

الصوامت والحركات الطوال في شعر البحري

الدكتور عبد القادر شارف،
جامعة حسبية بن بو علي، الشلف-الجزائر.

ملخص المقال باللغة العربية:

تعد الصوامت التي تتميز بمرور الهواء الصوتي الذي يخرج من الصوت العفوي بأنها صوامت حركية، وإخراجها لا يحدث جهرا أو همس ، ولهذا فهي قريبة من الصوائت، ووفرتها لفتا للانتباه السامعين والقراء، كما أنها أدت دور القادح الفتيل، حيث نجحت بصفاتها المتميزة كالسهولة والوضوح السمعي في تحقيق عنصر الإثارة الإيقاعي، وقد التمسنا لوجودها في شعر البحري تعليلا ذلك أنها مولدة الوظيفة الانتباهية التي تساهم في الحرص على إبقاء التواصل بين البات - البحري - وبين القراء - المتقبلين - ، كما أنها تساهم في التأثير وتبليغ الرسالة وتوطيد الرابط الوجداني المشترك.

ملخص المقال باللغة الأجنبية:

L'abondance de la poésie EL bohtori attirer l'attention des auditeurs et des lecteurs, A distingué avec succès ses caractéristiques, tels que la facilité et la clarté de la composante audio dans la réalisation de l'excitation rythmique , Nous cherché à faire sentir sa présence dans l'explication EL bohtori qu'ils génèrent fonction qui contribuent à la diligence de maintenir la communication entre EL bohtori - et parmi les lecteurs, ils contribuent également à l'effet de faire passer le message et la consolidation du lien affectif commun.

تتميز الصوامت بكيفية النطق بها، إذ تعترض الهواء حواجز عضوية أثناء مرورها عبر الممر الصوتي¹، وهي تختلف من لغة إلى أخرى إلا أن درجة الاختلاف أقل من درجة الاختلاف بين اللغات في حالة الحركات²، بيد أنها تتميز بخاصية " تتمثل في طبيعة الإنتاج الفعلي للصوت الصائت الذي يحدث في الواقع بعد خروج الهواء من الرئتين، حيث يمر النفس في مجراه الطبيعي دون أن يعترض سبيله أي عائق " ³. وتطلق الصوامت على مجموعة الأصوات الشديدة والرخوة والمائعة

والأنفية، وتطلق الحركات الطوال على الألف والياء والواو، ومن أمثلتها في
شعر البحري قوله:
وَرَوْضٍ كَسَاهُ الطَّلُّ وَشَيْئاً
مُجَدِّداً
إِذَا مَا إِنْسِكَابُ الْمَاءِ عَايَنْتَ
خَلَّتْهُ
وَإِنْ سَكَنْتَ عَنْهُ حَسِبْتَ
صَفَاءَهُ
وَعَنْتَ بِهِ وَرُقَّ الْحَمَائِمُ حَوْلَنَا
فَلَا تَجْفُونَ الدَّهْرَ مَا دَامَ مُسْعِداً
وَحُذْهَا مُدَاماً مِنْ غَزَالٍ كَأَنَّهُ
فَأُضْحَى مُقِيماً لِلنَّفُوسِ وَمُقْعِداً
وَقَدْ كَسَرَتْهُ رَاحَةُ الرِّيحِ بُرْدَا
حُسَاماً صَفِيلاً صَافِي الْمَتَنِ
جُرْدَا
غِنَاءً يُنْسِيكَ الْغَرِيضَ وَمَعْبِداً
وَمَدَّ السُّرَى مَا قَدْ حَبَاكَ بِهِ يَدَا
إِذَا مَا سَقَى بَدْرًا تَحَمَّلَ فَرْقَدَا
4

يبلغ الامتزاج الشعوري أوجهه في هذه الأبيات بين صور الطبيعة من
جهة وذات الشاعر من جهة أخرى، وقد برز هذا الامتزاج واضحاً في بيان أثر
هذه الصور في النفوس، إنها مقيمة لها ومقعدة، بل إن بروزه كان أوضح في
استعمال ضمير المخاطب (عَايَنْتَ، حَسِبْتَ، يُنْسِيكَ) وما هذه الكاف التي
ترددت خمس مرات، وتلك التاء التي تكررت ست مرات سوى (أنا) البحري،
وهي صوامت شديدة "يُمنع الصوت أن يجري فيها"⁴، وقد بدت في هذه الأبيات
من حيث الشيوخ والتكرار من الأصوات التي تحقق في جُلِّها عنصر الدلالة
التمثلية في وصف هذا الروض في أحسن صورة يتقبلها المتلقي، وقد ساعدها
في هذا التصوير صوامت أخرى تنتمي إلى الزمرة نفسها، هي: الهمزة أربع
مرات في (فَأُضْحَى، صَفَاءَهُ، غِنَاءً، كَأَنَّهُ)، والجيم ثلاث مرات في (مُجَدِّداً،
جُرْدَا، تَجْفُونَ)، والدال تسعة عشر مرة باحتساب الإدغام، فضلا عن الروي
المتكرر في (مُجَدِّداً، مُقْعِداً، بُرْدَا، جُرْدَا، مَعْبِداً، مُسْعِداً، يَدَا، الدَّهْرَ، مَا دَامَ،
مُسْعِداً، مَدَّ، قَدْ، مُدَاماً، بَدْرًا، فَرْقَدَا)، والقاف سبع في (مُقْعِداً، صَفِيلاً،
وَرُقَّ، قَدْ، سَقَى، فَرْقَدَا)، والباء ست مرات في (إِنْسِكَابُ، بُرْدَا، حَسِبْتَ، مَعْبِداً،
حَبَاكَ، بَدْرًا)، وكلها صوامت تبادلت بين الجهر والهمس لتعطي الانطلاقة
الحرّة للصوت المسموع القوي.

والبحتري في الأبيات المتقدمة إنما يبلغنا مكانة الطبيعة من نفسه
وأثرها فيها، والطبيعة المصورة طبيعة مشرقة، وجب أن تثير في النفوس أرق

المشاعر وأكثرها إشراقاً، وقد نجح الشاعر في إقامة التوازن بين هذين الطرفين: الصورة والموقف، الموضوع والذات، فالشاعر في هذه الأبيات لا يصوّر الطبيعة، وإنما يوحى بموقفه منها، وبما أثارتها في نفسه من مشاعر الحبور والإشراق.

