق الواحد، فضلا عن دلالة البحر الخفيف الذي يشعر المتلقي بخفة اللقاء وسرعة الافتراق، فالشعور النفسي المنعكس في خفة البحر وحرف الروي (العين) النابع من أعماق الجوف يمثل الحالة النفسية والشعورية عند الشاعر، فيستشعر المتلقي بحرارة العاطفة المنبعثة من الصور والمستويات الموسيقية في النص، فكانت الصورة الكلية للتقابل عاملا مهما في بروز الأغراض الشعرية في سياق الافتنان البلاغي.

٤ ـ رد العجز على الصدر: يتولد الإنسجام الموسيقي من عوامل عدة في النص الشعري، وأكثر ما تكون هذه العوامل ناتجة من التكرار، ومن أنواع التكرار في البيت الشعري رد العجز على الصدر، وعدَّهُ ابن المعتز نوعا من التجنيس، وهو: (وهو رد أعجاز الكلام على ما تقدمها).[٣١]

ومن مجيء هذا النوع من البديع في سياق الافتنان البلاغي قول أبي بكر الخوارزمي وهو يفتن بالجمع بين غرضي الهجاء في بني عصم والمدح في بني مزينة[٣٢] (البحر الطويل):

بني مُزينة إنّي ما بقيتُ لكم فأنتمُ في أمانِ السيفِ والقلمِ
عاداكُمُ شرُّ من يمشي على قَدَمٍ لأنّكم خير من يمشي على قَدَمِي
لا مثل قومٍ أبصرتَ نعمتَهمْ دعوتَ ربَّك تستعفي من النِعَمِ.

يرسم الشاعر صورة الافتنان من خلال تقابل الأغراض المختلفة في السياق الواحد، فجمع بين الهجاء والمدح في الكلام الواحد، وقد تظافرت عوامل فنية ودلالية في رسم الصورة الكلية للإفتنان البلاغي في سياق من خلال المجاز المرسل، حيث جعل نفسه درعا حاميا وحصنا منيعا لممدوحه مدافعا عنه من أعداء الحرب، وأعداء الشعر، فهو يحميهم من الهجاء لأنه اللسان الناطق باسمهم، وهو الجندي المدافع الذي يذود الأعداء عن حصونهم، فذكر السيف والقلم، وأراد الشعراء والأعداء، فذكر الجزء وأراد الكل، وفي دلالة الصورة المجازية إيجازا للعبارة مما أدى المعنى الكثير في اللفظ القليل وهو غاية البلاغة، وفيه مبالغة في صورة الشعراء إذ ذكر

القلم ولم يذكر صاحبه، فيتأمل المتلقي أنه مدافعا عن الممدوح بكل أشكال الكلام، وذكر السيف وأراد به العدو؛ ليتأمل المتلقي المبالغة في الإيجاز وصورة السيف توحي بساحة المعركة ولقاء الحرب في مقارعة الفرسان.

فيصور الشاعر صورة الافتنان بالتقابل بين الهجاء في أن أعداء الممدوح هم شرٌّ من يمشي على الأرض، فيتأمل المتلقي من صورة الكلمة (شر) وبما توحيه من معاني الخبث والفساد والتحقير لشأن الموصوف، لاسيما صورة المبالغة في (من يمشي على قدم) والتي يدخل تحتها جميع المخلوقات التي لها أقدام من الإنسان والدواب، فترتسم عند المتلقي صورة المهجو وهو عبارة عن كتلة من الخبث أينما وقع أفسد ولم يصلح ولم يبدو منه خيرا قط.

ويقابله صفات المدح في (خير) وبما تحمله دلالة اللفظة من معاني الحلم والكرم والعفاف والتقوى وجميع أبواب الإحسان، فضلا على صورة المبالغة في أنَّ الممدوح خير من يمشي على الأرض، فتقابل معاني الخير والمبالغة في رسمها، معاني الهجاء في المشر والمبالغة فيها، فيتأمل المتلقي ويقارن بين المعاني في صورة دلالية ليتذوق جمال الافتنان في الصورة الكلية.

وقد أدت المحسنات البديعية في رد أعجاز الكلام على صدورها دورا في النواحي الفنية والدلالية للنص، ففي البيت الثاني نجد رد جملة كاملة من عجُز البيت على صدر البيت وهي: (من يمشي على قدم)، وفي البيت الثالث: (نعمتهم/ النعم)، كما أن الطباق في: (شر/ خير)، فلكل نوع من هذه التقابلات والتكرارات إيقاعا موسيقيا له فاعلية في الإيقاع الداخلي فتكون الصورة الكلية في سياق الافتنان أكثر وقعا في النفس من خلال التناغم الصوتي المتماثل، كما أنه يجعل المتلقي يتأمل المعاني المتقابلة من الخيرية والشرية في مقابلتها بتشابه الجمل وتكرار العبارات المتماثلة في السياق الواحد.

