OPEN ACCESS
Received: 29/04/2025
Accepted: 27/07/2025

مجلة الآداب

The Prosodic Structure in Abdulhadi Al-Soudi's Diwan *Bulbul Al-Afrah*

Dr. isaam Maqam *

aaaa201542@tu.edu.com

Abstract:

This research explores the prosodic and musical dimensions of the Diwan *Bulbul Al-Afrah* by analyzing its structural rhythms as the foundation of the poetic text. Employing both stylistic and statistical methods, it examines rhythmic phenomena in relation to emotional connotations and catalogs meters, poetic forms, and fragments to determine their prevalence. The study is organized into two main axes: the first addresses the traditional prosodic structure, highlighting the poet's reliance on Khalilite meters, rhyme, and final consonants; the second focuses on innovation, tracing his attempts to break from rigid patterns through rhythmic variation, couplets, and muwashshahat as evidence of a desire for musical renewal and a synthesis of tradition and modernity. Statistical analysis revealed the dominance of compound meters, reflecting the poet's preference for extended rhythmic breath and his ability to craft complex structures suited to dense Sufi themes. The findings also show his effort to innovate beyond the Khalilite style, with the use of couplets and muwashshah forms imparting lyrical vitality and rhythmic flexibility that transcend the confines of the single vertical poem.

Keywords: Prosodic Structure, Meter and Rhyme, Muwashshahat, Rhythmic Variations, Syntactic Structure.

* Assistant Professor of Medieval Yemeni Literature, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Thamar University, Republic of Yemen.

Cite this article as: Maqam, I. (2026). The Prosodic Structure in Abdulhadi Al-Soudi's Diwan Bulbul Al-Afrah, *Journal of Arts, 14*(1), 443 -464 https://doi.org/10.35696/5wx3my52

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 29/ 04/ 2025
تاريخ القبول:27/ 07/ 2025

مجلة الآداب

البناء العروضي في ديوان بلبل الأفراح للشاعر عبدالهادي السودي (ت932ه)

د. عصام مقام*
aaaa201542@tu.edu.com

الملخص:

يسعى هذه البحث إلى الكشف عن الخصائص العروضية والموسيقية في ديوان "بلبل الأفراح"، من خلال تحليل بنيته العروضية، التي تشكل الهيكل الأساسي للنص الشعري فيه، وقد اعتمد البحث في مقاربته للمادة الشعرية على المزاوجة بين المنهج الأسلوبي لرصد الظواهر الإيقاعية وربطها بالدلالات الشعورية، والمنهج الإحصائي لحصر الأوزان والبحور والقصائد والمقطوعات وتحديد نسب شيوعها بدقة، وقد انتظم البحث في محورين رئيسين: المحور الأول: البناء العروضي التقليدي، وتناول التزام الشاعر بالأوزان الخليلية الموروثة، وكيفية توظيفه للبحور الشعرية القديمة، والقافية، والروي. والمحور الثاني: التجديد في الوزن، واختص هذا المحور برصد محاولات الخروج عن النمط التقليدي الصارم، والبحث عن تنويعات إيقاعية تكسر رتابة الوزن الواحد من خلال استعمال الدوبيت والموشحات، كدليل على رغبة الشاعر في التجديد الموسيقي والمراوحة والمزاوجة بين الأصالة والمعاصرة. وخلص البحث بعد التحليل والإحصاء إلى جملة من النتائج، أهمها: هيمنة البحور المركبة على ديوان الشاعر، إذ أثبتت الدراسة الإحصائية غلبة البحور المركبة على قصائد الديوان، مما يشير إلى ميل الشاعر نحو النفس الشعري الطويل والقدرة على صياغة التراكيب الإيقاعية المعقدة التي تستوعب المضامين الصوفية الكثيفة، وأن الشاعر حاول التجديد والخروج على النمط الخليلي فنظم الدوبيت و"الموشح، مما أضفى على الديوان حيوية موسيقية وغنائية، وكشف عن مرونة إيقاعية تخرج عن سلطة القصيدة العمودية الواحدة.

الكلمات المفتاحية: البناء العروضي، الوزن والقافية، الموشحات، التنويعات الإيقاعية، البناء التركيبي.

* أستاذ الأدب اليمني الوسيط المساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة ذمار، الجمهورية اليمنية.

للاقتباس: مقام، ع. (2026). البناء العروضي في ديوان بلبل الأفراح للشاعر عبدالهادي السودي (ت932ه)، *مجلة الآداب*، *14* (1)، 443- 464. https://doi.org/10.35696/5wx3my52

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

مقدمة:

يعد البناء العروضي الأساس الأول للنغم الموسيقى في الشعر، فبه يحصل التأثير، وعن طريقه يمكن إيجاد علاقات تناسُب بينه وبين دلالة السياق، بل إن الفلاسفة يعدون النغم فضلا "بقي من المنطق لم يقدر الإنسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحنّت إليه الروح" (ابن عبدربه: 177/3)، ولا شك أن هذا الإيقاع يعد ظاهرة عروضية تميّز شعر عبد الهادي السودي.

ويرجع الباحثون أهمية البناء العروضي إلى مهمتين: الأولى أنه "يعمق الإيقاع ويرفده، والثانية، أنه يقي الخطاب من التلاشي فيما ليس منه، أي أنه يضع حدا فاصلا بين الشعر وما ليس بشعر" (اليوسفي، 1992، ص57)، وانطلاقا من ذلك يسعى هذا البحث إلى الكشف عن الخصائص العروضية والموسيقية في ديوان "بلبل الأفراح".

وتكمن إشكالية البحث في السؤال عن ماهية البناء العروضي في شعر عبد الهادي السودي، هل اختلف نظام هذا البناء العروضي عما نجده في الشعر العربي أم اتفق معه؟

ومن أجل الوصول إلى إجابة عن إشكالية البحث، رأى الباحث أن يستعمل المنهج الأسلوبي الإحصائي في دراسة البناء العروضي وعلاقته بالمعنى، وقد اقتضى المنهج أن تكون المنهجية في محورين: المحور الأول: يتناول البناء العروضي التقليدي، من خلال البحور التامة والمجزوءة، والقافية والروي، والمحور الثاني: يتناول مظاهر التجديد في الوزن، واختص هذا المحور برصد بالموشحات، والدوبيت.

ومما تجد الإشارة إليه هو وجود دراسات سابقة لشعر السودي منها:

-ديوان بلبل الأفراح لعبد الهادي السودي دراسة أسلوبية، عادل محمد الأصفر، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة إقليم سبأ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2025م، وقد جاءت في أربعة فصول تناول الفصل الأول منها المستوى الصوتي، وتناول الفصل الثاني المستوى الصرفي، وتناول الفصل الثالث المستوى التركيبي، في حين تناول الفصل الرابع المستوى الدلالي، ويلتقي بحثي هذا مع هذه الرسالة في المبحث الأول من الفصل الأول، ويفترق عنها في أن رسالة الباحث الأصفر تناولت الإيقاع الخارجي في (11)صفحة، بشكل موجز، فلم تتناول البحور المجزوءة، و لم تتناول الجانب التجديدي المتمثل في الموشح والدوبيت، ولم تشر إلى أهم مظاهر القافية مع أنها تمثل سمة أسلوبية، كما أن الإحصاء الذي قدمته الرسالة لم يكن دقيقا، ولا متوافقا مع ما جاء في الديوان، وهو ما سنشير إليه لاحقا، وكان هذا سببا من أسباب البحث سعيا لاستدراك ما فاته أو تصويبه.

وقبل أن نتناول البناء العروضي في شعر عبد الهادي السودي لا بد أن نقف عند هذا الشاعر، ونعرّف بشخصيته، فمن هو عبدالهادي السودي؟

هو محمد بن علي بن إبراهيم، الشهير بالسودي، نسبة إلى قريته، فقد تعلم فنون اللغة والتاريخ وعلوم الحديث والقرآن، ولد في نيف وسبعين وثمان مئة وتوفي عام(932ه) (الشوكاني، 2006، ص447، 448) تاقت نفسه إلى التصوف فاتبع الطريقة الجيلانية، وله ديوانان: بلبل الأفراح، ونسيمات السحر ونفحات الزهر، وله رسالة في محبة أهل بيت (40السودي، 2025، ص 62).

البناء العروضي:

يقصد بالبناء العروضي الوزن والقوافي والروي، كون هذه المصطلحات حلقات يقوم عليها الشعر، وتمثل قوامه، فالوزن "من أعظم أركان الشعر وأولاها خصوصية" (ابن رشيق، 1981: 131/1). والوزن هو الشكل المميز للشعر وصفته الجوهرية (بدوي، د.ت، ص 198؛ شماخي، 2025؛ العبداللطيف، 2024)، أو هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر

بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، وتكمن وظيفته في زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى (رتشاردز، 2005، ص 190، 193؛ الشريف، 2023؛ هجري، 2023؛ القحطاني، 2022؛ الجغيمان، 2024).

وباستقراء الظاهرة العروضية الوزنية في شعر عبد الهادي السودي، نصل إلى أن الوزن يمثل خصائص مهمة واستثنائية في بناء الأوزان في الشعر العربي وفي شعر عبد الهادي السودي خاصة، وهو ما نقيم عليه فروض هذا البحث ومحاولة إثباتها.

