البنية الإيقاعية الخارجية في علويات أبي الفتح كشاجم

م.د. حسين عبيد شراد الشمري•

م.حازم كريم عباس•

المقدّمة:

لعل من أهم أسباب شيوع الشعر وانتشاره على ألسنة الناس هو تلك اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه ، تلك الموسيقى التي تجعل المتلقي يطرب للأنغام والإيقاعات قبل إدراكه المعاني والصور، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى والموسيقى في كلٍّ متناغم يعبر عن تجربة الشاعر وقدراته.

ان القيمة الحقيقية للايقاع لا تكمن في العلاقات الصوتية المجردة بل في الاثر النفسي من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والمتلقي ((فالايقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن تشاكل حالات الشجن والحزن، والايقاعات الخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة))[1] وهذا يتوقف على الامتداد الزمني لاصوات المدّ واللين وما يقابل ذلك من امتداد في اعماق النفس لم تعد دراسة ايقاع النص الشعري مجرد اهتمام بموسيقاه و عروضه و ما يصيبه من زحافات وعلل؛ بل هو دراسة إيقاع النفس ومحاولة كشف قلقها وتوترها المتأتي من حركة الذات لا من هدير التفعيلة او القافية فحسب. حتى أصبح من الممكن رصد حركة الذات الشاعرة وما يدور في خلجاتها وسبر أغوارها من خلال رصد الحركة الإيقاعية لذلك النصِّ الشعري الذي تنعكس فيه انفعالات الشاعر بوعي احيانا وباللاوعي احيانا اخرى. إن تموج الحركة الموسيقية تبعًا لتموج الذات الشاعرة ، والعالم المليء بالإيقاعات هو هدف الشاعر في أثناء عملية التشكيل الموسيقي فالقصيدة بنية موسيقية تتآلف عناصرها الصوتية في إيقاعات منسجمة فيصبح الشعر، فضلا عن عنصر التنسيق الصوتي المجرد الذي تكفله التفعلية العروضية مشتملا على خاصية موسيقية جوهرية وهي ذلك الإيقاع الناشيء عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر.

• كلية الآداب – جامعة القادسية
• كلية الآداب – جامعة القادسية

وهذا البحث يهدف إلى تبيان معالم البنية الايقاعية وتشكلاتها وآثارها المعنوية والنفسية من خلال تفكيك بنيتها اللغوية وتمييز وحداتها الصغرى الفاعلة في تشكيل النغم والموسيقى الخارجية وقد اتبع البحث منهجًا تحليليًا وذلك باستقراء النصوص وتفكيكها وتأويلها واستخراج قيمها الإيقاعية والجمالية عبر دراسة الوزن والقافية ومتعلقاتهما في علويات كشاجم التي بلغ عددها في ديوانه ست نصوص شعرية فقط. وتبعا لذلك قسم البحث الى تمهيد ومبحثين. [٢]

اشتمل التمهيد على قسمين، بحث القسم الاول حياة الشاعر كشاجم وما قاله الادباء والنقاد وما يتصل بذلك، واشتمل القسم الثاني من التمهيد على الحديث عن الايقاع واهميته والتعريف به.

اما المبحث الاول فقد اشتمل على الوزن، متناولا فيه الابحر التي جاءت عليها علويات كشاجم.

واهتم المبحث الثاني بالقافية والروي، مركزا على قوافي العلويات تلك. وقد ختم البحث بخاتمة أوردَ فيها اهم النتائج التي خلص اليها البحث.

كما ختم البحث بقائمة باسماء المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث.

ولا ندّعي الاحاطة بكل جوانب هذا الموضوع ولكنه غيض من فيض، راجين من الله التوفيق والسداد.

التمهيد:

اولا: نبذة عن حياته

هو أبو الفتح محمود بن محمد بن الحسين بن السندي بن شاهك[٣]، وهو ((من أهل الرملة من نواحي فلسطين وكان رئيسا في الكتابة ومقدما في الفصاحة والخطابة له تحقيق يتميز به عن نظرائه وتدقيق يربى به على أكفائه وتحديق في علوم التعليم أضرم في شعلة ذكائه فهو الشاعر المفلق والنجم المتألق))[٤].

وذكر ابن عماد ان لقب كشاجم منحوت من علوم عدة انماز بها الشاعر اذ يقول : ((لقب نفسه بكشاجم فسئل عن ذلك فقال الكاف من كاتب والشين من شاعر والألف من أديب والجيم من جواد والميم من منجم وكان من شعراء أبي الهيجاء عبد الله بن حمدان والد سيف الدولة قيل أنه كان طباخ سيف الدولة شعره أنيق وأرج مدوناته فتيق منها كتاب المصائد والمطارد قال في تثقيف اللسان كشاجم لقب له جمعت أحرفه من صناعته ثم طلب علم الطب حتى مهر فيه وصار أكبر علمه فزيد في اسمه طاء من طبيب وقدمت فقيل طكشاجم ولكنه لم يشتهر))[٥] .

لم تسلط كتب التراجم الضوء على ولادة كشاجم ونشأته، ولعلّ اقدم ترجمة له عثرنا عليها في كتاب الفهرست، فقد عدّه ابن النديم من كبارالكتاب والخطباء[٦] ، وذكر السيوطي انه اقام بمصر ردحا من الزمن ثم رحل عنها وهو يتشوق اليها[٧] ، اذ يقول[٨]:

قد كان شوقي الى مصرٍ يؤرِّقني فاليوم عدتُ وعادت مصر لي دارا

أغدو الى الجيزة الفيحاء مصطبحا طورا وأزجي اى شيرازَ أطـوارا

بيْنا أُسامي رئيسا في مراتبــه اذ رحتُ أُحسبُ في الحانات خمّارا

ان حياة شاعرنا كشاجم واخبارها تكاد تكون مجهولة البدايات فلم تذكر كتب التراجم سنة ميلاده ومكانها، ومتى جاء الى رملة فلسطين، مع ان آباءه واجداده كانوا في بغداد، فجده السندي بن شاهك صاحب الشرطة والحرس في عهد الرشيد، يقول ابن خلكان في ترجمة الامام الكاظم عليه السلام: ((ان الرشيد حبسه وكان الموكل بمدة حبسه السندي بن شاهك جد كشاجم))[٩] وذكر الجاحظُ السنديَّ بن شاهك قائلا: ((انه كان من وجهاء العصر العباسي وامرائه الذين كانت لهم مكانة في ذلك العصر، وانه كان ممن تولى امارة الشعر، وانه كان يسوي بين القحطاني والعدناني))[١٠] .

ولعل موقف السندي بن شاهك - **جد الشاعر**- من الامام الكاظم عليه السلام واهل البيت الاطهار، دفع حفيده - **كشاجم** - الى اظاهر عقيدته المخالفة له في حب آل الرسول والدفاع عنهم في اكثر من مقام مسلطا الضوء على حبه وموالاته لهم والبراءة من اعدائهم ؛ الامر الذي جعل شاعرنا كشاجم يدرج ضمن شعراء الامامية المبرزين، اذ يقول في حب امير المؤمنين (عليه السلام)[١١]:

حُـبُّ الْـوَصِـيِّ مَـبَـرَّةٌ وَصِـلَـهْ وَطَـهَـارَةٌ بِـالْأَصْـلِ مُـكْـتَـفَـلَـهْ

وَالـنَّـاسُ عَـالِمُهُـمْ يَـدِيْـنُ بِـهِ حُبًّا وَيَـجْـهَـلُ حَـقَّـهُ الْجَهَـلَـهْ

وَنَـرَى الـتَّـشَـيُّـعَ فِـى سَـرَاتِـهِـمُ وَالنَّصْبَ فِى الْأَرْذَالِ وَالسِّفْلَهْ

ولا يخفى على الكثير ان الاجهار في حب آل الرسول والثبات على ولايتهم لايعد امرا هيننا وبخاصة في عصر شاعرنا، ذلك العصر الذي ((شاعت فيه الأهواء والآراء، وقل فيه من لا يرى في العقايد رأيا يفسر به إسلامه وهو ينص به على خبيئة قلبه تارة ويضمرها أخرى))[١٢].

هذا وقد اشارت بعض المصادر ان الشاعر كشاجم اتصل بدولة بني حمدان ومدح بعض رجالاتها[١٣]، حتى توثقت علاقته بالشاعر الصنوبري[١٤] احد فحول شعراء الدولة الحمدانية، وقد عبر شاعرنا عن صلته الحميمة بالصنوبري شعرا ،اذ يقول[١٥] :

أَلاَ أَبْلِغْ أَبَا بَكْرٍ مَقَالًا مِنْ أَخٍ بَرٍّ
يُنَادِيكَ بِإِخْلَاصٍ وَمَا نَادَاكَ عَنْ عُقْرِ
أَظُنُّ الدَّهْرَ أَعْدَاكَ فَأَخْلَدْتَ إِلَى الْغَدْرِ
فَمَا تَرْغَبُ فِى الْوَصْلِ وَلَا تَزْهَدُ فِى الْهَجْرِ
وَلَا تُخْطِرُنِى مِنْكَ عَلَى بَالٍ وَلَا ذِكْرِ
أَتَنْسَى زَمَنًا كُنَّا بِهِ كَالْمَاءِ فِى الْخَمْرِ ؟
أَلِيفَيْنِ حَلِيفَيْنِ عَلَى الْإِعْسَارِ وَالْيُسْرِ
مُكِبَّيْنِ عَلَى اللَّذَّا تِ فِى الصَّحْوِ وَفِى السُّكْرِ

لقد تاثر كشاجم بطريقة الصنوبري في وصف الطبيعة ومحاكاتها،والتغني بجمال الكون وملاذ الحياة وهذا مايفسر لنا استحسان شعره لدى الناس في وصف الامكنة بدقة متناهية حتى برع في هذا الفن على ابناء جيله من الشعراء وقد ذكر الثعالبي ذلك في معرض حديثه عن الصابي الذي تغنى به بعض ابناء عصره شعرا:

يابؤس من يعنى بدمع ساجم يهمى على حجب الفؤاد الواجم

لولا تعلله بكأس مدامة ورسائل الصابي وشعر كشاجم[١٦]

يتضح من ذلك مكانة كشاجم الشعرية وذيوع صيته في العالم الاسلامي فنراه متنقلا بين بغداد والقاهرة ودمشق والقدس والموصل وقد ذكرلنا الشاعر مجالس الادب والاصدقاء التي كان يعقدها في هذه المدن حتى لقب بـ (ريحانة الادب) وذكر المسعودي انه ((كان يجتمع في رحلاته مع الملوك والأمراء والوزراء ويحظى بجوائزهم، و يستفيد من صلاتهم، ويتصل بمشيخة العلم والحديث والأدب، ويقرأ عليهم ، ويسمع عنهم، ويأخذ منهم، وجرت بينه وبينهم محاضرات ومناظرات ومكاتبات، إلى أن تضلع في العلوم، وحاز قصب السبق في فنون متنوعة، وتقدم في الكتابة والخطابة، وحصل له من كل فن حظه الأوفى، ونصيبه الأعلى)) [١٧]

خلف لنا كشاجم مجموعة من المؤلفات القيمة والممتعة :

١- كتاب خصائص الطرب

٢- كتاب الطبيخ

٣- كتاب ادب النديم [١٨]

٤- كتاب المصايد والمطارد

٥- كتاب رسائله وقد جمع فيها ما كتبه من الرسائل الادبية والاخوانية [١٩]

وقد ضاعت اثار الشاعر الا كتاب المصايد والمطارد وكتاب ادب النديم[٢٠] توفي الشاعر سنة ٣٦٠[٢١] وقيل في سنة ٣٥٠[٢٢]

ثانيا: الايقاع

تشكّل البنية الإيقاعية مستوى أساسيا من مستويات النص الشعري إبداعا وتلقيا، فالايقاع من أبرز القضايا التي تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص، اذ ينظر إليه منذ أقدم العصور بانه أحد المعالم الأساسية للشعر[٢٣]، ولا يُعدّ ملحقا خارجيا على سطح الخطاب، وانما يُعدّ من أساسيات البناء الشعري، و((لن يستطيع الرجل الذي تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعراً أصيلاً أبداً))[٢٤].