الموسيقى الخارجية:

١ـ الوزن: يمثل الوزن الشعري في القصيدة العربية الركن الأساس في الموسيقى الخارجية مما تبنى عليه من تفعيلات متسواية في الحركات والسكنات في القصيدة العمودية، ويجري بحر القصيدة وفقا للغرض الذي قيلت فيه، ويعرف مفهوم الوزن العروضي في الاصطلاح الأدبي عند القدماء هو: (الْعرُوض ميزَان شعر الْعَرَب وَبِه يعرف صَحِيحه من مكسوره)[٣٣]، وقد فصلوا الكلام في البحور الخليلية وما يصيبها من علل، أما في الاصطلاح الحديث فيعرف علم العروض بأنه: (التفعيلات التي يشتمل عليها البيت الشعري)[٣٤]، ويعدُّ الوزن الشعري أعظم أركان حدِّ الشعر بما يميزه عن غيره من الكلام وأولاها به خصوصية وأهمية،[٣٥] وذلك أن البحور الشعرية تحرك مشاعر وعواطف نفوس المتلقين بما يحمله البحر من إيقاعات منتظمة فإن لموسيقى الشعر الموزون المقفى ايقاع يطرب فهم المتلقي لصوابه لاسيما مَا يَرِدُ عَلَيْهِ من

حُسْنِ تَركيبِهِ واعتدالِ أَجزائِهِ، فمتى ما اجتَمَع صِحَّةِ وَزْن الشِّعر مع صِحَّةُ وَزْنِ المَعْنَى وعُذوبةُ اللَّفظ صَفَا مَسْموعُ المتلقي ومعقُولُهُ من الكَدَرِ فيتَمَّ قبولُهُ لَهُ، واشتمالُهُ عَلَيْهِ[٣٦].

١- **البحر الطويل** : يعد البحر الطويل من أولى البحور التي نظم عليه الشعراء قديما كونه (أشهر البحور وأقدمها وأكثرها دوراناً على ألسنة الشعراء)[٣٧]، ويسمى بالبحر الطويل؛ (لاستطالة أجزائه التامة وأنه لا يستعمل مجزوءا)[٣٨]، وتفعيلات هذا البحر امَّا تامة أو محذوفة أو مقبوضة، وتفعيلاته هي:

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ

والبحر الطويل يتيح للشاعر المساحة الموسيقية في رسم الصورة الأدبية في الأغراض التي تحتاج إمتدادا صوتيا وفضاء رحبا لتكامل الصورة من جميع جوانبها، والبحر الطويل يمدُّ النفس الشعري في الوصف والمدح والرثاء وغيرها من الأغراض الشعرية، لاسيما في سياق الافتنان الذي يجمع أكثر من غرض واحد في الكلام الواحد فيحتاج إلى المدِّ الصوتي المناسب للشاعر، ومن مجيء البحر الطويل في سياق الافتنان قول المتنبي وهو يفتن بالجمع بين غرض الفخر بشعره وغرض المدح[٣٩] (البحر الطويل):

وَمَا قُلْتُ مِن شِعْرٍ تَكَادُ بُيُوتُهُ إذا كُتِبَتْ يَبْيَضُّ مِن نُورِهَا الحِبْرُ

كَأَنَّ المَعَانِي في فَصَاحَةِ لَفْظِهَا نُجُومُ الثُّرَيَّا أو خَلائقكَ الزُّهْرُ

وجَنَّبَنِي قُرْبَ السَّلاطِينِ مَقْتُهَا ومَا يَقْتَضِينِي مِن جَمَاجِمِهَا النَّسْرُ.

فالشاعر قد استعمل البحر الطويل ليناسب الأغراض التي مزجها في السياق الواحد، فمعاني الفخر تحتاج إلى المساحة الواسعة لتعداد خصال الفضل والتوسع في الصور والوصف، وكذلك معاني المدح لا تختلف عن معاني الفخر كونهما يندرجان في فضاء الفضائل والمحاسن، ولا يخفى أن الشاعر ينبغي أن يغوص في عملية التصوير من خلال اساليب البيان لتقريب المعاني للمتلقي، والشاعر قد رسم صورة الفخر والمدح في تشبيه مرسل مجمل والصورة البيانية قد أخذت فضاء رحبا لأحتوائها على أكثر من غرض في الكلام الواحد.

٢- **البحر الكامل** : للبحر الكامل أهمية بالغة عند الشعراء؛ لما فيه من مساحة وإتزان من خلال تماثل التفعيلات المتكررة في الوزن الشعري، فالبحر الكامل يناسب الأغراض التي تعبر عن التجارب والأحاسيس والعواطف الجياشة، وذلك بما يمتاز به البحر الكامل من سعة ومساحة، وقد سُميَّ بالكامل وذلك (لكماله في الحركات)[٤٠].

ويأتي الافتنان الجمع بين الأغراض على البحر الكامل؛ لما في البحر الكامل من إمتداد يسمح للشاعر رسم الصور والتعبير عن المعاني المختلفة في السياق الواحد على البحر الكامل، لاسيما تماثل التفعيلات في الكامل يؤدي عامل نفسي في هدوء البحر من خلال انسيابه في

اتساق الحركات والسكنات، فتؤدي إلى اتساق وهدوء الإيقاعات التي تتماشى مع الأغراض والمعاني الشعرية الإنسانية والوجدانية.

