



عمود الشعر في شعر الحارث بن حلزة اليشكري

عمود الشعر في شعر الحارث بن حلزة اليشكري

م.د. فرحة عزيز محسن

جامعة البصرة - كلية التربية للعلوم الانسانية - قسم اللغة العربية

البريد الإلكتروني Email : dr.farhaazizmuhsen@gmail.com

الكلمات المفتاحية: عمود الشعر، نسيج النص، الركن البلاغي، الوزن والقافية.

كيفية اقتباس البحث

محسن، فرحة عزيز، عمود الشعر في شعر الحارث بن حلزة اليشكري، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، شباط ٢٠٢٦، المجلد: ١٦، العدد: ٢.

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مسجلة في
ROAD

مفهرسة في
IASJ



The Pillar of Poetry in the Poetry of Al-Hārith ibn Ḥillizah Al-Yashkurī

Lecturer: Dr. Farha Aziz Mohsen

University of Basrah – College of Education for Human Sciences –
Department of Arabic Language

Keywords : Pillar of Poetry, Textual Structure, Rhetorical Element, Meter and Rhyme.

How To Cite This Article

Mohsen, Farha Aziz, The Pillar of Poetry in the Poetry of Al-Hārith ibn Ḥillizah Al-Yashkurī, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, February 2026, Volume:16, Issue 2.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license
(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



[This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

The term *‘Amūd al-Shi‘r* constituted a fundamental pillar in reading, understanding, appreciating, and critically evaluating poetic texts based on the artistic criteria embedded within this concept—beginning with its earliest roots in the pre-Islamic era, represented through spontaneous and taste-based critical viewpoints, up until its full development at the hands of Al-Marzūqī.

For the importance of this term in shaping poetic discourse, we attempted to apply it to the poetry of a distinguished figure regarded as one of the elite poets, namely Al-Hārith ibn Ḥillizah al-Yashkurī, in order to assess the extent to which his poetic texts align with the aesthetic and artistic values encompassed by this concept.

Words are not merely vessels for meaning; rather, they often appear infused with new meanings that emerge as a result of social, political, economic, religious, and intellectual interactions across different historical periods. Thus, words become carriers of meanings shaped by the historical context accompanying their usage.



As a result of these different interactions and transformations, words acquire both general and specific meanings, clarified by the textual context in which they occur. Institutions likewise impose upon these words particular connotations according to their orientations, producing specialized meanings depending on the field of knowledge to which they belong. From this standpoint, we shall examine the word *'amūd* both linguistically and terminologically.

First: The term *al-'amūd* linguistically:

The word *al-'amūd* is taken from the linguistic root (*'amada*), and its plural form is *a'midah*, referring to columns made of iron or wood. *'Amūd al-khibā* is the wooden pole standing upright in the middle of the tent, and from it comes the expression *'amūd al-amr*, which means the fundamental support on which a matter stands upright(1), which in turn indicates uprightness or firmness in something(2). *Al-'amūd* also refers to the piece of wood on which a house stands, and likewise the pole standing in the middle of a tent. *'Amūd al-ṣubḥ* refers to the streak of dawn light that becomes visible and prominent, and *'amūd al-qawm* means their chief or leader(3).

Al-Zabīdī, in *Tāj al-'Arūs*, did not depart from the meanings mentioned by his predecessors(4).

From the foregoing, we conclude that the word *al-'amūd* has evolved into two distinct semantic paths: one material and the other abstract, the latter of which approaches the meaning relevant to our subject, namely the “poetic column” (*'amūd al-shi'r*)

Second: The Definition of “*Amūd al-Shi'r*” (The Pillar of Poetry) Terminologically

The issue of *'Amūd al-Shi'r* was not new or recently developed; rather, its earliest roots can be traced back to the pre-Islamic era. The critical opinions expressed by poets such as Al-Nabigha al-Dhubyanī regarding the poetry of his contemporaries—although characterized by being immediate evaluative judgments—or the opinions of Umm Jundub on the poetry of Imru' al-Qays and Alqamah, and later the opinions of caliphs in both the Islamic and Umayyad periods, even up to the beginning of the Abbasid era, besides with the viewpoints of linguists and philological critics—all of these fall within this context.

Their views fall within the essential linguistic levels: the lexical, linguistic, rhetorical, and semantic levels. By identifying and categorizing these levels, the broad features of the concept of *'Amūd al-Shi'r* began to emerge—a concept that became clearer in the opinions of al-Jāhiz and his views concerning wording and meaning, where he said: “Speech does not deserve to be called eloquent unless its meaning competes with its



wording, and its wording competes with its meaning; so its wording does not reach your ear before its meaning reaches your heart.”

As for Bishr ibn al-Mu‘tamir, he aimed for the speaker to avoid grave mistakes in wording, for meaning to be noble, to stay away from awkwardness that leads to complexity—something that consumes meanings and spoils expressions—and for every noble meaning to have an equally noble wording.

Al-Jāhiz refereed to several rhetorical purposes and their ability to create the poetic text through changing a word from one meaning to another that was not previously associated with it. He also talked about simile, the strength of resemblance, and its instruments.

As for Ibn Qutaybah, he addressed the pillars of *‘Amūd al-shi‘r* (the poetic canon) in a scattered manner throughout his book, emphasizing the correctness of meter, the elegance of diction, and the subtlety of meaning.

It is clear that he determined forth a group of criteria which he considered as important foundations on which the poetic process is built, obliging modern poets not to deviate from them, but rather to follow their path.

When Ibn al-Mu‘tazz came, he discussed in his book *al-Badī‘* several opinions considering the poetic process, especially regarding its rhetorical aspects, such as his discussion of metaphor and simile, their forms of occurrence, and the proper ways of employing them. These later became among the basic components of *‘Amūd al-shi‘r* clearly recognized by Arab critics.

As for Ibn Ṭabāṭabā, he held the view that poets should follow the path of their predecessors by handling delicate meanings and addressing the themes that earlier poets explored in their poetry. Through this, he depended upon criteria that must be fulfilled in poetry—criteria that are undoubtedly fixed and form the basis of classical poetry in all its linguistic, rhetorical, and semantic dimensions.

However, Qudāmah ibn Ja‘far believed that the poetic process must be structurally sound, beginning with diction, which should be refined, easy in articulation, possessing a tone of eloquence, and free from harshness. He also mentioned that poetry must be free from metrical flaws and excessive deviation from standard measure. Furthermore, its rhymes must be pleasant and smooth in pronunciation. He regarded *tasrī‘* (opening-line rhyme) as a type or form of *saj‘* (harmonized prose), and the more rhyme and phonetic harmony there is in a poem, the closer it comes to the domain of poetry.





Al-Āmidī explicitly mentioned *‘Amūd al-Shi‘r*, saying: “Al-Buḥturī was a Bedouin-minded poet by nature, adhering to the method of the ancients, and he never deviated from the pillar of poetry.” (18) He also said: “Poetry, according to those who are knowledgeable about it, is nothing but careful deliberation, closeness of expression to meaning, choosing the appropriate wording, placing words in their proper position, presenting meanings in wording commonly used for them, and ensuring that metaphors and similes are suitable for the purpose for which they are used, without scattering the meaning. For speech does not acquire elegance and refinement unless it bears such qualities.” (19)

Finally, *‘Amūd al-Shi‘r* reached its settled form with Al-Marzūqī, who defined it through seven foundational principles. These include the nobility and correctness of meaning, as well as the strength, richness, and accuracy of wording. They also involve precision in description, appropriateness in simile, and the cohesion and unity of the poem’s structural components, achieved through the careful selection of a pleasant and harmonious meter. In addition, they require a suitable correspondence between what is borrowed in figurative expression and the thing for which it is borrowed, along with a stylistic harmony between wording and meaning, while maintaining strong commitment to rhyme in such a way that no inconsistency or incompatibility arises between them.

الملخص

شكل مصطلح عمود الشعر مرتكزا أساسياً في قراءة النص الشعري وفهمه وتذوقه ومحاكمته نقدياً بناءً على المقاييس الفنية التي وردت في هذا المصطلح ابتداءً من الجذور الأولى له في العصر الجاهلي التي تمثلت بالآراء النقدية الفطرية والذوقية حتى تكامله على يد المرزوقي.

ولاهمية هذا المصطلح في تشكيل النص حاولنا تطبيقه على نص شاعر مميز يعد نت شعراء النخبة وهو الحارث بن جِلْزَةَ اليشْكُريّ لنرى مدى توافق نصوصه الشعرية مع القيم الجمالية والفنية التي تضمنها هذا المصطلح.

لم تكن الألفاظ مجرد وعاءٍ للمعاني؛ بل هي تأتي مشحونة بين الفينة والأخرى بالمعاني الجديدة التي تحصل نتيجة للتفاعل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والديني والمعرفي في العصور المختلفة، فتصبح هذه الألفاظ حاملةً للمعاني متأثرةً بالسياق التاريخي الذي تواكب مسيرته.





ونتيجةً لهذه التفاعلات والإنبثاقات المختلفة تكتسب الالفاظ معانٍ عامة ومحددة يكشف عنها السياق النصي الذي تأتي به ، وتحملها المؤسسات كلُّ حسب توجهاته بمعانٍ قد تكوّن محددة حسب الحقل المعرفي الذي تنتمي إليه . ومن هنا سوف نقرأ لفظة (عمود) في المجالين اللغوي والاصطلاحي .

أولاً : العمود لغةً :

العمود مأخوذ من الجذر اللغوي (عَمَدَ)، وجمعه : أعمدة من الحديد أو الخشب ، وعمود الخباء من خشب قائم في الوسط ، ومنه عمود الأمر : قوامه الذي يستقيم به^(١)، وهو الاستقامة في الشيء^(٢)، والعمود : الخشبة التي يقوم عليها البيت، وهو أيضاً الخشبة القائمة في وسط الخباء ، وعمود الصبح : ما تبلّج من ضوءه وهو المستظهر منه ، وعمود القوم : سيدهم^(٣).

ولم يخرج الزبيدي في تاج العروس عن المعاني التي ذكرها سابقوه^(٤).

ومما سبق نستنتج ان لفظة العمود قد سارت في مسارين دلاليين مختلفين: أحدهما: مادي والآخر: معنوي يقترب مما نحن بصدده ألا وهو عمود الشعر.

ثانياً : عمود الشعر اصطلاحاً

لم تك قضية عمود الشعر جديدة ولا مستحدثة ؛ بل يمكن تلمس جذورها الأولى منذ العصر الجاهلي ، فالآراء النقدية التي أبدأها الشعراء كالنابغة الذبياني في شعر زملائه وإن كانت تمتاز بأنها أحكام آنية ذوقية^(٥). أو آراء أم جندب في شعر امرئ القيس وعلقمة^(٦)، ومن ثم آراء الخلفاء في العصرين الاسلامي و الاموي وحتى بداية العصر العباسي وآراء علماء اللغة والنقاد اللغويين كلها تقع ضمن هذا الاطار.

فأراؤهم هذه تقع ضمن المستويات الاساسية للغة وهي المستوى المعجمي، واللغوي و البلاغي ، والدلالي. التي بحصرها وعدّها بدأت تتشكل الملامح العامة لمفهوم عمود الشعر الذي اتضح أكثر في آراء الجاحظ وكلامه حوله اللفظ والمعنى حيث قال : ((ولا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه الى قلبك))^(٧).

أما بشر بن المعتمر فقد أراد أن يسلم المتكلم من فاحش الخطأ في الالفاظ وان يكون المعنى شريفاً وان يترك التوعر الذي يؤدي إلى التعقيد الذي يستهلك المعاني ويشين الالفاظ وان يكون لكل معنى شريف لفظ شريف مثله^(٨).

وتحدّث الجاحظ عن بعض الاغراض البلاغية وقدرتها في خلق النص الشعري من حيث نقل اللفظ من معنى الى آخر لم يعرف به^(٩). وقد تحدّث عن التشبيه وقوة الشبه وأدواته^(١٠).