أولا: البحور الشعرية التقليدية: نقصد بها القصائد الشعرية أو المقطوعات التي التزمت بحرًا واحدًا من بحور الخليل الفراهيدي، وهذا الضرب هو الأغلب على شعر عبد الهادي السودي، ويمكن تناوله في محورين:

المحور الأول: البناء العروضي التقليدي. وسنتناوله كالآتي:

أ- البحور التامة ويمكن توضيحها في الجدول الآتي:

جدول (1)

يبين نسبة استعمال البحور الشعرية بالنسبة إلى القصائد والمقطوعات في ديوان نسمات السحر

البحر	البسيط	المجتث	الطويل	الكامل	الخفيف	المتقارب	المديد	الوافر	السريع	الرمل	الرجز	الإجمالي
القصائد	9	5	9	5	5	4	7	5	3	1	-	53
المقطوعات	12	16	5	8	6	5	1	2	4	4	2	65
مج	21	21	14	13	11	9	8	7	7	5	2	118
النسبة	%17.3	%17.3	%12	%11	%9	%7.4	%7	%6	%6	%4	%2	%100

بالنظر في الجدول وحقوله الإحصائية، نصل إلى مؤشرات أولية، ذات قيم ودلالات إيحائية، في ديوان نسمات السحر يمكن رصدها كالآتي:

- نظم عبد الهادي السودي ديوانه على(11) بحرا شعريا، بينما غابت خمسة بحور شعرية هي: (المقتضب، والمضارع، والهزج، والمنسرح، والمتدارك)، ومرجع ذلك إلى أن الإيقاع الموسيقي لهذه البحور كرهتها آذان العلماء الأوائل فعدوها كأنها غير مستقيمة، فجميعها أوزان مهجورة وفيها رتابة تشينها (المجذوب، د.ت،1: ص101،100، 108؛ أحمد، 2021؛ الرشيدي، 2024؛ المغلوث، 2024)، ومن ثم فهي لا تتناسب ولا تنسجم مع ما ينشده السودي من مقاصد، لاسيما أن

هذا الشعر كان يستعمل في السماع الصوفي، ويعبّر عن روح العصر الصوفية، وبناء على ذلك فإن إحصاء البحور يتفق مع ما توصل إليه الباحث عادل الأصفر باستثناء بحر الهزج إذ جاء عنده بعدد (28) بيتا (الأصفر، 2025، ص 18) وما ينبغي التنبه إليه هو أن الأصفر لم يفرق بين بحر الهزج ومجزوء الوافر، فالأبيات الشعرية التي استشهد بها لبحر الهزج هي (الأصفر، 2025، ص 22):

سَبَى بجَمَالِهِ عَقْلِي ... وَمَا أَغْنَاهُ عَنْ سَلْبِي

بِهِ الأَحْشَاءُ قَدْ ذَابَتْ ... وَمِنْهُ الطَّرْفُ فِي صَبِّ

وهي أبيات مجتزأة من القصيدة التالية:

طَرَحْتُ اللَّوْمَ فِي الحُبِّ ... وَلَمْ أَعْدِل عَنِ الحِبِّ

عَلَامَ اللَّوْمُ فِي بَدْرٍ ... هَوَاهُ راحَةُ القَلْبِ!

أَغَنُّ مُهَفهَفٌ أَحْوَى ... لأَزْوَاحِ المَلَا يَسْبِي

يُفَوِّقُ سَهْمَ مُقْلَتِهِ ... وَيَرْمِينِي بِلَا ذَنْبِ

قَرِيبٌ نَازِحُ المغْنَى ... ثَوَى فِي اللُّبِّ مِن لُبِّي

سَبَى بجَمَالِهِ عَقْلِي ... وَمَا أَغْنَاهُ عَنْ سَلْبِي

بِهِ الأَحْشَاءُ قَدْ ذَابَتْ ... وَمِنْهُ الطَّرْفُ فِي صَبِّ

إِذَا أَبْدَى مُحَيَّاهُ ... فَلَا تَسْأَلْ عَنِ الصَّبِّ

والقصيدة كما هو واضح من مجزوء الوافر، وبناء على ذلك فإن إحصاء البحور الشعرية المستعملة تتفاوت نسبتها كالآتي:

- كان بحر البسيط والمجتث أكثر البحور الشعرية دورانا في قصائده ومقطوعاته، فالبسيط جاء بعدد(21) قصيدة ومقطوعة لكل واحد منهما، وبنسبة(17.3%)، ويمكن أن نرجع سبب تقدمه إلى ما يتميز به هذا البحر، فالبسيط أخو الطويل في الجلالة والروعة، شديد الصلاحية للتعبير عن الرقة(المجذوب، د.ت، 530/1)، كما يصلح للقصص، والوصف "إذا صحبه روح قوي من حنين أو ألم أو عاطفة ظاهرة جلية" (المجذوب، د.ت، 515/1)، كما أنه بحر متسع الإرجاء يتكون من (30) مقطعا لم تجتمع في غيره من البحور(ابن رشيق، 1981: 131/1)، وهذه السمات تجعله بحرا يصلح للإنشاد والتعبير عن موضوعات الشاعر المتمثلة في الهيام والغرام والحنين والوصل والتجلي، ومدح بعض الشيوخ، بينما جاء بحر المجتث بعدد(21) قصيدة ومقطوعة، وبنسبة قدرها (17%)، ويرجع السبب في تقدم بحر المجتث إلى أن عدد مقطوعاته هي (14) مقطوعة، الأمر الذي جعل عدد قصائده ومقطوعاته أكثر من قصائد ومقطوعات بحر الطويل، فضلا عما يمتاز به هذا البحر من "رنة عذبة، وأنه من الأبحر القصار القليلة التي يحسُن فيها تطويل الكلام للإطراب والإمتاع، وقد عرف المتصوفة هذه المزية له فأكثروا من استعماله في أناشيدهم" (المجذوب، د.ت: 121/1).

- جاء بحر الطويل في المرتبة الثالثة بعدد (14) مقطوعة وقصيدة وبنسبة (12%)، وهذه المرتبة لبحر الطويل هي دون المرتبة التي توصل إليها إبراهيم أنيس حين وجد أن البحر الطويل نظم عليه ثلث الشعر العربي (أنيس، 1965، ص187)، ثم بحر الكامل بعدد (13) قصيدة ومقطوعة وبنسبة قدرها (11%) ثم الخفيف ثم المتقارب، بينما تقاسمت بقية البحور قصائد ومقطوعات عبد الهادي السودي الباقية.

-حازت البحور: (البسيط، والمجتث، الطويل، والكامل، والخفيف) المرتبة الأولى في شعر عبد الهادي السودي وبنسبة تقدر بـ(66%)، ما يعني أن هذه البحور هيمنت على شعره، فنظم معظم قصائده ومقطوعاته على هذه البحور، وهذا يؤكد حقيقة واقعية في الشعر العربي، وهي شيوع هذه البحور -باستثناء بحر المجتث- أكثر من البحور الأخرى فيه، ويعزز الرأي القائل:" إن هناك بحورا متدفقة النغم ألفها الشعراء واستراحت لنغماتها الآذان، وعني بها الشعراء على وجه الخصوص في الشعر القديم، وهي الطويل، والكامل، والبسيط، والوافر، والخفيف، وعلى النقيض من ذلك، فإن بحر المديد نادر في الشعر ولا توجد له سوى أبيات معدودة" (عيد، 2000، ص 113)، إذ تسمح هذه البحور للشاعر الصوفي أن يترنم حسب خلجاته الشعرية لاسيما أن "للطويل بهاء وقوة، وللبسيط سباطة وطلاوة، وللكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة"(القرطاجني، 1966، ص 226).

-جاءت البحور:(المتقارب والمديد والوافر والسريع) في المرتبة الثانية وبنسبة تقدر بـ(27%) في حين تقاسمت البحور الأخرى المرتبة الثالثة، وبنسبة (6%).

- وبالنسبة إلى ترتيب البحور فقد جاء إحصاؤنا مخالفا لما قام به إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر، إذ تقدم البسيط والمجتث في شعر عبد الهادي السودي وحلّا في المرتبة الأولى بدلا من حلول البسيط في المرتبة الثانية عند إبراهيم أنيس. والأمر الذي ينبغي التنبه له هو تقدم بحر المجتث إلى المرتبة الأولى في حين يعده إبراهيم أنيس من البحور التي نشأت في العصور المتأخرة، وأن نسبته في عصره الذي ظهر فيه قليلة إذا قيس بغيره من الأوزان (أنيس، 1965، ص 189-190).
- غلبت المقطوعات على ديوان بلبل الأفراح، فقد أخذت النصيب الأكبر، وجاءت بعدد (64) مقطوعة وبنسبة (69.7%) في حين أن القصائد وردت بعدد (53) قصيدة من إجمالي قصائد ومقطوعات الديوان البالغة (118) قصيدة ومقطوعة وبنسبة (30%) وهي نسبة تكاد تقترب من نسبة المقطوعات.

ب- استعمال البحور الشعرية بالنسبة إلى عدد الأبيات.