والإيقاع بمفهومه العام هو التنظيم او نظام لايٍّ شيء في هذه الحياة، ((فهناك إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية))[٢٥] وبمفهومه الاصطلاحي الفني فهو نظام توصف به الحركات بنظام، ((ويطلق على نظام حركات الألحان، وأزمنتها الصوتية، في طرائق موزونة، ... وهو الإبداع الفني المعبِّر عن خلجات النفس))[٢٦]، من خلال ((النسق الصوتي الذي يحدثه والنظام الذي يسير فيه، موجهاً فكر المتلقي نحو الحدث، وتحت تأثير إيقاع موسيقي، راسماً له صورة تنسجم والحدث المعروض))[٢٧].

وبما أنّ الإيقاع قائم على التناسب والتتابع وعنصر المفاجأة[٢٨]، فهو من أقوى العناصر المؤثرة في الشعر، من حيث انه يعمل على تشويق المتلقي من خلال المفاجأة او خيبة الظنّ التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة التي تولد الدهشة لديه[٢٩]، مما يهيئ ذهنه ((لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره))[٣٠]، فيبثّ الشاعر بعد تهيئة المتلقي من خلال هذه التوقعات والاشباعات وخيبة الظنّ والمفاجأة، ما يريد بثّه من معاني بسهولة ويسر وتاثير كبيرين.

ويهتم الايقاع بالتعبير عن المعاني ودلالات الألفاظ والتراكيب اللغوية، ولهذا قيل: إنّ المعنى في الشعر((يتطلّب موسيقى الشعر حتّى نفهمه الفهم الكامل، وحتّى نتأثر به التأثر الواجب له, فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل, لأنّه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب, بل يفقد جزءاً منه هو من المعنى الكامل))[٣١]؛ لذلك عدت الموسيقى ((من اقوى وسائل الايحاء، واقدرها على التعبير عن كلّ ما هو عميق، وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه))[٣٢]، وتبعا لذلك سوف تكون دراسة الايقاع في علويات كشاجم على محورين هما والوزن والقافية، وتأثيرهما في موسيقى النص.

المبحث الأول

الوزن:

لمّا كان الايقاع الشعري يعبر عن حركة النفس الشعورية وشحنتها الوجدانية وانفعالاتها النفسية، وجب ان يكون لكل تجربة شعرية ايقاعها الخاص الذي يتماشى معها ويكون اكثر انسجاما معها من غيرها[٣٣]، ويعبر عن الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر، ونسمي هذا الايقاع بالوزن، وعلى هذا فانّ الوزن عنصر جوهري من عناصر البناء الشعري[٣٤]، وهو((اعظم اركان حدّ الشعر وأولاها خصوصية))[٣٥]، اذ يوفّر تنسيقاً صوتياً للمعنى يسند الدلالة، لأنّ البحر نفسه ما هو الا مجرد نتيجة أو كما كتب ج اكسبون هو مجرد نموذج بيت يحدد العناصر الثابتة، ويرسخ حدود التنوعات[٣٦]، فيضيف ((الى مختلف التوقعات التي يتألف منها الايقاع نسقاً زمنياً معيناً، فليس الوزن في الكلمات ذاتها، وانما في الاستجابة التي يخلقها فتحس وكأن مشاعرنا قد انتظمت على نحو خاص))[٣٧]؛ لذلك فهو اسلوب ايقاعي يهيئ المتلقي من خلال تكرار تفعيلات محدّدة تكوّن وزنا نغميا يشدّ باصواته الاسماع ويستدعي الاذهان،ويضفي على الكلام رونقا وجمالا، ويحرك النفس، ويثير فيها النشوة والطرب[٣٨]، فيلفت بوحداته الموسيقية الانتباه، ليُحيل الى مستويات اعمق في التعامل مع النص الادبي الذي يغدو اكثر حيوية وملاءمة للتعبير عن توقيعات النفس واعماق الفؤاد.

ومع ان كثيرا من النقاد والدارسين يرفضون ربط طبيعة الموضوعات الشعرية بالاوزان[٣٩]، بدليل أن البحر الواحد يستعمل وفيه انواع متعددة من العواطف[٤٠]، فيرد في القصيدة الواحدة الغزل والوصف والفخر والمديح والهجاء وربما معها الرثاء، وهذا يستلزم تعدد انواع العواطف في القصيدة ذات الوزن الواحد، ومن ثمّ لا توجد رابطة بين وزن القصيدة وبين ما تحمله من عواطف وأفكار.

الا انّ هؤلاء النقاد قد أغفلوا التفاوت في درجات الانفعال في النوع الواحد من العاطفة[٤١]، فتعلُّق ذهن الشاعر لحظة الابداع الشعري ببحر دون سواه، واختياره هذا الوزن على غيره في قصيدة ما امر لافت للنظر؛ لأن المبدع عندما ((يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الانفعالات التي تبحث عن تجسيد ايقاعي يوافقها ويتلبّس بها))[٤٢]، وبما ان ((الشعراء يعنون باستغلال الايقاع المناسب للحظة الشعرية المناسبة))[٤٣]؛ فليس من المستبعد أنّ الشاعر يستطيع انْ يميِّز باللاوعي مقدرة بحر دون آخر على استيعاب ما يداخله من عواطف حينها، ((سواء أكانت فرحةً قوية الاهتزاز، أم كانت حزناً شديد الجلجلة))[٤٤]، فتكون عملية اختيار البحر من طرف الشاعر حينما تتوافق انفعالاته مع الدلالات والايحاءات المنبعثة من ايقاع البحر، وليس من سبيل الى الفصل بين هذا الايقاع الذي يمثله الوزن، وبين تجربة الشاعر العاطفية والفكرية؛ لان الايقاع الشعري يعبِّر ((عن حركة النفس الشعورية وشحنتها الوجدانية وانفعالاتها النفسية))[٤٥]، فتكون بذلك الاوزان ((تبعا للاغراض والمواقف الانفعالية))[٤٦]، اذ أنّ ((لكل تجربة شعرية ايقاع خاص يتماشى معها ويكون اكثر انسجاما معها من غيرها))[٤٧].

وقد جاءت علويات كشاجم على خمسة بحور، سنوردها بحسب نسبتها في الديوان، مبتدئين بأعلاها نسبة فيه.

الكامل:

من اكثر البحور التي استعملها شاعرنا في قصائده هو بحر الكامل، اذ بلغ مجموع النصوص الشعرية التي جاء بها على هذا الوزن ٨٥ نصاً، و نسبتها في الديوان ٢١ % من مجموع نصوصه الشعرية، وقد اشتملت علويات كشاجم على قصيدة واحدة فقط من مجزوء الكامل.

والكامل ((من أكثر البحور جلجلة ... كأنما خلق للتغني))[٤٨]، يساعده على ذلك تكرار تفعيلته السباعية (مُتَفَاعِلُن) ست مرات، وفيه ثلاثون حركة لم تجتمع فى غيره من بحور الشعر[٤٩]، فـ((تبدو الحركة الموسيقية قد ارتفعت وانخفضت بكل شدَّةٍ وتوتر))[٥٠]، فيكون ((في الشدة أقرب منه إلى الرقة))[٥١].

ان هذا النوع من الحدة والتسارع، تمنع الشاعر من الإبطاء التأملي، لذا قل أن يبحر فيه شاعر متفلسف، أو ممعن في الحكمة، مما جعل هذا الوزن لا يصلح للهدوء والتأمل[٥٢]،

الا أنّ الشاعر أتى بقصيدته العلوية على مجزوء الكامل؛ لينتفع بما فيه من ((جزالة وحسن اطّراد))[٥٣]، وبما يحدثه هذا الإيقاع من ((الرنين، والقرع العالي، والتأثير النغمي الحاد))[٥٤]، وقد استغل زحاف الاضمار الذي يدخل هذا البحر افضل استغلال، اذ سكّن الثانى المتحرك (التاء) فى (مُتَفَاعلن) فأصبحت (مُتْفَاعلن)، لينتقل من خلال الإكثار من هذه التفعيلات المضمرة -وفي المواطن التي يحتاج فيها الى

التعبير عن عاطفة هادئة تقتضيها منه الحكمة- من عنصر الحركة السريعة في هذا البحر ذي التفعيلات الصحيحة الى ايقاع أبطأ يتناغم والهدوء العاطفي الذي يبتغيه، فجاء بتفعيلة الصدر الاولى مضمرة، وكذلك تفعيلتي العجز، ليمنح البيت بطأً من خلال سكنات الاضمار، فيكون أكثر هدوءً، اذ يقول(٥٥):

آلَ الرَّسُول فَضَلْتُمُ	فضْلَ النَجُومِ الزّاهِرة
ءَا لرْرَسُوْ / لِفَضَلْتُمُوْ	فضْلَ نْنُجُـ / مِ زْزَاهِرَهْ
- - ب - / ب ب - ب -	- - ب - / - - ب -
مُتْفَاعِلُن / مُتَفَاعِلُن	مُتْفَاعِلُن / مُتْفَاعِلُنْ
مضمرة / صحيحة	مضمرة / مضمرة

كذلك فعل في البيت الثاني، اذ جاء بتفعيلة الصدر الاولى سالمة صحيحة، وأضمر تفعيلات البيت الباقية:

وبَهَرْتُمُ اَعْدَاءَكُمْ	بالمَاثُرَاتِ البَاهِرَة(٥٦)
وبَهَرْتُمُوْ / اَعْـدَاءَكُمْ	بلْـمَاثُـرَا / تِلْـبَاهِرَهْ
ب ب - ب - / - - ب -	- - ب - / - - ب -
مُتَـفَاعِلُن / مُتْـفَاعِلُن	مُتـفْاعِلُن / مُتْـفَاعِلُنْ
صـحيحة / مضـمرة	مضـمرة / مضـمرة

وكذا كان الامر في البيت الثامن[٥٧]:

وَرَفَضْتُمُ الدنيا لدنْ	فُزْتُمْ بِحَظِّ الآخرة
وَرَفَضْتُمُوْدْ / دُنْيَا لَدُنْ	فُزْتُمْ بِحَظِّ /ظِلْـ ءَ ءْخِرَهْ
ب ب ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ
مُتَـفَاعِلُن / مُتْـفَاعِلُن	مُتْـفَاعِلُنْ / مُتـفَاعِلُنْ
صـحيحة / مضـمرة	مضـمرة / مضـمرة

اما في البيت الخامس فقد جاء الشاعر بتفعيلات البيت اجمعها معلولة بزحاف الاضمار:

هذا وكم أطفأتم	عن أحمدٍ من نائرة[٥٨]
هَـاذَا وَكَمْ / أطْـفَأْتُمُوْ	عَـنْأَحْمَدِنْ / مِننَائِـرَهْ
ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ
مُتْـفَاعِلُنْ / مُتْـفَاعِلُنْ	مُتْـفَاعِلُنْ / مُتْـفَاعِلُنْ
مضـمرة / مضـمرة	مضـمرة / مضـمرة

ان الانزياح العروضي للتفعيلة الاصلية (مُتَفَاعِلُن) اخذ بعداً أدائياً متغيِّراً يتناسب وجوّ القصيدة العام، مع هيمنة زحاف واحد وهو (الاضمار) عملت على تعديل صور التفاعيل وايقاعاتها الموسيقية، بما ينوِّع نغمتها في التفعيلات المتشابهة، فمجزوء الكامل حين سُكّن ثانيه تحولت ((حركة الايقاع من صورة سريعة مرقصة الى نغمة بطيئة متأنيّة، كما تتحول نغمة الايقاع من فرح دافق الى حزن هادئ))[٥٩].

مخلّع البسيط :

يأتي البحر البسيط بالدرجة الثانية، اذ تبلغ ٦٣ نصا شعريا، و نسبتها في الديوان ١٥,٦ %. وقد جاءت قصيدة واحدة فقط من علوياته على هذا البحر.

والبسيط ((بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا))[٦٠]، ويعدّ من البحور الموفورة الحظ، اذ ((يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية))[٦١]. إن طبيعة هذا البحر "الإيقاعية" التي تتفق مع الشجن والتذكر والحنين، تجعله فى مقدمة البحور التي يستعملها الشعراء.