اما ابن قتيبة ، فقد تحدّث عن أركان عمود الشعر بصورة متفرقة في كتابه مؤكداً على صحة الوزن وحسن اللفظ ولطافة المعنى^(١١).

و يبدو أنه قد حدّد مجموعة من المقاييس التي عدّها من المقاييس المهمة التي تبنى عليها العملية الشعرية وألزم الشعراء المحدثين بعدم الخروج منها ؛ بل والسير على نهجها^(١٢).
وحين جاء ابن المعتز تحدّث في كتابه (البدیع) عن مجموعة من الآراء التي تخص العملية الشعرية لا سيّما فيما يخص الجانب البلاغي منها كحديثه عن الاستعارة والتشبيه وكيفية ورودهما و حسن استخدامهما^(١٣) وهما من مقومات عمود الشعر التي اتضحت عند النقاد العرب فيما بعد.

اما ابن طباطبا، فإنّه يرى أنّه على الشعراء أن يحتذوا سبيل من سبقهم بتناول المعاني اللطيفة وان يتناولوا الفنون التي طرقتها في أشعارهم^(١٤). وهو بهذا يعتمد المقاييس التي تتوافر في الشعر التي يجب اتباعها وهي لا شك مقاييس ثابتة يقوم عليها الشعر القديم في جميع جوانبه اللغوية والبلاغية والدلالية.

أما قدامة بن جعفر ، فقد رأى أن تكون العملية الشعرية صحيحة البناء ابتداءً من اللفظ الذي يجب ان يكون سمحاً سهل المخارج عليه رونق الفصاحة وخالياً من البشاعة^(١٥). وان يخلو من عيوب الوزن والافراط في الترحيف^(١٦). وأن تكون قوافيه عذبة سلسلة المخرج وقد عد التصريح نوعاً من السجع فكلماً كثر فيه التسجيع والتقفية كان أدخل في باب الشعر^(١٧).

وقد صرّح الآمدي بذكر عمود الشعر قائلاً ((ان البحري كان اعرابي الشعر مطبوع على مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر))^(١٨)، و يقول أيضاً : ((وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأنّي وقرب المأخذ و اختيار الكلام ووضع الالفاظ في موضعها وان يورد المعاني باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله وان تكون الاستعارات والتمثيلات لاثقة بما استعيرت له وغير ناثرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف))^(١٩).

وقد استفاد الجرجاني وانتفع من تجارب السابقين وآرائهم حيث قال: ((وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلمّ السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب وحده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته))^(٢٠).

وقد استقر عمود الشعر أخيراً عند المرزوقي الذي حدّد عمود الشعر بسبعة اركان هي : شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته، والاصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ،

عمود الشعر في شعر الحارث بن حلزة اليشكري

والتحام اجزاء النظم والتتامها على تخيّر من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، وشاكلة اللفظ للمعنى مع شدة اقتصائها للقافية حتى لا منافرة بينهما))^(٢١).

المطلب الأول : نسيج النص (اللفظ والمعنى) عند الشاعر

لا يكون النص إلا نسيجاً مترابطاً ومتكوناً من تشابك العلاقات وتداخلها وتفاعلها بين مكوناته اللفظية ، وإنّ هذا التفاعل الذي بينها ينتج معنىً ، ولا يمكن عدّ النص الا من خلال التواشج التام ما بين ألفاظه ومعناه ، ((فأجود الشعر ما رأيتُه متلاحم الاجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك إنه قد أفرغ فراغاً واحداً وسُبك سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان))^(٢٢) .

ومن أجل تكامل بناء النسيج لا بدّ من التواشج التام بين الالفاظ والمعاني ((فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه ومنزهاً من الاختلال مصوناً من التكلف صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة))^(٢٣). ولا شك ان شاعرنا قد سار على منهاج عمود الشعر فأرأينا تلازماً وتواشجاً بين ألفاظه ومعانيه واغراضه التي يريد التعبير عنها وتأثيرات البيئّة ومحدداته لها دور بارز في اختياره لألفاظه وانتاج معانيه، فكثيراً ما تكون ألفاظه بسيطة وواضحة وسهلة في اغراض معينة كالمدح والغزل مثلاً ؛ ولكنها قد تكون غريبة في غرضٍ ما كالرحلة ولا سيّما في معلقته ، لأن الرحلة التي كانت تقليداً شعرياً أمدهم بثروة عريضة من المعاني^(٢٤) والصور و الأخيلة.

فمن معانيه الواضحة في المديح قوله في النعمان بن المنذر:

ملك أضرع البريّة لا يو جدُ فيها لما لديه كفاء^(٢٥)

يصف الشاعر هنا الملك بقوة الرأي والحجّة عارفاً بأمر الناس قادراً على اصدار الاوامر بعزم وحزم وهنا يتضح لنا التلازم بين اللفظ والمعنى ((فاللفظ جسمٌ وروحه المعنى... و ارتباطه به كارتباط الروح بالجسم .. فإذا اختلّ المعنى وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه وإن كان حسن الطلاوة في السمع .))^(٢٦)

وقوله أيضاً :

فمكنا بذلك الناس إذما ملك المنذرُ بن ماء السّماء^(٢٧)

تمتاز الفاظه هنا بكونها سهلة منقادة غير مستكرهة ولا عسرة على الفهم؛ بل لطيفة الموالج سهلة المخارج^(٢٨).

وفي قوله مادحاً ابي قابوس :

لما جفاني أخلائي وأسلمني دهري ولحم عظامي اليوم يعترق
أقبلت نحو أبي قابوس أمدحهُ إنَّ الثناء له والحمد يُتفقُ

سهل المباءة محضراً محلُّه ما يصبح الدهرُ إلا حوله خلقُ
للمنذرين وللمعصوبِ لمثُّه أنت الضياءُ الذي يُجلى به الأفقُ (٢٩)

تمتاز هذه الابيات بجمال عباراتها وسهولة ألفاظها ووضوحها فهي كثيرة الماء سهلة وواضحة على طريقة العرب القدامى في النظم قريبة المأى حسنة السبك^(٣٠) وهذه من أركان عمود الشعر كما حددها النقاد القدماء.

اما الغرض الآخر الذي امتاز بوضوح الالفاظ وشرف المعنى وصحته وجمال السبك وقوته ودقة اختيار الألفاظ وقربها للفهم بعيداً عن السماجة والاستكراه والثقل فهو غرض الفخر ، فهو شبيهه بالمديح وقد يخصُّ الشاعر به نفسه و قومه و ما يحسن في أحدهما يحسن في الاخر^(٣١).

ومن ذلك قوله مفتخراً بقومه :

تعلّم بأنّ الحيّ بكر بن وائلٍ هُم العزّ لا يكذبك عن ذاك كاذبٍ
فإنّك إن تعرض لهم أو تسوؤهم تعرّض لأقوامٍ سواك المذاهبُ
فنحنُ غداة العين يوم دعوتنا أتيناك إذا ثابت عليك الحلائبُ
فجنّاهم قسراً نقودُ سراتها كما ذُيبت من الجمال المصاعبُ
بضربٍ يزيلُ الهام عن سكناتها كما نيد عن ماء الحياض الغرائبُ^(٣٢)

يكشف نص الشاعر عن مجموعة من القيم الثقافية السائدة في المجتمع التي تمجدها القبيلة وتعدّها من مفاخرها كالشجاعة وقوة الفتك والثبات على العهد، ((وليست تخلو الاشعار من ان يقتنص فيها أشياء قائمة في النفوس والعقول فيحسن الشاعر العبارة عنها ، واطهار ما يكمن في الضمائر منها فيبيتهج السامع لما يرد عليه فيثار بما في ذلك ما كان دفيناً ويبرز فيه ما كان مكنوناً))^(٣٣) ، وهذا يعني أن يعبر الشاعر على المعاني المكونة بعبارات رصينة وقريبة المأى تسير على النمط الثقافي السائد الذي توافق عليه منشيء النص وسامعه، وهذا من أحد أركان عمود الشعر.

وقوله أيضاً واصفاً قومه بالصبر على دفن الاحقاد والتغاضي عنها من ناحية والشجاعة والاقدام من ناحية ثانية:

أوسكتّم عنّا فكنا كمن أغن أو منعتم ما تسألون فمن حدّ
مض عيناً في جفنها الأقداء تثمّوه لئه علينا العلاء
هل علمتم أيام ينتهب النّاء س غواراً لكلّ حيّ غواء؟
إذ رفعا الحمال من سعف البج رين سيراً حتى نهاها الحساء
ثم ملنا على تميم فأحترمنا نا وفينا بنات قوم إماء^(٣٤)





يحاول الشاعر ايصال المعنى الذي يريده وما يتضمنه من مدح لقومه والافتخار بهم وصبرهم على الاعداء وقدرتهم على البطش بهم إن احتاجت الضرورة وهو في كل ذلك يتحدث عن معانٍ انسانية نابعة من ثقافته وبيئته وعصره معبراً عنها بألفاظٍ قادرة على الوصول الى ذهن السامع. فالشاعر المبدع الذي يزوج بين الالفاظ والمعاني وكانت الفاظه قوالب لمعانيه والبليغ من يحوك الكلام على حسب الاماني ويخيط ألفاظه على قدود معانيه^(٣٥) ، فمن حق اللفظ ومحاسنه ان يكون سمحاً سهل المخرج مع رونق في الفصاحة وخلو من البشاعة وبعيد عن الحوشي والغريب إلا إذا كان الشاعر إعرابياً وقد جاء ذلك في شعره دون تكلف^(٣٦). ولا شك أن الشاعر كان يمتاز بالبداهة والارتجال وقوة شاعرية ولغته تمتاز - لا سيما في المعلقة - بكثرة غريبها وأحكام نظمها^(٣٧).

ويعدّ الوصف واحداً من الاغراض الشعرية المهمة حتى انّ ابن رشيق عدّه بأنه أساس الشعر بقوله: ((الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف... واحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثّله عياناً للسامع))^(٣٨)، وعند مراجعته شعر الشاعر وجدنا هذا الغرض يأخذ حيزاً مهماً في شعره لا سيما في مقدمات بعض قصائده وصفه للرحلة وما ينبثق عنها من وصف للناقة والراحلة والضعن وكذلك وصفه للحرب وغيرها. ومن ذلك قوله واصفاً منازل حبيبته:

آدنتنا ببينها أسماء	رُبَّ ثاوٍ يملُّ منه الثَّوَاءُ
بعد عهدٍ لنا ببرقة شَمَا	ء فـأدنى ديارها الخـصَاءُ
فالمُحيَاةُ فالصَّفَاخُ فأعنا	قُ فتقاقٍ فعَازِبُ فالوفَاءُ
فرياضُ القطا فأودِيههُ الشُّرُ	بُـبٍ فالشُّـعبتان فـالأبْلاءُ
لا أرى مَنْ عهدت فيها فأبكي ال	يومَ دلّها وما يُحِيرُ البُكَاءُ ^(٣٩)

يتحدث الشاعر في هذا النص عن ديار حبيبته وما يتبع ذلك من عهود الهوى وذكريات الصبا، فهي كانت عامرة بأهلها ، تعجُّ بالحياة لكنها اصبحت مكاناً يثير الحزن والشكوى والجزع عند فراق أهلها له ، والشاعر في هذا كلّه لا يخرج عمّا سار عليه الشعراء منذ عهد أمريّ القيس الذي سبقهم الى اشياء ابتدعها منها: استيقاف الصّحب، والبكاء في الديار^(٤٠).