إن التأمل في استعمال الأبيات الشعرية حسب البحور في ديوان بلبل الأفراح لعبد الهادي السودي، يسفر عن اختلاف ترتيب البحور الشعرية واختلاف ترددها من حيث عدد الأبيات، ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

جدول (2)

يوضح نسبة استعمال البحور الشعرية بالنسبة إلى عدد الأبيات

البحر	البسيط	الطويل	المديد	الكامل	المجتث	الخفيف	الوافر	المتقارب	السريع	الرمل	الرجز	الإجمالي
الأبيات	233	221	142	121	94	92	82	66	41	34	6	1132
النسبة	%20	%20	%12	%11	%8	%8	%7	%6	%4	%3	0.53	%100

يكشف الجدول السابق عن:

- أن بحر البسيط هو أكثر البحور دورانا في الديوان و بعدد(233) بيتا من مجموع شعره البالغ عدده(1132) بيتا، وبنسبة تقدر(20%)، بينما تقدم بحر الطويل من المرتبة الثالثة التي رأيناها سابقا، وحل في المرتبة الثانية بعدد(221) وبنسبة مساوية لنسبة بحر البسيط، إلا أن وقوع الطويل في المرتبة الثانية يرجع إلى عدد الأبيات التي كانت أقل من أبيات بحر البسيط بعدد(12) بيتا، وهذا التقارب يفسر شيوع هذين البحرين في الشعر العربي، وانتقال الشاعر السودي بين مضامين الهيام والشوق والفراق والغزل والمدح، وهذ الإحصاء يتفق مع ما جاء به الباحث عادل الأصفر(الأصفر، 2025، ص18)، مع وجود فرق في النسب التي حصل عليها كل بحر، إذ حصل بحر البسيط عنده على نسبة(18%)، والطويل على نسبة(17%).
- تقدم بحر المديد على بحر الكامل في عدد الأبيات عن رتبته في عدد القصائد من نسبة(7%) إلى (12%)، بينما حافظ بحر الكامل على مرتبته الرابعة في عدد القصائد والمقطوعات وفي عدد الأبيات بنسبة (11%) كما يبين الجدول تأخر بحر المجتث وحلوله في المرتبة الخامسة بنسبة(8%) عن رتبته في عدد القصائد والمقطوعات التي كان فيها في المرتبة الثانية، وهذه النتيجة تختلف عما توصل إليه الباحث الأصفر، إذ حل بحر الكامل عنده في المرتبة الثالثة بعدد(145) وبنسبة(96.10%)، وحل بحر المديد عنده في المرتبة الرابعة بعدد(142)، وبنسبة(73.10%).
- أن البحور (المجتث، الخفيف، الوافر، المتقارب، السريع، الرمل، الرجز) لا تمثل إلا نسبة ضئيلة، وهذا هو حالها في الشعر العربي القديم (الطرابلسي، 1981، ص 32).

ومن خلال العرض السابق والنظر في الإحصائيات نجد أن:

عبد الهادي السودي نوَّع في استعمال البحور الشعرية، فاستعمل أحد عشر بحرا من جملة ستة عشر بحرا، مهملا البحور الشاذة والنادرة كالمضارع والمقتضب والهزج والمتدارك، وهي بحور" قليلة الأثر في الشعر العربي قديمه وحديثه" (الطرابلسي، 1981، ص 32).

- أكثر البحور في التواتر عنده هي البحور الأكثر مقاطع والأوسع مساحة وهي: (البسيط والطويل والكامل) -باستثناء بحر المديد- فقد بلغ عدد الأبيات التي نظمها السودي على أوزان هذه البحور (575) بيتا من إجمالي أبيات شعره البالغ عددها (1132)، وبنسبة (51%)، فيما تأتي نسبة البحور الشعرية الثمانية (المديد، المجتث، الخفيف، الوافر، المتقارب، السريع، الرمل، الرجز) مجتمعة مقاربة لهما، وهذا يعني أن السودي يميل إلى استعمال الأوزان المركبة أكثر من الأوزان المفردة؛ إحساسا منه بأن هذه الأوزان تلبي تجربته الصوفية كونها "توفر الإبداع أكثر من غيرها" (بن الشيخ، 1996، ص 275)؛ وتمتاز بثراء إيقاعي يبعد المتلقي عن الرتابة الناشئة عن تكرار التفعيلة نفسها.
- اتفقت إحصائية البحث مع إحصائية عادل الأصفر في عدد أبيات بحر البسيط، وبحر الطويل، وبحر المديد، والمجتث، والمتقارب والسريع، والرمل، بينما اختلفت إحصائية البحث عن إحصائية الباحث عادل الأصفر في إحصائية بحر الكامل إذ حصل بحر الكامل عنده على(145) بيتا، بينما حصل بحر الوافر على(35)، وبحر الرجز على(24)، وبحر الهزج على(28)، وهذا التفاوت سينعكس طبعا على مراتب هذه البحور، كما لاحظ البحث على إحصائية الباحث الأصفر عدم الدقة الإحصائية، فهناك تناقض بين إحصائية الأصفر وبين ديوان الشاعر، إذ اشتمل الديوان على (1334بيتا، موزعة)كالآتي:

م	الأبيات الشعرية	عدد أبيات الدوبيت	عدد أبيات الموشح	الإجمالي
1	1132	168	24	1324

جاءت إحصائية الأصفر بإجمالي (1323)، بينما عدد أبيات البحور التي أحصاها كانت بإجمالي (1115) (الأصفر، 2025، ص18) وهذا لا يتفق مع إجمالي إحصائيته ولا مع إجمالي أبيات ديوان بلبل الأفراح الموضحة سابقا والمجملة في فهرس الديوان، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن الباحث الأصفر، لم ينتبه إلى عدد أبيات الدوبيت، والموشح، ولم يكن دقيقا في الإحصاء.

- **ج- البحور المجزوءة**

يقصد بالبحور المجزوءة، البحور التي نقصت منها التفعيلة الأخيرة في كل شطر (أنيس، 1965، ص 105)، ويكشف الإحصاء الأسلوبي لاستعمال البحور المجزوءة في ديوان بلبل الأفراح عن أن مجزوءات البحور لم تنل اهتماما لدى السودي، والجدول الآتي يوضح ذلك.

جدول (3)

يوضح العلاقة بين استعمال البحور (تامة/ مجزوءة) والقصائد والمقطوعات في شعر عبد الهادي السودي

البحر	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الرمل	5	35	%22
الوافر	2	28	%18
الرجز	2	6	%4
الكامل	1	4	%3
الخفيف	1	4	%3
الإجمالي	29	155	%100

وبموازنة هذا الجدول مع الجداول الإحصائية السابقة نجد:

- -أن الطويل لم يرد مجزوءا، ومثله البسيط لم يرد في شعر الشاعر في صورته المجزوءة، وإنما جاء على شكل (منهوك) البسيط، بعدد (78) وبنسبة (50%)، والسبب في ذلك يرجع إلى أن مجزوء البسيط" لم يضمن لنفسه البقاء مع الأيام، ولم يعد يستسيغه الشعراء"(أنيس، ص118)، وأن البسيط غلب عليه المنهوك، وقصائده تصلح للإنشاد والترنم، بل إن المتصوفة ما يزالون إلى الآن يستعملونها في السماع ومنها قوله (السودي، 2025، ص 128):

لَـــوْلَاكَ يـــا زِيْنَـــةَ الوُجُـــودِ ... مَـــا طَـــابَ عَيْشِـــي وَلَا وُجُـــودِي

وَلَا شَـــجَانِي وَمِـــيْضُ بَـــرْقٍ ... وَنَقْـــرُ دُفٍّ وصَـــوْتُ عُـــوْدِ

أَنْـــتَ الـــذي هِمْـــتُ فـــي هَـــوَاهُ ... وَلَيْلَـــةُ الوَصْـــلِ مِنـــكَ عِيـــدِي

- وقوله (السودي، 2025، ص 182):

جَمَـــــالُ لَيْلَـــــى لَنَـــــا تَجَلَّـــــى فـــــالبَعْضُ أَسْـــرَى والـــبَعْضُ قَتْلَـــى
والـــــبَعْضُ مِـــــن دَهْشَـــــةٍ حَيَـــارَى والـــبَعْضُ سَـــكْرَى والـــبَعْضُ جَـــذْلا

ويأتي في المرتبة الثانية بحر الرمل بعدد (35) وبنسبة (22%) فالرمل في رنته نشوة وطرب، وهو مستحسن عند العامة والأطفال، وكان أيضا مستحسنا عند الشراب والغناء، لأن موسيقاه خفيفة رشيقة منسابة، وفيها رنة يصحبها نوع من المنخوليا، أعني بهذا الحرف هذا الضرب العاطفي الحزين في غير ما كآبة ومن غير ما وجع ولا فجيعة، وهذا ما يجعله صالحا لأغراض الترنم الرقيقة والتأمل الحزين، وتجعله ينبو عن الصلابة والجد (المجذوب، د.ت، ص 150، 158) ثم الوافر في المرتبة الثالثة بعدد (28) وبنسبة(18%)، ثم يأتي بحر الرجز في المرتبة الرابعة بعدد (6) وبنسبة (4%)، بينما يتقاسم الكامل والخفيف المرتبة الخامسة بالتساوي، وإن كان استعماله لمجزوء الكامل في مقطوعة واحدة.

-أما نسبة الأبيات التامة والمجزوءة، في ديوان بلبل الأفراح فقد كانت كالآتي:

جدول (4)

يبين العلاقة بين البحور المجزوءة والتامة بالنسبة إلى عدد الأبيات في شعر عبد الهادي السودي

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
البحور التامة	977	%86
البحور المجزوءة	155	%14
الإجمالي	1132	%100

يتبين من الجدول السابق:

- عدد الأبيات مجزوءة البحور وصل إلى(155) بيتا من إجمالي الأبيات الشعرية وبنسبة(14%)، بينما كانت الأبيات تامة البحور تمثل(965) بيتا من إجمالي الأبيات، وبنسبة(86%)، وهذا يعني أن نسب البحور المجزوءة تظل ضئيلة جدا، ويمكن أن نرجع السبب في ذلك إلى مجاراة السودي للشعراء، فقد كانوا" يميلون إلى الأوزان الكبيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات"(أنيس،1952،ص192) وهذا يعني استجابة البحور التامة لمضامين شعر عبدالهادي السودي، وانفعالاته الصوفية، التي تتطلب مقاطع طويلة تستوعب أغراضه الشعرية: الغزل، والمدح، والشكوى، والحنين، والحديث عن الذات الإلهية، والتجلي، والرثاء، وأن البحور المجزوءة لا تتناسب وحالته الشعورية والعاطفية، لاسيما وقد طغى على معظم قصائده الوصف، وهو ما يحتاج إلى نفس طويل، وإلى بحر شعري ينبض بهذه التجربة ويعبر عنها، ومن هنا كانت البحور الطويلة هي الأنسب للتعبير عن لواعج الوجد الصوفي، ومما جاء منه في المدح على بحر البسيط قوله (السودي، 2005، ص 136):