وتستوقفنا في تلك الأبيات صور الصنعة، التصريع في (مجدّداً- مقعداً)، والطباق في (مقيماً- مقعداً)، والجناس في (راحة الريح)، الأمر الذي يجعلنا نؤكد طغيان الانفعال على صور البحري حتى على صور الصنعة منها، فنحن لا نكاد نشعر بهذه الصور لدى قراءتنا الأبيات، وهذا يعود في نظرنا إلى تلك الطاقة الشعرية التي أفاضها البحري من ذاته على شعره، ممّا جعل أمثلة تلك الصور تخفى على القارئ.

ومن قول البحري كذلك:

أَمَّا لَكُمْ مِنْ هَجَرٍ أَحْبَابِكُمْ	سَلَامٌ عَلَيْكُمْ لَا وَفَاءَ وَلَا
بُذُّ	عَهْدُ
وَشَيْكاً وَلَمْ يُنْجِزْ لَنَا مِنْكُمْ وَعْدُ	أَحْبَابِنَا قَدْ أَنْجَزَ الْبَيْنُ
	وَعَدَهُ
وَإِنْ لَمْ يَكُنْ مِنْهُ وَصَالٌ وَلَا وُدُّ	بِنَفْسِي مَنْ عَذَّبْتُ نَفْسِي
	بِحَبِّهِ
طَوَتْهُ الْمَنَابِ لَا أَرْوْحُ وَلَا أَغْدُو	يَوْدُ رَجَالٌ أَنَّنِي كُنْتُ بَعْضَ مَنْ
تَسُوءُ الْأَعَادِي لَمْ يَوْتُوا الَّذِي وَدَّوْا	وَلَوْلَا إِحْتِمَالِي ثِقَلُ كُلِّ
	مُلَمَّةٍ
بِحَيْثُ يَكُونُ اللَّبُّ وَالرُّعْبُ وَالْحَقْدُ ⁶ .	فَاتَّبَعْتُهَا أُخْرَى فَأُضَلَلْتُ نَصَلَهَا

هذه القصيدة التي أمام أعيننا هي أوّل أشعار البحري كما يقول ابنه أبو الغوث⁷، وتعد صورة رائعة من صور الصراع النفسي من أجل الحياة، استطاع فيها الشاعر - على رغم حداثة سنّه حين قال هذه القصيدة - أن يوفّق بين تنسيق أجزائها، واستطاع كذلك أن يعبر عن أحاسيسه الباطنية بما يكشف عن نزعة الفنية التي أخذت في النمو بعد ذلك، كما استطاع أن يدلّ على قدرته الشعرية وذلك في قوله حين أطلق سهمه على الذئب فأصاب قلبه، فكان سريع الملح حين قال في صدق تعبير معناه الذي يصوّر ما في أعماق القلوب من

نوازع متضاربة بقوله في الشطر الثاني من البيت الأخير: " بحيث يكون اللُّبُ والرُّعْبُ وَالْحَقْدُ "، حيث يبلغ التعبير الانفعالي مداه من خلال الاتحاد الكامل بين البحتري والذئب، فيصبح الذئب من ثم رمزاً لذات الشاعر، وما مشاعره وخواطره إلا مشاعر الشاعر نفسه وخواطره، بيد أن نوائب الزمان اجتمعت كلها على الشاعر، فبات وحيداً منفرداً، مثله مثل الذئب في الصحراء، فقد خانه الأحباب وهجره، ونكثوا وعودهم، بل تمنّوا موته، ولكن الشاعر يبدو متفائلاً، فهو برغم موقف الحبيب باق على حبّه، وهو برغم عداؤ أولئك الرجال له، صامد قويّ مستعدّ لاحتمال " ثَقُلَ كُلُّ مُلَمَّةٍ "، وفي ذلك إساءة للأعادي، وما الفخر الذي يعمد إليه إلا صورة من صور هذا التفاؤل والثقة بالنفس، لكنّ هذا لا يعني أنّه لم يكن مرهقاً من الإحباط والإخفاق اللذين مُنيَ بهما في علاقته بمحبوبته أولاً وبأصدقائه ثانياً، لهذا يحمل نفسه وحيداً ليلاً طلباً للرزق وسعيّاً وراءه، وفي هذا السعي وذاك الطلب صورة أخرى من صور التفاؤل، وقد ساعد في إنجاز هذا التصوير الرائع صوامت شديدة هي الدال بتكررها ثمانية عشر مرة فضلاً عن غنى القافية، والباء أربعة عشر مرة، والهمزة تسع مرات، وكل من الجيم والكاف والتاء أربع مرات، والطاء والقاف مرة واحدة، فعبرت عن همومه وأحزانه وهو يمزج النسب بالفخر، والغضب والألم بالفرح والحب، فأضفت هذه الأصوات على السياق طعماً متميزاً يستعذ به الذوق، ويتوق إليه الإحساس المرهف، فوشّت بدلالة وصف الذئب الذي لقيه الشاعر في طريقه وهو يشقّ البادية سعيّاً وراء الرزق، إذ أنّ البحتري يطابق بينه وبين الذئب، كلاهما يضرب في مجال الصحراء، وكلاهما جائع، وعوامل الشر والخوف تنتاب كلاهما، وغريزة حب البقاء تستولي على كلّ منهما أيضاً بالصورة التي تتفق مع لون دفاعه.

وما يدهاها به البحتري على غرار الصوامت الشديدة، الرخوة، يقول متغزلاً بالمرأة:

أَمْ ابْتِسَامُهَا بِالْمَنْظَرِ	أَلْمَعُ بَرَقٍ سَرَى أَمْ ضَوْءُ مَصْبَاحٍ
الضاحي	
وَشَجْوُ قَلْبٍ إِلَيْهَا جِدٌّ	يَا بُؤْسَ نَفْسٍ عَلَيْهَا جِدٌّ
مُرْتاح	أَسِفٌ
عَنْ أَبْيَضِ خَضِلِ السِّمْطَيْنِ وَضَاحٍ	وَيَرْجِعُ اللَّيْلُ مُبَيَّضًا إِذَا ابْتَسَمَتْ
مُرُورُ غَيْثٍ مِنَ الْوَسْمِيِّ	تَهْتَرُّ مِثْلَ اهْتِرَازِ الْعُصْنِ
سَحَّاحٍ	أَتَعَبُهُ

وَأَيْلَةُ الْقَصْرِ وَالصَّهْبَاءِ
قَاصِرَةٌ

لِلْهُوَ بَيْنَ أَبَارِيْقٍ
وَأَقْدَاحٍ⁸.