ومن مجيء صور الافتنان على موسيقى البحر الكامل قول المتنبي وهو يجمع بين النسيب والمدح فيقول[٤١] (البحر الكامل):

حَدَقُ الحِسَانِ مِنَ الغَوانِي هِجْنَ لِي يَومَ الفِرَاقِ صَبَابَةً وغَلِيلَا
حَدَقٌ يُذِمُّ مِنَ القَواتِلِ غَيرَهَا بَدْرُ بن عَمَّارِ بن إِسْمَاعِيلَا.
الفَارِجُ الكُرَبَ العِظَامَ بِمِثْلِهَا والتَّارِكُ المَلِكَ العَزِيزَ ذَلِيلَا

يرسم الشاعر صورة النسيب من جمال العيون وقوة تأثيرها في الشاعر من خلال المبالغة في المعاني، وصورة المدح التي تقابل قوة معاني النسيب، فالشاعر (زعم أن الممدوح يذم؛ أي يعطي الذمة من كل القواتل إلا من هذه العيون, فقد أفرط في صفة العيون بتمكنها من القتل؛ إلا أنه جعل الممدوح لا يستطيع أن يمنعهن من القتل)[٤٢]، فيستشعر المتلقي بموازنة الصورتين في الكلام الواحد من خلال العوامل والأساليب الأدبية المؤثرة في المنفس.

وقد استعمل الشاعر البحر الكامل الذي يناسب غرضي النسيب والمدح في السياق الواحد؛ بما في البحر الكامل من مساحة تكفي لرسم المعاني واستعمال الأساليب المؤثرة في المتلقي من النواحي الفنية والدلالية، فضلا على اختيار القافية المطلقة المشبعة بحرف مد، فصوت الألف الذي يمدُّ به الشاعر صوته وكأنه يريد أن يسمع المتلقي بقوة الإظهار والعيانية بإمتداد الصوت الذي وافق امتداد بحر الكامل متسواي التفعيلات في الإيقاع الشعري.

٣- **البحر البسيط** : من البحور التي يمتدُّ بها النفس الشعري وتتوسع فيه المعاني، وسُميَّ بالبسيط (لانبساط اسبابه وتوالِها)[٤٣].

ولإمتداد البحر البسيط في مساحة واسعة فهو من البحور التي يستعملها الشعراء في الافتنان للجمع بين المعاني المتنوعة، لاسيما الأغراض التي تحتاج إلى مد الصوت للتعبير عن كوامن النفس الإنسانية، ورسم الصورة الشعرية بما يتيح للشاعر من التفنن بالأساليب المتنوعة.

ومن مجيء أسلوب الافتنان على البحر البسيط قول المتنبي وهو يجمع بين معاني الرثاء في خولة أخت سيف الدولة، ومعاني المدح في أهلها في سياق واحد[٤٤] (البحر البسيط):

يَا أُختَ خَيرِ أَخٍ يَا بنتَ خَيرِ أَبٍ كِنَايَةً بِهِمَا عَن أَشرَفِ النَّسَبِ
أُجِلُّ قَدْرَكِ أَنْ تُسْمَي مُؤَنَّثَةً ومَنْ يَصِفْكِ فَقَد سَمَّاكِ لِلعَرَبِ

استعمل الشاعر البحر البسيط في غرضي الرثاء والمدح، ليناسب المعاني الشعرية، لاسيما استعمال النداء في أول البيت وبما يحمله من مدِّ الصوت، ففي (الرّثاء وَبثِّ الحزن يُسْتَعْمَلُ النداءُ برَفْع الصوت تَعْبِيراً عمّا في النَّفْسِ من مشاعِرَ تَنْدَفعُ إلى بَثٍّ صَوْتيٍّ)[٤٥].

كما اختيار الروي المكسور ليعبر عن إنكسار الشاعر وإظهار الحزن الذي ينعكس في الأساليب المستعملة في رسم الصورة الشعرية، فغرض الرثاء وما يحتاجه من صور وأساليب يقابلها المدح وما فيه من أسم التفضيل واساليب البيان في الكناية عن موصوف، ويقصد بهما سيف الدولة الحمداني شقيق المرثي وأبيها، فقصد عن طريق الكناية إلى رسم صورة المدح والرثاء الحزين المعبر عن صدق العاطفة.

فالبحر البسيط ناسب المعاني الشعرية وذلك لسعة البحر وانبساطه فهو ذو صوت يمتد على مساحة تناسب سياق الافتنان البلاغي.

٤ـ البحر الوافر: يعدُّ البحر الوافر من البحور المهمة التي تجري على ألسنة الشعراء، بما يملكه الوافر من طاقة موسيقية متناسقة مع الأغراض والمعاني الشعرية، و(أصل الوافر مفاعلتن ست مرات وأنه يسدس على الأصل تارة ويربع مجزوءا أخرى)[٤٦]، وسُميَّ بالبحر الوافر (لوفرة أجزائه وتدا بوتد)[٤٧]، ولتميزه بكثرة حركاته.

ولوفرة حركات البحر الوافر فهو يناسب أسلوب الافتنان في الجمع أكثر من غرض في الكلام الواحد، ولذا فقد استعمله الشعراء في تماشيا مع اسلوب الافتنان، ومن مجيء صور البحر الوافر في سياق الافتنان البلاغي قول المتنبي وهو يجمع بين غرض النسيب، وغرض المدح في الكلام الواحد فيقول المتنبي[٤٨] (البحر الوافر):

غَدَا بِكِ كُلُّ خُلْوٍ مُسْتَهَامًا وأَصْبَحَ كُلُّ مَسْتُورٍ خَلِيعَا

أُحِبُّكِ أو يَقُولُوا: جَرَّ نَمْلٌ ثَبِيرًا[٤٩]، وابْنُ إبْرَاهِيمَ رِيعَا

بَعِيدُ الصِّيتِ، مُنْبَتُّ السَّرَايَا يُشَيِّبُ ذِكْرُهُ الطِّفْلَ الرَّضِيعَا.

