

## التدوير وأثره الإيقاعي في شعر أبي الفتح البستي -دراسة وصفية تحليلية-

### *The tadrir and its rhythmic influence in poetry of Abu al Fath al Busti - analytical Descriptive study-*

عبد اللطيف حني

جامعة الشاذلي بن جديد  
الطارف / الجزائر

مخبر التراث والدراسات اللسانية  
Henni2006@gmail.com

فاطمة خروف\*

جامعة الشاذلي بن جديد  
الطارف / الجزائر

مخبر التراث والدراسات اللسانية  
Fatmakhrouf2@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/10/22 تاريخ القبول: 2023/06/21 تاريخ النشر: 2024/01/20

#### الملخص:

تتنوع الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي قديما وحديثا، وتختلف تأثيراتها الموسيقية والدلالية، والتدوير أحد هذه الظواهر التي عرفت منذ القديم؛ إذ يعد أداة شعرية قد يستخدمها الشاعر في نظم قصائده، ونظرا لهذه المكانة التي يحظى بها، جاءت هذه الدراسة لتكشف ظاهرة التدوير وأثرها الإيقاعي في الشعر العباسي متخذين قصائد أبي الفتح البستي أنموذجا للتحليل والمقاربة. ونروم من دراستنا الوقوف على أثر التدوير في توليد الدلالات في ديوان أبي الفتح البستي، ودوره الإيقاعي باعتباره أحد الوسائل التي تمتلكها اللغة للتعبير عن المعاني وظلالها من جهة، والجمال الإيقاعي من جهة أخرى، الذي يثير المتلقي ويربطه بالنص فيتفاعل معه ويتواصل مع معانيه. **الكلمات المفتاحية:** التدوير، الإيقاع، الشعر العربي، انعكاس، الدلالة.

#### Abstract:

Female has always been the most important episode of the contemporary Arab fiction,

**Key words:** Reference; The Female; Rebellion Speech; Novel The Ashes That Washed Water; Azzdine Djelaoui.

\* المؤلف المرسل.

Rhythmic phenomena in Arabic poetry, ancient and modern, vary, and their musical and semantic influences vary, and rotation is one of these phenomena that has been known since ancient times. It is considered a poetic tool that the poet may use in the composition of his poems, and given this position he enjoys, this study came to reveal the phenomenon of rotation and its rhythmic effect on Abbasid poetry, taking the poems of Abu Al-Fath Al-Basti as a model for analysis and approach.

We aim from our study to examine the effect of rotation in generating semantics in the Diwan of Abu Al-Fath Al-Basti, and its rhythmic role as one of the means that language possesses to express meanings and their shadows on the one hand, and rhythmic beauty on the other hand, which provokes the meeting and links it to the text, interacting with it.

**Key words:** Taduir, Rhythm, Arabic poetry, Repercussion, Semantic.

## مقدمة:

ترتبط ظاهرة الإيقاع بحياتنا الإنسانية، وحاجاتنا اليومية؛ فهي تظهر بصفات مختلفة وأشكال متعددة؛ فحفيف الأوراق مثلا يحدث إيقاعا معيناً، وسقوط حبات المطر يحدث إيقاعاً آخر، أما في ميدان الشعر يحظى الإيقاع بمكانة بارزة ومرموقة، كيف لا وهو من المقومات الأساسية التي ينبني عليها الشعر العربي، والتي تجعل منه خطاباً يثير في نفس المتلقي رقة وعدوبة واستحساناً لأنه واسع النطاق، كما أنه يشغل مساحة كبيرة عن طريق تفرعاته التي تحمل في ثناياها جماليات فنية رائعة، ويكسب الخطاب الشعري التفرد والتميز.

## أولاً/ مفهوم الإيقاع:

### 01. الإيقاع لغتاً:

جاء في لسان العرب لابن منظور (711هـ) أن الإيقاع «من إيقاع اللحن، والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسعى الخليل، رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع»<sup>(1)</sup>. أما ابن سيده (485هـ) لم يخرج عما أكده الخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ) «بأن الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية»<sup>(2)</sup>

ويُعرّف الإيقاع في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب على أنه «الجريان أو التدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتّر والاسترخاء»<sup>(3)</sup>. ومع مرور الزمن تطور معناه أكثر وأصبح الإيقاع يدل على

«كل ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام»<sup>(4)</sup>، وهو ما يؤكّد على ارتباطه بالشعر أولاً، وبالجانب الموسيقي الواسع ثانياً.

لقد اتفقت المعاجم السابقة أن الإيقاع جاء بمعنى إحداث نوع من اللحن والتطريب.

## 02. حدود الإيقاع في النقد القديم:

يرى ابن طباطبا (ت 322 هـ) أن الشعر يستوجب إيقاعاً تطرب النفس له وتوحي بتقبّله واستحسانه؛ فيقول: «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه»<sup>(5)</sup>، بينما يرى ابن فارس (396 هـ) 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»<sup>(6)</sup>.

أما حازم القرطاجني (684 هـ) ربط الشعر بالتخييل، الذي أدرجه عندما عرف الشعر بقوله: «الشعر كلام مخيل موزون»<sup>(7)</sup>، عدّ حازم التخييل أحد مقومات الشعر، حتى أنه أدرجه قبل الوزن بأنه كلام مخيل، ثم موزون.

بينما الإيقاع لدى الفلاسفة المسلمين ارتبط بالموسيقى، فالكندي (261 هـ) مثلاً اهتم بالإيقاع من خلال مخطوطة رسالته الموسومة بأجزاء خيرية في الموسيقى، حيث كانت عناوين الفصول الأربعة في مقالته الأولى التي تضمنتها الرسالة لا تخلو من كلمة إيقاع، وهي على التوالي «في الإيقاعات، في كيفية الانتقالات من إيقاع إلى إيقاع، في كسوة الموسيقى أي الإيقاعات المرتبة لأي الأشعار المشكّلة، في كيفية الموسيقى للإيقاعات والأوزان الشعرية على الأزمان الواجب ذلك فيها»<sup>(8)</sup>.