يعمد البحتري في هذه الأبيات إلى التصوير النفسي، تصوير أثر صورة المحبوبة في نفسه، مبتعداً عن التصوير المادي الحسي، مستعيناً في ذلك بصوامت احتكاكية⁹ تتكون بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع حيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكا مسموعاً¹⁰. وقد استخدمت هذه الصوامت في هذه الأبيات استخداماً رائعاً، فهي بصفاتها الصوتية الخالصة تصور المعاني تصويراً حسياً، وتضفي عليه جرساً موسيقياً موحياً مؤثراً، وتكمن هذه الصوامت في السنين بتسع مرات، والحاء بثمان فضلاً عن القافية والإدغام، والهاء بسبع، والضاد بست، والصاد بخمس، والزاي مرتين، وكل من الغين والحاء، والطاء، والفاء، والشين مرة واحدة، وقد نشأ عن هذه الصوامت نوع من الحركة والطرب، متبوعاً بصفير أو حفيف¹¹، والشاعر بهذا الدأب يلتقي مع الشعراء العذريين، لكنه يتفوق عليهم في انسلاخه عن ذاته واتحاده بذات المحبوبة، فالعلاقة بينه وبين المحبوبة شبيهة بالعلاقة بين الماء والراح، وهي علاقة تَوَحَّد وامتزاج معبر عنها بفعل المصافاة.

ومن قول البحتري كذلك:
وَالْمَنَائِيَا مَوَائِلُ
وَأَنُوشَرُ
وَعِرَاكُ الرَّجَالِ
بَيْنَ يَدَيْهِ
مِنْ مُشِيحٍ يَهْوَى بِعَامِلٍ رُوحِ
تَصِفُ الْعَيْنُ أَنَّهُمْ جِدُّ أَحْيَا
قَدْ سَقَانِي وَلَمْ يُصَرِّدْ أَبُو الْغَوِ

وَأَنْ يُزْجَى الصُّفُوفِ تَحْتَ
الدَّرَفِ
فِي خُفُوفٍ مِنْهُمْ وَإِغْمَاضِ
جَرَسِ
وَمُلِيحٍ مِنْ
السِّنَانِ بِثَرَسِ
لَهُمْ بَيْنَهُمْ
إِشَارَةُ خُرْسِ
ث عَلَى الْعَسْكَرِينَ شَرَبَةً
خُلْسٍ¹².

نشأ عن تردد السنين في هذا المقصد ثماني مرات، والشين أربع مرات، والصاد ثلاث مرات، والهاء بضمير الجمع الغائب مرتين، ووجود الزاي،

والخاء، والضاد، والثاء، نوع من الصفير يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعنى الحركة التي تظهر في هذا التتابع الحركي المتماسك، وهي صورة على مستوى عال من الجمال في تصوير الحركة المتتابعة، والسين هاهنا تبلغ أعلى مراتب الإيقاع بوردها رويًا تناسب مع وحدة الشعور المعبر عنه دلاليًا، علمًا أنَّ السين صوت رخو أسلي مهموس، فعند النطق به يعتمد طرف اللسان خلف الأسنان العليا مع التقاء مقدمه بالثة العليا ووجود منفذ ضيق للهواء ليحدث الاحتكاك، ويرتفع بأقصى الحنك حتى يمنع مرور الهواء من الأنف، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به¹³، ويعد هذا الصوت عالي الصفير في العربية إذا قيس بحرف آخر، وصفته هذه جعلته أليق بالمقام من حيث انسجام الرخو مع معنى البيت، حيث نجد أنفسنا نشرف على معركة حقيقية، تكمن في براعة البحري في تحريك الجوامد، وهنا يتجلى الفارق الحقيقي بين الرسام والشاعر، لقد استطاع البحري بلوحته هذه أن يجسد بشكل تطبيقي الفارق بين الرسام والشاعر، فالحركة تظهر في لوحة الشاعر أوضح وأجلى ممَّا هي عليه في لوحة الرسام، إذ يلتقط الرسام الصورة الواقعية في حركيتها، فتبرز لنا لوحته هذه الحركية الحسية إichاءً، لكنَّه يبقى مقصراً عمَّا يبلغه الشاعر في رسمه هذه الحركية، أمَّا وسيلة الشاعر إلى رسم هذه الحركات فاللفظة والفعل، حيث تتجسد الحركة بهما أمامنا في سياق زمني لنلاحظ ما دور الأفعال في الإيحاء بالحركة الزمنية، وإذا علمنا أنَّ الرخاوة صفة من صفات السين قلنا: في هذا المثل تكسر مبدأ الاعتبار، وتحقق بدله مبدأ الانسجام بين الدوال والمدلولات.

وتكاد عناية البحري تقتصر على الأصوات المجهورة، ولا عجب في ذلك، وهو البدوي الذي يميل بطبعه إلى المحسوسات، فالجهر أقرب إلى الحس منه إلى الفكر، على خلاف الهمس، لهذا السبب كان من الطبيعي أن يميل أمثال البحري إلى استخدام الصوت المجهور، فإلفت انتباههم ويعبر عن مكنوناتهم. ومن الأصوات الرخوة ما يدهاها به البحري قوله:

أَنْتَ كَمَا قَدْ عَلِمْتَ مُضْطَرِبُ الْهَيَاةِ وَالْقَدْ ظَاهِرُ الْجَأْفِ

وَالسَّيْنُ قَدْ بَيَّنَّتْ فَنَاءَكَ فـ شِدْقٍ عَلَى مَاضِيكَ مُنْخَسِفِ

وَجَهْ لِعَيْنِ الْقِسْمَيْنِ أَنْفٌ طَوِيلٌ مُحَدَّدُ يَقْطَعُ الطَّرْفَ

مِنْ هَالِكِ الرَّاءِ دَامِرِ الْأَلِفِ

خُلِفَتْ فِي قُبْحِهَا أَبَا خَلْفٍ¹⁴.