وهي الطريقة المُحببة لدى العرب في النظم وفيها ((حلاوة اللفظ و حسن التخلص ووضع الكلام في موضعه وصحة العبارة وقرب المأتى وانكشاف المعاني))^(٤١) فمن حسن وصفه للرحلة ، قوله :

غيرَ أني قد استعينَ على الهمِّ إذا خُفَّ بالثويّ النجاء

بزفوف كأنها هفلة أم — م رئال دويّة سقفاء
 أنست نبأة وأفرعها الف — ناصُ عصراً وقددنا الإمساء
 فترى خلفها من الرجع والوف — ع منيناً كأنه إهباء^(٤٢)

ينتقل الشاعر من وصفه للديار والبكاء عليها الى وصف الرحلة - التي عادة ما تكون على الناقة - ويؤخر الشعراء وصف الناقة حتى يفرغوا من حدود قصائدهم التي يبكوا فيها على الديار أو التغزل أو التوقع من الدهر، ولم يكن التحول الى الناقة سهلاً ولا هيئياً ولذلك توصل إليه الشعراء بالحزن والحب والفرار من الديار المهجورة والحق بالأحباب الراحلين^(٤٣)، والشاعر يصنف هنا ناقته بانها زفوف اي سريعة وهي صفة غالباً ما تطلق على النعام أو الطائر^(٤٤) مشبهاً لها

بولد النعامة واصفاً سرعتها وحسن سيرها وانها تقطع الصحراء والهواجر البعيدة لتصل به الى الممدوح وهو بذلك يستثمر ألفاظ الطبيعة برغم غرابة بعض ألفاظها ؛ لكنها تتضح من خلال السياق وتبدو قوة فصاحتها من خلال دلالتها على المعاني فاللفظة لا نقول عنها فصيحة إلا من حيث اعتبار مكانها من النظم وحسن ملائمة مع معناها لمعاني جاراتها و مؤانستها لأخواتها^(٤٥)، وهو بهذا يسير على وفق عمود الشعر الذي يرمي إلى إصابة الوصف ودقته وتأدية المعاني.

وقد طرق الشاعر باب الحكمة التي هي اسم لإحكام وضع الشئ موضعه^(٤٦) وقيل هي ((الفضيلة تمنع صاحبها من الجهل في القول والعمل وتصده عن سوء التصرف وتحذره رذيلة الاندفاع والعجلة وتعلمه ان يضع كل شئ موضعه^(٤٧)).

ومن ذلك قول الشاعر :

لا يُقيمُ العزيمُ بالبلدِ السَّه — ل ولا ينفَعُ الذليلُ النَّجاء^(٤٨)

انطلق الشاعر في حكمته عن بيئة عصره وأفكاره السائدة وهي الآ يقيم العزيم في بلاد الذل ولا ينفع الذليل الهرب من أجل نجاته، وهي حكمة تمثل حقيقتها تلك الحقبة التي تمجد القوة والمكانة، والشاعر في هذا يميل إلى الوضوح وجزالة اللفظ واستقالته ، وبعده عن التكلف^(٤٩)

ويقول في موضع آخر :

وأعلم بأنَّ النَّفْسَ إنَّ عُمَّرت — يوماً لها من سَنَةِ لاعج
 كذاكَ للإنسان في عيشه — غالية قام لها ناشج^(٥٠)





يتحدث الشاعر عن النفس الانسانية بانها مهما علت فلا بد لها من هوى محرق لها، وان الانسان مهما كان عيشه رغيداً فلا بد ان يدركه الحزن والهم، و هي حكمة صورت حياة الانسان التي لا تخلو من المصائب والهموم ، وهو بذلك يشير الى هذه المعاني النبيلة بألفاظ واضحة سهلة دالة على المقصود؛ وهو بهذه الطريقة يلخص لنا طريقة الجاهليين في النظم التي اكتسبت مكانتها في العصور اللاحقة حتى اصبحت مقياساً لدى النقاد العرب^(٥١) يقيسون عليه كل نص بغية اثبات جودته وأصالته.

أما في الشكوى فقد وردت لديه نصوص في مواضع متعددة من قصائده الا انها لم تأت كغرض منفرد؛ بل نجدها متخللة أغراضه الشعرية الأخرى ، كمثل قوله شاكياً من الدهر وما يفعله بالناس بتقلباته ومرارة أيامه :

فَضَّعِي قِنَاعَكَ أَنْ رِي _____ بَ مُخَبِّلٍ أَفْنَى مَعْدَا
مَنْ حَاكَمَ بَيْنِي وَبَيْنِي _____ نَ الدَّهْرِ قَالِ عَلَيَّ عَمْدَا
أودى بساداتنا وقود _____ تركوا لنا حلقاً وجُرداً^(٥٢)

عانى الشاعر من الدهر وتقلباته ، وقد أبدى شكواه منه ، وهو في هذا يرسل رسالة الى من تلق يفهم شفرة النص بناءً على ما تواضع عليه المبدع والمتلقي من مكونات النص ودلالاته وهو في ذلك يجنح الى الوضوح والسهولة و اختيار الالفاظ بدقة. وهي الفاظ قادرة على إيصال المعاني الى المتلقي والتأثير فيه ، وهذا ما يسمى بانكشاف المعنى وقرب المأني وكثرة الماء^(٥٣). وقال أيضاً في شكواه من الدهر :

قذفتك الأيام بالحدث الأكم _____ بر منها وشاب رأس الصغير
وتفاني بنو أبيك فأصبح _____ تَ عقيراً للدهر أو كالعقير
ليس من حادث الزمان إذ ح _____ ل على أهل غبطة من مجير^(٥٤)

يرمي الدهر الناس بالمصائب والبلايا، والحقيقة ان المشكلات تأتي من الانسان وعلاقاته بالمجتمع، ولكن الشعراء اعتادوا على أن يضعوا هذا على الزمن وتقلباته وان هذه التقلبات تشيب الصغير ويقاسي منها الناس وإن حوادث الدهر إذا حلت لا مجير لها ، وهنا تختلط الشكوى بالتأمل بالحياة وما فيها من مأس وتقلبات وهو في ذلك يؤدي ألفاظه بمعان قريبة للفهم بعيدة عن التكلف مع السهولة والوضوح معبرة عن تجربة شعرية ناضجة قادرة على التأثير دون تعمق فلسفي أو غوص على المعاني .

وقوله في الهجاء هاجياً عمرو بن قيس بن شراحيل :-

أعمرو ابن فراشة الأشيم _____ صرمت الجبال ولم تُصرم



و أفسدت قومك بعد الصّلاح
دعوت أباك إلى غيره
كفى شاهداً بمباح الصّفا
فهلّا سعيت لصلح الصّديق
وقيس تدارك بكر العراق
بني يشكر الصّيد بالمأثم
وذاك العقوق من مأثم
اللى ملّقتى الحجّ بالموسم
كسعي ابن مارية الأقصم
وتغلب من شرّها الأعظم^(٥٥)

حاول الشاعر ان يرسم صورة للمهجو واول ما ابتدأها بالأشيم الذي في جلده شامة^(٥٦) ، دلالة على تميزه عن غيره ، وربما كانت هذه الشامة اشارة الى التشويه الذي فعلته في وجهه وهي صفة مادية ، ثم انتقل الى الصفات المعنوية المتمثلة بفساد الرأي وعقوق الوالدين وعدم القدرة على إبرام الصلح بالطريقة التي قام بها ابن مارية ؛ فهو يهجو بصفتين مادية ومعنوية ، والهجاء فن من فنون الشعر ينمو و يزدهر خلال الحروب والصراعات^(٥٧)

ويقول هاجياً بني تغلب ويصفهم باللذين يحاولون إثارة النزاعات، ويقارن بينهم وبين قومه المعروفين بقوة وصلابة الرأي :

أيمّا خُطّةٍ أزدتُم فآدؤ
إن نبشتم ما بين ملحة فالصا
أو نقشتم فالنقش يحشّمه النا
ها إلينا تشفى بها الأملاء
قب فيه الأموات والأحياء
س وفيه الأسقام و الإبراء^(٥٨)

يحاول الشاعر ان يثبت لخصومه بأنهم ماضون للصلح بأي خطّة يريدونها وأنهم لا يفعلون كما يفعل الخصوم بنبش الماضي من الأيام والحروب التي دارت بينهم وإن كان لبكر الفضل في ذلك ، وهو هجاء واضح وفخر بالقبيلة.

والشاعر في ذلك كلّه يبتغي الفاظه وعباراته ويصوغها بطريقة جزلة قوية و متماسكة مؤثّرة في الخصوم دالة على معانيها بعيدة عن التقلّس والإغراق في الخيال والاسفاف؛ فقد التزم بطريقة العرب بقول الشاعر أو ما يسمى بعمود الشعر .

ومن الاغراض الاخرى في ديوانه الغزل إلا أنه قد جاء قليلاً عنده ، وربما بسبب ضياع شعره أو انه شاعر مقل في الغزل : ومن ذلك قوله :

آذنتنا ببينها أسماء
بعّد عهد لنا ببرقه شمّا
فالمحيّاة فالصّفاح فأعنا
فرياض القطا فأوديّة الشّر
لا أرى من عهدت فيها فأبكي الـ
رُبّ ثاوٍ يملّ منه الثّواء
ء فأدنى ديارها الخلصاء
ق فتاقٍ فعاذب فالوفاء
بُوب فالشّعبتان فالأبلاء
يوم دلها وما يجير البكاء^(٥٩)



مزج الشاعر بين ذكر الحبيبة والوقفة الطللية ، وقد حدّد مكان ديار الحبيبة وهي في منطقة برقة فالمحيا فالصفاح فعادل ، فوقف ليسأل الديار ويكي عليها وهذا نسق سار عليه شعراء العصر الجاهلي ، حتى عدّ ابن قتيبة هذا المسار قانوناً لا يجوز للمحدثين الخروج عليه وهو البكاء على المنزل الدارس والرسم العافي والورود على المياه الأواجن والطوامي ووصف نباتات الصحراء^(٦٠)

المطلب الثاني

الركن البلاغي

حظي الجانب البلاغي باهتمام كبير من لدن النقاد والبلاغيين وعدوه منقبةً كبيرة في النص، وقد اختلف في تعريف البلاغة وأهميتها؛ حيث أورد الجاحظ مثلاً عدة تعريفات لها، منها: معرفة الفصل من الوصل، أو هي تصحيح الاقسام واختيار الكلام أو وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة^(٦١)

وهي إجاعة اللفظ واشباع المعنى. أو معانٍ كثيرة في ألفاظ قليلة ، وهي لمحّة دالة وكلمة تكشف عن البقية^(٦٢) .

وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته^(٦٣)، ولا يكون النص بليغاً حتى تتوافر فيه عناصر و شروط هي بمجملها تشكّل الجانب البلاغي والبنية الأساسية في تشكيل النص ، وقد أوجز المرزوقي في عمود الشعر فنين أساسيين عدّهما من أركان عمود الشعر ، وهما: التشبيه والاستعارة ، وقد سبق المرزوقي إلى ذلك الأمدي والجرجاني.

فقد أكد الجرجاني على التشبيه ، فقال : وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن وشرف المعنى وصحته والمقاربة في التشبيه ، ولم يعدّ الأبداع في الاستعارة من عمود الشعر^(٦٤)

وقد اقترب كل من ابن المفتر والأمدي والجرجاني حول الاستعارة بعدّها أحد أعمدة الكلام^(٦٥) وقد عدّ المرزوقي ابن مناسبة المستعار منه للمستعار أحد أركان عمود الشعر^(٦٦) وسنتناول في هذا المطلب الركنين الأساسيين و هما: الاصابة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

أولاً : الاصابة في التشبيه :

يعد التشبيه واحداً من الفنون البلاغية التي ترفع مكانة الشاعر عند حسن استخدامها ، ومن ذلك إن من احتجّ لأمرى القيس في تقديمه على غيره بعدّة أمور منها اجادته في التشبيه حيث عدّ احسن شعراء طبقتة تشبيهاً^(٦٧)

وقد عرفه ابو هلال العسكري قائلاً بانه ((أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه))^(٦٨).
وعرفه ابن الاثير بقوله: ان يثبت للمشبه حكمً من أحكام المشبه به^(٦٩).