وفي مجال الشعر ذهب الكندي إلى أن الحروف في الشعر تقابل النغم في الموسيقى؛ إذ حاول «أن يحلل التفاعيل الثمانية التي يتشكل منها الوزن الشعري وهي: فعولن وفاعلن ومفاعلن ومفاعلتن ومفاعلتن ومفعولات ومستفعلن على أساس موسيقى»<sup>(9)</sup>، حيث قسم هذه التفاعيل إلى أسباب و أوتاد و فواصل.

ويبيّن الفرابي أن الأساس المكون للإيقاع الشعري القائم على الحروف لا ينفصل عن الإيقاع الموسيقي القائم على النغم، يقول الفرابي: «أن نسبة وزن القول إلى الحروف، كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل،

ووزن الشعر نقطة منتظمة على الحروف ذوات فواصل»<sup>(10)</sup> توضح نظرة الفرابي للإيقاع أنه كما يكون القول موزونا ؛ فإنه في الوقت ذاته يتدثر بإيقاع موسيقي ينضح عدوبة وجمال . وكما أسلفنا ارتبط الإيقاع لدى الفلاسفة المسلمين عموما بالموسيقى؛ إذ أن «إيقاع الوزن في الشعر يقابل الإيقاع الزمني في الموسيقى لأنه يقوم على تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاعيل، فالوزن يضبط لقارئ الشعر زمن القراءة، كما يضبطه لعازف الموسيقى»<sup>(11)</sup>، وهو ما يبرز لنا تلك المقارنة بين الحركة المنتظمة في الوزن الشعري، والحركة المنتظمة في الموسيقى؛ فكان الوزن الشعري في العروض ممثلا بالعنصر الموسيقي في الشعر وموازيا له.

وما يمكن قوله أن الإيقاع في النقد العربي القديم بقي غير واضح الملامح، لارتباطه بالإيقاع الموسيقي الذي تغلغل فيه وامتزج به لدرجة «لا تخلو كتب الموسيقى في الثقافة العربية القديمة من ذكره بوصفه مصطلحا في علم الموسيقى»<sup>(12)</sup>.

### 03. حدود الإيقاع في النقد الحديث:

#### أ. في النقد الغربي:

أجمعت الدراسات التي تناولت مفهوم الإيقاع أن منشأه غربي، ورغم تلك الاختلافات التي تتخلل آراءهم «فكلمة Rhythm تعني الإيقاع، وهي مصطلح انجليزي»<sup>(13)</sup>، وعبر الأجيال تطور معناها تدريجيا وأصبحت مرادفة «لكلمة Measure الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية»<sup>(14)</sup>.

وبالوصول إلى القرن التاسع عشر أرجع كولوردج Coleridge الإيقاع إلى «عاملين أولهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي، وثانئهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى المتلقي»<sup>(15)</sup>.

ويرى إليوت Eliot: «أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطا حيويا، وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تماما إذا ترجمت إلى كلمات منثورة، فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له»<sup>(16)</sup>، فالموسيقى عنصر مهم من عناصر البناء الشعري ، ومن دونها قد يكون استيعابنا لها وتأثرنا بها قليلا. لقد اتضح أن

الإيقاع في النقد الغربي الحديث. خاصة عند كولوردج يتعلق بحركة الحالة النفسية الداخلية والتوقعات الذهنية الموجودة في اللاشعور.

### ب. في النقد العربي:

اختلفت آراء العرب المحدثين حول مفهوم الإيقاع نتيجة لتنوع اتجاهاتهم وتعدد مشاربهم بعد الاحتكاك بالثقافات الغربية وزيادة التواصل معهم نتيجة ازدهار الترجمة. يعتبر إبراهيم أنيس أن الإيقاع لم يأخذ حقه كاملا في الدراسة، خاصة عند أهل العروض، ويرى أنه «العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما، وتوالها حين تكون في النثر»<sup>(17)</sup>، وهو بذلك لا يفصل بين الإيقاع والنبر بقدر ما يطابق بينهما؛ فوظيفتهما مشتركة، وهي إحداث التوازن.

وعرّف عز الدين إسماعيل الإيقاع بأنه «التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها»<sup>(18)</sup>؛ إذ يراعي في الإيقاع حركة الأصوات الداخلية لأنه يختلف باختلاف اللغة في حين تبقى الأصوات أو الألفاظ المستعملة ذاتها.

وأول من أسس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي بعيدا عن قوانين العروض التي كان يتخبط فيها الإيقاع منذ قرون هو الناقد محمد مندور، الذي يعرفه بأنه «رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات»<sup>(19)</sup>.

أما العلامة الفارقة التي لها ثقلها في فهم مصطلح الإيقاع، وتوسع مفهومه أكثر كانت مع علوي الهاشمي، والإيقاع عنده «انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بني النص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها»<sup>(20)</sup>، فهذا التعريف يلامس جوهر الإيقاع بطريقة مباشرة وشاملة خاصة أنه يجسد مختلف العلاقات القائمة بين أجزاء النص الأدبي ككل.

تعددت تعاريف الإيقاع من الناحية الاصطلاحية، لكنها لم تخرج كلها عن الإطار اللغوي لهذه الكلمة، والمتمثل في العروض والموسيقى، وهو انعكاس مباشر للمفهوم اللغوي على المعنى الاصطلاحي.

## ثانياً / ظاهرة التدوير في ديوان أبي الفتح البستي:

عُرفت ظاهرة التدوير منذ القديم، وتوضح أساساً «في الفكر الإسلامي وخاصة في فن المنمنمات، وكذلك في العبادات مثل السَّعي، والطَّواف، وحلقات الذكر، وفي الفن المعماري الإسلامي المجسَّد في أماكن العبادات»<sup>(21)</sup>؛ أي أن الفكر العربي اعتنى بهذه الظاهرة، وأولها أهمية بالغة، من خلال تواجدها في مظاهر مختلفة من حياته.