وَرُتْنَةٌ تَحْتَ

عُنَّةٍ قَدْرَتْ

سَمَاجَةً فِي الْعُيُونِ

فَاجَشَتْهُ

عمد البحتري في هذه الأبيات إلى توظيف الأصوات الرخوة تماشياً و غرض الهجاء، معتمداً على فن التلميح بالدرجة الأولى، فجاءت المعاني مليئة بالسخرية اللاذعة المرهونة بحقائق أبي قماش في عمله، وما عرف عنه من مساوئ تطيح بشخصيته، ومجيء الفاء رويًا ليس من باب الصدف، بل وظفه الشاعر ليساعده على إخراج ما في قلبه من تجريح و شتم يليق بمقام صاحبه، فوصل في هذه المقطوعة إلى تسع مرات، وقد ساعده في هذا التصوير كل من الضاد في قوله: (مُضْطَرَبٌ - ماضِغِيكَ)، والهاء في (الهِيَاءُ - ظَاهِرٌ - وَجْهٌ - يَقْطَعُهُ - هَالِكٌ - فِي قُبْحِهَا)، والسين والشين والحاء في (السِّنُّ - شِدْقٌ - مُنْخَسِفٌ - الْقَسَمَيْنِ - سَمَاجَةٌ - فَاجَشَتْهُ، مُحَدَّدٌ - تَحْتَ)، فانسجمت الأصوات مع المعاني للتعبير عن فعل السخرية.

وواضح أنَّ البحتري هنا يعتمد للتصوير الكاريكاتوري بالكلمات إمعاناً في إبراز مساوئ ابن أبي قماش وقبح منظره، فهو ذو تكوين متنافر، ووجه دميم يشقه أنف، وتعتمة لحية مصبوعة، وهو ذو قوام سيئ الهيئة مضطرب الحركات بالإضافة إلى عيوبه الفاحشة في النطق وكأنه في كل ذلك خليفة القرد في السماجة.

ومن الوحدات الصوتية الأسلوبية كذلك نجد الأصوات المائعة (Liquide)، ويقصد بها اللام، والميم، والنون، والراء¹⁵، ويسميتها علماء العربية بالأصوات المتوسطة*، يقول البحتري:

أطلق العلماء العربية القدامى على هذه الأصوات الأربعة: (ل، م، ن، ر) مضموما * إليها العين "الأصوات المتوسطة" وجمعوها في قولهم: "لم نرع" وهي في رأيهم متوسطة بين الشدة والرخاوة، إلا أن بعضهم ضم إليها أصوات أخرى قريبة الشبه جدا من الحركات، وهي الباء والواو والألف، وجمعوها كلها في قولهم "لم يرعون" ينظر ابن جني، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هندوي، ط2، دار القلم، دمشق

أَلَمْ تَرَ تَغْلِيْسَ الرِّبْرِ بِعِ الْمُبَكَّرِ — وَمَا حَالُكَ مِنْ وَشِي
 الرِّبْرِ الْمُنْشَرِّ
 وَسَرَعَانَ مَا وَلَّى الشِّتَاءُ وَلَمْ يَقِفْ — تَسَلَّلَ شَخْصٌ خَائِفٌ
 الْمُنْتَكِرِ
 مَرَرْنَا عَلَى بَطِيَّاسٍ وَهِيَ كَانَتْهَا — سَبَائِبُ عَصَبٍ أَوْ زَرَابِي
 عَبَقَ
 وَفِي أَرْجَوَانِي مِنَ النُّورِ أَحْمَرِ — يُشَابُ بِإِفْرِنْدٍ مِنْ
 الرُّوْضِ أَخْضَرِ
 إِذَا قَابَلْتُهُ الشَّمْسُ رَدَّ ضِيَاءَهَا — عَلَيْهَا صِقَالُ
 الْأَقْحُوَانِ الْمَنَوْرِ
 إِذَا عَطَفْتُهُ الرِّيحُ قُلْتُ الْتِفَافَةً — لِعَلْوَةٍ فِي جَادِيهَا
 الْمُنْعَصِفِ ر16.

استحسن الشاعر معنى لفظة الربيع فجعلها مطلع هذه القصيدة، موقعاً بحرف الراء الذي وصل إلى ثمانية عشر مرة باحتساب الإدغام، والراء " حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام فتجافى للصوت كالرخوة، ولو لم يكرّر لم يجر الصوت فيه" 17، ويتكون هذا الصوت بأن "تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً، وهذا هو السرُّ في تسميته بالمكرر، ويكون اللسان مسترخياً في طريق الهواء الخارج من الرئتين، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به" 18، وقد ساعده في ذلك صوامت مائعة نجدها داخل الحشو، هي اللام، في (تَغْلِيْسَ- تَسَلَّلَ- قَابَلْتُهُ- عَلَيْهَا- صِقَالُ- الْأَقْحُوَانِ - قُلْتُ- الْتِفَافَةً - لِعَلْوَةٍ - الْمُنْعَصِفِ)، والميم والنون في (أَلَمْ- الْمُبَكَّرِ - ما - مِنْ - الْمُنْشَرِّ- سَرَعَانَ - ما- لَمْ - الْمُنْتَكِرِ- مَرَرْنَا - كَانَتْهَا- أَرْجَوَانِي مِنَ النُّورِ - بِإِفْرِنْدٍ - مِنْ - الْأَقْحُوَانِ الْمَنَوْرِ)، هذا فضلاً عن أصوات اللين الطويلة وما لتأثيرها القوي في مد الزفرات إلى أبعد مدى ممكن للاستقبال.

ولا شكّ ما يمتاز به صامت الراء من خصائص صوتية توحى بالانسجام مع معنى علاقة التضاد التي نلمحها في صورتَي الربيع والشتاء، إلا أنّ هذا التضاد شعوري، طغت العاطفة فيه على الصنعة الفكرية، فالبحتري لم

1993م. ج1، ص 61، وإبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 65 وما بعدها،

ومحمد بشر، علم اللغة العام، القسم الثاني: الأصوات، ص169.

يسع إلى هذا التضاد إلا رغبة منه في إظهار إشراق الربيع بالنسبة إلى ظلمة الشتاء، والموقف الشعوري الذي توحى به هذه الصورة واضح يكمن في الموقف الإيجابي من الربيع والسليبي من الشتاء، وإذا كان الموقف الأول واضحاً فيما تقدم، فإن الموقف الثاني يبرز في هذه الرائية مع البيت الثاني، والتعبير الانفعالي هنا يبرز في العلاقة القائمة بين الشتاء وشخص الخائف المتكرر، فالبحتري يجيد التقاط صوره من المواقف الانفعالية، وهو بذلك لا يصور بل يوحي، إنه يغني لا يرسم، والعلاقة التصويرية في هذا البيت علاقة حركية سلبية، فحركة ذهاب الشتاء تشبه حركة تسلل الخائف المتكرر، والمعنى الموحى به هو معنى الزوال الذي لا رجعة بعده.