يفتن الشاعر بالجمع بين النسيب والمدح في السياق الواحد من خلال اسلوب الإصرار والتحدي، فالنسيب بما يمتلكه من شحنات عاطفية تحرك الأحاسيس الإنسانية وينجذب إليه المتلقي شعوريا، فالتحدي يزيد من لهفة وتشوق المتلقي إلى النص، فيأتي المدح منسابا في الغزل وقد مزجهما الشاعر في صورة فنية ودلالية، فأضاف سمة الحسن إلى صورة المدح من خلال مزجها مع النسيب، وحفز عوامل الترغيب في قبول الصورة باستحسان المدح في سياق الافتنان البلاغي من خلال تركيب الغرضين في السياق الواحد.

ومن أجل انسجام الغرضين في السياق الشعري والترغيبي لدى المتلقي استعمل الشاعر البحر الوافر كثير الحركات وخفيف النغم والإيقاع، مما يطرب إليه المتلقي لإنسجام الموسيقى المتكررة.

فانساب البحر بوفور حركاته وإيقاعاته الموسيقية في مناسبة وانسجام الأغراض لاسيما النسيب والغزل الذي يحتاج تحريك المشاعر والعواطف بنغم خاص، وغرض المدح الذي يحتاج إلى مساحة لوصف المحاسن وتعداد الفضائل في سياق الافتنان، لاسيما تركيب الأساليب

التنويع في الخطاب المباشر والإخبار، وذكر أسماء الجبل والممدوح، والظروف المختلفة غدا وأصبح، في سياق المدح، وأسلوب التحدي مما يحتاج إلى فضاء مناسب لرسم الصورة الافتنانية في السياق الكلامي الواحد.

٥ـ بحر الرجز: الرجز من البحور السريعة والخفيفة على اللسان والذهن، فهي تتماشى مع الأغراض الحكمية والمتون العلمية؛ لأنه سريع على اللسان فيسهل عملية الحفظ من خلال إيقاعاته الموسيقية السريعة، ومن دلالة الرجز الإضطراب في الحركة والقيام، والرجز داء يصيب البعير عند القيام(٥٠)، واسمه مأخوذ من رجز الناقة(٥١)، (ويذهب نقاد العرب إلى أن أول وزن ظهر من تلك الأوزان الرجز الذي كانوا ينشدونه في اثناء حدائهم للإبل وكأنهم يحاكون بما فيه من صلصلة وأصوات وَقع أخفاف الإبل على بساط الصحراء الواسع)(٥٢)، الأوزان وقد كثر استعمال البحر في الأراجيز في العصور الثاني والثالث والرابع الهجري.

ويأتي الرجز في الشعر العربي تاما، ومجزوءا، ومشطورا، ومنهوكا(٥٣).

وتأتي صور الافتنان على موسيقى الرجز لأغراض الخفة والحركة الشعرية المتناسقة مع البحر المنسجم مع المعاني، لما تعكس تلك الإنسيابية صورة الحركة في النص، ومن مجيء الافتنان على بحر الرجز قول الرفاء وهو يجمع بين الوصف والمدح في السياق الواحد(٥٤):

حتى إذا الرَّعدُ انبرَتْ ألسُنُه، كأنما يَخلِطُ لَحْنًا بِكَلِمْ

فاطَّرَدَ الماءُ على أرجائِه، ونارُه من كلِّ أفقٍ تَضطَرِمْ

وحلَّتْ الرِّيحُ نِطاقَ مُزْنِهِ، فعادَ منه البَرُّ بحرًا مُلتَطِمْ

قُلْنا، وقد أخجلَ فيضَ جُودِه جُودُ ابنِ فَهْدٍ: كَرَمٌ بعدَ كَرَمْ

العارِضُ المُختالُ من إنعامِه وبأسِه ما بينَ نُعْمى ونِقَمْ

يرسم الشاعر صورة الطبيعة من صورة صوت الرعد الذي يدوي في المسامع، وسياط البرق التي تهزُّ القلوب وتأخذ النفوس، وانحدار المياه الجارية التي تتلاطم من كل حدب بفعل المطر الهطّال الغزير، وسرعة الريح العاصفة وجريانها بقوة، فيركب الشاعر صورة المدح بصورة الطبيعة ويمزج المعاني بصورة افتنانية مؤثرة في المتلقي من خلال استشعار الصور الصوتية والبصرية والنفسية، وفاعلية الحركة مع معاني المدح.

وقد جاء نظم الصورة الافتنانية على بحر الرجز الذي ناسب المعاني والصور الحسية، بما فيها من سرعة الحركة والاضطراب التي تناسب المعاني النفسية في جذب المتلقي إلى النص، وسرعة البحر يحاكي سرعة المطر والرعد والرياح، والتي تقابل سرعة العطايا من الممدوح للمحتاجين، كما أن سكون الروي يشعر المتلقي بالوقوف وعدم المجاوزة، فعطاء الممدوح الفيصل بينه وبين غيره، فالعطاء عند الممدوح بلغ منتهاه فلا يتعداه الجود لغيره، وقد تظافرت عوامل المستويات الصوتية في سياق الافتنان بما تناسب صورة الطبيعة الحية وانواعها، وصورة الممدوح

بالكرم والشجاعة بما رسم العوامل النفسية التي تاخذ بالمتلقي إلى قبول المعاني واستحسانها بصورة فنية ودلالية.