ويلحق زحاف الخبن- وهو حذف الثانى الساكن- بعض تفعيلات هذا البحر، فيساعد على انبساط الحركات فى التفعيلة الخماسية(فاعلن)، اذ تحذف الألف منها فتصير (فَعِلُن)، وكذلك انبساط الأسباب فى أوائل أجزائه السباعية، اذ تحذف (السين) من (مستفعلن) فتصير (مُتَفْعِلُن). ويلحقه ايضا زحاف الطيّ (حذف الرابع الساكن) فتصبح به (مُسْتَفْعِلُنْ) :(مُسْتَعِلُنْ)، وهو أيسر احتمالا من الخَبْل إلاّ أنه لايبلغ خفة الخَبْن. وقد ويعتلّ الضرب والعروض بعلة القطع (حذف ساكن الوتد المجموع آخر التفعيلة وتسكين ما قبله) فتصبح (مُسْتَفْعِلْ) وهذا ما يسمى بمخلع البسيط (العروض مخبونة مقطوعة والضرب مِثْلَهَا)، وربما يجتمع مع القطع الخبن فتصبح تفعيلة الضرب والعروض مخبونة مقطوعة (مُتَفْعِلْ)، ولهذا فان هذا البحر بطواعيته هذه يعطى تموجا ايقاعياً يمنح النفس حالة من حالات السمو والصفاء، والشاعرَ قدرةً على التلوين، ومساحة أكبر لعرض الافكار التي يريد، من خلال تباين التفعيلات بين (مستفعلن و مُتَفْعِلُن و ومتعلن وفاعلن وفَعِلُن ومتفعلْ)، وهو بانبساطه يتسع لحمل المعاني والأفكار، فتراه من أقدر البحور على حمل معاني التأمل، كما يصلح لحمل المتناقض منها كالعنف واللين، وهو على هذا ذو صيغ إنشائية، ولا يكاد يفي بالأخبار وفاءه بالإنشاء[٦٢] ، وقد وظفه الشاعر في أغراض متعددة، منها المديح كما هو الحال في ميميّته التي يمدح فيها أمير المؤمنين عليه السلام، اذ يقول في مطلعها[٦٣]:

حُبُّ عليٍّ عُلُوُّ همّة　　لأنّه سيِّدُ الائمّة

حُبْبُ عَلِيْـ / ينْ عُلُوْ / وُ هِمْمَهْ　　لِاَنَّهُوْ / سَيْيِدُلْ / ئَئِمْمَه

ـ ب ب ـ/ ـ ب ـ / ب ـ ـ　　ب ـ ب ـ/ ـ ب ـ / ب ـ ـ

مستعلن/ فاعلن/ متفعلْ　　متفعلن / فاعلن / متفعلْ

مطوية / سالمة / مخبونة مقطوعة　　مخبونة / سالمة / مخبونة مقطوعة

في هذا البيت لم يسلم من البيت الا ثلثه (تفعيلتان من ست تفعيلات)، وهذا يعني زيادة سرعة الايقاع بحركات متتالية في اغلبه، لينسجم وبهجة البيت، فالشاعر استغلّ كل ما يمكن أن يمنحه (البحر البسيط) من رشاقة وغنائية وانطلاق، اذ يتشكّل الوزن فيه من تعاقب وحدة مزدوجة ذات تفعيلتين، وازدواج الوحدة يشير الى التنوع الذي ينطوي عليه تناسب الحركات والسواكن في هذا البحر، ومن ثمّ فانه ينطوي على قيمة لا توجد في البحر ذي التفعيلة الواحدة المتكررة، فتنوع الزحافات (مستعلن ومتفعلن وفعلن) في تفعيلتي هذا البحر (مستفعلن وفاعلن) يوسّع للشاعر الفضاءات للاستغراق في معانيه الشعرية، فضلا عن تتابع الحركات وتنوع المقاطع المكونة للبيت الشعري، ومن ثمّ يتيح له حرية اكبر للتحرك والتخلّص من قيد الوزن الواحد.

اما البيت الثاني فقد احتاج فيه المعنى الى الاكثار من الهدوء والسكون، فقلل الشاعر من زحافاته التي تساعد على حركيّته لينتقل بالقصيدة في هذا البيت من الحركة والسرعة الى الهدوء والروية:

فتّش محبِّيهِ هلْ تراهُمْ　　الا ذوي ثرْوةٍ ونعمة

فْتِشْ مُحِبِـ / بِـيْهِهَلْ / تَرَاهُمْ　　ئِلّا ذَوِيْ / ثَرْوَتِنْ / وَنِعْمَهْ

- - ب - / - ب - / ب - -　　- - ب - / - ب - / ب - -

مستفعلن / فاعلن / متفعِلْ　　مستفعلن / فاعلن / متفعِلْ

سالمة / سالمة / مخبونة مقطوعة　　سالمة / سالمة / مخبونة مقطوعة

اذ سلمت اغلب تفعيلات هذا البيت من الزحافات سوى العروض والضرب اللذين لحقتهما العلة اللازمة (لان العلّة تلتزم العروض والضرب في كلِّ القصيدة)، وهذا يعني زيادة السكنات مما يحدو بالقصيدة الى

أن تؤدى عند هذا البيت بموسيقى أبطأ وأهدأ، وكأنّ الشاعر هنا يلائم بين موسيقى البيت البطيئة وبين معنى البيت الذي يقتضيه التفتيش من رويّةٍ ودقة و تمحيص.

وبما أن معنى التفتيش يستمرّ الى البيت الثالث وما يليه، لذلك فانّ الشاعر يستمرّ أيضا من تقليل الزحافات فيها، إذ نراه يقول في البيت الثالث:

بين رئيسٍ الى نفيسٍ	قدْ أكمل الظّرفَ واستتَمّه
بَيْنَ رَئِيْـ / سِنْ نِلْ / نَفِيْسِنْ	قَدْ نَكْمَلَظْـ / ظَرْفَ وَسْـ/ تَتَمْمَهْ
ـ ب ب ـ/ ـ ب ـ / ب ـ ـ	ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ـ ـ
مستعلن/ فاعلن/ متفعلْ	مستفعلن / فاعلن / متفعِلْ
مطوية / سالمة / مخبونة مقطوعة	سالمة / سالمة / مخبونة مقطوعة

ففي هذا البيت تساوت التفعيلات السالمة مع المعلولة، وهذا الامر يقلل نوعا ما من الحركية المعروفة عن هذا البحر بما ينسجم وما يتطلّبه الهدوء والانفعال الذي يقتضيه معنى البيت.

انّ هذه الانحرافات من زحافاتٍ وعللْ تعدّ حلية القصيدة، ولا شكّ في أنّ هذا التنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في اطار الوزن الواحد من اول القصيدة الى آخرها، والنفس بطبيعتها تجنح الى هذه الانحرافات العروضية اللطيفة، وترغب عن كلِّ ما فيه رتابة مفرطة تقعد بالقصيدة وتقف دون التأثير في المتلقي، والتأثير في المتلقي غاية أي عمل فني.

البحر الخفيف:

ياتي استعمال هذا البحر في ديوان كشاجم بالدرجة الثالثة، ويقترب عدد نصوصه الشعرية التي جاء بها شاعرنا على هذا الوزن في ديوانه من النصوص المأتية على وزن بحر الرجز، اذ يبلغ عددها (٤٣) نصا (منها قصيدة واحدة في العلويات)، وقصائد الرجز (٤٦)، أي بنسبة ١٠,٧ % من مجموع نصوص الديوان الشعرية. وقد أتى شاعرنا بقصيدة واحدة فقط من علوياته على هذا البحر.

والبحر الخفيف يتّسم بالليونة[٦٤]، ووضوح النغم، وانما سمي خفيفاً لانه أخفّ السباعيات[٦٥]، اذ تتوالى فيه ثلاثة أسباب، والاسباب أخفّ من الأوتاد[٦٦]، كما أنه يتَّسم بالاعتدال ((بحيث لا يبلغ حد اللين، ولا حد العنف، ولكن يأخذ من كلٍّ بنصيب))[٦٧] حتى قيل عنه: إنَّه بحر ((يلائم العاطفة المتَّزنة المضبوطة))[٦٨].

ويتكون البيت فى هذا البحر من ست تفعيلات على هذا النحو:

فاعلان مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويلاحظ أن التفعيلة الثانية والخامسة (مستفع لن) مخالفة فى كتابتها لتفعيلة بحر الرجز (مستفعلن)، وكذلك البسيط (مستفعلن)، ووجه الخلاف بين (مستفع لن)، وبين (مستفعلن) أن حذف السابع فى مستفعلن يسمى (قصرا) وفى مستفع لن يسمى (قطعا) بشرط إسكان ما قبل السابع، وحذف الرابع فى (مستفع لن) غير جائز، وفى (مستفعلن) جائز لأنه (طى). وتتكون (مستفعلن) من سببين خفيفين فوتد مجموع، أما (مستفع لن) فتتكون من (سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف).

وتدخل عليه مجموعة من الزحافات والعلل، نخصّ بالذكر منها هنا ما أصاب القصيدة المعنيّة بالدرس (علوية كشاجم)، وهما الخبن والتشعيث، وقد مرّ ذكر الخبن أما التشعيث فهو حذف أول أو ثانى الوتد المجموع (علا) فى (فاعلاتن)، فتصير (فالاتن) او (فاعاتن) وتنقل إلى (مفعولن)، ومطلعها:

زعموا أنّ من أحبّ عليّاً	ظلّ للفقر لابسا جلبابا
زَعَمُوْ نَنْ / نَ مَنْ نَحَبْـ / ـبَ عَلِيْيَنْ	ظَلَلَ لِلفَقـ / رِلَابِسَنْ / جِلْبَابَا
ب ب - - / ب - ب - / ب ب - -	- ب - - / ب - ب - / - - -
فعلاتن / متفعلن / فعلاتن	فاعلاتن / متفعلن / مفعولن
مخبونة / مخبونة / مخبونة	سالمة / مخبونة / مشعّثة مخبونة

وقال في البيت الذي يليه:

كذبوا، كم أحبه من فقيرٍ	فتحلّى من الغنى جلبابا
كَذَبُوْ كَمْ / نَحَبْبَهُوْ / مِنْ فَقِيْرِنْ	فَتَحَلّلْ / مِنَلْغِنَا / جِلبَابَا
ب ب - - / ب - ب -/ - ب - -	ب ب - - / ب - ب - / - - -
فعلاتن / متفعلن / فاعلاتن	فعلاتن / متفعلن / مفعولن
مخبونة / مخبونة / سالمة	مخبونة / مخبونة / مشعّثة مخبونة

في البيتين اعلاه لم يسلم من الزحافات والعلل الا تفعيلة من كلّ بيت، فتوالت الحركات في أغلب البيت، وأصبحت موسيقى البيتين بهذه الانحرافات الكثيرة أعذب نغما، وأخفّ وقعا.

وعلى الرغم من من أنّ البيت الآتي كان أقل في زحافاته من البيتين السابقين الا انه احتفظ ايضا بالخفّة والموسيقى العذبة:

انّما قوله : ارفضوا عنكم الدنـ	ـيا اذا كنتمُ لنا احبابا
ئِنْنَمَا قَوْ / لُهُ رْفُضُوْ / عَنْكَمُوْدُنْـ	يَا ئِذَا كُنْـ / تُمُوْ لنَا / نَحْبَابَا
- ب - - / ب - ب - / - ب - -	- ب - - / ب - ب - / - - -
فاعلاتن / متفعلن / فعلاتن	فاعلاتن / متفعلن / مفعولن
سالمة / مخبونة / مخبونة	سالمة / مخبونة / مشعّثة مخبونة

نلمس من خلال هذه الأبيات أن الخفيف بحر ساطع النغم، بارز الموسيقى، يمتلئ بالروح الملحمية، من خلال الانتقال من تفعيلة سباعية (فاعلاتن) الى تفعيلة سباعية اخرى مختلفة (مستفعلن) ثمّ الرجوع الى

التفعيلة الاولى نفسها، فضلا عن الانحرافات اللازمة (العلل) وغير اللازمة (الزحافات) التي تلحق هذه التفعيلات فينماز عن غيره من البحور بموسيقاه العذبة، وذلك يجعله من أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع، ويجعله من أصلح البحور للحوار والجدل والترديد والسرد، لذلك نرى شاعرنا قد استعان بهذا البحر للتعبير عن عاطفة هادئة رزينة من خلال طرح فكرة حوارية بينه وبين من خالفه الرأي في حبِّ أمير المؤمنين عليه افضل الصلاة والسلام.