ويذكر ابن طباطبا بانّ العرب أودعت اشعارها من الاوصاف والتشبيهاً والحكم ما احاطت به معرفتها وإدراك عيائها فإذا فتشّت جميع تشبيهاً وجدتها على ضروب مختلفة وانها شبّهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهب عليه في معانيها التي أرادتها^(٧٠)

وقد عدّ المرزوقي المقاربة بالتشبيه التفتنّ لما بين الاشياء من صلوات وحسن تقديرها حتى يوقع التشبيه بين ابرزها وأشدّها وضوحاً^(٧١).

ويشدّد على ان التشبيه يجب ان يقع بين شيئين يشتركان في الصفات أكثر من انفرادهما حتى لا يحدث الالتباس^(٧٢)

وعند مراجعتنا لشعر الشاعر نجده يحسن استخدام هذا الفن ويستمد اركانه وعناصره من بيئته مع المقاربة بين طرفيه ووضوح الدلالة وابرار المعاني بصورة قريبة المأخذ معبرة عن الموقف ومؤثرة في متلقيه، منها قوله:

وبعينيكَ أوقدتُ هنادُ النَّا رَ أَخيراً تُلَوِي بِها العِياءُ
فَتَسوَرَّتْ نارَها مِن بعيدٍ بِخِزارى هيهاتَ منكَ الصَّلاءُ
أو قَدَّتْها بين العِيقِ فَشَخْصين — مِن بُعودٍ بِما يُلَوِحُ الضَّياءُ^(٧٣)

من أجل ابراز معانيه ورسم الصورة التي يريد إيصالها بطريقة مؤثرة في متلقيه عمد الى فن التشبيه الذي يعدّ من الفنون الأصيلة في البلاغة العربية ، فشبه النار ورؤيتها من بعيد بضياء الفجر، والرابط بين المشبه و المشبه به هو الضياء والبروز والاشتعال ، ومن هنا قارب بين المشبه والمشبه به فأصاب الوصف، وهو

أحد أركان عمود الشعر التي أكد عليها النقاد^(٧٤).

وقال أيضاً:

وغيرَ أني قد استعِينُ على الهَم إذا خُفَّ بِالنَّوى النَّجاءُ
بِزُفوفٍ كأنَّها هَفْلَةٌ أُمُّ مُرئِالٍ دَوِيَّةٌ سَققاءُ^(٧٥)

وصف الشاعر ناقته بانها زفوف التي تدل في بعض معانيها على السرعة مع النقباب في الخطو ، أو هو أول عدو النعام^(٧٦)، وقد شبّهها بفتي النعام^(٧٧) دلالة على قوتها وصلابتها وسرعتها ، والشاعر في هذا يقارب في الوصف بين المشبه الذي هو الناقة والمشبه به النعام ، ووجه الشبيه - الذي هو محذوف في البيت - هو القوة والسرعة.



فالشاعر اذن ؛ اختار تشبيهاته من بيئته وما تنتشر فيها كي يستطيع اىصال رسالته الى متلقيه بصورة أكثر تأثيراً وضوحاً ودلالة دون تعقيد فهي صورة مبنية على ما هو متعارف عليه.

وقوله يصف شجاعة قومه وصبرهم على المصاعب :

فنحنُ غداةَ العينِ يومَ دَعوتنا أتيناك إذ ثابت عليك الحلائبُ
فجنناهم قسراً نقودُ سراتها كماذ بيت من الجمالِ المصاعِبُ
بضربٍ يُزيلُ الهامَ عن سكناتها كماذ يدَ عن ماء الحياضِ الغرائبُ^(٧٨)

شبه الشاعر أبناء قومه وصبرهم بالجمال التي عرفت بتحملها المصاعب فوجه الشبه بينهما هو قوة التحمل والصبر، كم شبه بالبيت الآخر ضربهم لهام الأعداء بإخراج الشوائب من الماء. وهو في هذا يقارب بين المشبه والمشبه به من دون ان يبخر حق الصورة الفنية، برغم انكشاف المعنى وقرب المأني ودقة التشبيه تبقى الصورة مؤثرة ولا تعطي المعنى بسهولة؛ تحتاج الى التدقيق وإعمال الفكر من أجل فهم المعنى المراد ؛ لكن ليس بطريقة الغوص على المعاني أو الفلسفة العميقة فهي ليست تشبيهات سطحية ولا فلسفية وإنما هي ما اعتادت عليه العرب في طريقة النظم.

وقوله في تشبيه مواضع الديار في مهارق الفرس اي صحائفهم :

لمن الديارُ عفونٌ بالحبسِ آياتها كمهارقِ الفُرسِ^(٧٩)

شبه الشاعر حال الديار بعد ان تركها أهلها وعفا عنها الزمن بصحائف الفُرس ،وهنا قارب الشاعر ما بين المشبه والمشبه به، وهذا يُعدُّ من أركان الشعر كما حدده النقّاد .

وقد ورد عنده ما يسمى بالتشبيه البليغ في قوله:

وفَعَلْنَا بِهِمْ كَمَا عَلِمَ اللَّهُ وَمَا إِنْ لِلْحَيَاتِنِ دِمَاءُ
ثُمَّ حُجْرًا أَعْنِي ابْنِ أُمِّ قَطَامِ وَلَهُ فَارِسِيَّه خُضْرَاءُ
أَسَدٌ فِي النَّقَاءِ وَرِدٌّ هَمُوسٌ وَرَبِيعٌ إِنْ شَمَرْتِ غَبْرَاءُ^(٨٠)

شبه الشاعر ممدوحه حُجر بالأسد ، وقد حذف وجه الشبه والاداءة معاً، وهذا ما يسمى بالتشبيه البليغ لان التشبيه به أقوى وأوكد ؛ فالعلاقة بين المشبه الذي هو حُجر والمشبه به الذي هو الأسد هي الشجاعة والاقدام في الحروب وهذه الصورة ليست بجديدة ؛ بل هي تكاد أن تكون نسفاً ثابتاً في النص الجاهلي عند الحديث عن الشجاعة.

وقوله أيضاً مشبهاً أبا قابوس بالضياء :

للمنذرين وللمعصوبِ لِمَتُّهُ أنت الضياءُ الذي يُجلى به الأفقُ^(٨١)

شبه الشاعر ممدوحه أبا قابوس وهو مادي ملموس بشيء معنوي محسوس وهو الضياء ، وقد حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، وقارب بين المشبه والمشبه به، وهذا من أركان عمود الشعر . وقد يأتي التشبيه عنده ضمناً أي أن التشبيه لا يأتي فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة والواضحة ؛ بل يأتيان في سياق التركيب وأن هذا الضرب من التشبيه يستخدم ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن وتمكين للكاتب أو الشاعر للتعبير عن بعض أفكاره بأسلوب يوحي بالتشبيه من غير أن يُصرح به في صورة من صور التشبيه المعروفة .(٨٢)

كقوله:

بينُ الفتى يسعى ويسعى له تيح له من أمره خالج
يترك ما رفق من عيشه يعبتُ فيه همبج هامج^(٨٣)

عمد الشاعر الى خلق تشبيه قائم على الفكرة بعيداً عن طرق التشبيه المعتادة التي تقوم على العلاقة بين المشبه والمشبه به ووجه الشبه والاداة فهنا يقوم السياق بإبراز فكرة حال من يجمع أمواله ويتركها لوارث ليس بذئ عقل يعبت بها كالبعوض الذي يفسد كل شيء . فالتشبيه هنا ضمني ؛ لكنه قارب بين افكاره التي برزتها الفكرة ودلت عليها، وهو بذلك لم يخرج عما اعتادت عليه العرب في صنع الصورة التشبيهية.

ثانياً: مناسبة المستعار منه للمستعار له

تعدّ الاستعارة واحدة من أهم الفنون البلاغية التي لها القدرة على إبراز المعنى وتركيزه في ذهن المتلقي مع ايجاز العبارة واعطاء صورة موحية الى اعمال الفكر قليلاً لا سيما اذا اتبع المنشيء أسلوب القدماء وطريقتهم في النظم.

وقد عرّف الجاحظ الاستعارة بـ ((تسمية الشيء باسم غيره اذا قام مقامه))^(٨٤)، وقد عدّها ابن المعتز من فنون البديع وقال: ((استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء عُرِفَ بها))^(٨٥).

اما ابن قتيبة فيرى ان العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المُسمّى بها بسبب من الآخر أو مجاوراً لها أو مُشاكلاً^(٨٦).

وقال ابن الأثير : الاستعارة ((ان تريد الشيء بالشيء فتدع الافصاح بالتشبيه واطهاره وتجيء على اسم المشبه به وتجريه عليه))^(٨٧).

ولابدّ للاستعارة من ثلاثة أركان هي : المستعار منه وهو المشبه به والمستعار له وهو المشبه والمستعار وهو اللفظ المنقول^(٨٨)

وقد عدّ المرزوقي مناسبة المستعار منه للمستعار له أحد أركان عمود الشعر^(٨٩).

وعند مراجعة ديوان الشاعر وجدناه يجري الاستعارة على وفق طريقة معاصريه من شعراء العصر الجاهلي ويسير على نهجهم، وقد عُدت هذه الطريقة الاساس الفني الذي ينبغي على الشعراء الذين يتبعون طريقة النظم بالشعر وهي الثيمات الاساسية لتكوين النصوص الشعرية اللاحقة .

وقد اختار النقاد هذه الطريقة بوصفها طريقة العرب في النظم أو ما يسمى بعمود الشعر .
ومن ذلك قوله:

حتى اذا إنتفعَ الظباءُ بأطِّ رافِ الظَّلالِ وقَلْنِ في الكُنسِ^(٩٠)

تخيل الشاعر انّ الظباء إنسان يتلّغ ، فحذف الانسان وهو المشبّه به أي المستعار منه ، وأبقى المستعار له وهو الظباء ، ولكي لا ينصرف الذهن إلى معنى آخر ، ذكر عبارة أطراف الظلال التي تقي هذا الحيوان من الحر .

وهنا مناسبة بين المستعار له والمستعار منه و هذا أحد اركان عمود الشعر .

وقد اجرى الشاعر استعارة تقوم على فعل البكاء كالإنسان له مشاعر وأحاسيس قائلاً :

لا أرى من عهدتُ فيها فأبكي الـ يومَ دلهاً وما يُحيزُ البكاءُ^(٩١)

جعل الشاعر البكاء انساناً حائراً ، فحذف الإنسان وبقى على لازمة من لوازمه وهو الحيرة ، وهي إستعارة جميلة قربت المعنى بصورة بعيدة عن المباشرة .
وقوله أيضاً :

حول قيسٍ مستلئمينَ بكبشٍ قرظي كَأَنَّه عِبلاءُ^(٩٢)

وصف الشاعر فارساً جاء تحت راية قيس وصفه بأنّه كبش أي سيّداً ، فحذف اسمه وأبقى المستعار وذكر لازمة من لوازمه وهي استعارة قارب فيها الشاعر بين المستعار و المستعار منه ليؤكد على جمالية المعنى ودقة العبارة.

ومن هذا ترى أنّه قد وظّف فنين هما التشبيه والاستعارة توظيفاً دقيقاً بعيداً عن الغوص في المعاني أي بعيداً عن التشبيهات الغريبة والاستعارات البعيدة ؛ بل قارن بين أركان الفنين وحاول ان يسير بها على نهج شعراء عصره بعيداً عن التكلّف والوحشية والغرابية، وجاءت قريبة المآخذ سهلة الفهم وهي طريقة العرب القدماء في النظم.