٦_ البحر الخفيف : والخفيف من الأوزان القصيرة، فهو من الألحان السريعة الغنائية فله خفَّة في الكلام(٥٥)، فحركات وسكنات البحر الخفيف تكون سهلة وخفيفة وسريعة في النص الشعري، ويأتي الخفيف تاماً ومجزؤاً.

وتاتي صور الافتنان على البحر الخفيف لما يتميز به وزنه من طاقة موسيقية تناسب الغناء والسرعة، لاسيما ما شهده العصر العباسي من تطور في المستويات الموسيقية في البحور الشعرية، ومن مجيء صور الافتنان على البحر الخفيف المتنبي وهو يجمع بين معاني التهنئة والتعزية في الموقف الواحد (البحر الخفيف)(٥٦):

بِأَبِي مَنْ وَدِدْتُهُ فَافْتَرقْنَا وَقَضَى اللهُ بَعْدَ ذَاكَ اجْتِمَاعَا

فَافْتَرَقْنَا حَوْلًا فَلَمَّا التَقَيْنَا كَانَ تَسْلِيمُهُ عَلَيَّ وَدَاعَا.

يصور الشاعر من خلال الجمع بين المعاني المتضادة انعكاس الحالة الشعورية والنفسية للشاعر، وذلك من خلال بثُّ معاني التحسر والإشتياق المنبعث بدلالة الألفاظ من تكرار في معاني الفراق، التي تدل على صدق العاطفة وحرارة الوجد المنبعثة من خلال النص، فضلا على دلالة الأصوات في الروي المشبع بمد الصوت بحرف الألف الذي يمثل نداء الشاعر لمحبوبه الذي لم تشبع روحه منه في لقاء عابر مرَّ كالطيف، فالذي يمثل الوقت القصير لهذا اللقاء السريع موسيقى البحر الخفيف، فدلَّ بسرعته وخفته على سرعة الفراق بعد اللقاء، فبقي في نفس الشاعر الإحساس بالظمأ واللهفة المؤججة لمشاعره الجياشة، فصورة الافتنان الوجيزة التي أوجزت الألفاظ ودلالة البحر الخفيف قد دللت على الصورة الكلية لقصدية الشاعر في خفة الوقت وقصور الزمن للقاء العابر.

٢_ القافية : للقافية دور مهم في الموسيقى الخارجية للنص الأدبي؛ وذلك لما فيها من طاقة إيقاعية في تماثل الأصوات عند الوقف في نهاية الأبيات، والقافية في اللغة: (القفو مصدر قولك قفا يقفو قَفْواً وقُفوَّاً، وهو أنْ يتبع الشيء)(٥٧).

ويبني الشاعر قصيدته على القافية التي تناسب الغرض الشعري، فإن كان في الرثاء أختار الحروف التي تناسب الحزن والتعبير عن العواطف الجياشة الملتهبة بالحرقة والتحسر، وإن كان في الفخر أو الهجاء أختار الحروف الشديدة ذات الإيقاع الشديد الذي يناسب أغراض الفخر والهجاء التي تحرك المشاعر والأحاسيس بثوران المتلقي وتحريك عواطفه، وهكذا مع الأغراض الأخرى يختار الشاعر القوافي كما في أختيار البحور الشعرية التي تناسب الأغراض؛ لأنَّ القافية (الأساس في توجيه النص نحو خفقة المقصدية التي يبتغيها المتلقي ويقدّر مدى نجاح المنتج في تحقيق الإنسجام بين الألفاظ ومرجعيتها الدلالية من جهة وبين الألفاظ ومستواها

الإيقاعي من جهة أخرى)[٥٨]، وذلك أن القصيدة تبنى على القافية فتكون أخر ما يقع في أذن المتلقي في نهاية كل بيت شعري.

والموسيقى الخارجية في النص الشعري قائم على اتحاد البحر الشعري مع القافية لتتماشى مع الغرض الذي قيلت فيه القصيدة، وتناسب المعاني بما يطرب أذان المتلقين، فالقافية (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية)[٥٩]، فهي ركن أساس في القصيدة العمودية.

وتمثل القافية (النغمة المتساوقة التي تشدُّ الصورة الأدبية الجزئية في اطار الصورة الكلية العامة للقصيدة أو المقطوعة شدَّاً محكماً وثيقاً، مما يؤكد وحدة الموسيقى في الصورة وتألفها مع المعاني الجزئية فيها، والغرض منها)[٦٠]، واختيار الشاعر للقوافي الملائمة للغرض الشعري في النص الأدبي عامل مهم للنجاح، وتتجلى فيه عبقرية الشاعر التي تبرز في اختيار القوافي وانتقائها على حسب الأغراض الشعرية، فيختار الشاعر القافية التي تجد مكانها المطلوب من الصورة الشعرية، فتنقاد إليه قسراً، فلا نشعر بقلقٍ فيها، بل نشعر بجمال الإنسياب الصوتي، كما لا نشعر باضطراب في مكانها، بل تمثل بواقعها الحالة النفسية الشاعر.[٦١]