مـــا لِـــي عَلَـــى عَوْدِهَـــا عَـــوْنٌ أَصُـــولُ بِـــهِ إِلّا الـــوَلِيُّ الصَّـــفِي ذو الجـــودِ والكَـــرَمِ
ذاك ابْـــنُ علـــوانَ مَـــن شـــاعتْ فَضـــائلُهُ بَحْـــرُ المعـــارفِ قُطْـــبُ الأرضِ مِـــن قِـــدَمِ
عَـــيْنُ الوُجـــودِ ومَعْنـــاهُ وبَهْجَتُـــهُ شَـــيْخُ المشـــايخِ رَوْضُ العِلْـــمِ والحِكَـــمِ

كما نجده يستعمل بحر البسيط لبث شكواه قائلا (السودي، 2005، ص 176):

يـــا سَـــاكِنًا فِـــي الحِمَـــى الغَرْبِـــي مِـــنْ خَلَـــدِي إِلَيْـــكَ أَشْـــكُو الّـــذي بِـــي لا إِلَـــى أَحَـــدِ

قَلَّبْـــتُ طَرْفِـــيَ فـــي الأكْـــوَانِ هَـــلْ أَحَـــدٌ أَشْـكُو إِلَيْـهِ الـذي أَلْقَـى فَلَـمْ أَجِـدِ

ومما جاء في الشكوى على بحر الكامل قوله (السودي، 2005، ص 178):

لِـــي فِـــي الغَـــرَامِ حَقَـــائِقٌ ودَقَـــائِقٌ مَـــنْ نالَهَـــا أو بَعْضَـــها نـــال الهَنَـــا

يـــا نـــازِلِينَ عَلَـــى مِنًـــى وَحَيَـــاتِكُمْ لَـــيْسَ القَتِيـــلُ بِحُـــبِّكُمْ إلّا أنَـــا

أَنْـــتُمْ سَـــكَنْتُمْ فـــي سُـــوَيْدَا مُهْجَتِـــي لِـــمَ لا أَصِـــيرُ لِسِـــرِّكُمْ كُلِّـــي أنَـــا

ما يعني أن السودي لم يستعمل البحور الشعرية قوالب ثابتة لأغراض معينة، بل استثمر إمكانيات البحور المركبة وطوعها حسب حالته الشعورية.

وهذا النمط من التشكيل الموسيقي الذي اتسمت به طريقة عبد الهادي السودي، في توزيع البحور وتقدير أوزانها وتناوبها بين التام والمجزوء في القصائد والمقطوعات، قد أسهم في توليد النغم الموسيقي في ديوان بلبل الأفراح.

د: القافية و أنواعها

القافية عند الخليل هي "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، وعند الأخفش هي آخر كلمة في البيت" (التبريزي، 1994، ص 149)، أما عند المحدثين فهي "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية" (أنيس، 1965، ص 245)، وعلى الشاعر "أن يعنى بتهذيب القافية فإنها مركز البيت... و أن يتأمل الغرض الذي يرميه فكره، فينتظر في أيّ الأوزان يكون أحسن استمرارا، ومع أيّ القوافي يكون أشد اطّرادا، فيكسوه أشرف معارضه، ويبرزه في أسلم عباراته، ويعتمد إقرار المعاني مقارّها، وإيقاعها مواقعها" (الحاتمي، 1965، ص 42)، وإذا كانت القوافي في الشعر تأتي موحدة ومتعددة، فإن ديوان بلبل الأفراح اشتمل أيضا على قواف متنوعة ويرجع السبب في ذلك إلى استعمال الدوبيت والموشح وسنوضح ذلك من خلال الآتي:

1: القوافي الموحدة

يقصد بها القصائد التي تلتزم قافية واحدة تتكرر في أواخر الأبيات وكانت هي الغالبة على ديوانه، فقد وردت القوافي الموحدة عنده بعدد (111) قصيدة وبعدد (1132) بيتا سنتناولها في جدول (6) الذي يوضح نسبة القوافي الموحدة والمتنوعة في شعر عبد الهادي السودي.

م	القوافي	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة
1	الدوبيت	84	168	%13
2	الموشح	1	24	%2
3	الموحدة	111	1132	%85
	الإجمالي	196	1324	%100

يتضح من الجدول أن القوافي الموحدة في شعر عبد الهادي السودي جاءت بنسبة (85%) وشكلت لديه ظاهرة أسلوبية، بينما شكلت القوافي المتنوعة ما نسبته (15%)، وإن كانت هذه النسبة قليلة إلا أنها تعد محاولة مهمة في مواكبة شعراء عصره ومحاولة الخروج عن القافية التقليدية بحثا عن قالب شعري جديد وتحسب لصاحبها، كونه حاول التجديد

والخروج على نظام الشعر العربي السائد آنذاك، من خلال الخروج عن نظام القافية الموحد، وتطويع القالب الشعري لصالح تجربته الصوفية، بحيث يتناسب معها.

وإذا كانت القافية الموحدة تأتي مطلقة ومقيدة، والمطلق ما كان حرف الروي فيها متحركا والمقيد ما كان حرف الروي فيها ساكنا (ابن رشيق، 1977، 154/1)، فإن قوافي قصائد ومقطوعات ديوان بلبل الأفراح لم تخرج عن ذلك، والجدول الآتي يوضح ورودها في شعر السودي.

جدول (7)

يوضح نسبة القوافي المطلقة والمقيدة.

م	حركة الروي	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	المطلقة	90	955	%84
2	المقيدة	21	177	%16
م	الإجمالي	111	1132	%100

يتضح من الجدول السابق أن القوافي المطلقة في شعر عبد الهادي السودي جاءت بعدد(90) قصيدة ومقطوعة من إجمالي عدد قصائده ومقطوعاته البالغ عدد أبياتها(955) بيتا وبنسبة(84%)، وهي إحصائية لا تتفق مع ما جاء به الأصفر إذ جاءت القوافي المطلقة بعدد (1110) (الأصفر، 2025، ص26) وقد بلغت نسبة كبيرة في أشعاره، ويعود السبب في هذا إلى مراعاة عبد الهادي السودي للنغم الموسيقي واهتمامه به في أشعاره، كون هذا الشعر روحيا وجدانيا يُترنم به في المقامات والزوايا الصوفية، فضلا عن أن القوافي المتحركة تكون أوضح في السمع وأشد أسرا للأذن؛ لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذ حرف مد (أنيس، 1965، ص 255)، مما يعطي القافية إيقاعا خاصا يتناغم مع حالات عبد الهادي السودي الصوفية، وكأنه بهذه القوافي يعبر عن حالة الوجد الصوفية التي تعتريه وتتناسب مع الطابع الإنشادي للشعر الصوفي، ومنه قوله (السودي، 2025، ص 145):

يـــا ســـاقيَ القـــومِ هَـــاتِ صِـــرْفًا ... بـــالظَّلْمِ يُمْـــزَجُ لا بمـــاءِ

حتـــى ترانـــي بَهِيـــتَ لُـــبِّ ... أَســـيحُ فـــي باحَـــةِ الفَنـــاءِ

وأَدْهِـــقِ الكـــأسَ يـــا حَبِيْبِـــي ... فَفِـــي الفَنَـــا غايـــةُ البَقَـــاءِ

في حين أن القوافي المقيدة جاءت بعدد (127) قصيدة ومقطوعة، وبنسبة (16%)، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن القوافي الساكنة تحد من الحركة، كونها تمثل وقفات نفسية مفاجئة، توحي بعمق المعاناة، ومنه قوله (السودي، 2025، ص 147):

فَـــافْنَ عـــن جُملـــةِ الوجـــودِ لِتَبْقَـــى ... كُـــلُّ هاتيـــكَ يـــا فتـــى مضـــمَحِلَّهْ

وانخلِـــعْ عنـــك يـــا خَليـــعَ غَرَامِـــي ... لا يكـــن لـــكَ غيـــر وَجْهِـــيَ قِبْلَـــهْ

طَهِّـــرِ العَـــيْنَ بالمـــدامعِ سَـــبْعًا ... مـــن شُـــهودِ السِّـــوَى تَـــزُلْ كُـــلُّ عِلَّـــهْ

ما يعني أن السودي يدرك أهمية القافية ومدى تأثيرها على الأرواح، ويراها صدى للمعنى.

2-حركة القوافي

وبالنسبة إلى حركة القافية فالجدول الآتي يوضح استعمالها.

جدول (8)

يوضح نسبة حركة القوافي بالنسبة إلى عدد الأبيات في أشعار عبد الهادي السودي

م	حركة القافية	عدد الأبيات	النسبة
1	الحركة المكسورة	638	%67
2	الحركة المضمومة	183	%19
3	الحركة المفتوحة	134	%14
	الإجمالي	955	%100

من الجدول السابق نجد:

-أن الكسرة أكثر الحركات ورودا في قوافي شعر عبد الهادي السودي وبعدد(638) بيتا من إجمالي عدد الأبيات البالغ (955) وبنسبة (67%)، وهذه النسبة تتفق مع النسبة التي ذكرها إبراهيم أنيس(1965،ص258)، وهذا الحضور المكثف للقافية المكسورة يمكن أن يكون مؤشرا على علو انفعال عبد الهادي السودي في بث همومه وحزنه، إما من شدة حبه للحقيقة المحمدية والذات العليا. أو نتيجة فراقه لهما ورغبته في الاتصال بهما، فكما هو معروف أن نفسية الصوفي قلقة متوترة تبحث عن الخلاص وتتوق إلى الشوق والوصل، أضف إلى ذلك ملاءمة طبيعة الشعر الصوفي للإنشاد والترنم، ومن ثم فإن السودي يستعمل هذه القوافي وسيلة للتواصل والتأثير في متلقيه، فالانكسار بالصوت أليق بالذات الصوفية في مقامات الترقي والوصل، وبناء على ذلك فإن نصف شعر عبد الهادي السودي قد نُظم على الروي المكسور، ما يعني أنه يجاري القدماء في شعره ويحذو حذوهم في استعمال حركة القوافي.