أمَّا في مجال الشعر؛ فالتدوير أداة شعريَّة يستخدمها الشاعر في نظم قصائده، لأنَّه ارتبط بالعروض «سواء في التفعيلة الواحدة أو في إطار الدوائر التي بنيت عليها الأوزان أو ضمن التغييرات التي تتعرَّض لها البحور الستة عشر المعروفة»<sup>(22)</sup>؛ لذلك يمكن تعريفه كمصطلح عروضي بأن «تتصل الشطر الأولى من البيت بالشطر الثانية بحيث تنقسم الكلمة بين الشطرين»<sup>(23)</sup>، أمَّا البيت المدور هو البيت «الذي لا ينتهي شطره الأوَّل بنهاية كلمة، بل بجزء كلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأوَّل وبعضها الآخر في أوَّل الشطر الثاني»<sup>(24)</sup>.

لقد كان التدوير حاضرًا في ديوان أبي الفتح البستي، بثمان وتسعين بيتاً، إذ بلغت نسبته 4.76%. وهي نسبة معتبرة مقارنة بعدد أبيات الديوان والمقدرة بـ 2059 بيتاً، وذلك باحتساب الديوان والمستدرک منه، وورود التدوير قد مسَّ بحورا، وهي: الخفيف، الكامل، الرَّمَل، الهزج، المتقارب، البسيط، المقتضب، الطويل، السريع، المنسرح، والجدول التالي يوضِّح ذلك:<sup>(25)</sup>

الجدول 01: عدد ونسبة الأبيات المدورة التامة والمجزوءة

نسبتها من عدد الأبيات المدورة في الديوان (98 بيت مدور)		عدد الأبيات المدورة		نوعه		البحر
22.44%	7.14%	22 بيت	7 أبيات	مجزوء	تام	الكامل
3.06%	21.42%	3 أبيات	21 بيت	مجزوء	تام	الخفيف
14.28%		14 بيت		مجزوء		الرمل
13.26%		13 بيت		مجزوء		الهزج
9.18%		9 أبيات		تام		المتقارب
3.06%		3 أبيات		تام		البسيط
2.04%		بيتان		مجزوء		المقتضب
2.04%		بيتان		تام		الطويل

السرّيع	تام	بيت واحد	%1.02
المنسرح	تام	بيت واحد	%1.02
المجموع	تام + مجزوء	98 بيت	%100

المصدر: من إعداد الباحثين

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن الأبيات المدوّرة توّزعت بشكل غير منتظم على قصائد ومقطوعات الديوان، حيث كانت الصدارة لمجزوء الكامل بنسبة: 22.44% من مجموع الأبيات المدوّرة، يليه الخفيف بنسبة 21.42%، ثم مجزوء الرمل بنسبة 14.28%، يليه الهزج بـ 13.26%، ثم المتقارب بنسبة 9.18%، والكامل بنسبة 7.14%، ثم مجزوء الخفيف والبسيط بنسبة: 3.06% لكل منهما، يليهما المقتضب والطويل بـ: 2.04%، وأخيرا السريع والمنسرح بـ: 1.02% لكل بحر.

الملاحظ في نتائج الجدول أن نسبة حدوث التدوير للأبيات المجزوءة تفوق نسبتها في التامة؛ ذلك أن المجزوءات رحبت بالتدوير لأن «نطق البيت إنشاديا مرة واحدة لا يمثل ثقلا، فبيت من المجزوء أو من قصار الأوزان لن يزيد كفه كثيرا عن مساحة شطر من الوزن التام، وهذا جعل المجزوءات قرينة التدوير»<sup>(26)</sup>.

وسنبيّن من خلال هذه الدراسة بعض النماذج من التدوير، ونرى من خلالها دوره في تكثيف الدلالة، وتلوين الإيقاع، وإثراء جانبه الموسيقي، ومن أمثلة مجزوء الكامل. باعتباره الأعلى نسبة، تعبير شاعرنا عن معاني الصداقة الحقيقية قائلا:<sup>(27)</sup>

ظَفُرُ بِنُ عَبْدِ اللَّهِ أَكْرَمُ مِنْ يُصَافِيهِ الْمُصَافِي  
حُرٌّ، يَفِي لِصَدِيقِهِ بِعَهْدِهِ، وَالْحُرُّ وَافِي  
لِكُنِّي، أَشْكُوا نَوَا هُ، فَوَحْزُهُ وَحَزُّ الْأَشَافِي  
شَكْوَى وَقِيْدٍ مَا لِعِلٍّ تِهِ سَوَى لُقْيَاهُ شَافِي  
فَلْيَرَعَى ثَابِتَ عَن هُدِيهِ كَيْلَا يُزَعِزَعُهُ التَّجَافِي

تقودنا دلالة الأبيات إلى إشادة أبي الفتح البستي بممدوحه وصديقه ظفر بن عبد الله، وجعل من كلمة "أكرم" الرابط بين ممدوحه والصديق الصادق الحرّ الذي يفي بعهده، وفي الوقت ذاته يعاتبه على عدم زيارته له؛ إذ اتخذ من لفظة "نواه" التي توسّطت شطري البيت الثالث الدليل على طول البعاد وألم الفراق، ونجده في البيت الرابع لجأ أيضا إلى التدوير،

واستخدم لفظة "لعلته" الرابط بين شدة المرض المعبر عنها بـ "الوقيد" وبين اللقاء الذي هو بمثابة الوصفة الحقيقية للشفاء.