المطلب الثالث

الوزن والقافية وعلاقتها بالنص

أولاً: الوزن

يعد الوزن واحداً من أهم المرتكزات الأساسية في تكوين نص الشعري، ((فالشعر يحتاج الى البناء والعروض والقوافي))^(٩٣)، وقد عدّ بعض النقاد ممن فضّل الأعشى على غيره بعدة خصائص منها انه اكثرهم عروضاً^(٩٤) : اي انشاء قصائده على اوزانٍ مختلفة .

وقد عدّ الجاحظ إنّ الوزن الشعري والقافية من أهم مكونات الشعر، فالكلام الذي يتصل بهما يكون الحفظ إليه أسرع والأذان لسماعه أنشط^(٩٥) :

ويرى أبو هلال العسكري انه ((اذا اردت ان تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك واخطرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها))^(٩٦)

ويرى قدامة بن جعفر أنّ الشعر الجيد يجب ((ألا يحتاج في إقامة وزنه أو الاهتداء إلى قافيته الى استجلاب معنى خارج عن غرضه))^(٩٧).

أما صاحب العمدة فيرى أن الوزن هو أعظم اركان حدّ الشعر.^(٩٨)

إنّ هذه الآراء وغيرها كانت الإرهاصات الأولى التي ساعدت المرزوقي في الصياغة الأخيرة لعمود الشعر التي يرى من أركانها لذيذ الوزن مرتبط بالمعاني التي يريد الشاعر ايصالها الى السامع.

ولقد نظم الشاعر على مجموعة من البحور الشعرية التي منها الخفيف الكامل والبسيط والمتقارب والوافر والطويل والمنسرح، وقد احتلّ الخفيف المرتكز الأساس من ناحية الوزن المستعمل في نص الشاعر ؛لأنه كان المعتمد في معلقته، بينما جاء الكامل والمنسرح والسريع والمتقارب على شكل قصائد قصيرة أو مقطعات شعرية ، وقد مثل البحر البسيط أغلب أبياته المنفردة .

وقد أحسن الشاعر استخدام هذه البحور في شعره لا سيّما البحر الخفيف الذي يمتاز بأنه أكثر البحور طلاوة وليناً وموسيقية وهو يصلح في الأغراض والمعاني الجادة كالفرح والحماسة والمدح والثناء. وقد اكثر القدماء من النظم عليه^(٩٩).

ومما جاء على البحر الخفيف معلقته التي كان ينشدها بين يدي عمرو بن هند ارتجالاً بعد إن وقع شيء من العداوة بين بكر وتغلب بعد صلحهما، فكان ينشدها من وراء السجن^(١٠٠)

فأمر عمرو بن هند برفعها استحساناً للقصيد^(١٠١)، وقد امتازت هذه المعلقة (بأحكام نسجها وتنوع اغراضها وبأنها أثر من آثار البداهة والارتجال)^(١٠٢) .

ومنها قوله معاتباً بني تغلب :



وأَتَانَا مِنَ الْحَوَادِثِ وَالْأَنْبِيَا وَإِنَّا نَحْنُ نَعْنِي بِهِ وَنُسَاءُ
 إِنَّ إِخْوَانَنَا الْأَرَاقِمَ يَغْلَوُ نَ عَلَيْنَا فِي قِيْلِهِمْ إِخْفَاءُ
 يَخْلُطُونَ الْبَرِيءَ مَنَّا بِذِي الدَّنِّ بِ وَلَا يَنْفَعُ الْخُلِيَّ الْخَلَاءُ^(١٠٣)

يتحدث الشاعر عن أمرٍ خطيرٍ قد ينتقض الصلح الذي حدث بين بكرٍ وتغلب بعد حرب البسوس وبين رأيهم لهم ويعاتبهم على الشك بهم حول مقتل بعض التغلبيين واصفاً إياهم أي التغلبيين بالأرقام وهم الرجال الأشداء الأبطال ؛ ولكنهم إلى جانب ذلك يأخذون البريء بالمذنب ويصدقون الأقاويل التي قيلت عن غدر بكر بهم.

فالمعنى هنا من المعاني الجليلة التي تحاول ان تقف ضد الدسائس وما يُحاك بين القبيلتين ، فعمد شاعرنا إلى اختيار بحر الخفيف الذي يتكون من تفعيلتين هما (فاعلاتن مستعلن) مع إجراء بعض الزخافات عليهن لتسريع حركة الأحداث ؛ لأن هاتين التفعيلتين من التفصيلات السباعية وتكرارهما بشكل متناوب يعطي تموجاً وامتداداً وسعة يمكن للشاعر من خلالها بث أفكاره بصورة أكثر اتزاناً وأقوى ديباجة واحسن سبكاً ، فالشاعر الذي يريد بناء الشعر عليه أن يأتي بالألفاظ التي تطابق القوافي وتوافق الوزن الذي يُسلس له القول عليه^(١٠٤).

وقوله في مدح النعمان :

مَلِكٌ مُقْسَطٌ وَأَفْضَلُ مِنْ يَمِّ شِي وَمِنْ دُونِ مَالِدِيهِ الثَّنَاءُ^(١٠٥)

امتاز هذا البيت بالبساطة والوضوح وهو الطريق الذي أشاد به النقاد في الشاعر الذي يمدح ملكاً بان يجعل معانيه جزلة والفاظه نقية غير مبتذلة^(١٠٦) مع السلس من الوزن الذي يساعد في تشكيل بناء الصورة .

وقال مفتخراً بنفسه وقومه مستخدماً البحر الكامل الذي يشكل فيه تفعيلية

(متفاعِلُن) السباعية مع زخافاتهما وعلها جوهر هذا البحر الذي يمتاز بأنه أقرب

إلى الشدة والعنف منه إلى الرقة واللين^(١٠٧).

كقوله:

وَلَمَّا سَأَلْتِ إِذَا الْكُتَيْبَةُ أَحْجَمَتْ وَتَبَيَّتْ رُعْبَ الْجَبَانِ الْأَهْجِجِ
 وَسَمِعْتِ وَقَعَ سُيُوفِنَا بِرُؤُوسِهِمْ وَقَعَ السَّحَابَةِ بِالْأَطْرَافِ الْمُسْرِجِ
 وَإِذَا اللَّقَاحُ تَرَوَّحَتْ بِمَشْيِيَّةٍ رَتَكَ النَّعَامِ إِلَى كَنِيْفِ الْعُوسَجِ
 أَلْفَيْتِنَا لِلضَّيْفِ خَيْرَ عِمَارَةٍ إِنَّ لَمْ يَكُنْ لَيْنٌ مَعْطَفَ الْمُدْمَجِ
 وَبَعَثَتْ مِنْ وَلَدِ الْأَعْرَى مُعْتَبَأً صَقْرًا يَلُودُ حَمَامَةَ بِالْعُوسَجِ

فإذا طبخت بناره نضجته وإذا طبخت بغيرها لم ينضج (١٠٨)

يفتخر الشاعر بقومه وشجاعتهم وضربهم رؤوس الأعداء ، ثم ينتقل الى صفة اخرى سلمية وهي إقراء الضيف في كل الاوقات وان نار قومه هي الوحيدة القادرة على نضج الطعام دون غيرهم. وهذا الفخر والتفخيم بالذات واصفاً اياها بالقوة و الشدة والعطاء والسخاء يحتاج وزن شعري يكون قادراً على حمل هذه المعاني وليس أكثر من بحر الكامل قوة وروعة وجمالاً في استيعاب هذه المعاني لا سيما اذا اختار الشاعر الفاظه بعناية وتمكّن من المعنى الذي يريد التعبير عنه ، هنا يصبح الوزن اكثر سلاسةً وانقياداً وطواعية للشاعر يستطيع من خلاله ربط مكونات نصه الشعري من الفاظٍ و معانٍ بالوزن حتى يقدّم نصاً متكاملأ يؤثر بالمتلقي ويداعب شغاف قلبه .

ومن البحور الشعرية البحر السريع الذي وظفه الشاعر في بعض أغراضه الشعرية التي منها الحكمة ، فنراه يحاول ان يناغم بين أرائه في الحياة والموت ويرى الأضياف وطبيعة الحياة القائمة على التناقض بين الحزن والسعادة والتغيرات التي يمر بها والتبدلات التي تطرأ على حياته بصورة سريعة ، كل ذلك احتاج للتعبير عنه بإيقاع مسارعٍ يتحمل التغيرات والزخافات .

لذلك يعدّ البحر السريع الذي يمتاز بسرعة إيقاعه المعتمد على تفعيلية

(مستعلن) التي يمكن أن تأتي بـ (متعلن) (مستعلن) (متفعل) وغيرها من التغيرات التي تطرأ على هذه التفعيلة مما يعطي الايقاع السرعة والخفة فيساعد على نقل الصورة المتناقضة بصورة اكثر تركيزاً في الذهن، فيقول :

تبيح له من أمره خالج	بين الفتى يسعى ويسعى له
يعيث فيه همج هامج	يترك ما رقق من عيشه
فإن شرّ اللّبن الوالج	فأصعب لأضيافك ألبانها
يوماً لها من سنة لاعج	واعلم بأن النفس إن عمّرت
غالية قام لها ناشج	كذاك للإنسان في عيشه

ينغم الشاعر بين الاحداث المتسارعة التي تمر به والتي تشكّل صلب الحياة وطبيعتها من حياة وموت و مرور الأضياف ومغادرتهم ولواعج النفس ورغباتها وما يمر به الانسان بصورة تعتمد على التخيل موزونةً ومقفاة ، فالوزن يشكّل بعداً أساسياً في تشكيل النص الشعري لكنه بمفرده لا يجعل من القول شعراً^(١٠).



ومن قوله يفخر بقومه أمام الملك عمرو بن هند واصفاً شجاعتهم بانهم الأعزة وما ينقل عنهم إلا صدقاً وإن تعرّض اليهم فانه يتعرّض لأقوام معروفين بالشدة وهم قادة السراة الابطال الضاربون لهامات الرجال :

تعلّم بأن الحيّ بكر بن وائلٍ
فإنك إن تعرّض لهم أو تسوهم
فنحن غداة العين يوم دعوتنا
فجئناهم قسراً نقود سراتها
بضرب يزيل الهام عن سكناتها
هم العز لا يكذبك عن ذاك كاذب
تعرّض لأقوام سواك المذاهب
أتيناك إذ ثابت عليك الحلائب
كما ذببت من الجمال المصاعب
كما نيد عن ماء الحياض الغرائب^(١١١)

يعد البحر الطويل من البحور المهمة لاسيما عند الشعراء القدماء وهو يعتمد على تفعيلتين هما: (فعلون مفاعيلن) وهو مثنى قديم ومسدسٌ محدث^(١١٢).

والشاعر المطبوع يستغني عن معرفة هذه الاوزان بطبعه وذوقه^(١١٣).

وقد استخدم الشاعر هذا البحر تماماً. اي بثمانى تفعيلات؛ لأنه يتحدث أمام ملك يصف له شجاعة قومه فيحتاج الى بحرٍ يمتاز بالرزانة والقوة وسعة التفعيلات حتى يعبر عن معانيه ليس بصورة متسرعة بل لتسمح له هذه السعة وكثرة الاجزاء التي تشكل التفعيلتين بالتعبير بصورة اكثر اريحية بعيداً عن التشنج والاندفاع العاطفي فتمزج بين الحكمة والوقار وجمالية الفخر اي يصبح تواشج بين البحر والغرض المراد التعبير عنه.

ومن بحوره أيضاً البحر المتقارب الذي يمتاز برنة واضحة ونغمة حماسية وبقاعه يصلح للموضوعات ذات الطابع الحماسي^(١١٤).