البحر المتقارب :

يتشارك البحر المتقارب مع البحر الوافر في عدد ونسبة النصوص الشعرية في الديوان، فقد بلغت نصوص كشاجم في كلٍّ من البحرين (٣٥) نصا شعريا، أي بنسبة ٨,٧ % من مجموع نصوص الديوان الشعرية. وقد أتى الشاعر بنصين شعريين فقط على هذا البحر.

والمتقارب ((بحر بسيط النغم، مضطرد التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقى، ويصلح لكل ما فيه تعداد الصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر.. يتطلب اندفاعا وراء النغم كما يندفع التيار من غير ما توقف))[٦٩]. وعلى الرغم من أنّ نغمات المتقارب ((من أيسر النغمات، وكلها تدور على تكرار الجزء))[٧٠] (فعولن، فعولن)، الا أنه لم يقربه قديما الا من كان قادرا على ترويضه[٧١]. وسميَ متقارباً لقرب أوتاده من أسبابه، وأسبابه من أوتاده[٧٢]، وتشابه تفعيلاته الخماسية (فعولن) بعضها مع بعض[٧٣].

وتتكرر في هذه البحر تفعيلة واحدة ثمان مرات، لذلك فهو من البحور الطويلة التي تصلح للحزن والشجن والجزع، و((في حالة اليأس والجزع يتخيَّر عادةً وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصبُّ فيه من أشجانه ما يُنفِّس عنه حزنه وجزعه))[٧٤]، وقد وظّف الشاعر نغمة البحر الحزينة ليصبّ حزنه فيه صباً، عاكسا من خلاله ما يجول في خاطره من جزعٍ ويأس، فيقول في مطلع قصيدته الهمزية في آل بيت رسول الله صلى الله عليه وعليهم:

بكاءٌ وقلّ غناء البكاء　　على رُزْءِ ذرِّيّة الأنبياءِ

بُكَائُنْ / وَقْلَلَ / غِنَائُلْ / بَكَائِيْ　　عَلَا رُزْ / ئِذُرْرِيْـ /يَتِلْنَنْ / بِيَائِيْ

ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب - -　　ب - - / ب - - / ب - - / ب - -

فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن　　فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

سالمة / مقبوضة / سالمة / سالمة　　سالمة / سالمة / سالمة / سالمة

هذا البيت يسوده الهدوء والبطء، فتكثر فيه السكنات على حساب الحركات، اذ تاتي التفعيلات من بداية البيت بحركتين ثمّ ساكن(بُكَا)، ثمّ حركة فساكن (نُنْ)، وهكذا الى نهاية الامر، وحتى زحاف القبض (حذف الخامس الساكن) الذي اصاب التفعيلة الثانية فأنك ان أردت قراءة البيت وتصل الى هذه التفعيلة تشبع هذه الحركة شبه اشباع، فكأنك تقول : بُكَائُنْ و وَقْلَلْ، وكأن الامر شبيهٌ بالسكون. وهذا كلّه يعطي نغميّة تتسم بالبطء والهدوء، فيُشعرُ المتلقي بما يخالج الشاعر من حزن ومرارة وأسى. كما ساعد تفشّي الأصوات المشددة وصوت الهمزة الذي يكسب الأداء نغماً حاداً وعالياً يكشف عن لون الانفعالات العالية التي تنسجم هي وهذا النغم، كما أنَّ الحروف المشدَّدة طغتْ على أبياته في هذا البحر التي تساعد على ترجمة عمق تلك الانفعالات من خلال النغم العالي الذي تولّده تلك الأصوات.

وكذلك هو الامر في البيت الذي يليه اذ يقول:

لئنْ ذلّ فيه عزيزُ الدّموع　　لقدْ عزّ فيه ذليلُ العزاءِ

لَئِنْ ذَلّـ / لَفِيْهِيْـ / عَزِيْزُدْ / دَمَوْع　　لَقَدْ عَزْ / زَفِيْهِيْ / ذَلِيْلُلْـ /عَزَائِيْ

ب - -/ ب - -/ ب - -/ ب - ب　　ب - - / ب - - / ب - - / ب - -

فعولن / فعولُن / فعولن / فعولُ　　فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

سالمة / سالمة / سالمة / مقبوضة　　سالمة / سالمة / سالمة / سالمة

وكلما تقدّمنا في قراءة الابيات زاد ذلك الشجن بسبب من الوتيرة الحزينة تلك، فيستمرّ في بثّ أحزانه مستغلًا طول هذا البحر وكثرة تفعيلاته، اذ أنّ الشعور الحزين ذي العاطفة المتّزنة يأتي على البحور الطويلة التي تكون أكثر انسجامًا مع تلك الحالة الشعورية فتنساب العاطفة مع إيقاعاتها انسياباً[٧٥].

وكذلك يفعل في لاميته التي أفرغ فيها ما يختلجه من مشاعر اللوعة والاسى، لما لقيه أمير المؤمنين عليّ عليه السلام وأهل بيته بعد الرسول صلوات الله عليه وآله، اذ يظهر فيها طابع اللوم والعتب، من خلال احتدام الانفعالات المتراكمة في نظمه لتلك الأبيات، فيقول[٧٦]:

وقد علموا أنّ يوم الغدير	بغدرهمُ جرّ يوم الجمل
وَقَدْ عَـ / لِمُوْنَّنْ / نَ يَوْمَلـ / غَدِيْرِ	بِغَدْرِ/ هَمُوْ جّرْ / رَيَوْمَلـ / جَمَلْ
ب ـ ب / ب ـ ـ/ ب ـ ـ /ب ـ ب	ب ـ ب/ ب ـ ـ/ ب ـ ـ / ب ـ
فعولُ / فعولُن / فعولن / فعولُ	فعولُ / فعولُن / فعولن / فعو
مقبوضة / سالمة / سالمة / مقبوضة	مقبوضة / سالمة / سالمة / محذوفة

نرى هنا انّ الضرب قد جاء محذوفا، و الحذف هو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيله، فتصبح (فعولن) بعد حذف سببها الاخير (فعو)، وهذا الانحراف لا يغيِّر من هدوء هذا البحر بل يبقيه في دائرة الشجن.

ويستمر الشاعر في بثّ أحزانه، ولوم من أذاقوا النبي مضيض الثكل بقتلهمُ عترته وظلمهم اياهم فيقول[٧٧]:

فيا معشر الظالمين الذين[٧٨]	أذاقوا النّبيَ مضيضَ الثُّكَلْ
فَيَا مَعْـ / شَرَظْظَا / لِمِيْنَلـ / لَذِيْنَ	ذَاَقُنْ / نَبِيْيَـ / مَضِيْضَلـ/ ثُكَلْ
ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ـ / ب ـ ب	ب ـ ـ / ب ـ ب / ب ـ ـ / ب ـ
فعولُن / فعولُن / فعولن / فعولُ	فعولُن / فعولُ / فعولن / فعو
سالمة / سالمة / سالمة / مقبوضة	سالمة / مقبوضة / سالمة / محذوفة

انّ بساطة المتقارب والتزامه تفعيلة منفردة وابتعاده عن غريب التنوّع، تمنح المتلقي ألفة ايقاعية غنائية تمنحه التشويق وتشدّ اسماعه الى الشعر، اما طوله المتكون من ثمان تفعيلات فيعطي الشاعر فرصة أكبر لعرض أفكاره واستيعاب كثير معانيه، وتساعده هيأة التفعيلة وما تحويه من سكنات كثيرة متعاقبة على طول البيت على بثّ شجونه وأحزانه، مانحةً ايّاهُ مسحاتٍ اكبر للتنفيس عما يعتريه من جزع ويأس. ومن الجدير بالذكر ان الشاعر قد كتب اطول قصائده على هذا البحر وبخاصة علويّتيْه سابقتي الذكر.

البحر المنسرح :

يحتل المنسرح مع الطويل النسبة السابعة في الديوان بعد السريع، إذ ورد كلٌّ منهما في (٢٧) نصا شعريا ، أي بنسبة ٨,٧ % من مجموع النصوص الشعرية. واشتمل الديوان على قصيدة واحدة فقط من علوياته على هذا البحر.

و البحر المنسرح من الابحر التي تصلح للغناء[٧٩]، ويأتي بصورة الراقص المتكسّر، وقد وصفه بعض النقاد بالبحر المخنّث[٨٠]، لذلك يراه لا يصلح الا لغرضين احدهما الرثاء المراد به النواح[٨١].

و يتكون هذا البحر من ستّ تفعيلات هي:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

والصورة المثلى لموسيقى هذا البحر أن يكون الضرب او العروض او كلاهما مطويّا، أى يُحذف الرابع الساكن من (مستفعلن) فتصير (مستعلن). وتصيب هذا البحر انحرافات عروضية عديدة نخصّ بالذكر منها هنا ما ورد في مرثية كشاجم لآل بيت النبي الاعظم صلى الله عليه وآله وسلّم، وهي الطيّ والخبن، ومن العلل القطع (وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ماقبله). والخبن كما أسلفنا هو حذف الثاني الساكن، فتتحول (مسْتفعلن) الى (متفعلن)، والطيّ يحوِّل (مسْتفعلن) الى(مسْتعلن)، وكلٌها معنيّة بحذف الساكن من التفعيلة، مما يزيد من حركيّة البيت، ويجعل فيه نوعاً من التسارع، فيكون بها أكثر ليونة وأخفّ شدّة، لينسجم وطبيعة موضوع القصيدة ألا وهو الرثاء، و((لا يخفى على القارئ أن الرثاء اذا اريد به النوح حوى عنصرا قويا من التانيث واللين- كيف لا والنوح إنما تقوم به النساء، ولا شكّ أنهنّ كنّ يتخذنَ منه معرضا للفتنة والتبرج))[٨٢]، اذ يقول في مطلعها[٨٣]:.

أجلْ هو الرّزءُ جلّ فادحُهْ	باكرُهُ فاجعُ ورائِحُهْ
أَجَلْ هُوَ رْ / رُزْئُجَلْلـ / فَادِحُهْ	بَاكِرُهُوْ / فَاجِعُنْ وَ / رَائِحُهْ
ب ـ ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ـ	ـ ب ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ـ
متفعلن / مفعُلاتُ / مستعلْ	مستعلن / مفعُلاتُ / مستعلْ
مخبونة / مطوية / مقطوعة مطويّة	مطويّة / مطوية / مقطوعة مطويّة

فقد أصابت الانحرافات العروضية من خبنٍ وطيٍّ كلّ تفعيلات هذا البيت، مما أدّى الى تسارع نغماته، لتكسب بها ليونة وغنائيّة، وهما ما تقتضيه موضوعة الرثاء كما أسلفنا.

ويقول في بيت آخر(٨٤):

لا ربْعَ دارٍ عفا ولا طللٌ	أوحشَ لمّا نأتْ مَلا ئحُهْ
لَارَبْعَ دَا / رِنْ عَفَا وَ / لَاطَلَلُ	نَوْحَشَ لَمْ / مَانَئَتْمَ / لَا ئِحُهْ
ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ب ـ	ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ـ
مستفعلن / مفعُلاتُ / مستعلن	مستفعلن / مفعُلاتُ / مستعلْ
سالمة / مطويّة / مطوية	سالمة / مطوية / مقطوعة مطويّة

نرى أن هذا البيت أقل نواحا وأساً من البيت السابق، وقد جاءت الانحرافات في تفعيلاته اقل من سابقه ، اذ سلمت التفعيلة الاولى من الصدر والتفعيلة الاولى من العجز، فأصبح تبعا لذلك أكثر شدّةً، وأقل ليونة.