وتتنوع القوافي في سياق الافتنان فمنها القافية المقيدة وهي ساكنة الروي[٦٢]، ومنها القافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع، ومنها ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة، أي بلا خروج، أم كانت متحركة، أي ذات خروج[٦٣]، ومن مجي القافية المقيدة في سياق الافتنان قول السري الرفاء وهو يفتن بالجمع بين غرض النسيب وغرض المدح في أبي العباس أحمد بن نصر بن حمدان[٦٤] (البحر البسيط):

ويمزُجُ الكأسَ بعَذْبٍ ريقهُ، حتى تبدَّى الصبُّحُ مُبيضَّ العَذَبْ
وَجْدِي به وَجْدُ الأميرِ أحمدٍ بجَمْعِ حَمْدٍ، أو بتفريقِ نَشَبْ
أغرُّ رَدَّ الجُدَ وَعْداً صادقاً من بعدِ ما كان غُروراً وكَذِبْ.

يرسم الشاعر صورة الافتنان من النسيب والغزل التي تأخذ بعواطف المتلقي إلى التحرك والإنسجام مع النص الأدبي من خلال الصور الحسنة التي يرسمها الشاعر في غاية الجمال والإحسان، لتنسجم عواطف المتلقي من خلال تحريك المشاعر الإنسانية، مع صورة المدح التي مزجها الشاعر بواسطة الافتنان مع النسيب عن طريق التشبيه البليغ الذي حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه؛ ليتحد طرفي التشبيه في صورة واحدة مع اتساع باب الدلالة في الجامع بين الطرفين.

وقد استعمل الشاعر البحر البسيط لانبساطه في مناسبة غرضي النسيب والمدح، والقافية المقيدة بسكون الروي حرف الباء، بما في التقيد من قطع الحركة فيستشعر المتلقي بالسكون وقطع الحركة الإيقاع الموسيقي بالوقع المنتظم بصورة متساوية في القصيدة، لتناسب المعاني

فيستشعر المتلقي بأنَّ الجمال وقف على المحبوبة التي يتغزل بها الشاعر فلم يتجاوزها لغيرها، وخصال الفضل جُمعتْ في الممدوح فلم تتجاوزه إلى غيره من خلال الوقف بالسكون وقطع الحركة من امتداد الصوت بحركة الروي.

ومن مجيء القافية المطلقة في سياق الافتنان قول المتنبي وهو يفتن بالجمع بين غرض رثاء أم سيف الدولة، وغرض المدح[٦٥] (البحر الوافر):

أَطَابَ النَّفْسَ أَنَّكِ مُتِّ مَوتًا تَمَنَّتْهُ البَواقي والخَوالي

وزُلْتِ ولم تَرَى يَومًا كَريهًا تُسَرُّ النَّفْسُ فيهِ بالزَّوالِ

رِواقُ العِزِّ فَوقَكِ مُسْبَطِرٌّ ومُلْكُ عَليَّ ابنِكِ في كَمَالِ

سَقَى مَثْواكِ غادٍ في الغَوادي نَظيرُ نَوالِ كَفَّكِ في النَّوالِ

يفتن الشاعر في غرضي الرثاء والمدح في صورة عاطفية حزينة تحرك المشاعر والأحاسيس الإنسانية، وقد اختار الشاعر بحر الوافر لما فيه من انسياب الموسيقى الحزينة في وفرة الحركات المتناسقة، واختار للوافر قافية مطلقة بكسر حرف الروي اللام، مما يجعل المتلقي يستشعر العاطفة الجياشة والمشاعر الصادقة في إنكسار قلب الشاعر من خلال استشعار كسر الروي، لاسيما الحنين في الوافر والقافية المكسورة الذي ناسب افتنان الشاعر في غرض الرثاء بما فيه من استشعار الحزن والتحسر، وغرض المدح بما فيه من تصبر ومواساة.

الهوامش

(١) صيغة (لا تَفعَلْ) في سورة النور دراسة بلاغية، د. أرشد يوسف عباس، د. سعد عبد الرحيم أحمد، مجلة جامعة كركوك للعلوم الإنسانية، العدد١، المجلد٥، السنة الخامسة ٢٠١٠م: ١.

(٢) ينظر: في العروض والايقاع الشعري، صلاح عبد القادر: ١٥٨.

(٣) البناء الفني للصورة الادبية في الشعر، د.علي علي صبح: ٢٤٤.

(٤) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري: ٢١٢.

(٥) الادب وفنونه، محمد مندور: ٢٧.

(٦) البناء الفني للصورة الادبية في الشعر، د. علي علي صبح: ٢٣٩.

(٧) المصدر نفسه: ٢٤١.

(٨) المصدر نفسه: ٢٣٦.

(٩) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٨٥.

(١٠) في النقد الادبي الحديث، فائق مصطفى وعبد الرضا علي: ٢٢.

(١١) ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس:٤١_ ٤٣.

(١٢) ديوان الصنوبري: ٢٥٩.

(١٣) ينظر: غريب الحديث، إبراهيم بن إسحاق الحربي أبو إسحاق، المحقق: د. سليمان إبراهيم محمد العايد: ٣/ ١١٥٢.