ولم يتوقف البحتري بهذا الصامت التكراري عند هذا الحد من الوصف الوارد في الموازنة بين الربيع والشتاء، بل امتد به وانتقل ليصف "بطياس"، التي بدت له بإشراق طبيعتها بساطاً سندسياً موشى بأبهى الألوان وأزهاها، حتى وصل إلى سرد تداخل هذه الألوان، فالأبيض والأحمر والأخضر في نظره تتداخل في هذا الوشي الطبيعي، والأقحوان بإشراقه وملاسه خده يعكس على الشمس نورها وكأن الشاعر بهذه الصورة يريد أن يؤكد إشراق صور الطبيعة، حتى إنها باتت تعادل الشمس إشراقاً وبهاءً، فتردّ عليها ضياءها.

وينهي الشاعر هذه اللقطة الطبيعية، بالمزج بين الطبيعة والمحوبة، فتمايل براعم الورد يذكره بتمايل علوة، وها هنا تصريح باسم المحوبة، التي طالما ذكرها في شعره وأحلها من نفسه مكانة رفيعة، فالطبيعة مشبهة بهذه المحوبة، وفي هذا أبلغ بيان عن مكانة طبيعة الربيع من نفس الشاعر.

والعلاقة بين أطراف جميع الصور في هذه الأبيات شعورية وجدانية، تتم على عمق مكانة الربيع من نفس الشاعر وأثره فيها، ومن الطبيعي أن يحتل الربيع هذه المكانة عند البحتري، فشدة إعجابه به، وشدة جمال صوره، جعله يتحد بها، ولما كانت وسيلة الشاعر لإدراك هذه الصور البصرية، كان من الطبيعي أن تكون هاتان العينان موطن ذلك الامتزاج، وفي فعل الالتهاب جانب جمالي آخر، كأن البحتري يوحي إلينا بشغفه بصور الطبيعة، فكأنما عيناه تلتهمانها التهاماً، بيد أن صور الطبيعة تتوالى بسرعة أمام عيني الشاعر، وهو مشغوف بها يتلففها تلففاً، ومن حركتي التسارع والتلفف تتولد شرارة الالتهاب، وهو التهاب وجداني ظاهره حرقة في العين، وجوهره انسحاب صوفي من عالم الوجود إلى عالم الخلود، حيث تمتزج الأبعاد الذاتية بالأبعاد الموضوعية.

والبحثري بهذا المزج بين ذاته والموضوع، وهو امتزاج وسيلته الخيال، يبلغ أعلى مستويات التعبير الانفعالي، وهو في الواقع لا يرسم لنا الصورة، وإنما يفضي بما أثاره الربيع من المعاني في نفسه وبما حركه من طلب الانشراح في عيد الطبيعة.

وقد يدل الرأ بصفته الجوهرية - وهي التكرار - على معنى التتابع والتوالي، ينظر قوله:

مَحَلٌّ عَلَى الْقَاطُولِ أَخْلَقَ دَائِرُهُ وَعَادَتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشاً
تُغَاوِرُهُ
كَأَنَّ الصَّبَا تُوْفِي نُذُوراً إِذَا انْبَرَّت تُرَاوِخُهُ
أَذْيَالُهَا وَثْبَاكِ رُحُ
تَغَيَّرَ حُسْنُ الْجَعْفَرِيِّ وَأَنَسُّهُ وَقُوضَ بَادِي
الْجَعْفَرِيِّ وَحَاضِرُهُ
تَحَمَّلَ عَنْهُ سَاكِنُوهُ فُجَاءَةً فَعَادَتْ سَوَاءً
ضُورُهُ وَمَقَابِرُهُ¹⁹.

إنَّ القصور غالباً ما تثير المشاعر الحزينة في نفس البحثري، وكأنها باتت عنده نظير الأطلال عند الشاعر الجاهلي، فالأطلال حملت إلى نفس الجاهليين شعوراً مأساوياً، فإذا القصور عند البحثري تعادل الأطلال رمزاً وإثارة، فتثير في نفسه مشاعر الحزن والأسى، وفي كلا الموقفين، موقف البحثري من القصور وموقف الجاهلي من الأطلال، تجسيد للحظتين: لحظة الزمن الماضي المشرقة، ولحظة الزمن الحاضر الحزينة، ومن تفاعل هاتين اللحظتين في نفس الشاعر تتولد المأساة وينشأ الموقف الانفعالي بفعل صوت الرأ الأسلي، المجهور، المتوسط، والمكرر، فعمل على إيقاظ المشاعر للتعبير عن الجوارح، وعمّا يكمن في النفس من آهات، فتكرر ثلاث مرات في البيت الأول، وأربع مرات في الثاني والثالث، ومرتين في الرابع، وقد ساعده في ذلك صيغة (الْجَعْفَرِيِّ) المتواترة مرتين في البيت الثالث، والبحثري بهذا الدأب نراه يبدأ رثاء المتوكل بالوقوف على نهر القاطول حيث كان قصر "الجعفري"، الذي أصبح بديل الطلل عند الشاعر، فبات مثله مهجوراً، بُدِّل قفره بأنسه، وقبحه بحسنه حتى أضحى في عين الناظر شبيهاً بالقبر، وهو في وقوفه على هذا الطلل العصري، تقوم في نفسه مشاعر الحزن والأسى نفسها التي كانت تقوم في نفس الجاهلي برؤية الطلل البدوي، ويتجلى التعبير الانفعالي بوضوح، من خلال بروز (أنا) الشاعر ممتزجة بـ (أنا) المتكلمين،

وفوق كل ذلك هاء السكت التي أصبحت تطالب حقها للتعبير عن خلجان النفس وما تتوق إليه، وفي موقف الشاعر هذا من القصور تجديد واضح، فقد جعل القصر بديل الطلل، من غير أن يغيّر هذا الإبدال شيئاً من الموقف الشعوري، وفي هذا مزج بارع بين التقليد والتجديد.

ويرى البحثري هنا إمكانية استبدال الوقوف على أطلال الحضارة بالوقوف على الأطلال البدوية، بل إن ما يثيره الطلل البدوي في نفس الجاهلي، بإمكان الطلل الحضري أن يثيره أيضاً في نفس العباسي، لهذا لم يرَ ضيراً في استبدال القصر بأطلال البادية، وإن كان لم يدغ صراحة وجهاً إلى هذا الاستبدال على نحو ما فعل الأولين، وموقف البحثري في ذلك أعمق، إذ عمد مباشرة إلى التطبيق على حين بقيت دعوة الشعراء الآخرين في حيز التنظير لم تتجاوزه إلى نطاق التطبيق العملي في شعره.