إن القوافي التي حركتها الضمة جاءت في المرتبة الثانية بعدد (183)، وبنسبة (19%) وكان التعبير بها عن مدى شوقه وحنينه وصبره وتظاهره بالقوة والتماسك في مجاهدة النفس، ثم تليها الفتحة في المرتبة الثالثة (134) بيتا، وبنسبة (14%) وقد جاءت لتعبر عن السعادة والوضوح والمدح، في حين أن القوافي الساكنة جاءت أقل وبعدد (131) بيتا وبنسبة (14%) لتدلل على القلق والاضطراب، ما يعني أن القوافي المتحركة مثّلت مركز الثقل الموسيقي في شعر عبد الهادي السودي.

3- الرّوي

يعرفه علماء العروض، بأنه الحرف الذي يقع عليه الإعراب، وتبنى عليه القصيدة، فيتكرر في كل بيت إن لم يظهر عليه الإعراب لسكونه (ابن رشيق،1: ص154). والروي حرف القافية وروحها، وقد يأتي ساكناً أو متحركاً، ويجب أن تشترك فيه كل قوافي القصيدة، والقيمة الإيقاعية للروي تتحقق من خلال تكراره على مسافات ثابتة، فكأن المتلقي ينتظر ضربة إيقاعية بعد انتهاء العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت، والمتأمل في روي أشعار عبد الهادي السودي التي بين أيدينا، يجد أنه لم يخرج عن السائد المعروف، متبعا نهج من سبقه من الشعراء في استعمال حروف الروي، والجدول الآتي يوضح ورود الروي المستعمل عنده:

جدول (10)

يوضح نسبة الحروف المستخدمة رويا في أشعار عبد الهادي السودي

م	حروف المعجم	عدد الحروف	النسبة
1	المستعمل روبًا	20	%68
2	التي لم تستعمل	9	%32
	الإجمالي	28	%100

يلاحظ من الجدول السابق:

أن عدد ما نظم عليه عبد الهادي السودي من حروف الهجاء هو (19) حرفا، من إجمالي (28) حرفاً وبنسبة (78%)، وما لم ينظم عليه من حروف الهجاء هو (9) حروف وبنسبة (32%) وهي (الثاء، والخاء، والذال، والزاي، والسين، والصاد، والظاء، والطاء، والغين)، وهي النتيجة نفسها التي توصلت إليها الباحث الأصفر، والجدول الآتي يوضح الحروف المستعملة.

الجدول (11)

يوضح نسبة الروي بالنسبة إلى مجموع الأبيات ذات القافية الموحدة

الروي	الأبيات	النسبة	الروي	الأبيات	النسبة
ر	216	%19	ث	25	%2
ب	172	%15	هـ	11	%1
ل	155	%14	و	11	%1
م	127	%11	ك	9	%1
ن	120	%11	ج	8	%1
د	86	%8	ح	6	%1
ق	51	%4	ش	4	%0.35
ف	46	%4	ض	4	%0.35
ع	40	%4	ي	2	%0.17
ء	35	%3	ا	2	%0.17
الاجمالي				1132	%100

من الجدول السابق يتضح الآتي:

أن توزيع الأصوات المستعملة رويا في شعر عبد الهادي السودي، يكشف فضل بعضها عن بعض فقد تقدم روي الراء وجاء في المرتبة الأولى بعدد (216) وبنسبة (19%) بينما جاء الباء في المرتبة الثانية بعد روي الراء، بعدد (172) بنسبة (15%)، ثم يأتي بعدهما روي اللام بعدد (155) بنسبة (14%) ثم الميم بعدد (127) وبنسبة (11%)، فالنون بعدد (120) وبنسبة (11%)، ثم تقاسمت بقية الأصوات النسب، وهذه الإحصائية تتفق مع ما توصل إليه إبراهيم أنيس(1965ص248).

ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن نسبة ورود هذه الحروف في أواخر الكلمات للغة، لا إلى انتماء الصوت إلى مخرج يخالف غيره (الطرابلسي،1981ص46)، الأمر الذي يدل على أن الظاهرة الأسلوبية الصوتية أخذت شطرا هاما في استعمال صوت الراء، وقد كثر استعماله مع الياء، وحروف المد بكثرة؛ لأنه يتسع لاستيعاب عواطف عبد الهادي السودي الصوفية، ويدل على الآهات، وحرف (الراء) من الروي المستعمل بكثرة في قصائد الشعر العربي (القاضي، 1982، ص48)، فالراء حرف لثوي تكراري متوسط، مجهور مرقق، يدل على الحركة والاضطراب(أنيس، 1965، ص 252)، واستعماله كروي في أشعار عبد الهادي السودي من شأنه أن يدلل على اضطراب نفسية الشاعر بين المقامات والصوفية والبسط والقبض، كما أنه يقرع أذن المتلقي لا سيما في المواعظ والمديح والغزل، فبتكراره يكون كل من: الشكوى، والغزل، والمديح، والوصف، متكررا على المتلقي.

جاءت معظم أبيات روي (الراء) في شعر عبد الهادي السودي بحركة الياء للإيحاء بحالته النفسية التي تعاني الشوق، والضعف، والمناجاة؛ نتيجة البعد، والهجر، ومن ناحية أخرى جاء هذا الروي (الراء) منسجما وطبيعة الموضوعات الشعرية التي عبّر عنها عبد الهادي السودي، فمعاني الحنين، والشكوى، والحب الإلهي، هي دلالات نفسية منكسرة تستوجب على الشاعر بناء نسيجه اللغوي بتناسق مع هذه القيم، " وليس هناك حرف من حروف اللغة العربية أدق رسما وتصويرا لهذه الجوانب النفسية من حرف الراء بما فيه من تقوّس وتَنَزٍّ"(عثمان، 2000،ص 55).

وما يمكن أن يسجل هنا ظاهرة صوتية إيقاعية تخص عبد الهادي السودي، هو استعماله حرف الباء، والاحتفاء به رويا مخالفا بذلك نهج الشعراء، ومنه قوله (السودي، 2005، ص 83):

أَحِبَّتَنَـــــا نِمْـــــتُمْ وطَرْفِـــــيَ ســـــاهِرٌ ... ومـــا حَسَـــنٌ نَـــوْمُ المحـــبِّ عَـــن الحِـــبِّ

وَمَـــا هكـــذا كُنَّـــا لَقَـــدْ كـــان بَيْنَنَـــا ... مُعَامَلَـــةٌ عَـــنْ غَيْـــرِ هَـــذَا الجَفَـــا تُنْبِـــي

سَـــكَنْتُمْ فُـــؤَادِي لا بَـــرِحْتُمْ سُـــكُوْنَهُ ... فَعُمْرَانُـــهُ فـــي الوَصْـــلِ مِـــنْكُمْ وفـــي القُـــرْبِ

-عزوف عبد الهادي السودي عن استعمال بعض الأصوات حروف روي، مع أن بعض هذه الأصوات تستعمل قوافي، وهو ما يتفق مع قول ابن الأثير: "اعلم أنه يجب على الناظم والناثر أن يجتنب ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء، والذال، والخاء، والشين، والصاد، والطاء، والظاء، والغين، فإن في الحروف الباقية مندوحة عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها، والناظم في ذلك أشد ملامة؛ لأنه يتعرض لأن ينظم قصيدة ذات أبيات متعددة فيأتي في أكثرها بالبشع الكريه الذي يمجّه السمع لعدم استعماله" (ابن الأثير، 1939: 181/1) وهذا ما أخذ به عبد الهادي السودي في قصائده، حين تجنب استعمال بعض الحروف رويا كما أشرنا سابقا.

-جاء إحصاؤنا موافقا لما توصل إليه علي حلمي موسى، في دراسته الإحصائية لجذور معجم (الصحاح) باستعمال الكمبيوتر(موسى، 1978، ص 24)، إذ توصل إلى أن الأصوات ذوات التردد العالي هي(الراء، والنون، والميم، واللام، والواو، والياء) على التوالي بينما جاء إحصاؤنا مخالفا لما توصل إليه الدكتور إبراهيم أنيس (1965) إذ إن الصوائت الأكثر ترددا عند

عبد الهادي السودي هي (الراء، والميم، واللام، والنون، والدال) إذ كان من المفترض أن يحل روي الميم في شعره في المرتبة الثانية بدلا من حلوله في المرتبة الثالثة، كما أن روي النون كان من المفترض أن يحل في المرتبة الرابعة بدلا من حلوله في المرتبة الثانية، والملاحظ أن هذه الأصوات ذات صفات قوية، فضلا عمّا تتمتع به من صفات كالقلقة والغنة وهي صفات تتناسب مع موضوعات الشكوى، والغزل والمديح، والرثاء.

- جاء إحصاؤنا مخالفا لما توصل إليه الباحث عادل الأصفر، ويكفي أن نشير إلى عدم دقة الإحصائية التي قدمها الباحث في جدول دراسته لحروف الروي، بحسب المجموع وهي (1323)، بينما هي في واقع الجدول (1305)، وفي كلا الحالتين فإن مجموع الحروف لا تتفق وعدد أبيات الديوان.

وأيا كان الأمر، فإن أي نوع من هذه الصفات، يحتاج إلى قوة ورسوخ ورصانة؛ مما يكون أدعى إلى استعمالها قواف ذات صفات قوية في تأديتها للمعنى، الأمر الذي يكشف عن معرفة عبد الهادي السودي بأصوات الروي التي يجب تحاشيها في بناء القصائد والقوافي، وبالنسبة إلى الروي الساكن، فقد كان قليل الاستعمال.