(١٤) ينظر: المحكم والمحيط الأعظم، علي بن إسماعيل بن سيده: ٥/ ١٢٥.

(١٥) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: ٥٠_ ٦٢.

(١٦) المفتاح في الصرف، عبد القاهر الجرجاني: ٣٩.

(١٧) ديوان المتنبي: ٢٥٤.

(١٨) المسود: السيد الشريف. ينظر: (لسان العرب، ابن منظور: ٣/ ٢٢٨).

(١٩) الججاج: السيد السميح الكريم. ينظر: (كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: ٣/ ١٠).

(٢٠) ديوان أبي بكر الصنوبري: ٢٩٣.

(٢١) ديوان المتنبي: ٥٥٧.

(٢٢) القيم في الشعر الجاهلي ضابطا اجتماعيا قيمة الكرم أنموذجا، د. توفيق إبراهيم صالح، مجلة جامعة كركوك للعلوم الإنسانية، المجلد السابع، العدد١، السنة السابعة ٢٠١٢م: ٥.

(٢٣) ينظر: المحكم والمحيط الأعظم، علي بن إسماعيل بن سيده: ٧/ ٢٧٥.

(٢٤)جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي:٣٢٥.

(٢٥) موسيقى الشعر، ابراهيم انيس: ٤٣.

(٢٦) أبو العباس أحمد بن محمد المصيصي الشاعر المعروف بالنامي الكبير، كان من شعراء سيف الدولة، مات بحلب في سنة سبعين أو احدى وسبعين وثلاثمائة عن سنّ عالية. ينظر: (بغية الطلب في تاريخ حلب، كمال الدين ابن العديم: ٣/ ١٠٩٠).

(٢٧) ديوان السري الرفاء: ٣٠١.

(٢٨) ينظر: معجم ديوان الأدب، إسحاق بن إبراهيم الفارابي: ٣/ ٢٧٩.

(٢٩)الصناعتين، أبو هلال العسكري: ٣٣٧.

(٣٠) ديوان المتنبي: ٣٧٧.

(٣١) البديع في البديع، ابن المعتز: ١٤٠.

(٣٢) ديوان أبي بكر الخوارزمي، صنعة الدكتور حامد صدقي، نقد واستدراك: هلال بن ناجي: ١٨٤.

(٣٣) كتاب العروض، أبو الفتح عثمان بن جني: ٥٥.

(٣٤) ايقاع الشعر العربي، نعمان عبد السميع: ٢٣.

(٣٥) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، بن رشيق: ١٣٤.

(٣٦)عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي: ٢١.

(٣٧) موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية ، د. حسني عبد الجليل: ١/ ٤٣.

(٣٨) إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، نعمان عبد السميع متولي: ٦٥.

(٣٩) ديوان المتنبي: ٣٤٢.

(٤٠)إ يقاع الشعر العربي، نعمان عبد السميع: ٥٠.

(٤١) ديوان المتنبي: ٤٩٢.

(٤٢) اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي، أبو العلاء أحمد بن عبد الله المعري: ١٠٢٥.

(٤٣) ايقاع الشعر العربي، نعمان عبد السميع: ٦٨.

(٤٤) ديوان المتنبي: ٢٠٨.

(٤٥) البلاغة العربية، عبد الرحمن الميداني: ٢٢٩/١.

(٤٦) مفتاح العلوم، السكاكي: ٥٣٦.

(٤٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني: ١/ ١٣٦.

(٤٨) ديوان المتنبي: ٣٧٨_ ٣٧٩.

(٤٩) ثبير: من أعظم جبال مكة، بينها وبين عرفة، سمّي ثبيرا برجل من هذيل مات في ذلك الجبل فعرف الجبل به، واسم الرجل ثبير وروى أنس بن مالك، رضي الله عنه، عن النبي، صلى الله عليه وسلم، قال: لما تجلّى الله تعالى للجبل يوم موسى، عليه السلام، تشظّى فصارت منه ثلاثة أجبل فوقعت بمكة، وثلاثة أجبل وقعت بالمدينة، فالتي بمكة حراء وثبير وثور. ينظر: (معجم البلدان، ياقوت الحموي: ٢/ ٧٣).

(٥٠) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، (مادة: رجز): ٥/ ٣٤٩.

(٥١) ينظر: ايقاع الشعر العربي، نعمان عبد السميع متولي :٥٧.

(٥٢) في النقد الأدبي، شوقي ضيف: ١٠٠.

(٥٣) ينظر: موسقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، د. حسني عبد الجليل يوسف: ١/ ٨٩.

(٥٤) ديوان السري الرفاء: ٤٢٥.

(٥٥) ينظر: المصدر نفسه: ٨١.

(٥٦) ديوان المتنبي: ٣٧٧.

(٥٧) لسان العرب (مادة: قفا)، ابن منظور: ١٩٤/١٥.

(٥٨) القافية ومستويات النص الشعري الشعر الأموي إنموذجا، د. بدران عبد الحسين محمود، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد٢، المجلد٦، السنة السادسة ٢٠١١م: ١.

(٥٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق: ١٥١.

(٦٠) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، د.علي علي صبح: ٢٥٥.

(٦١) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٦٢) ينظر: علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق: ١٤١.

(٦٣) ينظر: المصدر السابق: ١٦٥.