ولو تتبعنا القصيدة لوجدنا هذه الانحرافات تزداد في مواطن الحزن والرثاء وتقلّ في غيرها، فنراه يقول في بيت آخر[٨٥]:

فجائعٌ لو درى الجنينُ بها	لعاد مُبيضّة مسائحُهْ
فَجَائِعُنْ /لَوْ دَرَجْجَـ / نِيْنُ بِهَا	لَعَادَ مُبْ / يَضْضَنُّنْ / مَسَائِحُهْ
ب ـ ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ـ ب	ب ـ ب ـ / ـ ب ـ ب / ـ ب ـ
متفعلن / مفعُلاتُ / مستعلن	متفعلن / مفعُلاتُ / مستعلْ
مخبونة / مطوية / مطويّة	مخبونة / مطوية / مقطوعة مطويّة

هذا البيت كان أكثر نواحا من سابقه لذلك كانت انحرافاته التي تزيده ليونة أكثر اذ لم تسلم تفعيلة من تفعيلاته من تلك الانحرافات. وهذا يدل على انسجام هذا الشكل الموسيقى مع حالة الشاعر الابداعية والشعورية حين يتخذ من موسيقى هذا البحر قالبا يصبّ فيه نواحه وتأسّيه على ما لقيه آلُ بيت المصطفى عليه وعليهم أفضل الصلاة والتسليم.

المبحث الثاني

القافية :

تعد القافية من الاركان الاساسية في بنية الشعر، فهي من أهم مقومات الإيقاع[٨٦] و((شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر))[٨٧]، و ((حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإنْ صحَّتْ استقامت جريته، وحسنت مواقفه، ونهاياته))[٨٨]، بل هي ((مطلب سيكلوجي فني ملح بحيث تكون الاسطر السائبة نقصا في الشعرية واخفاقا لنضجها الجميل))[٨٩] ويقطع من دونها ((الاتساق الايقاعي ويحطم التوازي والتوازن بين الابيات))[٩٠].

وقد اختلف النقاد في حدِّ القافية وتحديد حروفها، فمنهم من حدّها بأنها ((من أخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))[٩١]، ومنهم من جعلها ((آخر كلمة في البيت))[٩٢]، على حين جعلها آخرون ((مساوية للروي))[٩٣]، اذ عدّوها ((الحرف الأخير من

البيت))[٩٤]، فيما ينظر اليها بعضهم من الناحية المقطعية فعُدّت ((آخر مقطع زائد الطول او آخر مقطعين طويلين، وما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة))[٩٥]، ومنهم من جعل ((القافية القصيدة كلها))[٩٦]. الا أن اكثر العلماء يحدّها بأنها ((آخر ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الاول))[٩٧].

والقافية في شعرنا القديم ((مظهر دال على نفسيّة العربي الذي كان يميل الى الحداء والغناء))[٩٨]، فهي بمنزلة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، فيستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الاذان في تناوب زمني منتظم[٩٩]، الذي يمثّله تكرار رويها ((لتتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته فتكون اعلق بالحافظة وأشد أثرا من سواها من كلمات البيت، فأصداؤها تتردد في الذهن، فاذا دلت على أمر كريه أورثت ضيقا في النفس وتبرما، وإن دلّت على امر طيّب اورثتها أثرا طيّبا))، مما يجعل لها اثراً كبيرا في تحقيق جماليات النص الشعري، وهذا يتقضي من الشاعر ((استثمارها وتوظيفها في خدمة المعنى، وإلاّ فلا لزوم لها على الإطلاق ، لأنها ستغدو عبئاً على القصيدة تخفض من سموها الجمالي))[١٠٠].

وممّا له علاقة بالقافية حرف الروي، و الروي هو ((النبرة او النغمة التي ينتهي بها البيت))[١٠١]، ولذلك فإنّ القافية ((تتنوع باعتبار الروي، وباعتبار ما قبله، وباعتبار ما بعده، أمَّا تنوعها باعتبار الروي فهي كونها إمَّا مقيدة، أو مطلقة، وأمَّا تنوعها باعتبار ما قبل الروي فهي كونها إمَّا مردفه أو مؤسسة أو مجردة، وأمَّا تنوعها باعتبار ما بعد الروي، ولا يلحقها هذا الاعتبار إلا في اطلاقها))[١٠٢].

القافية المطلقة :

وهي القافية المحرّكة الروي بالكسرة، أو الضمة، أو الفتحة[١٠٣]. وقد جاءت علويات شاعرنا في نصّين شعريين ذويْ قافية مطلقة مردفة، والقافية المردفة هي القافية المحتوية على حرف مد قبل الروي[١٠٤]، فتكون القافية (الف + حرف الروي المتحرك) في كلِّ القصيدة، فمثلا في الهمزية (ألف + همزة مكسورة) مثل (الانبياءِ، العزاءِ، الكساءِ) وهكذا، وفي البائية (ألف + باء مفتوحة) مثل (جلبلبا، أثوابا، الصوابا) وهكذا، فيلتزم الالف قبل الروي في كلّ الابيات، ((ممَّا يكسب القافية نغماً وموسيقى))[١٠٥] ذات تأثير ايقاعيٍّ مميز على أذن المتلقي.

١- الهمزية :

لم تحظ الهمزة بنسبة كبيرة في ديوان كشاجم، اذ بلغ عددها في الديوان كلّه (٦) نصوص شعريّة فقط، أي بنسبة ١,٥%. وربما هذا يعود لصعوبة نطقها بالنسبة لباقي الاصوات، حتى أن قريش كانت تستبدلها ياءً[١٠٦] فتقول في قائد مثلا (قايد)، وفي فوائد (فوايد) وهكذا، وبعض القبائل تستبدلها عينا في اول الكلام، فيقولون في أنك (عنك)، وفي أسلم (عسلم) وفي أُذن (عُذن)، وهي ظاهرة لهجية عربية(لغة قيس وتميم) تعرف بالعنعنة[١٠٧].

والهمزة صوت ((لا بالمهموس ولا بالمجهور))[١٠٨]،أي صوت مائع لان ((الاوتار الصوتية عند نطقها تكون في وضع بين بين، أي بين الانزلاق والانفتاح))[١٠٩]، ويسمى انفجاريّا لان في نطقه ((تسد الفتحة الموجودة بين الوترين الصوتيين حال النطق بهمزة القطع، وذلك بانطباق صوتي الوترين ادنى الحنجرة انطباقا تاما، فلا يسمح للهواء بالمرور من الحنجرة، ثمّ ينفرج الوتران فيخرج الهواء محدثا صوتا انفجاريا شديدا))[١١٠]، لذا يستعمله المتكلّم للتعبير عن بعض الانفعالات النفسية كالغضب والمفاجأة[١١١]، فنراه مستعينا بانفجارية هذا الصوت عندما يتأوه كقوله (آه، أوّاه ، أخ)، او ينادي (أ فلان، أيا)، أو يستفهم (أجاء زيدٌ)، او للدلالة على الامر (أكتب، أدرس، أفعل).

والقارئ يحس ان الشاعر هنا كان متعمِّداً في اختيار الهمزة في قصيدته هذه، لأنه لم يأتِ بهذا الصوت في الروي وحسب، وانما أكثر منه في كلِّ قصيدته، اذ كرره (٦٨) مرّة، (لم يكرر هذا الصوت في ٧ أبيات فقط من مجموع ٣١ بيتا) حتى انه كرره في بعض الابيات (٦ مرات)، اذ قال في مطلع هذه القصيدة[١١٢]:

بكاءٌ وقلّ غناء البكاء على رُزْءِ ذرِّيّة الأنبياءِ

وقوله[١١٣]:

ومِن قبلها أمر المنبئون بردّ الأمور إلى الأوصياءِ

وكرّره في آخر (٥ مرات) اذ قال[١١٤] :

أعاذلتي إنّ بردَ الشفاء كسانيه حبِّي لأهل الكساءِ

وفي بعضها كرره أربع مرات، كما في قوله[١١٥]:

لعمري لقد ضلّ رأي الهوى بأفئدة من هداها هوائي

وآخر كرر فيه صوت الهمزة ثلاث مرات، اذ قال[١١٦]:

لعمري الألى جحدوا حقه وما كان أولاهمُ بالولاءِ

وبما أن صوت الهمزة يحدث عند انحباس النفَس ثمّ اطلاقه[١١٧]، والقارئ يحسّ انه سيختنق عند الانتهاء من قراءته، أنهى الشاعر كلّ بيت بهذا الصوت ليكون بمثابة المختنق بعبرته من البكاء والعويل، وكأنّ الشاعر أراد ارسال رسالة تضجّ بالاصوات الانفجارية ليعلن عن الفجيعة الكبيرة التي مُحِق بها وجميع الخلق لما أصاب ذريّة المصطفى صلوات الله عليه وعليهم من ظلم وقتل وهتك حرمة و سوء معاملة لا يعامل بها حتى العبيد.

٢- البائية :

لقافية الباء في ديوان كشاجم نصيب أوفر من الهمزة، اذ بلغ عدد النصوص الشعرية (٣٤) نصا، أي بنسبة ٨,٤٥% من مجموع نصوص الديوان الشعرية. والباء من الحروف التي تجيء رويا بكثرة[١١٨]، وذلك ((لما تتصف به من خفة بالنطق وجهرة في الصوت، وتنوّع في الأوضاع: لاحقة وسابقة، مؤسسة ومردفة، مطلقة ومقيدة))[١١٩].

وهي صوت شفوي مجهور[١٢٠]، لأن الأصوات التي تصدر ((بطريقة ذبذبة الوترين الصوتيين في الحنجرة تسمى أصواتا مجهورة، فالصوت المجهور هو الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان))[١٢١]، وهو من الاصوات الشديدة[١٢٢]، والانفجارية[١٢٣]، لأنه عند ((النطق به يقف الهواء من الرئتين، وقوفا تاما عند الشفتين؛ اذ تنطبق هاتان الشفتان انطباقا كاملا، ويضغط الهواء مدّة من الزمن ثمّ تنفرج الشفتان فيندفع الهواء فجأة في الفم، محدثا صوتا انفجاريا، ويتذبذب الوتران الصوتيان أثناء النطق))[١٢٤].

وقد كرر هذا الصوت في مطلع النص الشعري والبيت الذي يليه (٥ مرات)، ليعبِّر عن ديمومة الحدث و استمراريته، فضلاً عن إشاعته نوعا من الموسيقى التصويرية المصاحبة للحدث، ليرتفع إيقاع البيت ويشتد، اذ يقوال[١٢٥]:

زعموا أنّ من أحبّ عليا ظلّ للفقر لابسا جلبابا

فالباء بوصفه صوتا انفجاريا شديدا، اضفى على البيت بعداً إيحائياً ضاعف من الاحساس بشدة الحدث، وأثر هذا الصوت العميق في النفس ينجسم مع الحدث وديمومته – وهو ان حبّ عليٍّ (عليه السلام) يبقي على الفقر كبقاء الثوب على الجسد بحسب زعمهم-، وان البيت قد ضجّ بأصوات غير متجانسة (كالظاء، والحاء والعين والقاف والفاء واللام والنون والزاي)، لتتشابك بين مجهور ومهموس، شديد وليّن، مع

اثنين من الاصوات الانفجارية (الجيم والهمزة) ليشير بعدم التجانس هذا والاضطراب الى القلق والاضطراب الذي يعتري هذه الفكرة (حب علي فقر)، فهي فكرة خاطئة أجاب عنها في البيت الثاني، الذي يتكرر فيه هذا الصوت (٤ مرات)، ليبقي ديمومة الحدث نفسها ولكن على العكس منها تماما، ليقول انّ من احبّ عليا –عليه السلام- لبس من الغنى ألوانا من الثياب، فيقول[١٢٦]:

كذبوا كم أحبّه من فقيرٍ فتحلّى من الغنى أثوابا

على اعتبار انّ صوت الباء قد تكرر في (أحبّه) مرتين (أحبْبَه).