-تميز الروي بالوضوح السمعي، فقد جاء معظمه من الأصوات الأسنانية والشفوية المجهورة، التي تقرع الأذن بشدة، وتوقظ الإحساس والأعصاب بصخبها، وبذلك يضفي الروي على القوافي بعض الإثارة، في حين أن الأصوات المهموسة، تشعر المتلقي بالرفاهية والهمس (السعدني، 1987، ص 93)؛ ولذا غلب على شعر عبد الهادي السودي حروف الجهر؛ لأن هذه الحروف تعبر عن انفعال سريع شديد في الغالب، ولعل هذا ينم عن عاطفة مشبوبة ثائرة متمردة على الواقع النفسي المعيش.

- كانت حروف الروي: (هـ، و، ك، ج، ح، ش، ض، ي، ا) قليلة ونادرة في شعره، وهي إحصائية تتفق مع ما ذكره إبراهيم أنيس (ص246) من أن هذه الأصوات قليلة الشيوع في الشعر العربي.

4- مظاهر القافية

لعل من أهم مظاهر القافية التي رصدها الإحصاء، وتعد سمة أسلوبية في ديوان بلبل الأفراح، هي استعمال الردف، إذ بلغت عدد الأبيات المردفة في الديوان (383) بيتا في (47) قصيدة ومقطوعة، وبنسبة (70%)، ما يعني أن نصف شعره جاءت قوافيه مردوفة، الأمر الذي يعكس اهتمام الشاعر برعاية موسيقى قصائده رغبة في التأثير على متلقيه، كما يكشف الإحصاء العددي أن الإرداف في الديوان قد جاء عنده كما هو موضح بالجدول التالي:

م	حروف الردف	القصائد والمقطوعات	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
1	الألف	26	%55	266	%70
2	الياء	13	%28	56	%15
	الواو	6	%13	44	%11
	الواو مع الياء	2	%4	17	%4
	الإجمالي	47	%100	383	%100

المحور الثاني: التجديد في الأوزان

نقصد به القصائد الشعرية أو المقطوعات التي وردت في شعر عبد الهادي السودي مخالِفة لقانون العروض العربي، إذ يكشف الإحصاء الأسلوبي أن ديوان بلبل الأفراح يحتوي على (75) بيتا وبنسبة (2%) -من شعره البالغ عدد أبياته (1324) بيتا- مخالفا لقانون العروض العربي وسنتناولها كالآتي:

أ- الموشح

الموشح مأخوذ من الوشاح، الذي تشده المرأة بين عاتقها وكشحها لغرض التزيين، وعليه فالموشح مشتق من المعنى العام للتزيين سواء كان ذلك وشاحا أم قلادة مرصعة أم غير ذلك (عناني، 1980، ص 22)، واصطلاحا يعرفه ابن سناء الملك بقوله: هو "كلام منظوم على وزن مخصوص وبقواف مختلفة" (ابن سناء الملك، 1949، ص 25)، ويختلف الباحثون في نشأة الموشح، فمنهم من يرجعه إلى المشرق (عناني، 1980، ص 14، 15)، ومنهم من يرجع نشأته إلى الأندلس، يقول ابن خلدون: "وأمّا أهل الأندلس فلمّا كثر الشّعر في قطرهم وتهذّبت مناحيه وفنونه وبلغ التّنميق فيه الغاية استحدث المتأخّرون منهم فنّا منه سمّوه بالموشّح ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا يكثرون من أعاريضها المختلفة. ويسمّون المتعدّد منها بيتا واحدا،... وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدّم بن معافر الفريريّ من شعراء الأمير عبد الله بن محمّد المروانيّ. وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربّه صاحب كتاب العقد " (ابن خلدون، 1939: 1/ 817).

وتأتي الموشحات على أوزان الشعر العربي، وتأتي على غير أوزان الشعر العربي وهو الأغلب، ويعد الموشح أول الفنون المستحدثة، "وأعلى ظواهر التجديد في الشعر العربي القديم" (البحراوي، 1993، ص 99)، وتتكون الموشحة في الأعم الأغلب من أقفال، وخرجة، ومركز (عناني، 1980، ص 22) ولم يرد في ديوان بلبل الأفراح سوى موشح واحد بعدد (24) بيتا، ويكتسب هذا الموشح أهميته، كون ديوان السودي الثاني (نسيمات السحر) معظمه موشحات، فكأنه كان يمهد للديوان الثاني، وبهذا يكون السودي الشاعر اليمني الثاني الذي كتب الموشحات بعد أن كتبها عمارة اليمني، إذ يقول فيه (السودي، 2025، ص 189):

وافَــــىَ سُــــرُوري هــــذهِ العَشِــــيَّهْ ... وجملــــةُ الأسْــــرَارْ دَنَــــتْ إليَّــــهْ
فــــالنَّفسُ عَــــن كُــــلِّ الهُمُــــومْ خَلِيَّــــهْ ... تَنَبَّهــــي واهِمَّتِــــي امْدَنِيَّــــهْ
مُرَقَّعَــــةْ شَــــيْخِ الشُّــــيُوخِ أَجْمَــــعْ ... حَيَّــــتْ فأَحْيَــــتْ قَلْبِــــيَ المُقَطَّــــعْ
قَبَّلْتُهَــــا والــــدَّمْع أَرْبَــــع أَرْبَــــعْ ... بِجَمْــــعِ خــــاطِرْ وبِصِــــدْقِ نِيَّــــهْ
نَشِــــقْتُ مِنهــــا عَــــرْفَ مَــــنْ أُحِبُّــــهْ ... ومَــــنْ حَيــــاتِي رُؤْيَتُــــهْ وقُرْبُــــهْ
سِــــرُّ الوجــــودْ عنــــدي نَعَــــمْ وطِبُّــــهْ ... راقــــي المقامــــات التِــــي عَلِيَّــــهْ
شُــــجاعُ دِيــــنِ الله بــــاهِرُ الحَــــالْ ... بِهنــــاه مِــــن مَــــوْلاهُ كُــــلّ مــــا نــــالْ
لِمِثْــــلِ هَــــذَا الحــــال طــــالَ أَبْطَــــالْ ... لَكِــــنَّ عَقْلِــــي والنَّبِــــي شُــــوَيَّهْ
مــــا كــــان داوْدْ فــــي حُــــدُودِ عِلْمِــــي ... رَضِــــيْتُ بُــــهْ حَظِّــــي وكُــــلّ قِسْــــمِي
حــــامي الحِمَــــى سُــــعْدِي وكُــــلّ غُنْمِــــي ... مُــــرْوِي الظَّمَــــا مَــــنْ طَلْعَتُــــهْ بَهِيَّــــهْ
أشْــــرَقْ فُــــؤَادِي عنــــد مــــا أَتَتْنِــــي ... مُرَقَّعَــــةْ نُهُــــدِي شَــــذا وتَثْنِــــي

والشَّـــــوْقُ يَهْـــــدِمُنِي وحِـــــيْنَ يَبْنِـــــي ... وانَـــــا تَهَقْهَـــــقْ داخِـــــلَ امْحَوِيَّـــــهْ
قـــد كـــانْ خَطَـــرْ أَخْـــذِي لَهَـــا بِسِـــرِّي ... فـــي مـــا تَقَـــدَّمْ يـــا جميـــعَ ذُخْـــرِي
كاشَـــفْتَ والسِّـــرّ اللّطيـــف يَسْـــرِي ... وكَـــمْ لَكُـــمْ مِـــن خارقـــاتْ خَفِيَّـــهْ
بَلَغْـــتُ غايـــة مُنْيَتِـــي وقَصْـــدِي ... بِلُطْـــفِ رَبِّـــي لا بِكُثْـــرِ جَهْـــدِي
لَمَّـــا أَتَـــاني دَلِيـــلٌ مُهَـــدِّي ... فَطِبْـــتُ بالمُهْـــدِي وبالهَدِيَّـــهْ
كُـــلُّ العَطايـــا دُوْنَ ذا حَقِيْـــرَهْ ... يَشْـــهَدْ بِهَـــذَا مَـــنْ لَـــهُ سَـــرِيْرَهْ
يـــا رَبّ نَـــوِّرْ ظُلَمَـــةَ البَصِـــيْرَهْ ... تَعْـــرِفْ فضـــائلْ هَـــذِهِ العَطِيَّـــهْ
يـــا سَـــيِّدَ السّـــاداتِ يـــا مُمَكَّـــنْ ... حُبّـــكْ وحَـــقِّ اللهِ قَـــدْ تَمَكَّـــنْ
لاحِـــظْ عُبَيْـــدَكْ ذَا الفَتَـــى المُلَـــوَّنْ ... يسْـــلَمْ ويُكْفَـــى طـــارِقَ البَلِيَّـــهْ
يـــا نَسْـــلَ بِشْـــرٍ بَشِّـــرُوا المُعَنَّـــى ... وبَلِّغُـــوهُ أَقْصَـــى الـــذي تَمَنَّـــى
قُولُـــوا لَـــه بـــاللهِ أَنْـــتَ مِنَّـــا ... يـــا مَـــنْ مَشـــارِبُهُ لنـــا هَنِيَّـــهْ
وبعـــدُ صَـــلَّى رَبُّنَـــا وسَـــلَّمْ ... عَلَـــى النَّبِـــيّ المصـــطفى المُكَـــرَّمْ
مـــا زَمْـــزَمَ الحَـــادِي ومَـــا تَـــرَنَّمْ ... ومَـــا سَـــعَى سَـــاعَي إِلَـــى البَنِيَّـــهْ

الملاحظ أن الموشح ملتزم بما قاله الباحثون، إذ يشترطون في البيت الذي قبل الخرجة أن يذكر كلمة قال أو قلت أو قالت أو أرغب (ابن سناء الملك، 1949، ص31) إذ يقول:

قُولُـــوا لَـــه بـــاللهِ أَنْـــتَ مِنَّـــا ... يـــا مَـــنْ مَشـــارِبُهُ لنـــا هَنِيَّـــهْ
وبعـــدُ صَـــلَّى رَبُّنَـــا وسَـــلَّمْ ... عَلَـــى النَّبِـــيّ المصـــطفى المُكَـــرَّمْ
مـــا زَمْـــزَمَ الحَـــادِي ومَـــا تَـــرَنَّمْ ... ومَـــا سَـــعَى سَـــاعَي إِلَـــى البَنِيَّـــهْ

ب- الدوبيت

فن شعري مستحدث وترجع نشأته إلى القرن السابع الهجري، وكان ظهوره في العراق ثم الشام (عباس، 1964، ص 578)، حيث انتقل هذا الفن إلى العربية من الثقافة الفارسية، ثم استقرّ استعماله في البيئات العربية، ولا سيما في العصور المتأخرة من العصر العباسي وما بعده، وقد أكثر المتأخرون من العرب والعجم من النظم عليه (ابن معصوم، 1969: 4/ 8)، وأصل التسمية مأخوذ من اللفظ الفارسي(دو)أي اثنان، و(بيت) العربية أي: بيتان من الشعر، لأن هذا الفن يقوم في الأصل على مقطوعة من أربعة أشطار (بيتين).