وهذا الزخم الدلالي رافقه تلوين إيقاعي؛ إذ أصبغ التّدوير «على النّصّ الشعري ليونة، حيث تمدّه بوحدة نغميّة تحقّق تواصلًا في السّطور، وهذا ما يؤدّي إلى سرعة الإيقاع»<sup>(28)</sup>، وهي معطيات لمحناها في ألفاظ "أكرم"، "نواه" و "لعلته" وبها زادت سرعة الإيقاع لتوقّر الحركات أكثر من السّكنات، وأيضًا لما حقّفته من تواصل نغمي بين الشّطرين، ويقول الشاعر من شعر الحكمة:<sup>(29)</sup>

يَا مِنْ يُضَيِّعُ عَمْرَهُ      مُتَمَادِيًا بِاللَّهِوِ، أَمْسِكْ  
وَأَعْلَمُ بِأَنَّكَ، لَأَمَحًا      لَهْ ذَاهِبٌ، كذَهَابِ أَمْسِكْ

الملاحظ أن كلمة "لا محالة" كانت الرابط بين النصف الأوّل، والنصف الثاني من البيت الثاني، وأضفت عليه موسيقى عذبة ومترابطة أشاعتها تفعيلات مجزوء الكامل، والتدوير «يسوغ في مجزوء الكامل لا بل إنّه يضيف إليه موسيقىّة ونبرة ليّنة عذبة»<sup>(30)</sup>. أما دلاليًا فكلمة "لا محالة" جاءت لتؤكد نتيجة حتميّة لما يقوم به الفرد؛ فمن يفرط في وقته ويضيّع عمره باللّهو، سيكون مآله الضياع وعدم التّوفيق في الدنيا والآخرة، وله من مجزوء الكامل أيضًا:<sup>(31)</sup>

مَا أَجْهَلَ الْإِنْسَانَ بِالذُّ      نِيَا وَأَعْجَبَ أَمْرَهُ  
أَضْحَى يُشَيِّدُ قَصْرَهُ      وَالْمَوْتُ يَهْدِمُ عَمْرَهُ

فالشاعر يتعجّب من أمر الإنسان الجاهل بالدنيا، هذه الأخيرة التي ربطت بين شطري البيت الأوّل، وشكّلت مرتكزا دلاليًا اعتمد عليها البستي في توضيح تلك المفارقة بين التشييد والهدم، تشييد حياته في الدنيا، والموت الذي يهدم هذه الحياة فجأة. ولعل هذه المفارقة الدلاليّة، نلمسها في الشق الإيقاعي للبيت المدوّر، وقضت على رتبة التكرار الموسيقي للشطر، خاصة أن «في التّدوير إحساس بكسر التكرار الشطري؛ كي يتعد الإيقاع عن الرتبة والتكرار؛ وفي هذا الكسر إثراء للإيقاع الداخلي كي يكون سبيلًا لحرية الإبداع»<sup>(32)</sup>

أما التّدوير من البحر الكامل التام جاء في قول البستي:<sup>(33)</sup>

يَا رَاحِلًا! أَمْسَى يَزُمُّ رِكَابَهُ      قَدْ زَمَّ صَبْرِي، فَهَوَ أَوَّلُ رَاحِلِ  
اللَّهُ يَعْلَمُ أَنَّي لِفِرَاقِكُمْ      فِي لَوْعَةٍ مُؤْصُولَةٍ بِبِلَابِلِ

إن رُمتُ عنكَ تَصَبُّرًا، فالصَّبْرُ أَوْ لُ خاذِلٍ، والعدلُ أَوَّلُ عادلٍ

حدث التدوير في البيت الأخير، الذي سخّره أبو الفتح البستي لأجل التعبير عن هول الفاجعة بوفاة ممدوحه؛ فوقع المصيبة كبير ولا ينفع إلا الصبر، ورباطة الجأش، والموقف يتطلّب الصمود، لكن الشاعر انهار فكان الصبر أَوَّل خاذليه، وقد ساهمت تفعيلات بحر الكامل المتماثلة في إقرار تلك المعاني وترسيخها أكثر، وبالتزامن مع هذه العملية لدلالية تولدت نغمات إيقاعية سلسلة، خاصة أن بحر الكامل «من أكثر بحور الشعر العربي غنائية، ولينا، وانسيابية، وتنغيما واضحا، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة»<sup>(34)</sup> زادت من صفاء تلك الترنيمات الموسيقية الخلاّبة.

وإضافة إلى ذلك فإن لفظة "أول" أكسبت الإيقاع تواصلا وامتدادا، يجعلنا نستسيغ ذلك الاسترسال، ولا نستطيع التوقف في النصف الأول من البيت، حتى لا ينكسر الإيقاع؛ فالمواصلة تقودنا إلى وجود ترنم نحسه كلما اكتملت النغمات.

وثاني بحر نلمح فيه نسبة معتبرة من التدوير في شعر البستي هو الخفيف، ويتجلى

ذلك في قوله:<sup>(35)</sup>

أُنكحوني أَسْمَاعَكُمْ، إِنِّي أُمُّ هُرْهَا الصِّدْقِ وَهُوَ خَيْرُ صِدَاقٍ  
فَرَكْتَنِي الدُّنْيَا، فَطَلَّقْتُهَا عَمًّا دَا، وَمَا لِلْفَرُوكِ غَيْرُ الطَّلَاقِ

توسطت "أمهرا" شطري البيت الأول، و"عمدا" توسطت شطري البيت الثاني؛ إذ رسم الشاعر صورتين بلاغيتين جميلتين الأولى: الزواج في قوله "أُنكحوني أَسْمَاعَكُمْ أمهرا الصديق" والثانية: الطلاق في قوله "فَرَكْتَنِي الدُّنْيَا فطلقها عمدا" وبالنسبة للإيقاع؛ فالتدوير وقع - كما هو ملاحظ - في بحر الخفيف لأنه «أكثر ما تقع الأبيات المدوّرة في عروض هذا البحر، وهو دليل على القوّة»<sup>(36)</sup>، وهذه القوّة انعكست على جمال الإيقاع وخفّته، وإبراز صورته في أبي حلة على اعتبار أن الخفيف «من أخفّ البحور على الطّبع وأكثرها طلاوة على السمع، وقربًا من النّفس»<sup>(37)</sup>.