وكما كرر الشاعر هذا الصوت في قافية البيت الاول مرتين، كذلك فعل في قافية البيت الاخير(أحبابا)، وكأنه يريد أن ينهي بيته وينتهي بهذه الحقيقة، ويبقيها راسخة في ذهن المتلقي ألا وهي حبّ عليٍّ وأهل بيته لان للكلمة الاخيرة في البيت الشعري سيطرة على هيكله التركيبي، اذ يقول[١٢٧]:

انما قوله: ارفضوا عنكم الدنيـ ـــا اذا كنتمُ لنــا أحبابا

وهكذا نجد ان الشاعر كان حريصا على تكرار هذا الصوت لمرات عديدة، اذ كرره (١٣) مرّة من مجموع (١٢٤) صوتا، أي بنسبة ١٠,٤% من مجموع الاصوات في ابيات النص الشعري الاربعة، ليعبّر بهذا التكرار عن ديمومة الحدث ويضاعف الاحساس به.

يتضح من خلال ما مرّ أن القافية المطلقة في علويات كشاجم تعجّ بالحركة والحيوية، وينطلق الصوت من خلالها انطلاقا، وتربط ابيات القصيدة بعضها ببعض، كما أنها تلتحم مع المعنى العام للقصيدة وجوّها العام.

القافية المقيدة :

وهي القافية الساكنة الروي[١٢٨]، وجاءت علويات كشاجم التي على هذه القافية على نوعين:

١- القافية المقيّدة المؤسسة :

هي القافية التي يسبق رويها ألف ملتزمه، ويفصل بينها وبين الروي حرف فاصل[١٢٩]، أي (ألف + حرف(فاصل) + حرف الروي) ، وقد جاء الشاعر بنصين من علوياته على هذه القافية المؤسسة، وهما الرائية وتكون قافيتها المؤسسة هي (الف+حرف+الراء)، مثل (الزاهرهْ = ا+هـ+ر)، و(السائرة = ا+ئـ+ر) وهكذا في كلِّ القصيدة، وقصيدته الحائية التي قافيتها هي (الف+ حرف+ الحاء)، مثل (ورائحهْ = ا+ئـ+حـ)، و(منادحهْ = ا+د+حـ) وهكذا الى نهاية القصيدة. وعلى الرغم من أنّ حركة

الروي (الراء والحاء) ليست السكون الا انّ هذه القافية تعدّ قافية مقيّدة، لمجيء هاء السكت الساكنة بعدها، ولاننا لا نعني بالقافية المقيدة ((أنَّ حرف رويها هو الساكن، فقد يجيء أحياناً متحركاً، بينما تظل القافية – في عرفنا – مقيدة))[١٣٠].

أ- **الرائية :**

قافية الراء هي أكثر القوافي ورودا في ديوان كشاجم، اذ ورد على هذه القافية (٦٢) نصّا شعريا، أي بنسبة ١٥,٤% من مجموع نصوص الديوان الشعرية. والراء من الحروف التي تجيء رويا بكثرة[١٣١] ايضا.

وهو من الاصوات اللثوية المجهورة[١٣٢]، متوسط بين الشدّة والرخاوة[١٣٣]، ويحدث هذا الصوت ((باندفاع الهواء حتى موضع طرف اللسات، فوق اللثة باتجاه الحنك المخطّط، وأغلب كتلته منخفض، والحنك اللين مرتفع، فيُرعده مرات ويتذبذب الوتران الصوتيان ويسمع صوت الراء))[١٣٤].

والصفة المميزة للراء ((هي تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بها))[١٣٥]، فالتقاء طرف اللسان بحافة الحنك ممَّا يلي الثنايا العليا يتكرَّر في النطق بها كأنَّما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقاً ليناً يسيراً مرتين، أو ثلاثاً[١٣٦]، فضلا عن تكرار هذا الصوت في القصيدة (١٦) مرّة، أي بنسة ٨,٣٦% من مجموع اصوات القصيدة التي تبلغ ١٨٥ صوتا، ولم يخل من هذا التكرار الا بيتان، اذ كرر هذا الصوت في البيت الاول ثلاث مرّات، فقال[١٣٧]:

آلَ الرّسول فضلتمُ فضل النجوم الزاهرهْ

فقد كرره في كلمة الرسول (الرْرَسول) مرتين، وفي كلمة الزاهرة مرة واحدة. وكرره في البيت الذي يليه ثلاث مرات ايضا، وذلك قوله[١٣٨]:

وبهرْتمُ أعداءكمْ بالمأثرات الباهرهْ

وفي البيت الثالث والرابع مرتين، اذ يقول[١٣٩]:

ولكم مع الشرف البلا غة والحلوم الوافرهْ

فـاذا تفوخرَ بالعلا فبكم علاكم فاخرهْ

لذلك نجد أنّ هناك مناسبة بين حرف الروي (الراء)، وبين دلالات القصيدة، فتكرار (الراء) وتردده المصحوب باستمرارية حركة اللسان، فيه إيحاء بإشاعة الشاعر أوصاف الممدوح (اهل بيت الرسول صلى الله عليه وآله) بين الناس، وترديدها باستمرار.

ب ـ الحائية :

صوت الحاء من القوافي المتوسطة الشيوع في الشعر العربي[١٤٠]، وكذلك الحال في ديوان كشاجم، اذ وردت هذه القافية في (٢٣) نصاً شعريا، أي بنسبة ٥,٧% من مجموع نصوص الديوان الشعرية.

وهو من الاصوات الرخوة[١٤١] المهموسة[١٤٢] الذي ((لا تتذبذب الاوتار الصوتية حال النطق به))[١٤٣]، ويتم نطق هذا الصوت ((باندفاع الهواء من بين الوترين الصوتيين يهتزّ معه الوتران، واذا اندفع الهواء بانفراج الوترين فجأة، وتبدد الهواء في فراغ الحلق، واللسان في هذه الحالة متراجع الى الوراء قليلا وسقف الحنك اللين مرتفع أثناء نفاذ الهواء، سُمعَ صوتها))[١٤٤].

لقد كرر الشاعر هذا الصوت (١٢٠ مرّة) أي بنسبة ٦,٢% من مجموع أصوات القصيدة التي تبلغ (١٩٣٢) صوتا. وصدور الحاء من مكان الاحساس في الحلق حمّل هذا الصوت دلالة الحسرة والحنين، لذلك نرى الشاعر يوظّف هذا الصوت في رثاء أهل البيت عليهم السلام، فيقول في مطلع قصيدته[١٤٥]:

أجل هو الرزء جلّ فادحُهْ باكرُهُ فاجعٌ ورائحُهْ

فنجد في هذه الابيات شيوع صوت الحاء (ورد مرتين) وصوت اللام (ورد ثلاث مرات) وهو صوت مجهور متوسط بين الشدّة والرخاوة[١٤٦]، وفي هذين الصوتين من عذوبة السمع ما يعبّر عن حالة الانكسار الذي أصاب الشاعر بفجيعته باهل بيت النبوة عليهم السلام، مدعومين بصوت الصفير وهو الزاي[١٤٧]، مع صوت الجيم الانفجاري (ورد ٣ مرات)، وصوت الفاء وهو صوت رخو مهموس[١٤٨]، لتتناغم هذه الاصوات مع بعضها البعض فتمنح البيت نوعا من التطريب وشعورا بالحنين. وبذلك فقد أسهمت ظاهرة تراكم الأصوات في خدمة دلالة القصيدة ، فضلاً عن تأديتها أثراً إيقاعياً.

وكرر هذا الصوت في بعض ابيات هذه القصيدة (٤) مرات، ليشيع في هذا البيت جوّ اذ يقول[١٤٩]:

أكاتمُ الحزنَ في محبّتكم والحزن يعيى به مكاوحهْ

فصوت الحاء الذي تكرر (٤) مرات، مع صوت الزاي (٢) مرة، وصوت النون (٢) مرة لتسهم في تعميق دلالة الحزن في هذا البيت ليمتلئ من خلالها بالاسى والحسرة ، معبرا عن حالة الانكسار التي ألمّت بالشاعر على آل الرسول الأعظم صلى الله عليه وآله. وبذلك فقد أسهمت ظاهرة تراكم الأصوات فضلاً عن تأديتها أثراً إيقاعياً في خدمة دلالة القصيدة .

٢- القافية المقيّدة المجرّدة :

القافية المجردة هي القافية الخالية من الردف والتأسيس[١٥٠]، وقد جاء كشاجم بنصين من هذا النوع، الاول بقافية اللام، والنص الشعري الثاني بقافية الميم.

أ ـ اللاميّة :

وهو من الحروف التي تأتي في الروي بكثرة[١٥١]، وقد جاء كشاجم بثلاثين نصا على هذا الروي، أي بنسبة ٧,٤٦% من مجموع نصوص ديوانه.

وصوت اللام من الاصوات المجهورة[١٥٢]، ويسمى بالصوت المتوسط[١٥٣]، فهو ليس ((بالشديد أي لا يسمع له انفجار وليس بالرخو فلا يكاد يسمع له ذلك الحفيف الذي تتميّز به الأصوات الرخوة))[١٥٤]، ويحدث هذا الصوت ((باندفاع الهواء ليجد منفذه عند وسط اللسان من جانب واحد، واللسان حينذاك طرفه متصّل بمقدّم الحنك عند الغشاء المخطط في موضع يلي موضع صوت الجيم قليلا، فوق الضاحك والناب والرباعية والثنية، والحنك اللين في حال ارتفاع، فينفذ الهواء ويهتزّ الوتران الصوتيان))[١٥٥].

فسهولة مخرج هذا الصوت، وعذوبته، ووضوحه في السمع[١٥٦]، ووقعه الخاص على الأذن، لها في الرثاء اثر كبير على خلق الجو الانفعالي الذي يبتغي الشاعر تهيئته للتعبير عن الفجيعة والألم، فضلا عن جهوريّتة التي تساعد بقوتها على رفع الصوت لاعلان المصاب ولتفريغ شحنة الحزن، مما جعله يكثر من ايراده في قصيدته العلوية ليبوح من خلالها عمّا يضمر من انكسار ألمّ به لما أصاب ذريّة رسول الله صلى الله عليه وآله، اذ بلغ عدد المرات التي كرر فيها هذا الصوت (٢٣٤) مرة، أي بنسبة ١٦,٢٥% من مجموع الاصوات، فقد كرره في البيت الاول سبع مرات فقال[١٥٧]:

له شغلٌ عن سؤال الطللْ أقام الخليط به أم رحلْ

وكذلك في قوله[١٥٨]:

بجود تعلّم منه السحاب وحِلمٍ تولّد منه الـجبلْ

وفي قوله[١٥٩]:

ومن أطفأ الله بهم نار الضلال به وهيَ ترمي الـهدى بالشّعلْ

وكرره في بيت أخر (١٠) مرات، وذلك في قوله[١٦٠]:

ومن أنزل الله تفضيلهم فردّ على الله ما قد نزلْ

وكرره في بعض الأبيات (٩) مرات، من ذلك قوله[١٦١]:

لهم حجّة الله يوم الـمعا د للناصرين على من خذلْ

وقوله[١٦٢]:

ومن علم السمر طعن الكلى لدى الرّوع والبيضّ ضرْبَ القلْ

وفي بعض الابيات كرر هذا الصوت (٦) مرات، كقوله[١٦٣]:

ولوْ زالت الأرض يوم الهيا ج من تحت أخمصهِ لم يزُلْ

وفي بعضها كرره (٥) مرات، كقوله[١٦٤]:

ومن ردّ خالقنا شمسه عليه وقدْ جنحتْ للطُفَلْ

من خلال ما مر نلمح أن هذا الصوت على الرغم من أنه عبّر عن حالة الانكسار التي ألمّت بالشاعر، فقد عبر بهذا الصوت عن المديح ، فيخرج رثاء ومديح وحزن وألم في قصيدة واحدة و بأغلبية صوت واحد وهو صوت اللام.

ب- قافية الميم :

وهو ايضا من الحروف التي تجيء في الروي بكثرة[١٦٥]، وقد جاء كشاجم بثلاثين نصا على هذا الروي، أي بنسبة ٧,٤٦% من مجموع نصوص ديوانه، أي بنسبة حرف اللام نفسها، وعدد النصوص نفسه، الذي بلغ (٣٠) نصا شعريا.

وصوت الميم من الاصوات الصامتة المجهورة[١٦٦]، المتوسط بين الشدة والرخاوة[١٦٧]، و((يتم حدوثه باندفاع الهواء بطريق التنفس من الحلق، اذ الشفتان منطبقتان، والحنك اللين منخفض ليمرّ الهواء بطريقة النفس نحو فراغ الخيشوم، واللسان في موضعه دون تغيير، والوتران الصوتيان يتذبذبان اذ يُسمع صوتها الذي يخرج من الانف))[١٦٨].