(٦٤) ديوان السري الرفاء: ٧٨.

(٦٥) ديوان المتنبي: ٤٣٤_ ٤٣٥.

المصادر والمراجع

١. الادب وفنونه، محمد مندور، نهضة مصر، ط٥،٢٠٠٦م.

٢. إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

٣. البديع في البديع، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي (ت ٢٩٦هـ)، دار الجيل، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

٤. بغية الطلب في تاريخ حلب، عمر بن أحمد بن هبة الله بن أبي جرادة العقيلي، كمال الدين ابن العديم (ت ٦٦٠هـ)، المحقق: د. سهيل زكار، دار الفكر.

٥. البلاغة العربية، عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي (ت ١٤٢٥هـ)، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م.

٦. البناء الفني للصورة الادبية في الشعر، د.علي علي صبح.

٧. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال- المغرب، ط١، ١٩٩٨م.

٨. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (ت ١٣٦٢هـ)، ضبط وتدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت.

٩. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.

١٠. دلائل الإعجاز في علم المعاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار (ت ٤٧١هـ)، المحقق: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، الطبعة: الأولى.

١١. ديوان أبي الطيب المتنبي وأخباره، جمعه واعتنى به: إبراهيم بن محمد بن حمد البطشان، مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية، الطبعة الأولى، ١٤٤٥هـ_ ٢٠٢٣م.
١٢. ديوان أبي بكر الخوارزمي (محمد بن العباس الخوارزمي) مع دراسة لعصره وحياته وشعره، صنعه وحققه وقدم له: د. حامد صدقي، مكتبة نشر التراث النخطوط/ طهران، الطبعة الأولى ١٤١٨ق_ ١٩٩٧م.
١٣. ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح: كرم البستاني، مراجعة: ناهد جعفر، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.
١٤. ديوان الصنوبري (أحمد بن محمد بن الحسن الضبي)، تحقيق: د: احسان عباس، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.
١٥. الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت ٣٩٥هـ)، المحقق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، عام النشر: ١٤١٩ هـ.
١٦. صيغة (لا تَفعَلْ) في سورة النور دراسة بلاغية، د. أرشد يوسف عباس، د. سعد عبد الرحيم أحمد، مجلة جامعة كركوك للعلوم الإنسانية، العدد١، المجلد٥، السنة الخامسة ٢٠١٠م.
١٧. علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، ١٩٨٧م.
١٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٦٣ هـ)، المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة: الخامسة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
١٩. عيار الشعر، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن (ت ٣٢٢هـ)، المحقق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة.
٢٠. غريب الحديث، إبراهيم بن إسحاق الحربي أبو إسحاق (ت ٢٨٥هـ)، المحقق: د. سليمان إبراهيم محمد العايد، جامعة أم القرى – مكة المكرمة، الطبعة: الأولى، ١٤٠٥هـ.
٢١. في العروض والايقاع الشعري، صلاح عبد القادر ، شركة الايام- الجزائر، ط١، ١٩٩٦م.
٢٢. في النقد الادبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل/ العراق، ١٤١٠هـ_ ١٩٨٩م.
٢٣. في النقد الأدبي، شوقي الضيف، دار المعارف، الطبعة التاسعة.
٢٤. القافية ومستويات النص الشعري الشعر الأموي إنموذجا، د. بدران عبد الحسين محمود، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد٢، المجلد٦، السنة السادسة ٢٠١١م: ١.

٢٥. القيم في الشعر الجاهلي ضابطا اجتماعيا قيمة الكرم أنموذجا، د. توفيق إبراهيم صالح، مجلة جامعة كركوك للعلوم الإنسانية، المجلد السابع، العدد١، السنة السابعة ٢٠١٢م.
٢٦. كتاب العروض، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ)، المحقق: د أحمد فوزي الهيب، دار القلم – الكويت، الطبعة: الأولى، ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م.
٢٧. كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري (ت ١٧٠هـ)، المحقق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال.
٢٨. اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي، أبو العلاء أحمد بن عبد الله المعري (٣٦٣ – ٤٤٩ هـ)، المحقق: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة: الأولى، ١٤٢٩ هـ – ٢٠٠٨ م.
٢٩. لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة – ١٤١٤ هـ.
٣٠. المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي [ت: ٤٥٨هـ]، المحقق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠٠ م.
٣١. معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي (ت ٦٢٦هـ)، دار صادر، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٩٩٥ م.
٣٢. معجم ديوان الأدب، أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم بن الحسين الفارابي، (ت٣٥٠هـ)، تحقيق: دكتور أحمد مختار عمر، مراجعة: دكتور إبراهيم أنيس، طبعة: مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، عام النشر: ١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٣ م.
٣٣. مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي الخوارزمي الحنفي أبو يعقوب (ت ٦٢٦هـ)، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة: الثانية، ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م.
٣٤. المفتاح في الصرف، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار (ت ٤٧١هـ)، حققه وقدم له: الدكتور علي توفيق الحَمَد، كلية الآداب – جامعة اليرموك – إربد – عمان، مؤسسة الرسالة – بيروت، الطبعة: الأولى (١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧م).
٣٥. موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية ، د. حسني عبد الجليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
٣٦. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الآنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.