ومن قول البحثري كذلك في وصف الخمرة:

وَمُغْتَالُ طَوْلِ اللَّيْلِ حَتَّى	عَلَى سَاطِعٍ مِنْ طُرَّةِ الْفَجْرِ أَحْمَرُ
يُقِيمُنَا	
غَرِيرٌ مَتَى تُخَلِّطُ بِهِ النَّفْسُ تَبْهَجَ	لَهُ وَمَتَى يُقَرِّنُ بِهِ الْعَيْشُ يَقْصُرُ
إِذَا مَا تَرَاءَتْهُ الْغُيُـوْنُ	بِكُلِّ مُسَرٍّ مِنْ حَوَاهَا
تَحَدَّثَتْ	وَمُضْمَرُ
وَتُدْرَجُ فِي الْبُرْدِ الْمُحَبَّرِ	كَنُوشِيَةِ الْبُرْدِ الصَّنِيعِ الْمُحَبَّرِ ²⁰ .
صُورَةٌ	

جاء تكرار الراء في هذه المقطوعة مرتبطاً بالتعبير الانفعالي الذي يظهر في وصف البحثري لمجالس الغناء والموسيقى في النفس الوثيقان الصلة بالخمرة، فوصل هذا الترداد إلى ثمانية عشر مرة باحتساب الإدغام، فأحدث تناغماً في حشو الأبيات، فضلاً عن الروي، وقد ساعده في ذلك صيغة (طُرَّة- غَرِير- الْبُرْد- الْمُحَبَّر)، فالغناء غير منفصل عن المغني، فآثرهما واحد في النفس، وكلاهما يرتبط بحاستين تعملان معاً على امتلاك الواقعة الجمالية، وهذين الحاستين هما: البصرية والسمعية، والبحثري في وقوفه عند هاتين الحاستين وجمال ما يمكن إدراكه بهما، يعبر عن موقف جمالي رفيع المستوى، فالسمع والبصر يفضلان الحواس الأخرى من حيث " قيمتها العقلية والثقافية"²¹، بل إن في رهافة الإحساس السمعي وحده دليلاً بليغاً على عمق الموقف الجمالي وتقدمه، " فليس في إمكان العين تحليل اللون المركب إلى

ألوانه البسيطة، في حين تميّز الأذن المدربة بين النغم الأساسي والأنغام التوافقية، ولهذا السبب لا تفوق لذة فنية ما تجلبه الأنغام الموسيقية للنفس من نعيم ومتعة²².

ومن الصوامت غير الرائ نجد الصامت الجانبي اللام²³، وهو حرف شديد منحرف، لأنّ اللسان ينحرف فيه مع الصّوت وتتجافى ناحيتا مُسْتَدَقُ اللسان فُوَيْقَ ذلك عن اعتراضهما له²⁴، ويتكون هذا الصوت بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما، وهذا معنى الجانبية، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به²⁵.

ويؤدي الصامت المنحرف – اللام - في شعر البحري دوراً بارزاً، فيتحد بالدلالة ويضفي على الأبيات الشعرية إيقاعاً متميزاً، ومن أحسن الاستعمالات التي تجسد ذلك قوله وهو يجيد في بعض قصائده الإفادة من الصور الانفعالية في أداء معانيه المجردة:

لَوْلَا تُعَفُّنِي لَقُلْتُ	مَغْنَاءً تَنِيَّاهُ وَمَغْنَاءً
الْمَنْزِلُ	مُشْكِلُ
وَبَوْقَةٍ يُشْفِي غَلِيلُ صَبَابَةٍ	وَيَقُولُ صَبٌّ مَا أَرَادَ
	وَيَفْعَلُ
سَأَلْتُ مُقَدِّمَةَ الدُّمُوعِ وَخَلَقْتُ	حُرْقاً تَوْقُدُ فِي الْحَشَا مَا تَرَحَّلُ
إِنَّ الْفِرَاقَ كَمَا عَلِمْتُ فَخَلَنِي	وَمَدَامِعاً تَسْعُ الْفِرَاقَ وَتَفْضُلُ ²⁶

ترددت اللام في هذه المواقع اثنان وعشرون مرة باحتساب الإدغام والألف واللام، فضلاً عن الروي محدثة في ذلك موسيقى خافتة تأنس لها الأذان، فالقارئ لمثل هذه الأبيات صار يتوقع هذا النغم العذب الأصيل بدلاً من القافية، وقد ساعده في ذلك صيغة (لولا- غليل- خلقت)، فانسجمت الأصوات مع المعاني لتوشى بهذا الشعور الوجداني الفريد من نوعه، فالبحري يجيد استحضار الصور الوجدانية الشعرية من التراث، وهي بذلك تمتلك بعداً شعورياً ثابتاً اكتسبته من التقليد التراثي ومكانته من نفس العربي كصورة وقوف الصب بالطلل المحيل تعبيراً عن عبثية الانتظار، وطول الانتظار الذي عبّر عنه الشاعر بصورة وقوف الصب بالطلل، عاد وأكدّه في البيت التالي بصورة سيلان الدُمُوعِ مُخَلَّفَةً حُرْقاً تَوْقُدُ فِي الْحَشَا مَا تَرَحَّلُ، وهنا يخيّل إلينا أنّ المعنى متناقض، بل أنّ الصورة غير منسجمة مع الموقف

الشعوري، فوقوف الصب على الطلل أو النظر إلى الخد الأسيل يحملان بعداً شعورياً إيجابياً، على خلاف ما قصد إليه الشاعر من تصوير شعور العبت، لكننا لو عدنا إلى الموازنة بين الموقفين لما وجدنا أي تناقض، فموقف البحري من ممدوحه المعتر كان موقف رجاء -وقد أشار إليه في البيت الأول- وهو إيجابي ينسجم مع الصورتين المعبر بهما عنه، ولما أراد الشاعر تصوير عبثية انتظاره وخيبة رجائه جاء بهاتين الصورتين المتضمتين كلا المعنيين الإيجابي والسلبي: انتظار الشاعر يشبه انتظار الصب على الطلل، ورجاؤه يشبه رجاء الناظر إلى الخد الأسيل، أما وقد خاب رجاءه وبات انتظاره عبثاً، فإن كلتا الصورتين تصلحان لهذا المعنى الجديد: عبثية انتظاره تشبه عبثية انتظار الواقف على الأطلال، وخبية رجائه تشبه خيبة رجاء العاشق الذي عاد بعد طول انتظار دون أن ينال وطراً، وكلتا الصورتين تشتملان على المعنيين الشعوريين الإيجابيين (الانتظار والرجاء) والسلبيين (عبثية الانتظار وخبية الرجاء) معاً، وهذا وجه من وجوه التضاد الذكي عند البحري، ونمط من أنماط الإفادة من الأسلوب الفكري في تركيب صور الانفعالية.