ومن ذلك قوله يهجو عمرو بن فراشة :

أعمرو ابن فراشة الأشيم
وأفسدت قومك بعد الصلاح
دعوت أباك الى غيره
كفى شاهداً بمباح الصفا
فهلأ سعت لصلح الصديق
صرمت الحبال ولم تُصرم
بني يشكر الصيد بالملمم
وذاك العقوق من مآثم
الى ملتقى الحجّ بالموسم
كسعي ابن مارية الأقسام^(١١٥)

يقوم النص على غرض الهجاء لعمرو بن فراشة وصفه بالحمق وافساد قومه ودعوة ابيه الى غيره وهو من العقوق والمآثم ويمدح ابن مارية وقيس اللذين تداركا الصلح ودفعا للمفاسد التي تقع بين القبائل والشاعر في ذلك مُتحمّس وماندفع في هجاء الطرف الاول ومدح الطرف الآخر، وقد

استطاع من خلال اعتماده على تفعيلة (فعولن) التي تشكل البحر المتقارب بتقلباتها ابراز هذه الحماسة .

فالوزن الشعري يرتبط بغاية الشعر وطبيعته التخيلية^(١١٦). لذلك استطاع الشاعر من خلال دمج الوزن مع التخيل في ابراز هذه الصورة المتسارعة والحماسية بصورة اكثر تأثيراً بالمتلقي معتمداً الاساليب الاساسية والخصائص الفنية التي سار عليها شعراء عصره وقد أصبحت تشكل فيما بعد فطرية عمود الشعر .

من هذا ترى ان الشاعر قد زواج بين الغرض الشعري وطريقة التعبير عنه والتقلبات التي تحدث في داخله والافكار بكل متناقضاتها بالوزن الشعري وتقلباته وخصائصه.

ثانياً: القافية

عُرِّفت القافية تعريفات عديدة حيث ذكر ابن عبد ربه بأنها ((حرف الروي الذي يبني عليه الشعر، ولا بُدَّ من تكريره فيكون في كلِّ بيت، والحروف التي تلزم حرف الروي هي أربعة : التأسيس ، الردف، والوصل ، و الخروج))^(١١٧)

اما صاحب العمدة ، فقد ذكر عدة تعريفات لها منها : تعريف الخليل الذي يقول ((القافية من آخر حرف في البيت الى أول ساكن يليه من قبله مع شركة الحرف الذي قبل الساكن))^(١١٨) وقال الأخفش : ((القافية آخر كلمة من البيت))^(١١٩).

وقد بين الجاحظ أهمية الوزن والقافية في الشعر لأنها تؤكد في ذهن السامع والأسرع في الحفظ^(١٢٠) .

وذكر قدامة بن جعفر أنّ الشعر كلام موزن مقفى دال على معنى^(١٢١).

ويرى ابن سينا بأنه لا يمكن أن يُعدَّ القول شعراً إلا إذا كان مقفى^(١٢٢)

ومن هذا نجد أنّ للقافية أهمية كبرى في تشكيل النص الشعري لا سيّما الكلاسيكي منه فإنّها مع الوزن والصورة الشعرية يشكلون الاساس في تمييز النص الشعري عمّن سواه، وقد عدّت القافية واحدةً من أهم أركان الشعر التي استنبطت من النص القديم.

وعند مراجعتنا لنصوص شاعرنا وجدنا سيطرة تكاد ان تكون تامة للقافية المطلقة اي المتحركة الروي مع تلاعب الشاعر بحروف القافية من حيث الحذف والذكر ،وقد أدّى هذا التغيير الى فخامة النص من ناحية وسلاسته من ناحية اخرى.

وقد ابتعد الشاعر عن الروي الصعب مثل الضاد والطاء والزاي والشين والطاء وغيرها. واعتمد حروفاً أكثر سلاسة وجمالاً وهي: الهمزة والباء . والجيم والداد والراء والسين والعين والقاف والميم



والنون. وهي حروف جاء عليها كثير من الشعر العربي القديم وفضلها كثير من الشعراء لميزاتها الموسيقية التي تمتاز بها.

وقد جاءت القافية عند شاعرنا على نوع واحد فقط هو القافية المطلقة التي يكون فيها حرف الروي متحركاً، وكانت على أنواع عديدة منها : مردوفة موصولة ومطلقة مؤسّسة ، موصولة بلين ، مطلقة مجردة موصولة ، ومطلقة مجردة ، ومطلقة مردوفة موصولة ، ومطلقة مردوفة . وقد جاءت أغلب القصائد عنده قافيتها من نوع مطلقة موصولة بمد، مثل قوله :

أَدْتِنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ يَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ (١٢٣)

إن القافية في هذه القصيدة جاءت متضمنة حرف الوصل والخروج والردف وخالية من التأسيس والدخيل ، وقد أوصلها الشاعر بحرف المد واو مسبوقه بألف وهمزة ،ومن صفات الالف أنه حرف مجهور لا يجري معه النفس وهو رخو؛ لأن صوته قابل للمد و التطويل متبوعة بالهمزة التي هي تتميز بالجهر والشدة والاستغال والانفتاح.

وقد جاءت صفات هذه الحروف باعتبارها قافية اي مرتكزاً صوتياً تمثل النغمة التي في آخر البيت والتي تتكرر في آخر البيت مما يعطي هذه الصفات قوة تأثيرية في ذهن المتلقي تتناسب مع الغرض الجاد الذي عرض له الشاعر في قصيدته التي جاءت على بحر الخفيف وهناك تمازج و تداخل وحبكة ما بين الوزن والقافية وقد استطاع هذا المزيج الشكلي والموسيقي ان يوصل المعاني التي أراد الشاعر التعبير عنها . ومن هذا النوع أيضاً قوله :

نَحْنُ مِنْ عَامِرِ بْنِ ذُبْيَانَ وَالنَّأِ سُ كَهَامٍ مَحَارِهِمْ لِلْقَبْرِ (١٢٤)

تحدث الشاعر في هذا النص عن الانسان والحياة وتقلبات الزمن ، وما يحدث له من فناء، وقد بنى الشاعر قصيدته على البحر المنسرح وجاءت قافيته مطلقة مردوفة موصولة خالية من التأسيس والخروج . ورُبِّمَا هذا الحذف قد يأتي ليخلق نوعاً من تسريع الايقاع في القصيدة الذي يتناسب وتقلبات الحياة من ناحية وتخفيف الثقل الذي يأتي من تفعيلة مفعولات التي تشكل مع فاعلائن النغمة الأساسية لهذا البحر، حيث جاءت هذه القافية - كما نعتقد - متناغمة مع الغرض وموسيقى البحر الشعري وهذا ما يدل على التزام الشاعر بالخصائص الفنية للقصيدة القديمة التي تمثل لون الوزن والتناغم مع الغرض احد مكونات عمود الشعر.

ومنها أيضاً المجردة الموصولة كقوله :

طَرَقَ الْخِيَالَ وَلَا كَلِيلَةَ مُدَلِّجٍ سَدِكَاً بِأَرْجُنِنَا وَلَمْ يَتَعَرَّجِ
أَتَى اهْتَدِيَتْ وَكَنتِ غَيْرَ رَجِيلَةٍ وَالْقَوْمُ قَدْ قَطَعُوا مَتَانَ السَّجْسَجِ (١٢٥)

افتتح الشاعر قصيدته بالحديث عن الحبّ وخيالاته رابطاً ذلك بالخمرة وما تفعله بالقلوب ثم يصف شجاعته واقدامه بالحروب ، فهو يمزج ما بين الحب والحرب معتمداً على البحر الكامل الذي يمتاز بتنوعاته الموسيقية الناتجة عن تكرار تفعيلات متفاعلن وما يطرأ عليها من تغييرات عروضية .

وقد اعتمد على القافية المطلقة المجردة الموصولة بناها على حرف الروي الجيم الذي يعدّ من الحروف الجهرية مما ساعده هذا الصوت على الاجهار بالحبّ والحرب وبيان انفعالات النفس.

فالقصيدة بتظافر وزنها وقافيتها وشدة اقتضائهما مع المعنى الذي أراد التعبير عنه مع حسن السبك ودقة اختيار الالفاظ جعل منه نصاً متكاملاً من الناحية الفنية تتوافر فيه كل عناصر الابداع الذي اتخذه الشعراء طريقاً لهم وهو ما يسمى بعمود الشعر أو الخصائص الفنية التي يمتاز بها كل شعر جيد.

و من قوله على هذا النوع من القافية أيضاً

لا أعرفنك إن أرسلت قافيةً تلقي المعاذير إن لم تنفع العذر
إن السعيد له في غيره غطةً وفي التجارب تحكيمٌ ومعتبرٌ^(١٢٦)

تكمن في هذا النص حكمة وتجربة عاشها الشاعر وعبر عنها نتيجة خبرته في الحياة وقد اعتمد على بحر البسيط الذي تتكون موسيقاه من تناوب تفعيلتي (مستعمل - فاعلن) مع القافية المطلقة المجردة الموصولة ذات روي وهو الراء الذي هو صوت بين الشدة والرخو اي انه يجمع بين صفتي الشدة والرخاوة ، فهو حرف مكرر إذا وقفت عليه رأيت اللسان يتعثر لما فيه من التكرير^(١٢٧)

وربما هذا الصوت وهذه القافية قد ساعدا على ابراز معنى الحكمة في البيت الثاني ، فالحكمة لا تحتاج الى رفع الصوت ولا إلى خفضه بل الى الوسطية والتجارب الناجحة في الحياة هي من تأخذ ذلك الجانب اي الاعتدال .

ومن هذا نجد ان الوزن والقافية في نصوص الشاعر يأتیان بصورة متكاملة يؤثر أحدهما في الآخر وكلاهما يعطيان احساساً بحلاوة النغمة وجمالية التعبير ويساعدان على اصال المعاني بصورة اكثر سلاسة فالشاعر ابتعد عن الروي الصعب أو غير المحبب واعتمد الاصوات التي يكثر النظم عليها مما ساعده على خلق تجربته الشعرية الناجحة والمؤثرة في المتلقي.

النتائج

بعد الانتهاء من البحث توصلنا الى عدة نتائج كان من أهمها:



١. لم تك قضية عمود الشعر وليدة عصرها؛ بل جاءت نتيجة لتراكماتٍ عدة من الآراء والدراسات النقدية المختلفة حتى استقرّ المصطلح على يد المرزوقي.
٢. طرق الشاعر عدّة أغراضٍ شعرية كالمدح و الرثاء والحكمة والوصف، وقد سار على طريقة العرب في النظم من حيث قوة السبك وجمال العبارة ودقة اختيار الالفاظ وايصال المعنى دون تكلفٍ أو غوصٍ أو استكراه.
٣. اختار الشاعر ألفاظاً مناسبة لغرض المديح امتازت بالقوة والجزالة مع التحام أجزاء النظم ممّا أدّى الى نصٍ شعري متماسك قد صبّ في قوالب متينة.
٤. استند الشعر عند شاعرنا على دقة الوصف من حيث اختيار الالفاظ المناسبة ووضعها في مواضعها الصحيحة.
٥. عبّر الشاعر في غرض الحكمة عن وجهة نظره في الحياة والموت والزمن وتقلباته وما يفعله في الانسان بصورة عميقة تنم عن تجربةٍ ومعرفةٍ بسرائر الامور؛ لكنها بعيدة عن العمق الفلسفي؛ بل بصورة قريبة على طريقة العرب في النظم.
٦. استخدم الشاعر فن التشبيه استخداماً موفقاً، فقد قارب بين تشبيهاته مع وضوح الدلالة وجمالية الصورة والمقاربة بين أركان التشبيه.
٧. أجرى الشاعر الاستعارة على طريقة العرب في النظم من حيث مناسبة المستعار منه للمستعار له بصورة قريبة للنفس بعيدة عن الاستعارات البعيدة التي تحتاج الى بذل جهدٍ نقدي بمعرفتها.
٨. امتازت اغلب معانيه بانها معانٍ شريفة تتفق والقيم الثقافية السائدة في المجتمع آنذاك تدل على حكمة الشاعر وخبرته في الحياة ومعرفته بدقائق الامور. مع جزالة اللفظ وقوة التركيب والبعد عن الاستكراه وما يُشِين النص.
٩. بنى الشاعر نصوصه على عدة اوزان شعرية منها الطويل والبسيط والخفيف والسريع والمتقارب وغيرها مع التحام اجزاء النظم ودقة اختياره لألفاظه وحسن سبكها وجمال تعبيرها.
١٠. جاءت معظم المعاني متناسبة مع الاوزان الشعرية التي بُنيت عليها، فقد امتازت معلقته التي طرق فيها عدة اغراض شعرية كالوقوف على الديار وذكر الحبيبة والرحلة ومعاناتها والفخر بقومه وهجاء عدوه متناسبة مع ايقاع البحر الخفيف الذي اعطى له مساحة كبيرة من الحرية من أجل طرق هذه الموضوعات لا سيما وانه قد طرقها بطريقة هادئة وحكيمة ورزينة بعيداً عن الانفعالات العاطفية غير المرغوب فيها.