انّ السمة المميزة لهذا الصوت انه يخرج من مساحة لا تتجاوز اللسان والشفتين، فضلا عن عذوبة الوقع في السمع، مما يجعله من أصلح الاصوات للتعبير عن الفخر المعلل بالحكمة، وهذا حدى بالشاعر الى ان يستعمل هذا الصوت في نصّه الشعري الذي يمدح فيه أمير المؤمنين عليه أفضل الصلاة والسلام، ويكرره (١٤) مرّة، أي بنسبة ٩,٣% من مجموع اصوات النص الشعري.

فقد كرره في البيت الاول (٤) مرات اذ قال[١٦٩]:

حبّ عليٍّ علوّ همّهْ لانّه سيِّد الائمّهْ

وفي البيت الثاني كرره (٣) مرات، اذ قال[١٧٠]

فتّشْ محبِّيه هل تراهم الأ ذوي ثروة ونعمهْ

وقوله[١٧١]

بين رئيسٍ الى نفيس قدْ أكمل الظرف واستتمّهْ

امّا في بقية الابيات فقد كرره (٢)، ومن ذلك قوله[١٧٢]:

وطيِّب الاصل ليس فيه عند امتحان الاصول تهمهْ

يتضح مما سبق ان القافية المقيّدة تبعث الهدوء والسكون عند الشاعر، فيعبِّر من خلالها عن مشاعره وأحاسيسه المتأججة بالألم والحزن، مستعينا ببعض الأصوات لتفريغ هذه الشحنة من الانفعالات، فتصبح هذه القافية و الأصوات وكأنها مرآة تنعكس عليها عواطف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، و معرفتها كشف لنفسيّة صاحبها.

الخاتمة:

خلص البحث الى النقاط الآتية:

- تشكّل البنية الإيقاعية مستوى أساسيا من مستويات النص الشعري إبداعا وتلقيا، حتى عُدّ الايقاع من أبرز القضايا التي تناولها الباحثون بالدرس والتمحيص، فكان ينظر إليه منذ أقدم العصور بانه أحد المعالم الأساسية للشعر،ولا يُعدّ ملحقا خارجيا على سطح الخطاب، وانما يُعدّ أساسا بنائيا للشعر.
- الوزن اسلوب ايقاعي يهيئ المتلقي من خلال تكرار تفعيلات محدّدة تكوِّن وزنا نغميا يشدّ باصواته الاسماع ويستدعي الاذهان،و يُحيل الى مستويات اعمق في التعامل مع النص الادبي الذي يغدو اكثر حيوية وملاءمة للتعبير عن توقيعات النفس واعماق الفؤاد.
- ليس من سبيل الى الفصل بين هذا الايقاع الذي يمثله الوزن، وبين تجربة الشاعر العاطفية والفكرية
- جاءت علويات كشاجم على خمسة بحور: **مجزوء الكامل، ومخلّع البسيط، والخفيف، والمتقارب والمنسرح.**
- اخذ الانزياح العروضي للتفعيلة الاصلية بعداً أدائياً متغيِّراً يتناسب وجوّ القصيدة العام، عمل على تعديل صور التفاعيل وايقاعاتها الموسيقية، بما ينوِّع نغمتها في التفعيلات المتشابهة ولا شكّ في أنّ هذا التنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في اطار الوزن الواحد من اول القصيدة الى آخرها، والنفس بطبيعتها تجنح الى هذه الانحرافات العروضية اللطيفة، وترغب عن كلِّ ما فيه رتابة مفرطة تقعد بالقصيدة وتقف دون التأثير في المتلقي، والتأثير في المتلقي غاية أي عمل فني.
- تعد القافية من الاركان الاساسية في بنية الشعر، وهي بمنزلة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، فيستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الاذان في تناوب زمني منتظم، مما

يجعل لها أثراً كبيرا في تحقيق جماليات النص الشعري، وهذا يتقضي من الشاعر استثمارها وتوظيفها في خدمة المعنى.

- استعمل شاعرنا كشاجم في علوياته نوعين من القوافي، هما:
- القافية المطلقه، وجاء على هذه القافية بنصين شعريين هما الهمزية والبائية.
- القافية المقيدة، و جاءت على نوعين: القافية المقيّدة المؤسسة، وقد جاء بنصين شعريين على هذا النوع هما: الرائية والحائية. والقافية المقيدة المجردة، وجاء بنصين على هذا النوع هما اللامية والميمية.

يتبين لنا من التطبيق أن الشاعر نجح في استغلال موسيقى البحور الخليلية وتفعيلاتها والانحرافات التي تصيب تفعيلاتها، مع اختيار القافية والروي المناسب ليبث من خلال ذلك في نصوصه الشعرية مايخالجه من شعور بالحزن والأسى والفجيعة لما أصاب آل بيت المصطفى الاطهار، مثيرا بذلك الشجن في نفس المتلقي والتاثير فيه، والتأثير في المتلقي فضلا عن التنفيس عما بداخل الاديب هو غاية كل فن أدبي.

الهوامش :

(١) - مفهوم الشعر، جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣م: ٣٩٤

(٢) .....

(٣) - ينظر الفهرست : وينظر معجم الأدباء: ١١ ٣٢٦ :

(٤) - شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد الحنبلي، بيروت، المكتب التجاري: ١٣ ٣٩

(٥) - شذرات الذهب في أخبار من ذهب

(٦) - ينظر الفهرست: ١٣ ٣٩

(٧) - ينظر حسن المحاضرة :١١ ٢٥٧

(٨) - الديوان : ١٦٦

(٩) - وفيات الاعيان :١٢ ١٣٢

(١٠) - الحيوان :٣٩٣١٥

(١١) - الديوان :٣٢٥

(١٢) - ابو الفتح كشاجم وشعره في الغدير : ١٣

(١٣) - ينظر حسن المحاضرة : ٢٥٧١١ وينظر الشذرات : ٧٣١٣ وينظر المصايد والمطارد : ٨

(١٤) - الصنوبري : هو

(١٥) - الديوان : ٢٠٧

(١٦) - يتيمة الدهر : ١٢ ٤٢

(١٧) - مروج الذهب : ١٢ ٥٢٣

(١٨) - ذكر هذه الكتب الحاج خليفة ينظر كشف الظنون :

(١٩) ذكره ابن النديم ينظر الفهرست :

(٢٠) طبع كتاب ادب النديم بمصر سنة ١٢٩٥هـ وطبع كتاب المصايد والمطاد ببغداد سنة ١٩٥٤

(٢١) -" شذرات الذهب: وينظر كشف الظنون

(٢٢) - الأعلام

(٢٣) - ينظر: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م: ٧٣

(٢٤) - كولردج، سلسلة نوابغ الفكر العربي، مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٨ م: ١٦٧.

(٢٥) - نظرية الأدب ، أوستن وارين ، رينيه ديلك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابشي ، ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م: ٢١٢

(٢٦)- المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، جميل صليبيا، دار الكتاب اللبناني، بيروت،لبنان، (د.ط) ، ١٩٨٢م: ١٨٥/١-١٨٦.

(٢٧) - الترغيب والترهيب في القرآن الكريم (دراسة بلاغية) موسى سلوم عباس الربيعي ، رسالة ماجستير ، الجامعة المستنصرية ، كلية الآداب ، ١٩٩٨: ٣٣.

(٢٨)- ينظر: القصيدة الحرّة (معضلاتها الفنية ، وشرعيتها التراثية)، محي الدين اللاذقاني، بحث، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد السادس عشر - القاهرة ١٩٩٧م: ٤٥ .

(٢٩) - ينظر: فلسفة الجمال، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م: ١٦٢

(٣٠) - مبادئ النقد الادبي، أ.أ. رتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة، مطبعة مصر، ١٩٦٣م: ١٨٨-١٨٩

(٣١) - قضيّة الشعر الجديد, محمّد النويهيّ, دار الفكر, ١٩٧١: ١٩ــ ٢٠

(٣٢) - البنى الاسلوبية في النصّ الشعري، دراسة تطبيقيّة، الدكتور راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤م: ٣٠

(٣٣) - ينظر:الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م: ٥٨

(٣٤)- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د. ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٤ م: ١١.

(٣٥) - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣، ١٩٦٤م : ١٣٤/١

(٣٦)- ينظر: الشعرية العربية - تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي ، جمال الدين بن الشيخ ، ترجمة : محمد الولي مبارك حنون ، محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٦ م: ٢٦٩ - ٢٧٠.

(٣٧)- مبادئ النقد الادبي، أ.أ. رتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة، مطبعة مصر، ١٩٦٣م: ١٨٨ .

(٣٨) - ينظر: معجم النقد العربي القديم، د. احمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م: ٤٣٥/١

(٣٩) - ينظر: خصائص الاسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م: ٣٧، مدرسة الاحياء والتراث (دراسة في اثر الشعر العربي القديم على مدرسة الاحياء في مصر، د. ابراهيم السعافين، دار الاندلس، ط١، بيروت، ١٩٨١م: ٤٠٩

(٤٠) - ينظر: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة : ٦١/١

(٤١)- ينظر: لشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة : ٦١/١.

(٤٢) - شعر ابن الفارض، دراسة اسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨م: ٣٠

(٤٣) - رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨م: ٣٤٣

(٤٤) - الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر: ١/ ٦١

(٤٥) - الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م: ٥٨

(٤٦) - شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري، جودة فخر الدين، دار الاداب، بيروت: ١٤٣

(٤٧) - الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م: ٥٨

(٤٨) - تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٣٠٠

(٤٩) - فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، ط٧ ، ١٩٨٧ م: ٩٥

(٥٠) - تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٣٠٠

(٥١) - فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي،بغداد، وزارة الثقافة والإعلام،دار الشؤون الثقافية العامة، ط٦،١٩٨٧م : ٩٥

(٥٢)- ينظر: المنهل الصافي في العروض والقوافي ، د. عبد الله فتحي الظاهر ، ط١ ، ٢٠٠٠ م : ٢٤.

(٥٣) - منهاج البلغاء وسراج الادباء: ٢٦٩

(٥٤) - تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام ١٩٥٧م : ٣٠٠

(٥٥) - الديوان: ١٩٣

(٥٦) - الديوان: ١٩٣

(٥٧) - الديوان: ١٩٣

(٥٨) - الديوان: ١٩٣

(٥٩) - الايقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا، الاسكندرية، مصر، ٢٠٠٢م: ٧

(٦٠) - موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د.عبد الرضا علي، الشروق، عمان، الاردن، ط١، ١٩٩٧م :١٢١

(٦١) - موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥ : ١٩٢

(٦٢)- ينظر: المنهل الصافي : ٣٤.

(٦٣) - الديوان: ٣٥٤- ٣٥٥

(٦٤) - يُنظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٥٩

(٦٥) - ينظر: العمدة: ٤٥٦/١

(٦٦) - ينظر: الكافي في العروض والقوافي، التبريزي، تحقيق حسن عبد الله الحساني، عالم المعرفة، لبنان: ١٠٩

(٦٧) - المرشد: ٢٠٨/١

(٦٨) - الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ٦١/١

(٦٩) - المرشد: ١|٣٣٧

(٧٠) - المرشد: ٣٣٤/١

(٧١) - المرشد:٣٣٤/١-٣٣٥

(٧٢) - ينظر فن التقطيع الشعري: ١٨٥

(٧٣) -ينظر: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد الحنبلي، بيروت، المكتب التجاري: ٢٧٧/١

(٧٤) - موسيقى الشعر: ١٧٧

(٧٥) - ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية. د. مجيد عبد الحميد ناجي. بيروت ١٩٨٤م : ٥٩

(٧٦) - الديوان: ٣٤٤

(٧٧) - الديوان: ٣٤٤

(٧٨) - في الديوان: الذي، وهو خطأ طباعي، وبه لا يستقيم الوزن

(٧٩) - يُنْظر: المرشد: ٢١٩/١

(٨٠) - ينظر: المرشد: ٢١٩/١

(٨١) - ينظر: المرشد: ٢١٩/١

(٨٢) - المرشد:٢١٩/١

(٨٣) - الديوان: ٩٧

(٨٤) - الديوان: ٩٨

(٨٥) - الديوان: ٩٨

(٨٦) - يُنْظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري. د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، ط١، الأردن ،١٩٨٥م: ٧٥

(٨٧) - العمدة فينقد الشعر: ١٣٢/١

(٨٨) - منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس ١٩٦٦م: ٢٧١

(٨٩) - سيكلوجية الشعر ومقالات اخرى، نازك الملائكة، دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م: ٦١

(٩٠) - حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، سي موريه، ترجمة مصلوخ، عالم الكتب، القاهرة،ط١، ١٩٦٩م: ٥٢

(٩١) - العمدة: ١| ١٥١.وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية / ٢١٣، و العروض العربي صياغة جديدة، د.زين كامل الخويسكي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٦م: ٢٩٩

(٩٢)- قواعد الشعر العربي، مصطفى حركات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ١٩٨٩م : ١٩١

(٩٣) - شعر ابن الفارض، دراسة اسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨م: ٤٣

(٩٤) - قواعد الشعر العربي، مصطفى حركات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ١٩٨٩م :٢١٣.