ويأتي الدوبيت على ثلاثة أنواع، النوع الأول: تتفق أشطره الأربعة في القافية، والنوع الثاني: تتفق فيه ثلاثة أشطر في القافية: الأول والثاني والرابع، ويسمى أعرج، والنوع الثالث: تتفق فيه كل الأشطر في القافية غير أن القافية يجب أن تكون مردوفة (دوزي، 1979،4، ص 428)، وما يميز الدوبيت أنه يحمل طابعا غنائيا وأنه وجد ليكون مادة غنية بالعواطف والأغزال، ويستمد منه المغنون ما يريدون غناءه وتلحينه من مقطوعات، وقد سماه العرب باسم الرباعي؛ لكونه مؤلفا من أربعة مصاريع وأوزانه كثيرة أشهرها: فعلن متفاعلن فعولن فعلن (باشا، 1972، ص 574، 578).

ومع مرور الزمن، لم يبق الدوبيت في نطاق النقل والتقليد، بل أصبح قالبًا يُنظم فيه الشعراء العرب مضامينهم المختلفة، وقد برز فيه عدد من الشعراء، كما كان للمتصوفة نصيب فيه، فنظموا فيه كثيرا من معانيهم، فهو بأسلوبه وشكله يلائم المعاني الرمزية والتعابير الخاصة التي نعثر عليها في كتب المتصوفة (باشا، 1972، ص 578) ولم يتخلف السودي عند شعراء جيله، فقد كان أول من استعمل الدوبيت في الأدب اليمني في عصر الدول والإمارات، مجاراة لشعراء عصره، مخالفا بذلك قواعد العروض الخليلية، مع ميل إلى استعمال اللهجة العامية فيه بشكل واسع، وهذا ما يكشف عنه التصفح الإحصائي لديوان بلبل الأفراح، ومن ذلك قوله (السودي، 2025، ص 152):

يـــا مَـــن ببـــديعِ حُسْـــنِهِ ألهـــاني ... هـــــل يَرجِـــــعُ عَيْشُـــــنَا بحـــــزوى الهَـــــانِي

كـــم بِـــتُّ بـــه مســـامِرًا للغـــاني ... يـــــا سَـــــعْدُ: تَقُـــــولُ مـــــا لَـــــهُ أَلْهَـــــانِي

وقوله (السودي، 2025، ص 155):

كلِّـي لـــك يـــا فُـــوَيْتَرَ اللّحـــظِ فِـــدا ... يـــا مـــؤنسَ وحشـــتي إذا اللّيـــلُ هَـــدا

إن كـــان رضـــاك فـــي ممـــاتي كَمَـــدا ... لَـــمْ أَرْضَ سِـــوَاهُ يـــا حَبِيْبِـــي أبَـــدا

وقد جاء الدوبيت في ديوان بلبل الأفراح بعدد(84) دوبيتا وبعدد (168)بيتا وبنسبة (13%) من إجمالي شعره، وهي نسبة ذات دلالة مهمة إذ تدل على أن الشاعر السودي كتب قدرا ليس بالقليل من شعره محاولا التجديد في الأوزان الشعرية، والخروج عن القوانين العروضية الخليلية، كما تكمن أهمية هذا العدد في دحض ما قاله إبراهيم أنيس من "أن هذا الوزن لم يشع شيوعا كافيا في اللغة العربية، حتى يصبح مألوفا بين الناس، بل لم يروا أن شاعرا مشهورا قد اختصه بنصيب وافر من شعره" (أنيس، 1952، ص 215)، فقد كشف الإحصاء أن السودي كتب (168) دوبيتا، وجارى شعراء عصره الذين كتبوا الفنون المستحدثة، ولم يتخلف عنهم، شأنه شأن شعرا ء القرن العاشر الهجري.

وإذا كان الدوبيت يأتي على أنواع، فإن عبد الهادي السودي قد استطاع أن ينظم على هذه الأنواع، فقد جاء في شعره الدوبيت الرباعي الخالص الذي تأتي فيه الأشطار كلها متحدة القوافي، وقد كتب منه (55) دوبيتا بعدد (110) أبيات، وبنسبة (8%)، ويمكن أن يرمز للدوبيت الخالص بالشكل الآتي:

_____أ ... _____أ

_____أ ... _____أ

ومنه قوله (السودي، 2025، ص 153):

عَـــــرِّجْ بِطُوَيلـــــعِ يمـــــينَ العَلَـــــمِ ... واذكـــرْ خَبَـــرِي لهـــم وبـــادي سَـــقَمي

واقصـــــص قصصـــــي لأهـــــلِ وادي سَـــــلَمِ ... قُـــلْ: عَبْـــدَكُمْ صِـــلُوهُ قَبْـــلَ العَـــدَمِ

ومنه قوله (السودي، 2025، ص 167):

أَفـــدي رَشَـــا قـــد زار بَعْـــدَ الهَجْـــرِ ... مِـــن صُـــبْحِ جبينِـــهِ ضـــياءُ البَـــدْرِ

قضـــيتُ بـــه حوائجًـــا فـــي الصَّـــدْرِ ... مـــا أَحزننـــي إلّا طُلُـــوعُ الفَجْـــرِ

أما الدوبيت الرباعي المعرج أو الأعرج، فهو الذي يشترط أن يكون فيه الشطر الثالث مخالفا للأشطر الباقية في القافية والثلاثة الأخرى على قافية واحدة، وقد كتب منه السودي في ديوان بلبل الأفراح (29) دوبيتا بعدد (48) بيتا وبنسبة (4%)، ويمكن أن نرمز للدوبيت الأعرج بالترسيمة الآتية:

ـــــــــــــــ أ ـــــــــــــــ أ

ـــــــــــــــ ب ـــــــــــــــ أ

ومنه قوله (السودي، 2025، ص 154):

يـــا ليـــلُ إلـــى متـــى أقاســـي بَيْنِـــي ... مـــا الـــذّنبُ ومـــا جـــرى لقطـــعِ البَـــيْنِ

بـــاللهِ عِـــدِيْ مـــريضَ هَجْـــرٍ وأَســـى ... يـــا مالِـــكَ إصـــلاحِ ذاتِ البَـــيْنِ

ومنه (السودي، 225، ص 165):

أخبـــارُكُمْ تَطِيـــبُ للسُّـــمَّارِ ... يـــا مَـــن بجَمَـــالِهِمْ جَـــلا الأَبصـــارِ

والـــذِّكْرُ لِغَيـــرِكمْ سَـــقامٌ وعَنَـــا ... مَـــن ذا يَرْضَـــى بـــأَخْفَرِ الأذكـــارِ

مما سبق يمكن استخلاص النتائج الآتية:

- استعمل عبد الهادي السودي معظم البحور الشعرية في شعره، وكانت السيادة في شعره لكل من: بحر البسيط، والطويل، والمديد، والكامل.

- خرج عبد الهادي السودي عن دائرة البحور الخليلة، فكتب قصائد شعرية خارج القانون العروضي المعروف، فيما يعرف بالدوبيت والموشح.

- لم يكن عبد الهادي السودي ميالا إلى استعمال البحور المجزوءة، فهو لم ينظم على المجزوءات إلا القليل، وقد جاء بحر البسيط في المرتبة الأولى، ثم الرمل.

-لم يكن عبد الهادي السودي ميالا إلى القوافي المقيدة، والسبب في ذلك يرجع إلى أن القوافي المطلقة أقدر في التعبير عن الحالة الصوفية وما يعتريها من حركات وسكنات.

- استعمل عبد الهادي السودي القوافي المتنوعة كونها تتناسب مع التدفق الصوفي، وتعبر عن حبه للحقيقة المحمدية، بشكل اختلط فيه الدال بالمدلول، كما أن حضور القافية في بعض الأشطار وغيابها يمثل حالة القبض والبسط التي يعيشها.

المراجع:

ابن الأثير. (1939). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر* (محمد محيي الدين عبد الحميد، تحقيق)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي.

أحمد ع. إ. ع. (2021). الإيقاع والتركيب في شعر طَهْمَانَ بْنِ عَمْرٍو الكِلابِيّ. الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، 1(7)، 384-407. https://doi.org/10.53286/arts.v1i7.282

الأصفر، ع. (2025). *ديوان بلبل الأفراح دراسة أسلوبية لعبد الهادي السودي* [رسالة ماجستير غير منشورة]، جامعة إقليم سبأ، اليمن.

أنيس، إ. (1965). *موسيقى الشعر*، موسيقى الشعر (ط. 3)، مكتبة الإنجلو المصرية.

البحراوي، س. (1993). *العروض وإيقاع الشعر، محاولة لإنتاج معرفة علمية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بدوي، م. م. (د.ت). *كولردج* (ط.2). دار المعارف.