ومن الوحدات الصوتية - كذلك - الأصوات الأنفية، تتكون بأن يحبس الهواء حبساً تاماً في موضع من الفم، ولكن يخفض الحنك اللين، فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف، ومن الأصوات الأنفية: الميم والنون في اللغة العربية " 27، ومن أمثلتها في شعر البحري قوله:

أَنْسَاكَ أَمْ أَنْسَى مُصَابِكَ بَعْدَمَا	عَلِقْتُ بِحَبْلٍ مِنْ نَدَاكَ مَتَيْنِ
وَلَوْ كُنْتُ ذَا عِلْمٍ بِفَرْطِ صَبَابَتِي	وَمَا عِلْمُ ثَاوٍ فِي الثَّرَابِ دَفِينِ
وَلَوْ كُنْتُ ذَا عِلْمٍ بِفَرْطِ صَبَابَتِي	وَمَا عِلْمُ ثَاوٍ فِي الثَّرَابِ دَفِينِ
إِذَا أَنَا لَمْ أَشْكُرْكَ نُعْمَاكَ بِالْبُكََا	فَلَسْتُ عَلَى نُعْمَى إِمْرِي بِأَمِينِ ²⁸

جاء تردد الميم أربعة عشر مرة، والنون سبعة عشر مرة باحتساب التنوين، يومئ بدلالة صدق الشاعر في رثائه الدامع الدامي بأبيات تنير في النفس عواصف الحزن، ومدى ما اعتصره البحري نفسه من جزع وأسى لمصرع يوسف بن محمد الثغري الذي ربطته صلة حميمة به، فهول الكارثة قد أذهله إلا عن مشاعره الجريحة الحزينة، فإذا ما اهتم بمناقب من يرثيه وعني بتصوير جليل أعماله وعظيم صفاته كان الرثاء للتخليد، ويقر أحمد بدوي ما ذهب إليه النقاد من أن رثاء البحري أجود من مدحه، بل يذهب إلى أن رثاءه في الثغرين يعد من عيون المراثي في الشعر العربي²⁹، والغالب أن

يجود الشعراء في المديح أكثر من الرثاء، ويبرر بعضهم ذلك بأنهم في المديح يعملون للرجاء على حين أنهم في الرثاء يعملون للوفاء، ويرون أن هناك فرقاً بين الرجاء والوفاء، وعلى عكس هذا الرأي كان البحثري، فهو عندما سئل عن تفوق مراثيه على مدائحه برّر ذلك بأنه من تمام الوفاء أن تفضل المراثي المدائح³⁰، وعنصر الصداقة كان حاسماً في الرفع من شأن كثير من نماذج الرثاء عند البحثري شأنه في ذلك شأن القرابة وصلة الرحم والميول القوية، إذ إن توافر بعض من تلك العناصر في تجربة الرثاء يرفع من قيمتها فتصبح تجربة إنسانية ذات أعماق شعورية ذاتية بدلاً من أن تبقى بدون شيء من تلك العناصر.

هذا وقد راعينا في هذه الأمثلة حضور أصوات اللين والتي تشترك مع الميم في صفة التوسط فهي بأقصى ما وصلت إليه من تأثير بما جاورها حتى الغناء، وإلى عدها أصوات دالة على الإنشادية فقد جسدت تجسيدا رائعاً ظاهرة التصوير الفني بطريقة خفية عجيبة، وغدا هذا التكرار ضرباً من النفنن العجيب، لأنه في هذه الأبيات وغيره من أبيات شعر البحثري "كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضيع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسناً"³¹.

إن الأصوات السابقة وهي الراء واللام والميم والنون تشبه الحركات في أهم خاصة من خواصها، وهي " قوة الوضوح السمعي (Sonorité)، ويمكن تفسير هذا الشبه بما يجري حال النطق بهذه الأصوات"³².

وقد أوضح البحث الصوتي بأن هذا النوع كثير الشيوخ، وذلك من خلال استقرارنا بعض معاجم اللغة العربية والقرآن، أمّا فيما يتعلق بالمعاجم وهي: الصحاح، واللسان والتاج، فقد تبين أن الراء وردت بأعلى نسبة في المعاجم الثلاث، ثم النون في اللسان والتاج، ثم الميم في اللسان والتاج، أمّا النون فقد وردت بأعلى نسبة في الصحاح وكان اللام آخرها، وأما فيما يتعلق بالقرآن الكريم، فقد تبين أن اللام وردت اثنان وعشرين وثلاثة وثلاثين ألف مرة، والنون خمسة وعشرين وخمسمائة وستة وعشرين ألف مرة، والميم خمسة وثلاثين ومائة وستة وعشرين ألف مرة، والراء ثلاثة وتسعين وسبع مائة وإحدى عشر ألف مرة³³.

أمّا استقرارنا لشعر البحثري فقد أسفر عن النتائج الآتية: اللام أربعة وأربعون وسبع مائة وسبعة وأربعون ألف مرة، والنون ستة وثلاثون وتسع مائة وواحد وثلاثون ألف مرة، والميم أربعة وثمانون وتسع مائة وتسعة

وعشرون ألف مرة، والراء ثمانية وأربعون واثنان وثلاثون ألف مرة، فَمَا علّة هذه الظاهرة؟.

مَيَّزَ علم الأصوات الحديث أشباه الحركات عن غيرها من الأصوات، ودليل ذلك قول إبراهيم أنيس: "مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنّها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنّها أكثر وضوحا في السمع"³⁴.

إذا علمنا هذه السمات هي صفات أشباه الصوائت التمسنا لوجودها في شعر البحري تعليلا ذلك أنّها مولدة - كما يبدو - الوظيفة الانتباهية* التي تساهم في الحرص على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز.