ويقول الشاعر من بحر الخفيف أيضا:<sup>(38)</sup>

أَيُّهَا الْخَاطِبُونَ، شُكْرًا كَرِيمًا! أَيْنَ أَنْتُمْ عَنْ مَهْرٍ شُكْرٍ كَرِيمٍ؟  
قَدِّمُوا الْبِرَّ تَسْتَفِيدُوا مِنَ الشُّكْرِ، كَفَاءً لِذَلِكَ التَّقْدِيمِ  
أَوْلَمْ تُبْصِرُوا إِلَى الْأَرْضِ تُسْقَى ثُمَّ تَهْتَرُ بِالنَّبَاتِ الْعَمِيمِ

نظم الشاعر الأبيات على تفعيلات بحر الخفيف في صورته التامة، والمعروف على بحر الخفيف أنه «امتلك ظاهرة التدوير، وأصبح الاتصال الشطري منبثاً عنه، فلم يوجد من التوام من البحور بحر مثل التدوير فيه ظاهرة مثل بحر الخفيف»<sup>(39)</sup>. وهنا توسّطت كلمة "الشكر" شطري البيت الثاني، وكانت بمثابة الحبل الواصل الذي يجمع البرّ بالجزء أو المكافأة؛ فالشاعر مستعد أن يلهث لسانه بالشكر مادام ممدوحه يقر بدوره ومكانته.

ومن أمثلة التّدوير من بحر الخفيف أيضاً:<sup>(40)</sup>

إِنْ أَكُنْ مُذْنِبًا، فَعَفُو إِلَهِي      لِدُنُوبِ الْعِبَادِ، بِالْمُرْصَادِ  
واعتقادي بأنّه الواحدُ العد      لُ، شَفِيعِي إِلَيْهِ، يَوْمَ الْمَعَادِ  
وَبِحَبِّ النَّبِيِّ، وَالْأَلِ، أَرْجُوا      مَلَكًا مَاجِدًا، رَفِيعَ الْعِمَادِ

نلمح التّدوير في البيت الثاني؛ فكانت لفظة "العدل" الواصل الذي يصل شطري البيت، وتبرزها أهميتها أكثر بأن الله سبحانه وتعالى هو العدل الذي عدله ورحمته وسعت كل شيء، وفي خضم هذه الإيحاءات الدالة والمؤثرة يبرز الإيقاع كإطار موسيقي يحيط بهذه المعاني، حتى لا تكون هناك إيقاعات فارغة ومملة وخالية من الدلالة.

أما من مجزوء الخفيف، يقول أبو الفتح البستي:<sup>(41)</sup>

لي حبيبٌ، إذا جفًا      بِتُّ مِنْهُ، عَلَى حَطَرُ  
وبلائي به، ونأ      رُفُؤَادِي، إِذَا حَطَرُ

نسج الشاعر البيتين على تفعيلات مجزوء الخفيف، وجعل من كلمة "نار" رابطاً بين الجفا والرفؤاد؛ فبعد أن يجافيه حبيبه تشتعل نار الاشتياق ولوعة الفراق برفؤاد الشاعر، وانعكس هذا التوهج على موسيقى البيت الذي بدوره اكتسب جمالية إيقاعية متوهجة بمقامها النغمي المميّز والمثير.

وله من مجزوء الرمل:<sup>(42)</sup>

بَيْنَ مَنْ يُعْطِي، وَمَنْ يَأ      خَذُ فِي التَّقْدِيرِ، عَرَضُ  
فَيْدُ الْمُعْطِي سَمَاءً      وَيَدُ الْأَخْذِ أَرْضُ  
وعلى الأخذ أن يش      كُرَّ، إِنَّ الشُّكْرَ فَرَضُ  
وأخسُّ الورْدِ ما يك      رَعُ فِيهِ، وَهُوَ بَرَضُ

وها هو الشاعر وعلى تفعيلات مجزوء الرمل، ومن خلال تقنية التدوير في البيت الأول والثالث والرابع، يُبين الفارق بين الأخذ والمعطي كالفارق بين الأرض والسماء وعلى الأخذ واجب

الامتنان والشكر من جهة، ومن جهة أخرى عدم الإلحاح والمبالغة في الطلب والأخذ إن كان مصدر الخير قليلا كما يوضحه البيت الثالث، فلفظة "يكرع" شكلت المرتكز الدلالي للبيت الذي بنى عليه الشاعر معانيه.

وإضافة إلى ذلك فإن ألفاظ "يأخذ" "يشكر" "يكرع" أكسبت الإيقاع تواسلا وامتدادا، يجعلنا نستسيغ ذلك الاسترسال، ولا نستطيع التوقف في النصف الأول من البيت، حتى لا ينكسر الإيقاع؛ فالمواصلة تقودنا إلى وجود ترنم نحسّه كلما اكتملت النغمات. ومن نماذج مجزوء الرمل أيضا قوله:<sup>(43)</sup>

صَحَّ بِالْحَاكِمِ مَا أَوْ      عَدَهُ اللَّهُ يَقِينَا  
وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيْنَا      إِذْ تَوَلَّى الْحُكْمَ فِينَا

أدى التدوير المتمثل في "أوعده". دورا مهما في التواصل الدلالي، ودور أهم في التواصل الإيقاعي، خاصة أن الأبيات منسوجة على إيقاعات بحر الرمل الغنية بالموسيقى «التي تثير النشوة، ولانسيا به على اللسان، ولمرونته العالية»<sup>(44)</sup>، وقد زاده التدوير فاعلية ومرونة؛ فهو «يسبغ على البيت غنائية وليونة، لأنّه يمدّه ويطيّل نغماته»<sup>(45)</sup>.

وإليك مثالا على حضور التدوير في بحر الهزج، والمبين في قول الشاعر:<sup>(46)</sup>

لِئِنْ سَلَّمَنِي اللَّهُ      وَبِالصُّنْعِ تَوْلَانِي  
لئن أصبحت منبوذا      بأقطار خراسان  
وَمَجْفُوءًا، جَفَّتْ عَن لَدَّ      ةِ التَّغْمِيزِ أَجْفَانِي

توسّطت كلمة "لذة" شطري البيت الثالث، والتي حاول الشاعر من خلالها أن يوصل معاناته بإبراز ما حُرّم منه، وتعويضه كتابة وتواسلا بين الشطرين؛ فهو جافاه التّوم وفقد لذّته لما حلّ به في دولته من تجاهل وعدم اهتمام.