التبريزي، ا. (1994). *الكافي في العروض والقوافي* (الحساني حسن عبدالله، تحقيق؛ ط.3)، مكتبة الخانجي.

الجغيمان م. ب. ع. ب. م. (2024). التآزر بين النّظام النّحويّ والنّسج الشّعريّ في شعر ابن مشرف الأحسائي. *مجلة الآداب، 12* (4)، 215-234. https://doi.org/10.35696/arts.v12i4.2213

الحاتمي، م. ب. ا. (1965). *الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره* (محمد يوسف نجم، تحقيق)، دار صادر للطباعة والنشر.

ابن خلدون، ع. (1939). *العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر* (خليل شحادة، سهيل زكار، تحقيق؛ ط.1)، دار الفكر.

الرّشيدي هـ. ف. (2024). أثر الإيقاع في تناسق الأشكال اللّغويّة في الأمثال الشّعبيّة. الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، 6(1)، 346-375. https://doi.org/10.53286/arts.v6i1.1790

ابن رشيق. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده* (محمد محيي الدين عبد الحميد، تحقيق؛ ط.5). منشورات دار الجيل.

السعدني، م. (1987). *المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية*، منشأة المعارف.

ابن سناء الملك. (1949). *دار الطراز في عمل الموشحات* (جودة الركابي، تحقيق)، المطبعة الكاثوليكية.

السودي، ع. (2025). *عبد الهادي السودي شعره- رسائله- مناقبه* (عبد العزيز سلطان المنصوب، تحقيق؛ ط.1). مركز الصفاء للدراسات.

الشريف، م. ب. ر. ب. ن. (2023). شعر الإخوانيات في ديوان محمد خليل السمرجي (ت: 1181هـ/1767م) دراسة أسلوبية. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، 5*(3)، 221-252. https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1563

شماخي، ع. ق. ع. (2025). أنماط "ما" ووظائفها في ديوان حاتم الطائي: دراسة تركيبية دلالية. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، 7*(3)، 301-322. https://doi.org/10.53286/arts.v7i3.2721

الطرابلسي، م. (1981). *خصائص الأسلوب في الشوقيات*، منشورات الجامعة التونسية.

ابن عبد ربه. (د.ت). *العقد الفريد* (محمد العريان، تحقيق)، دار الفكر.

العبداللطيف، ع. (2024). الانتهاكات العروضية والقفوية في شعر إيليا أبي ماضي: دراسة أسلوبية. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، 6*(4)، 355-378. https://doi.org/10.53286/arts.v6i4.2188

عناني، م. (1980). *الموشحات الأندلسية*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

عيد، ر. (200). *التجديد الموسيقي في الشعر العربي* (ط1). منشأة المعارف.

القاضي، ا. ع. (1982). *أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي*، دار الثقافة للنشر والتوزيع.

القحطاني، م. ب. ن. (2022). لامية يحيى بن طالب الحنفي (أَيَا أثلَاتِ القَاعِ) دراسة أسلوبية. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، (16)، 588-624. https://doi.org/10.53286/arts.v1i16.953

القرطاجني، ح. (1966). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* (محمد الحبيب الخوجه، تحقيق)، دار الكتب الشرقية.

المجذوب، ع. ا. (د.ت). *المرشد في فهم أشعار العرب*، دار الفكر.

موسى، ع. ح. (1978). *دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح باستخدام الكمبيوتر*، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هجري، إ. ي. م. (2023). الاتساق في قصيدةِ (الراحل الحبيب) للشاعر: عيسى بن علي جرابا. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، 5*(1)، 353-358. https://doi.org/10.53286/arts.v5i1.1430

اليوسفي، م. ل. (1992). *محاضرات في اللغة والأدب*، الدار العربية للكتاب.

References

Ahmed, A. E. A. (2021). Rhythm and Structure in the Poetry of Ṭahmān Ibn ʿAmru Al-Kilābī. *Arts for Linguistic & Literary Studies, 1*(7), 384-407. https://doi.org/10.53286/arts.v1i7.282

Al-Aṣfar, ʿ. (2025). *Dīwān Bulbul al-Afrāḥ: A stylistic study of ʿAbd al-Hādī al-Sūdī* [Unpublished master's thesis]. Sabā Region University, Yemen.

Al-Baḥrāwī, S. (1993). *Prosody and the rhythm of poetry: An attempt to produce scientific knowledge*. Egyptian General Book Authority.

Al-Ḥātimī, M. B. A. (1965). *Al-Risālah al-Muwaḍḍiḥah fī Dhikr Sariqāt Abī al-Ṭayyib al-Mutanabbī wa Sāqiṭ Shiʿrih* (Muḥammad Yūsuf Najm, Ed.). Dār Ṣādir for Printing and Publishing.

Al-Jughaiman , M. A. M. (2024). The Relationship Between Linguistic System and Poetic Fabric in Ibn Mushref Al-Ahsaee's Poetry . *Journal of Arts*, *12*(4), 215-234. https://doi.org/10.35696/arts.v12i4.2213

Al-Maghloush, F. B. S. B. M. (2024). Patterns of Rhythm and Principles of Discourse in the Poetry of Al-Khalil bin Ahmad al-Farahidi, and Their Impact on Sound, Form, Structure, and Meaning. *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *6*(3), 432-461. https://doi.org/10.53286/arts.v6i3.2079

Al-Majdhūb, ʿ. A. (n.d.). *Al-Murshid fī Fahm Ashʿār al-ʿArab*. Dār al-Fikr.

Al-Qāḍī, A. ʿ. (1982). *Abū Firās al-Ḥamdānī: The stance and aesthetic formation*. Dār al-Thaqāfah for Publishing and Distribution.

Al-Qahtani, M. B. N. . (2022). In the name of Allah, the most Merciful, the most Gracious. *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *16*, 588-624. https://doi.org/10.53286/arts.v1i16.953

Al-Qarṭājannī, Ḥ. (1966). *Minhāj al-Bulaghāʾ wa Sirāj al-Udabāʾ* (Muḥammad al-Ḥabīb al-Khuja, Ed.). Dār al-Kutub al-Sharqiyyah.

Al-Rasheedi, H. F. (2024). The Effect of Rhythm on the Consistency of Linguistic Forms in Colloquial Proverbs. *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *6*(1), 346-375. https://doi.org/10.53286/arts.v6i1.1790

Al-Saʿdanī, M. (1987). *The linguistic approach in the criticism of poetry: A structural reading*. Mansha'at al-Maʿārif.

Al-Sharif, M. B. R. B. N. . (2023). Ikhwaniyat (Fraternal)Poetry in Muhammad Khalil Al-Samarji's Diwan (d. 1181 AH/1767 CE). *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *5*(3), 221-252. https://doi.org/10.53286/arts.v5i3.1563

Al-Sūdī, ʿ. (2025). *ʿAbd al-Hādī al-Sūdī: His poetry, letters, and merits* (ʿAbd al-ʿAzīz Sulṭān al-Manṣūb, Ed.; 1st ed.). AL-Safa center for Studies.

Al-Tabrīzī, A. (1994). *Al-Kāfī fī al-ʿArūḍ wa al-Qawāfī* (Ḥasan ʿAbd Allāh al-Ḥasanī, Ed.; 3rd ed.). Maktabat al-Khānjī.

Al-Ṭarābulusī, M. (1981). *Characteristics of style in al-Shawqiyyāt*. University of Tunis Publications.

Al-Yūsufī, M. L. (1992). *Lectures in language and literature*. Arab House for the Book.

ʿAnānī, M. (1980). *The Andalusian muwashshaḥāt*. National Council for Culture, Arts and Letters.

Anīs, I. (1965). *The music of poetry* (3rd ed.). Anglo-Egyptian Bookshop.

Badawī, M. M. (n.d.). *Coleridge* (2nd ed.). Dār al-Maʿārif.

Hijri, I. Y. M. . (2023). Cohesion in the Poem of "al-Rāḥil al-Ḥabīb" by Issa Bin Ali Jaraba. *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *5*(1), 353-358. https://doi.org/10.53286/arts.v5i1.1430

Ibn ʿAbd Rabbih. (n.d.). *Al-ʿIqd al-Farīd* (Muḥammad al-ʿAryān, Ed.). Dār al-Fikr.

Ibn al-Athīr. (1939). *Al-Mathal al-Sāʾir fī Adab al-Kātib wa al-Shāʿir* (Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, Ed.). Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī Press.

Ibn Khaldūn, ʿA. (1939). *Al-ʿIbar wa Dīwān al-Mubtadaʾ wa al-Khabar fī Tārīkh al-ʿArab wa al-Barbar wa Man ʿĀṣarahum min Dhawī al-Shaʾn al-Akbar* (Khalīl Shaḥāda & Suhayl Zakkār, Eds.; 1st ed.). Dār al-Fikr.

Ibn Rashīq. (1981). *Al-ʿUmda fī Maḥāsin al-Shiʿr wa Ādābih wa Naqdih* (Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, Ed.; 5th ed.). Dār al-Jīl Publications.

Ibn Sanāʾ al-Mulk. (1949). *Dār al-Ṭirāz fī ʿAmal al-Muwashshaḥāt* (Jawdat al-Rikābī, Ed.). Catholic Press.

ʿĪd, R. (2000). *Musical renewal in Arabic poetry* (1st ed.). Manshaʾat al-Maʿārif.

Mūsā, ʿ. Ḥ. (1978). *A statistical study of the roots of al-Ṣiḥāḥ lexicon using computers*. Egyptian General Book Authority.

Shamakhi, A. Q. A. (2025). Patterns and Functions of Mā in the Diwan of Hatim al-Ṭaʾi: A Syntactic-Semantic Study. *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *7*(3), 301-322. https://doi.org/10.53286/arts.v7i3.2721