والبحري كبات قد نجح في استخدام هذه الوسيلة الصوتية الفعالة، لأنّ لتكرار أشباه الصوائت ووفرتهما لفتا للانتباه السامعين والقراء، كما أنّها أدت دور القادح الفتيل، حيث نجحت بصفاتها المتميزة كالسهولة والوضوح السمعي والتأثير في تبليغ الرسالة وتوطيد الرابط الوجداني المشترك بين البات - البحري - وبين القراء - المتقبلين -، وسحر هذه الأصوات وعذوبتها وقوة تأثيرها على السمع خير شاهد على التأكيد بها.

فبهذا النسيج الصوتي - وهو عنصر من عناصر كثيرة - أقبل المتلقون على قراءة شعر البحري وحفظه بل حولوه إلى مناظرات أدبية قحة وإقامة حوله مؤتمرات وملتقيات وأيام دراسية فريدة من نوعها، وفوق كل ذلك جعلوه منظومة يتغنون بها في المواسم والأعياد لأنّه أحسن ديوان لتاريخ سلسلة من نوابغ الأدب العربي مثله في ذلك مثل ديوان أبي تمام، وامرؤ القيس، والأعشى، والمتنبي، وابن رومي، وغيرهم، وحتى إذا ما كتب هذا التاريخ يوما ما بصفة كاملة شاملة فسبقى ديوان البحري أروع ديوان شعر وأكثره وقعا في النفوس وأسهله على الحفظ والتذكر والاستشهاد به في مواضع بعينها.

، وتظهر هذه الوظيفة في (LA FONCTION FATIGUE) تقابل في الفرنسية * المراسلات ذات محتوى الذي يتكلم عن موضوعات وأحداثا معينة، وتعتبر هذه الوظيفة التبرير الأساسي لعملية التواصل ذلك أننا نتحدث بهدف الرمز إلى محتوى معين لنا الرغبة في إيصاله إلى الآخرين وتبادل الآراء معهم، ينظر ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) مبادئ والأعلام، ط2، بيروت - لبنان 1983م، ص 55.

والواضح أنَّ صوت البحتري إلى جانب التركيب والدلالة هو الذي أعطى ديوانه الشَّعري هذا الطعم اللذيذ، وهذا السحر الجميل، وهذه الموسيقى الموحية المؤثرة، لذلك يمكن القول: إنَّ إقبال القراء والباحثين على شعر البحتري يعود إلى نسيجه المحكم الذي تمثل في شبكة العلاقات الصوتية والصرفية واللغوية.

المصادر والمراجع

- 1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، دار النهضة العربية، القاهرة 1961م.
- 2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ، دار القلم، بيروت، (د.ت).
- 3- أحمد بدوي، حياة البحتري وفنه، ط3، دار المعارف بمصر، (ب.ت).
- 4- أحمد حساني مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.
- 5- البحتري، الديوان، ج2، تحقيق حسن كامل الصيرافي، دار المعارف ط3 القاهرة 1977م.
- 6- أبو بكر الصولي، أخبار البحتري، تحقيق صالح الأشتري، مطبوعات المجمع العلمي العربي، ط1، بيروت 1958م
- 7- ابن جني، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداي، ط2، دار القلم، دمشق 1993م.
- 8- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة 1985.
- 9- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م.
- 10- عبد العزيز مطر، لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، ط2، دار المعارف 1981م.
- 11- أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت 1973م.
- 12- كمال محمد بشر، علم اللغة العام (القسم الثاني: الأصوات)، دار المعارف بمصر 1971.
- 13- ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) مبادئ والأعلام، ط2، بيروت - لبنان 1983م.
- 14- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ط7، دار المعارف، القاهرة،

1978.

الهوامش

1. أحمد حساني مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994، ص 77.
2. كمال محمد بشر، علم اللغة العام (القسم الثاني: الأصوات)، دار المعارف بمصر 1971، ص 109.
3. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ص 76.
4. البحتري، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرافي، دار المعارف ط3 القاهرة 1977م، ج 2، ص 840.
5. سيوييه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م. ج4 ص 434.
6. البحتري، الديوان، ج2، ص 740-742.
7. ينظر: أبو بكر الصولي، أخبار البحتري، تحقيق صالح الأشتري، مطبوعات المجمع العلمي العربي، ط1، بيروت 1958م، ص 55.
8. البحتري، الديوان، ج1، ص 442.
9. كمال محمد بشر، علم اللغة العام (القسم الثاني: الأصوات)، ط2، دار المعارف بمصر 1971م، ص 151، هذا وقد أضاف إليها المحدثون الذال والعين إلا أن العين يعدها القدامى متوسطة، وأنا مع الرأي القديم، ولنا حديث عن ذلك في الأصوات المائعة.
10. المرجع نفسه، ص 151.
11. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، دار النهضة العربية، القاهرة 1961م، ص 25.
12. البحتري، الديوان، ج2، ص 1156-1157.
13. كمال محمد بشر، علم اللغة العام، ص 153، وينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 64.
14. البحتري، الديوان، ج3، ص 1413.
15. رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة

- الخانجي، ط2، القاهرة 1985.
16. البحتري، الديوان، ج2، ص980.
17. سيبويه، الكتاب، ج4، ص 435.
18. كمال محمد بشر، علم اللغة العام، ص 166.
19. البحتري، الديوان، ج2، ص1045 - 1046.
20. نفسه، ج2، ص1059.
21. يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، ط7، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص68.
22. المرجع نفسه، ص67-68.
23. سيبويه، الكتاب، ج4 ص 435، وابن جني سر صناعة الإعراب، ج1، ص63، وكمال محمد بشر، علم اللغة العام، ص166، وإبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 55.
24. سيبويه، الكتاب، ج4 ص 435، وابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 63.
25. كمال محمد بشر، علم اللغة العام، ص 166.
26. البحتري، الديوان، ج3، ص 1753.
27. كمال محمد بشر، علم اللغة العام، ص 167.
28. نفسه، ج4، ص 2185.
29. أحمد بدوي، حياة البحتري وفنه، ط3، دار المعارف بمصر، (ب.ت)، ص68.
30. أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيروت 1973م، ج21، ص42.
31. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، (د.ت)، ص49.
32. كمال محمد بشر، علم اللغة العام، ص 167.
33. ينظر: عبد العزيز مطر، لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، ط2، دار المعارف 1981م ص 260.
34. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 28.