وبالنسبة للإيقاع؛ فالتدوير وقع -كما هو ملاحظ- في مجزوء الهزج؛ إذ أنّ التدفّق الدلالي العميق كان له الأثر الواضح على الوجود الإيقاعي مما أضفى موسيقى عذبة ومتواصلة النغمات.

ويقول في الهزج أيضا:<sup>(47)</sup>

أَرَى هَذِي الْمَقَادِيرَ      عَلَى الْمَكْرُوهِ، تَجْرِي بِي  
وَمَا يَنْفَعُنِي، فِي الرِّزِّ      قِي، تَحْذَانِي وَتَجْرِي بِي

لقد جاءت كلمة "الرزق" مقسمة بين الشطر الأول والثاني من البيت الثاني، وكان لهذه الكلمة تأثير كبير في تكثيف المعاني وترسيخ الدلالات؛ فالرزق. فعلا. هو الشيء الذي يسعى الإنسان دائما لتحقيقه؛ لكن الشاعر هنا يتحسس على نفسه؛ فلا حذاقته ولا تجربته في الحياة مكنته من التوفيق في تحصيل رزقه.

أما بالنسبة للإيقاع فبحر الهزج سعي كذلك «لأن العرب كثيرا ما تهزج به، أي تغني به، كل ذلك لما فيه من خفة وصوت مطرب»<sup>(48)</sup> وخفته المعهودة هذه أكسبت أبيات البستي جمالا موسيقيا مليئا بالتطريب.

والبحر الخامس الذي وقع فيه التّدوير هو المتقارب؛ إذ قدّرت نسبته من الأبيات المدوّرة. كما ذكرنا. 9.18%، ومثاله ما جادت به قريحة البستي:<sup>(49)</sup>

مُلَوَّلِي عِنْدِي أَيَادٍ تَجَلُّ      وَتَكْتُرُ عَنْ صِفَةِ الْوَاصِفِ  
فَلَا يَقْدَحُنِّي بِمَا لَا أُطِيءُ      قُ، مِنْ شُكْرِ مَعْرُوفِهِ الْأَنْفِ  
فَدَمَّةُ شُكْرِي مَشْغُولَةٌ      بَعْدَةَ إِحْسَانِهِ السَّالِفِ

يشيد الشاعر بخصال ممدوحه، وفي خضم ذلك يمرر رسالته المشقّرة بطريقة لائقة، واستعمل لفظة "أطيق" وألحق بها النفي ليبيّن عدم مقدرته على قبول بعض هدايا ممدوحه وتحزّجه في ذلك لكثرتها، وبزّ موقفه بانشغاله بشكر ما جاد به ممدوحه عليه قبلا، ولعل نغمات بحر المتقارب المتماثلة جسّدت الكم الموسيقي الوافر واللازم الذي تدرت به دلالة البيت، وذلك «لما يميّز به من هدوء النغمة وتكرارها»<sup>(50)</sup>، هدوء استغلّه الشاعر لإيصال مبتغاه بكل يسر وسلاطة.

والمثال الثاني من بحر المتقارب يقول فيه:<sup>(51)</sup>

إِذَا مَا هَمُمْتَ بِكَشْفِ الظُّلْمِ      وَحِفْظِ الثُّغُورِ وَسَدِّ الثُّلَمِ  
فَعَوْلٌ عَلَى خَلَّتَيْنِ أَثْنَتَ      يَنْ: خَرَقِ الحُسَامِ وَرَفِقِ القَلَمِ

نلمح التّدوير في البيت الثاني، ومن خلاله يؤكّد أبو الفتح البستي على خصلتين اثنتين لا بد من توفّرهما في الحاكم العادل الذي يرفع الظلم عن رعيته، وهما الشجاعة في ساحة القتال، والتحليّ بالحكمة ورجاحة العقل في تسيير أمور البلاد والعباد.

والملاحظ أن بحر المتقارب من البحور التي «تبدو ظاهرة التّدوير فيه من سمات إيقاعه»<sup>(52)</sup>، لذلك نلتمس إيقاعا نغميّا متواصلًا لا نحسن فيه بانقطاع أو إخلال تنفر منه الأسماع.

وأما من بحر البسيط نجد قول البستي: (53)

إذا قرأت كتاب الله فأتبعه  
فليس يُغنيك ألفاظُ تكررُها  
لأحكامٍ فيه وسدّد نخوة الفكرِ  
إذا عقلتَ فلمْ تعملِ بما أمرا

حدث التدوير في البيت الأول وهو ما نلاحظه من خلال لفظة "الأحكام" التي من خلالها يدعو أبو الفتح إتباع الأحكام في قراءة القرآن، وإعمال الفكر في ذلك، بل وقراءته بتدبر وإمعان، وليس لمجرد القراءة.

وهذه المسحة الدينية تماشت وإيقاعات بحر البسيط؛ فهو «بحر يكثر في الشعر الديني وهو بحر طبع للإنشاد الديني إذ يعطي التموج والانسيابية والإيقاع الذي يعطي النفس حالة من حالات السمو والصفاء» (54).

وله من البسيط أيضا: (55)

بقيّة العُمري، ما عندي لها ثمّنٌ  
يَسْتدرُكُ المرءُ فيها، ما أفات، ويُح  
وإنْ غدا خَيْرَ محبوبٍ من الثَمَنِ  
بي ما أمات، ويمحو السوءَ بالحَسَنِ

يبدو أن التدوير حدث في البيت الثاني، حيث توسّطت لفظة "يُحيي" شطري البيت؛ فوصلت بينهما، وكان لها تأثير كبير خاصة في ترسيخ المعاني وتكثيفها؛ وجاءت يُحيي لمتنعش وتبعث شريان الحياة في كل شيء قد يكون الإنسان تناساه أو غفل عنه؛ فعلى الإنسان أن يستغل وقته في استدراك ما فاتته، وإصلاح ما يمكن إصلاحه ليغتم خير الدنيا وثواب الآخرة. وهذه الحيوية الدلالية انعكست إيجابيا على تلوين الإيقاع؛ فكما هو معروف على بحر البسيط أنه «بحر متنوع التفاعيل على الإطلاق إضافة إلى ما يحدثه التنوع من تنوع نغمي، وتلوين إيقاعي» (56).