عمود الشعر في شعر الحارث بن جِلْزَةَ اليشكري

١١. امتازت قوافي الشاعر بأنها مطلقة أي متحركة الروي مع تلاعبه بحروفها من حيث الحذف والذكر مما اعطى النص فخامةً وجمالاً وانسيابيةً تتفق و بنية البيت الشعري ووزنه والمعاني التي يريد التعبير عنها.

١٢. اغلب قوافيه من نوع المطلقة مردوفة موصولة ومطلقة مؤسّسة وموصولة بليين ومطلقة مجردة موصولة ومطلقة مجردة مردوفة. مما كان له الاثر الكبير في تشكيل البنية الصوتية للنص واعطائه قيمةً جماليةً.

١٣. ابتعد الشاعر عن الروي الصعب غير المحبب كالضاد والطاء والطاء والزاي والشين وغيرهما وجاءت اغلب قصائده على الهمزة والباء والميم والنون وهي من الحروف المحببة في روي القصائد لإعطائها النص سلاسة وجمالاً ونقاط ارتكاز أكثر عمقاً في المعاني.

الهوامش

- (١) ينظر: معجم العين، مادة (عمد)
- (٢) ينظر: معجم مقاييس اللغة ، مادة (عمد).
- (٣) ينظر: لسان العرب ، مادة (عمد).
- (٤) ينظر: تاج العروس ، مادة (عمد).
- (٥) ينظر: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب ، ص ٢٠ وما بعدها.
- (٦) ينظر: م. ن ، ص ٢١.
- (٧) البيان والتبيين ١ / ١١٥.
- (٨) ينظر: م. ن ، ١ / ١٣٦.
- (٩) ينظر: م. ن ، ١ / ١٥٢ . ١٥٣.
- (١٠) ينظر: م. ن ٢ / ٢٣٨ .
- (١١) ينظر: الشعر والشعراء ، ص ٣٠.
- (١٢) ينظر: م. ن ص ٣٢ . ٣٣.
- (١٣) ينظر: البديع ، ص ٦١٣.
- (١٤) ينظر: عيار الشعر ص ٥.
- (١٥) ينظر: نقد الشعر، ص ٢٠.
- (١٦) ينظر: م. ن ، ص ١٧٨.
- (١٧) ينظر: م. ن، ص ٤٣ .
- (١٨) ينظر: الموازنة بين الطائيين ، ص ٥
- (١٩) ينظر: م. ن ، ص ٥ وما بعدها.
- (٢٠) ينظر: الوساطة، ص ٣٣
- (٢١) ينظر: شرح ديوان الحماسة ، ص ١٣.



- (٢٢) ينظر: البيان والتبيين ، ٦٧/١ .
- (٢٣) ينظر: م. ن ٨٣ / ١
- (٢٤) ينظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ص ٢١ .
- (٢٥) الديوان ، ص ٣٩ .
- (٢٦) العمدة ، ٢١٧ / ١
- (٢٧) الديوان ، ص ٦٨ .
- (٢٨) ينظر: عيار الشعر ، ص ١٣٨ .
- (٢٩) الديوان ، ص ٨٤ .
- (٣٠) ينظر: الموازنة بين الطائيين ، ص ٥
- (٣١) ينظر: العمدة ، ٢٢٥ / ٢
- (٣٢) الديوان ، ص ٧١
- (٣٣) عيار الشعر ، ص ١٦٦ .
- (٣٤) الديوان ، ص ٣٦ .
- (٣٥) ينظر: العمدة ، ٢٢٢ / ١ . ٢٢٣ .
- (٣٦) ينظر: نقد الشعر ، ص ٢٠ . ٢١ .
- (٣٧) ينظر: اشعار الشعراء الستة الجاهليين ، ص ١٨٥ .
- (٣٨) العمدة ، ٤٣٩ / ٢
- (٣٩) الديوان ، ص ١١ .
- (٤٠) ينظر: طبقات فحول الشعراء ١ / ٥٥
- (٤١) الموازنة ١ / ٤٣٣
- (٤٢) الديوان ، ص ١٤ . ١٩ .
- (٤٣) ينظر: الرحلة ، ص في القصيدة الجاهلية، ص ٥٢ . ٥٣ .
- (٤٤) لسان العرب، مادة (زفzf).
- (٤٥) ينظر: دلائل الاعجاز ، ص ٤٤ .
- (٤٦) ينظر: منازل السائرين للهروي ، ص ٧٨ .
- (٤٧) ينظر: موسوعة أخلاق القرآن، ٣ / ٨٨ .
- (٤٨) الديوان ، ص ٣٩ .
- (٤٩) ينظر: شرح ديوان الحماسة، ١ / ٩ .
- (٥٠) الديوان ، ص ٧٤
- (٥١) ينظر: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي ، ص ٦٤
- (٥٢) الديوان ، ص ٧٧ .
- (٥٣) ينظر: الموازنة، ١ / ٥
- (٥٤) الديوان ، ص ٨٠ .





عمود الشعر في شعر الحارث بن جِلْزَةَ اليشكري



- (٥٥) م. ن ، ص ٨٨ .
- (٥٦) ينظر: لسان العرب مادة (وشم)
- (٥٧) ينظر: موسوعة امراء الشعر العربي، ص ٧٨ .
- (٥٨) الديوان ، ص ٣٣
- (٥٩) م. ن ، ص ١١ .
- (٦٠) ينظر: الشعر والشعراء، ص ٣٢ .
- (٦١) ينظر: البيان والتبيين ، ١ / ٨٨ .
- (٦٢) ينظر: العمدة ١ / ٣٨٦
- (٦٣) ينظر: الايضاح ، ص ٢٠
- (٦٤) ينظر: الوساطة، ص ٣٣ . ٣٤
- (٦٥) ينظر: محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، ص ٣٨١ .
- (٦٦) ينظر: شرح ديوان الحماسة، ص ١١ .
- (٦٧) ينظر: طبقات فحول الشعراء ، ١ / ٥٥ .
- (٦٨) ينظر: الصنائع ١ / ٢٣٩ .
- (٦٩) ينظر: المثل السائر ٢ / ١٢١ .
- (٧٠) ينظر: عيار الشعر ، ص ٤٤ .
- (٧١) ينظر: النقد الادبي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي ، ص ١٥٣ .
- (٧٢) ينظر: شرح ديوان الحماسة، ص ٩ .
- (٧٣) ينظر: الديوان، ص ١٤ .
- (٧٤) ينظر: طبقات فحول الشعراء ١ / ٨٨ وينظر: الشعر والشعراء ١ / ٨٧ وشرح ديوان الحماسة ص ١١
- (٧٥) الديوان، ص ١٤ .
- (٧٦) ينظر: لسان العرب مادة ، (زفزف).
- (٧٧) ينظر: م. ن ، مادة (هَقَل).
- (٧٨) الديوان، ص ٧١
- (٧٩) م. ن ص ٨١
- (٨٠) م. ن ، ص ٤٨
- (٨١) م. ن ص ٨٤
- (٨٢) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص ٣٢٨ .
- (٨٣) الديوان، ص ٧٤ .
- (٨٤) البيان والتبيين ١ / ٥٣
- (٨٥) البديع، ص ٢٢ .
- (٨٦) ينظر: تأويل، ص مشكل القرآن ص ١٠٢ .
- (٨٧) ينظر: الجامع الكبير، ص ٨٢ .

- (٨٨) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص ٨٦.
- (٨٩) ينظر: شرح ديوان الحماسة، ص ٩
- (٩٠) الديوان ، ص ٨١
- (٩١) م. ن ، ص ١١
- (٩٢) م. ن ، ص ٤٣
- (٩٣) ينظر: طبقات فحول الشعراء ١ / ٥٦
- (٩٤) ينظر: م. ن ، ص ٦٥
- (٩٥) ينظر: البيان والتبيين ١ / ٢٨٧
- (٩٦) الصاعتين ١٣٩
- (٩٧) نقد الشعر ، ص ٦
- (٩٨) ينظر: العمدة ١ / ٢٣٧
- (٩٩) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية ، ص ١٠٠
- (١٠٠) ينظر: الشعر والشعراء، ص ١٢٣
- (١٠١) ينظر: م. ن ص ١٢٣
- (١٠٢) الحياة الادبية في العصر الجاهلي ، ص ٣٠٨
- (١٠٣) الديوان ، ص ١٩
- (١٠٤) ينظر: عيار اشعر ص ٣٩
- (١٠٥) الديوان ص ٣٣
- (١٠٦) ينظر: العمدة ٢ / ٢٠٥
- (١٠٧) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية ، ص ٧٥
- (١٠٨) الديوان ص ٧٦
- (١٠٩) م. ن ص ٧٤
- (١١٠) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢٣٢
- (١١١) الديوان ص ٧١
- (١١٢) ينظر: العمدة ٢ / ٤٥٠
- (١١٣) ينظر: م. ن، ص ٢٣٧ . ٢٣٨
- (١١٤) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية ، ص ٣٩
- (١١٥) الديوان ، ص ٨٨
- (١١٦) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٣٤
- (١١٧) ينظر: العقد الفريد ٤ / ١٩٨
- (١١٨) ينظر: العمدة ١ / ٢٦١
- (١١٩) ينظر: م. ن ١ / ١٦٢
- (١٢٠) ينظر: البيان والتبيين، ١ / ٢٨٧





عمود الشعر في شعر الحارث بن حلزة اليشكري

(١٢١) ينظر: نقد الشعر، ص ٦٤

(١٢٢) ينظر: جوامع علم الموسيقى ١٢٢. ١٢٣

(١٢٣) الديوان، ص ١١

(١٢٤) م. ن، ص ٨٠

(١٢٥) م. ن، ص ٧٥

(١٢٦) م. ن، ص ٧٩

(١٢٧) ينظر: الاصوات اللغوية دراسة في ظاهرة التقخيم الصوتي، ص ١٠١

مصادر البحث ومراجعته

- ١- أشعار الشعراء الستة الجاهليين مختارات من الشعر الجاهلي، يوسف بن سلمان بن عيسى، شرح وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل. بيروت، ط/١، د.ت.
٢. الاصوات اللغوية دراسة في ظاهرة التقخيم الصوتي، د. نادر جمعة حنيفة، دار جليس الزمان. عمان، ط/١، م. ٢٠١١.
٣. الايضاح، جلال الدين القزويني، نح: جماعة من العلماء الازهر الشريف. القاهرة، ط/١ (د.ت).
٤. البديع، عبد الله بن المعتز، كراتشكوفسكي. لندن، ط/١ عام ١٩٣٥ م.
٥. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (١٥٠. ٢٥٠ هـ) تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي. القاهرة ط/١ ام ٢٠٠٣ م.
٦. تأويل مشكل القرآن، ابن قتيبة، تح: السيد أحمد صقر، القاهرة، ط/١ عام ١٣٧٣ هـ. ١٩٥٤ م.
٧. تاج العروس من جواهر القاموس، محمد رضا الزبيدي، دار الحياة - بيروت، (د.ت).
٨. الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين بن الأثير، تح: د. مصطفى جواد و د. جميل سعيد، بغداد ط/١ عام ١٩٥٦ م.
٩. جوامع علم الموسيقى، ابن سينا، تح: زكريا يوسف، المطبعة الاميرية. القاهرة، ط/١ عام ١٩٥٦ م.
١٠. الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل. بيروت، ط/١ عام ١٩٩٢ م.
١١. الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر العربي، د. وحيد صبحي كبابية، اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ط/١ عام ١٩٩٧ م.
١٢. دلائل الاعجاز، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني. القاهرة ودار المدني. جدة، ط/٣ عام ١٤١٣ هـ. ١٩٩٢ م.
١٣. ديوان الحارث بن حلزة، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطباع، دار القلم. بيروت، ط/١ (د.ت)
١٤. الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. وهب رومية، مؤسسة الرسالة. بيروت، ط/٢ عام ١٤٠٠ هـ. ١٩٧٩ م.
١٥. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة ط/١ عام ١٩٥١ م.
١٦. الشعر و الشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف - القاهرة ١٩٥٨ م.
١٧. الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تح: علي محمد الجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم، القاهرة ط/١ عام ١٣٧١ هـ. ١٩٥٢ م.