ويبرز التدوير في بحر المقتضب في قول الشاعر: (57)

قل لمن أوتي الجمال، مقال المنبّه  
لا تَشُنْ وجهك الجمي، ل، بفعلٍ مُشوّه

الملفت في البيتين السابقين أن التدوير حدث بلفظة "جمال" في البيت الأول ولفظة "جميل" في البيت الثاني؛ فبعدهما قدّم الشاعر النصيحة لصاحب الجمال، حدّد ذلك بالوجه الجميل؛ إذ انتقل من الكل إلى الجزء؛ وهنا إشارة إلى أنّ الجمال الخارجي هو انعكاس لنظيره الداخلي، وفي الوقت ذاته مكمل له، والمتمثل في الأخلاق الحسنة والأعمال الصالحة.

وبإسقاط تلك الألفاظ برقمتها وعدوبتها على الإيقاع نجدها تتماشى وبحر المقتضب الذي «به خفة لا تخفى وانسيابية لا يابأها الطبع القويم، ورقة تدركها الأذن المرهفة»<sup>(58)</sup>. ونجد أبياتاً أخرى مدوّرة نظمت على تفعيلات بحر الطويل، وفيها يشكو الشاعر ما لحقه من نوائب الدهر:<sup>(59)</sup>

نَشَأْتُ بِمَا عَنِتُّ مِنْ نُوبِ الدَّهْرِ      بِرِ وَعَوَّدْتُ نَفْسِي حَمَلًا فَاقِرَةَ الفَقْرِ  
إِذَا مَا بَدَتْ لِلنَّاسِ سَوْءٌ مَعِيشَتِي      خَصَفْتُ عَلَيْهَا قَانِعًا وَرَقَ الصَّبْرِ

نُسخ البيتان على تفعيلات بحر الطويل الذي هو «بحر خضم، يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتسع للفخر والحماسة والتشابه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال»<sup>(60)</sup>، وها هو الشاعر يصف حالته وما عاناه من نوب الدهر، مستغلا ظاهرة التدوير؛ فجعل من الدهر الجسر الواصل بين المعاناة والتعود على هذه المعاناة ومحاربتها بالقناعة والرضا بما كتب الله سبحانه وتعالى، ومداواتها بجرعات من الصبر. وبالنسبة للجانب الموسيقي فإننا نحسّ أن هناك تنوعا غنيا للإيقاع، ولعلّ هذا التنوع في الإيقاع منبعه التناسب الذي يتمتع به البحر المركب، والذي يعدّ أكثر تنوعاً، وبالتالي فإنه ينطوي على قيمة لا توجد في الوزن المفرد التفعيلة<sup>(61)</sup>.

وله من السريع، البحر الذي «يتدفق عذوبة وسلاسة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف»<sup>(62)</sup>، واستغله الشاعر ليرد على ابن أبي البغل المتهم بالزندقة، وهو غير معاصر لحياة الشاعر:<sup>(63)</sup>

ابنُ أبي البَغْلِ عدولٌ عني ال      عدلٍ، إلى الباطلِ والجورِ  
ولو غدا العقلُ نصيحاً له      وصانتهُ من وصمةِ الخورِ

جعل أبو الفتح البستي من كلمة "العدل" رابطاً بين العدول والباطل؛ فبعد أن ينزاح الإنسان عن العدل يقع في جورة الباطل؛ فالعدل هو الأساس الذي يرشد إلى طريق الحق، وأصبغ التدوير على البيت مسحة إبداعية، حيث أضحت ظاهرة التدوير «الظاهرة الإيقاعية التي يفترض وجودها في إطار الشكل إلا جزءاً ممتازاً بعملية الإبداع»<sup>(64)</sup>.

واليك مثلاً على حضور التدوير في المنسرح:<sup>(65)</sup>

فابعثُ إلى حرّها العزيمة، والح      زَمَ، وجيشَ الآراء، والفِطْنِ  
واحرصُ على قهرها، لتأسرها      فقهرها فتُحْ أشرفُ المُدُنِ

يؤكد الشاعر أنّ التغلب على المخاوف وعلى وساوس النفس هي من أكبر الانتصارات التي يحققها الإنسان، وبقهرها يسموا بنفسه أكثر، ولا بد له من التسلح بالفطنة والعزيمة والحزم، هذه الأخيرة التي اعتمد عليها الشاعر للربط بين شطري البيت الأول؛ لتحقيق تواصل كلاميا، مصحوبا بآخر إيقاعي يضيف لمسة موسيقية تطرب لها الأسماع.

### خاتمة:

- يعد الإيقاع وسيلة مميزة من وسائل الشعر؛ إذ يُركز عليه في الجانب الموسيقي، لما يوقره من تألف بين المقاطع، وجذب للمتلقي الذي يستسيغه ذلك الوقع المنتظم.
- التدوير سمة من سمات شعر البستي؛ الذي وظّفه بطريقة خدم فيها الدلالة، وأكسب الإيقاع نغما جميلا ومتوصلا، للتعبير عن ظلال المعاني من جهة، والجمال الإيقاعي من جهة أخرى.
- أكسبت الألفاظ الموظفة في التدوير الإيقاع تواصلًا وامتدادًا، يشعر المتلقي بذلك الاسترسال الصوتي المحسوس باكتمال النغمات، مما يتولد عنه توالد المعاني والدلالات.
- أتاحت خصائص البحور الشعرية الموظفة من قبل الشاعر (المتقارب، البسيط، الطويل...) طواعية دلالية وقيم معنوية في التعبير عن خصال ممدوحه، والإشادة بمناقبه ومكانته بين قومه.
- استغلّ الشاعر كل ما وفّرت له تقنية التدوير من مكونات إيقاعية ودلالية؛ إذ يوحى التدوير باستمرار وتواتر القراءة دون انقطاع، وهو ما يتطلبه الحضور الإيقاعي حتى لا ينكسر، بل يكون متينا متماسكا.