عمود الشعر في شعر الحارث بن حلزة اليشكري

١٨. طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي (١٣١ - ٢٣١ هـ) ، قرأه وشرحه : محمود محمد شاكر ، دار المدني - جدة ط/١ عام ١٩٧٤ م.
١٩. العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، دار القلم .بيروت ، ط/١ عام ٢٠٠٨ م.
٢٠. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٣٩٠ - ٤٥٦ هـ) ، قدم له وشرح له وفهرسه : د. صلاح الدين الهواري و .أ. هدى عودة ، دار ومكتبة الهلال - بيروت ، ٢٠٠٢ م.
٢١. عيار الشعر ، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، تح : محمد زغلول سلام ، دار المعارف - الاسكندرية ط/١ ، ٢٠١١ م.
٢٢. لسان العرب ،محمد بن مكرم بن علي بن منصور الانصاري، دار صادر .بيروت، ط/١ (د.ت).
٢٣. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، القاهرة، ط/١ عام ١٩٣٩ م.
٢٤. محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، د.ابتسام مرهون الصّفار ود. ناصر حلاوي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي . جامعة بغداد، ط/١ عام ١٩٩٠ م.
٢٥. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون . بيروت، ط/٢ عام ٢٠٠٧ م.
٢٦. معجم العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ - ١٧٠ هـ) ، ترتيب وتحقيق : د. عبد الحميد هندواوي دار الكتب العلمية - بيروت ٢٠٠٣ هـ.
٢٧. معجم مقاييس اللغة ، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا (٣٢٩ . ٣٩٥ هـ) تح: عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر . دمشق ط/١ (د.ت)
٢٨. منازل السائرين عبد الله الانصاري الهروي (٣٩٦ . ٤٨١ هـ)، دار الكتب العلمية . بيروت، ط/١ عام ٢٠٠٧ م.
٢٩. الموازنة بين الطائيين، الأمدي، تحقيق: احمد صقر ، دار المعارف القاهرة، ط/١ عام ١٩٧٢ م.
٣٠. موسوعة أخلاق القرآن، د. أحمد الشرباصي، دار الرائد العربي .بيروت ط/١ عام ١٩٨١ م.
٣١. موسوعة أمراء الشعر العربي من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي، د. حسن نور الدين، شركة رشاد برس . بيروت ط/ (د.ت)
٣٢. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشيد، د. ألفت كمال الروبي، دار التنوير . بيروت ط/١ عام ٢٠٠٧ م.
٣٣. النقد الأدبي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، د. محمود رزق حامد، دار القلم والایمان . دمشق ط/١ عام ٢٠٠٠ م.
٣٤. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي . القاهرة، ط/٣ عام ١٩٧٩ م.
٣٥. الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البيجاوي، مطبعة عيسى الحلبي . القاهرة ، ط/١ عام ١٩٦٦ م.

Sources and References



1. *Selected Poems of the Six Pre-Islamic Poets*, Yūsuf ibn Salmān ibn 'Īsā. Edited and annotated by Dr. Muḥammad 'Abd al-Mun'im Khafājī, Dār al-Jīl – Beirut, 1st edition, n.d.
2. *Linguistic Sounds: A Study of the Phenomenon of Phonetic Emphasis*, Dr. Nādir Jum'ah Ḥanafīyah, Dār Jalīs al-Zamān – Amman, 1st edition, 2011.
3. *Al-Īdāh*, Jalāl al-Dīn al-Qazwīnī, published by a group of scholars from Al-Azhar University – Cairo, 1st edition, n.d.
4. *Al-Badī'*, 'Abdullāh ibn al-Mu'tazz, Kratchkovsky – London, 1st edition, 1935.
5. *Al-Bayān wa-al-Tabayīn*, Abū 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr al-Jāḥiẓ (150-250 AH), edited by 'Abd al-Salām Muḥammad Hārūn, Maktabat al-Khānjī – Cairo, 1st edition, 2003.
6. *Ta'wīl Mushkil al-Qur'ān*, Ibn Qutaybah, edited by al-Sayyid Aḥmad Ṣaqr, Cairo, 1st edition, 1373 AH / 1954.
7. *Tāj al-'Arūs min Jawāhir al-Qāmūs*, Muḥammad Riḍā al-Zabīdī, Dār al-Ḥayāh – Beirut, n.d.
8. *Al-Jāmi' al-Kabīr fī Ṣinā'at al-Manzūm min al-Kalām wa-al-Manthūr*, Ḍiyā' al-Dīn Ibn al-Athīr, edited by Dr. Muṣṭafā Jawād and Dr. Jamīl Sa'īd, Baghdad, 1st edition, 1956.
9. *Jawāmi' 'Ilm al-Mūsīqā*, Ibn Sīnā, edited by Zakariyyā Yūsuf, al-Maṭba'ah al-Amīriyyah – Cairo, 1st edition, 1956.
10. *Literary Life in the Pre-Islamic Era*, Dr. Muḥammad 'Abd al-Mun'im Khafājī, Dār al-Jīl – Beirut, 1st edition, 1992.
11. *The Dispute between the Two al-Ṭā'īs and the Pillar of Arabic Poetry*, Dr. Waḥīd Ṣubḥī Kabbābah, Arab Writers Union – Damascus, 1st edition, 1997.
12. *Dalā'il al-I'jāz*, 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī, read and annotated by Maḥmūd Muḥammad Shākīr, al-Madani Press – Cairo & Dār al-Madani – Jeddah, 3rd edition, 1413 AH / 1992.
13. *Dīwān al-Ḥārith ibn Ḥillizah*, edited, verified, and introduced by Dr. 'Umar Fārūq al-Ṭabbā', Dār al-Qalam – Beirut, 1st edition, n.d.
14. *The Journey Theme in Pre-Islamic Poetry*, Dr. Waḥb Rūmiyyah, Mu'assasat al-Risālah – Beirut, 2nd edition, 1400 AH / 1979.
15. *Sharḥ Dīwān al-Ḥamāsah*, al-Marzūqī, edited by Aḥmad Amīn and 'Abd al-Salām Hārūn, Cairo, 1st edition, 1951.
16. *Al-Shi'r wa-al-Shu'arā'*, Ibn Qutaybah, edited by Aḥmad Muḥammad Shākīr, Dār al-Ma'ārif – Cairo, 1958.
17. *Al-Ṣinā'atayn*, Abū Hilāl al-'Askarī, edited by 'Alī Muḥammad al-Bajāwī and Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, Cairo, 1st edition, 1371 AH / 1952.
18. *Ṭabaqāt Fuḥūl al-Shu'arā'*, Muḥammad ibn Sallām al-Jumaḥī (131–231 AH), read and explained by Maḥmūd Muḥammad Shākīr, Dār al-Madani – Jeddah, 1st edition, 1974.
19. *Al-'Arūḍ al-Wāḍiḥ wa-'Ilm al-Qāfiyyah*, Dr. Muḥammad 'Alī al-Hāshimī, Dār al-Qalam – Beirut, 1st edition, 2008.
20. *Al-'Umdah fī Maḥāsīn al-Shi'r wa-Ādābih wa-Naqdih*, Abū 'Alī al-Ḥasan ibn Rashīq al-Qayrawānī (390–456 AH), introduced, explained, and indexed by Dr. Ṣalāḥ al-Dīn al-Hawwārī and Huda 'Udah, Dār wa-Maktabat al-Hilāl – Beirut, 2002.
21. *Iyār al-Shi'r*, Muḥammad ibn Aḥmad ibn Ṭabāṭabā al-'Alawī, edited by Muḥammad Zaghlūl Sallām, Dār al-Ma'ārif – Alexandria, 1st edition, 2011.
22. *Lisān al-'Arab*, Muḥammad ibn Mukarram ibn Manzūr al-Anṣārī, Dār Ṣādir – Beirut, 1st edition, n.d.



23. *Al-Mathal al-Sā'ir fī Adab al-Kātib wa-al-Shā'ir*, Ḍiyā' al-Dīn Ibn al-Athīr, Cairo, 1st edition, 1939.
24. *Lectures on the History of Arabic Criticism*, Dr. Ibtisām Marhūn al-Ṣaffār and Dr. Nāṣir Hallāwī, Ministry of Higher Education and Scientific Research – University of Baghdad, 1st edition, 1990.
25. *Dictionary of Rhetorical Terms and Their Development*, Dr. Aḥmad Maṭlūb, Maktabat Lubnān Publishers – Beirut, 2nd edition, 2007.
26. *Mu'jam al-'Ayn*, al-Khalīl ibn Aḥmad al-Farāhīdī (100–170 AH), edited and arranged by Dr. 'Abd al-Ḥamīd Hindāwī, Dār al-Kutub al-'Ilmiyyah – Beirut, 2003.
27. *Mu'jam Maqāyīs al-Lughah*, Abū al-Ḥasan Aḥmad ibn Fāris ibn Zakariyyā (329–395 AH), edited by 'Abd al-Salām Muḥammad Hārūn, Dār al-Fikr – Damascus, 1st edition, n.d.
28. *Manāzil al-Sā'irīn*, 'Abdullāh al-Anṣārī al-Harawī (396–481 AH), Dār al-Kutub al-'Ilmiyyah – Beirut, 1st edition, 2007.
29. *Al-Muwāzanah bayna al-Ṭā'iyayn*, al-Āmidī, edited by Aḥmad Ṣaqr, Dār al-Ma'ārif – Cairo, 1st edition, 1972.
30. *Encyclopedia of Quranic Ethics*, Dr. Aḥmad al-Sharabāṣī, Dār al-Rā'id al-'Arabī – Beirut, 1st edition, 1981.
31. *Encyclopedia of the Princes of Arabic Poetry from the Pre-Islamic Era to the Abbasid Era*, Dr. Ḥasan Nūr al-Dīn, Rashād Press Company – Beirut, n.d.
32. *The Theory of Poetry among Muslim Philosophers from al-Kindī to Ibn Rushd*, Dr. Alfat Kamāl al-Rubī, Dār al-Tanwīr – Beirut, 1st edition, 2007.
33. *Literary Criticism from the Pre-Islamic Era to the Abbasid Era*, Dr. Maḥmūd Rizq Ḥāmid, Dār al-Qalam wa-al-Īmān – Damascus, 1st edition, 2000.
34. *Naqd al-Shi'r*, Qudāmah ibn Ja'far, edited by Kamāl Muṣṭafā, Maktabat al-Khānjī – Cairo, 3rd edition, 1979.
35. *Al-Wasā'ih bayna al-Mutanabbī wa-Khuṣūmih*, al-Jurjānī, edited by Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm and 'Alī Muḥammad al-Bijāwī, 'Īsā al-Ḥalabī Press – Cairo, 1st edition, 1966