## قائمة المصادر والمراجع:

- [1] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط1، 1997.
- [2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1985.
- [3] ابن سيده، المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- [4] ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1982.
- [5] ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن يسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- [6] ابن منظور لسان العرب، علق عليه ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- [7] أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002.
- [8] أبو الفتح البستي، الديوان، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سورية، ط1، 1989.
- [9] أحمد كشك، التدوير في الشعر - دراسة في النحو، والمعنى، والإيقاع-، دار غريب، القاهرة، مصر، 2004.
- [10] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002.
- [11] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1983.
- [12] بابوي مولاي، حفيظ مشارك، وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين مناصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1998.
- [13] جابر عصفور، مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدي - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، القاهرة، مصر، 1995، ص 313.
- [14] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط3، 1986.
- [15] حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي - دراسة فنية وعروضية - الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1989.
- [16] سليم الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1974.
- [17] صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1933.

- [18] عبد الرحمان ترماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 2003، 1.
- [19] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2007.
- [20] عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائله، تحقيق: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط 2، 1990.
- [21] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992.
- [22] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.
- [23] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط 2، 1984.
- [24] محمد النوبي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، مصر، 1964.
- [25] محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيد العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1999.
- [26] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.
- [27] محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر مؤسسات ع بن عبد الله، تونس، ط 1، 1988.
- [28] محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي، شوقي نموذجاً، مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، ط 2000.
- [29] محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، سورية، 1996.
- [30] يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 2004.

## الهوامش والإحالات

- 1- ابن منظور لسان العرب، علق عليه ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل ابراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2009، ج 8، مادة (وقع)، ص 485.
- 2- ابن سيدة، المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، المجلد 13، ص 10.
- 3- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط 1984، 2، ص 71.
- 4- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط 1، 2002، ص 119.
- 5- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1982، ص 21.
- 6- ابن فارس، الصحاحي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه ووضع حواشيه: أحمد حسن يسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص 212.

- 7- حازم القرطاجني، منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1986، 3، ص89.
- 8- ينظر: سليم الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1974، ص260.
- 9- ألّفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1983، ص250.
- 10- المرجع نفسه، ص249.
- 11- عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائله، تحقيق: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1990، 2، الهامش، ص67.
- 12- يوسف اسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، 2004، ص6.
- 13- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط1997، 1، ص21.
- 14- المرجع نفسه، ص21.
- 15- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص126، نقلا عن ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص21.
- 16- محمد النوبي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، مصر، 1964، ص18.
- 17- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1985، 6، ص349.
- 18- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992، ص315.
- 19- محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر مؤسسات ع بن عبد الله، تونس، ط1988، 1، ص257.
- 20- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص53.
- 21- عبد الرحمان تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2003، 1، ص95.
- 22- المرجع نفسه، ص94.95.
- 23- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1933، ص220.
- 24- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيد العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص52.
- 25- تحصلنا على هذه النسب وفق العملية التالية: عدد الأبيات المدوّرة للبحر الواحدة تامة أو مجزوءة  $\times 100$  / عدد الأبيات المدورة في الديوان (51 بيت).
- 26- أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى، والإيقاع، دار غريب، القاهرة، مصر، 2004، ص135.
- 27- أبو الفتح البستي، الديوان، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سورية، ط1، 1989، ص130.
- 28- بابوي مولاي، حفيظ مشارك، وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين مناصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1998، ص49.
- 29- أبو الفتح البستي، الديوان، ص139.

- 30- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي\_ دراسة فنية وعروضية - الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1989، ج 1، ص 236.
- 31- أبو الفتح البستي، الديوان ص 457.
- 32- أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو، والمعنى، والإيقاع، ص 140.
- 33- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 153.
- 34- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 44.
- 35- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 137.
- 36- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب، سورية، 1996، ص 46.
- 37- المرجع نفسه، ص 45.
- 38- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 292، 293.
- 39- أحمد كشك، التدوير في الشعر -دراسة في النحو والمعنى والإيقاع-، ص 131.
- 40- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 67.
- 41- المصدر نفسه، ص 92.
- 42- المصدر نفسه، ص 115.
- 43- المصدر نفسه، ص 300.
- 44- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، ص 94.
- 45- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج 1، ص 236.
- 46- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 199.
- 47- المصدر نفسه، ص 44.
- 48- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص 102.
- 49- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 126.
- 50- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 79.
- 51- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 297.
- 52- أحمد كشك، التدوير في الشعر-دراسة في النحو، والمعنى، والإيقاع-، ص 121.
- 53- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 250.
- 54- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي. شوقي نموذجاً. مكتبة بستان المعرفة، الإسكندرية، مصر، دط، 2000، ص 63.
- 55- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 185.
- 56- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي. شوقي نموذجاً، ص 63.
- 57- أبو الفتح البستي، الديوان، ص 210.
- 58- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي شوقي نموذجاً، ص 78.

- 
- 59- أبو الفتح البستي، الديوان، ص257.
- 60- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي شوقي نموذجاً، ص59.
- 61- ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر\_ دراسة في التراث النقدي \_ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط5، 1995، ص 313.
- 62- محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، ص81.
- 63- أبو الفتح البستي، الديوان، ص89.
- 64- أحمد كشك، التدوير في الشعر -دراسة في النحو، والمعنى، والإيقاع-، ص141.
- 65- أبو الفتح البستي، الديوان، ص194.