(٩٥) - اوزان الشعر وقوافيه، علي يونس، مكتبة الآداب، ط٢، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠م: ١١

(٩٦)- العمدة : ٢ / ١٤٥.

(٩٧) - قواعد الشعر العربي، مصطفى حركات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ١٩٨٩م : ١٩١، وينظر: شعر ابن الفارض، دراسة اسلوبية، رمضان صادق ،: ٤٣

(٩٨) - موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، ط٣، مصر، ١٩٩٣م: ١٦٤

(٩٩) - يُنْظر: موسيقى الشعر. د. إبراهيم أنيس. مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥: ٢٤٦.

(١٠٠) - مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق بالتعاون مع المطبوعات الجامعية بالجزائر ، ط٣ ، ١٩٨٣ م : ٢٦٣.

(١٠١) - المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، بديع يعقوب، دار الكتب العالمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩١م : ٣٥٢

(١٠٢) - مفتاح العلوم. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ)، تصحيح أحمد سعد علي. مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط١، ١٣٥٦هـ-١٩٣٧م: ٢٧١

(١٠٣) - يُنْظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.

(١٠٤) - ينظر: فن التقطيع الشعري: ٢١٨

(١٠٥) - موسيقى الشعر: ٢٦٥.

(١٠٦) - .....

(١٠٧) - ينظر:المزهر في علوم اللغة جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر السيوطي، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب المصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م: ٢٧/١

(١٠٨) - علم اللغة العام(القسم الثاني: الاصوات)، د. كمال محمد بشر، دار المعارف، ط٤، القاهرة، مصر، ١٩٧٠م: ١٤٢

(١٠٩) - استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، سليمان فياض، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م: ١٩

(١١٠) - استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، سليمان فياض، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م: ١٩

(١١١) - ينظر: في صوتيات العربية، د.محيي الدين رمضان، مكتبة الرسالة الحديثة، عمّان، من دون ط ت: ٨٣

(١١٢) - الديوان: ٣

(١١٣) - الديوان: ٣

(١١٤) ـ الديوان: ٣

(١١٥) ـ الديوان: ٣

(١١٦) ـ الديوان: ٣

(١١٧) ـ ينظر: علم اللغة العام:١٢٧، و في صوتيات العربية: ٨٣

(١١٨) ـ ينظر: موسيقى الشعر / ٢٤٨ ، وفن التقطيع الشعري والقافية / ٢١٥ ـ ٢١٦.

(١١٩) ـ القصيدة الأندلسية في القرن الثامن الهجري: ٢٣٩

(١٢٠) ـ ينظر: علم اللغة العام: ١٢٨

(١٢١) ـ الاصوات اللغوية، د.ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ٢٠٠٧م: ٢٢

(١٢٢) ـ ينظر: الاصوات اللغوية:٤٦، في صوتيات العربية: ١٦٢، علم اللغة العام: ١٢٤

(١٢٣) ـ ينظر: الاصوات اللغوية:٢٥،

(١٢٤) ـ علم اللغة العام: ١٢٨

(١٢٥) ـ الديوان: ٣٦

(١٢٦) ـ الديوان: ٣٦

(١٢٧) ـ الديوان: ٣٦

(١٢٨) ـ يُنْظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧

(١٢٩) ـ يُنْظر: فن التقطيع الشعري: ٢١٨

(١٣٠) ـ البناء الفني في شعر ابن دراج القسطلي. رسالة ماجستير، ندى عسكر الجبوري، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ١٩٩٨م: ٩٥.

(١٣١) ـ ينظر: موسيقى الشعر / ٢٤٨ ، وفن التقطيع الشعري والقافية / ٢١٥ ـ ٢١٦.

(١٣٢) ـ ينظر: علم اللغة العام (الأصوات): ١١٠، ١١٥

(١٣٣) ـ ينظر: الاصوات اللغوية: ٦٦

(١٣٤) ـ في صوتيات العربية: ١٢٩

(١٣٥) ـ الاصوات اللغوية: ٦٦

(١٣٦) ـ ينظر الاصوات اللغوية: ٦٦

(١٣٧) ـ الديوان: ١٩٣

(١٣٨) ـ الديوان: ١٩٣

(١٣٩) ـ الديوان: ١٩٣

(١٤٠) ـ ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٨

(١٤١) ـ ينظر:الاصوات اللغوية: ٢٧

(١٤٢) ـ ينظر:الاصوات اللغوية: ٨٦، وعلم اللغة العام (الأصوات): ١١٠

(١٤٣) ـ علم اللغة العام (الأصوات: ١٠٩

(١٤٤) ـ في صوتيات العربية: ٩٨

(١٤٥) ـ الديوان: ٩٧

(١٤٦) ـ ينظر: الاصوات اللغوية: ٥٣

(١٤٧) ـ ينظر الاصوات اللغوية: ٦٣

(١٤٨) ـ ينظر الاصوات اللغوية: ٤٧

(١٤٩) ـ الديوان: ١٠١

(١٥٠) ـ يُنْظر: فن التقطيع الشعري: ٢١٨.

(١٥١) ـ ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٨.

(١٥٢) ـ ينظر: علم اللغة العام (الاصوات): ١١٠

(١٥٣) ـ ينظر: الاصوات اللغوية: ٦٤

(١٥٤) ـ الاصوات اللغوية : ٦٣

(١٥٥) ـ في صوتيات العربية: ١٢٤

(١٥٦) ـ ينظر: الاصوات اللغوية: ٦٣

(١٥٧) ـ الديوان ٣٤٣

(١٥٨) الديوان: ٣٤٤

(١٥٩) ـ الديوان: ٣٤٤

(١٦٠) ـ الديوان: ٣٤٤

(١٦١) : الديوان: ٣٤٤

(١٦٢) : الديوان: ٣٤٤

(١٦٣) ـ الديوان: ٣٤٤

(١٦٤) ـ الديوان: ٣٤٤

(١٦٥) ـ ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٨.

(١٦٦) ـ ينظر: علم اللغة العام (الاصوات): ١١٠

(١٦٧) ـ ينظر: الاصوات اللغوية: ٤٦

(١٦٨) ـ في صوتيات العربية: ١٦٢

(١٦٩) ـ الديوان : ٣٥٤

(١٧٠) ـ الديوان: ٣٥٥

(١٧١) ـ الديوان: ٣٥٥

(١٧٢) ـ الديوان: ٣٥٥

المصادر والمراجع :

١- استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، سليمان فياض، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م

٢- استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، سليمان فياض، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٨م

٣- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية. د. مجيد عبد الحميد ناجي. بيروت ١٩٨٤م

٤- الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩

٥- اوزان الشعر وقوافيه، علي يونس، مكتبة الآداب، ط٢، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠م

٦- الايقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا، الاسكندرية، مصر، ٢٠٠٢م

٧- البناء الفني في شعر ابن دراج القسطلي. رسالة ماجستير، ندى عسكر الجبوري، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ١٩٩٨م

٨- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م

٩- الترغيب والترهيب في القرآن الكريم (دراسة بلاغية) موسى سلوم عباس الربيعي ، رسالة ماجستير ، الجامعة المستنصرية ، كلية الآداب ، ١٩٩٨

١٠- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام ١٩٥٧م

١١- حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، سي موريه، ترجمة مصلوخ، عالم الكتب، القاهرة،ط١، ١٩٦٩م

١٢- خصائص الاسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م: ٣٧، مدرسة الاحياء والتراث (دراسة في اثر الشعر العربي القديم على مدرسة الاحياء في مصر، د. ابراهيم السعافين، دار الاندلس، ط١، بيروت، ١٩٨١م:

١٣- ديوان كشاجم ،محمود بن الحسين ت ٣٦٠هـ دراسة وشرح وتحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان ،مكتبة الخانجي بالقاهرة ط١، ١٤١٧هـ-١٩٩٧.

١٤- رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨م

١٥- سيكلوجية الشعر ومقالات اخرى، نازك الملائكة، دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م

١٦- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد الحنبلي، بيروت، المكتب التجاري
١٧- شعر ابن الفارض، دراسة اسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨م
١٨- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة :
١٩- الشعر بين نقاد ثلاثة، منح خوري، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦م:
٢٠- الشعرية العربية ـ تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي ، جمال الدين بن الشيخ ، ترجمة : محمد الولي مبارك حنون ، محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٦ م
٢١- شكل القصيدة العربية في النقد العربي الثامن حتى نهاية القرن الهجري، جودة فخر الدين، دار الاداب، بيروت.
٢٢- العروض العربي صياغة جديدة، د.زين كامل الخويسكي، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩٦م
٢٣- عضوية الموسيقى في النص الشعري. د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، ط١، الأردن،١٩٨٥م
٢٤- علم اللغة العام(القسم الثاني: الاصوات)، د. كمال محمد بشر، دار المعارف، ط٤، القاهرة، مصر، ١٩٧٠م
٢٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣، ١٩٦٤م
٢٦- فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، ط٧ ، ١٩٨٧م
٢٧- في صوتيات العربية، د.محيي الدين رمضان، مكتبة الرسالة الحديثة، عمّان، من دون ط ت
٢٨- القصيدة الأندلسية في القرن الثامن الهجري
٢٩- القصيدة الحرّة (معضلاتها الفنية ، وشرعيتها التراثية)، محي الدين اللاذقاني، بحث، مجلة فصول، العدد الأول ، المجلد السادس عشر ـ القاهرة ١٩٩٧م
٣٠- قضيّة الشعر الجديد, محمّد النويهيّ, دار الفكر, ١٩٧١:
٣١- قواعد الشعر العربي، مصطفى حركات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ١٩٨٩م
٣٢- الكافي في العروض والقوافي، التبريزي، تحقيق حسن عبد الله الحساني، عالم المعرفة، لبنان:
٣٣- كولردج، سلسلة نوابغ الفكر العربي، مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٥٨

٣٤- لبنى الاسلوبية في النصّ الشعري، دراسة تطبيقيّة، الدكتور راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط١، ٢٠٠٤م

٣٥- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، د. ممدوح عبد الرحمن ، دار المعرفة الجامعية ـ إسكندرية ، ط١ ، ١٩٩٤ م.

٣٦- مبادئ النقد الادبي، أ.أ. رتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة، مطبعة مصر، ١٩٦٣م

٣٧- مبادئ النقد الادبي، أ.أ. رتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة، مطبعة مصر، ١٩٦٣م

٣٨- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. د. عبد الله الطيب المجذوب. بيروت، دار الفكر، ج/١. ط١/١٩٧٠م، وَ ج/٢. مصر، البابي الحلبي، ط١/ ١٩٥٥م.

٣٩- المزهر في علوم اللغة جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر السيوطي، تحقيق فؤاد علي منصور، دار الكتب المصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م

٤٠- المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، جميل صليبيا، دار الكتاب اللبناني، بيروت،لبنان، (د.ط) ، ١٩٨٢م

٤١- المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، بديع يعقوب، دار الكتب العالمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٩١م

٤٢- معجم النقد العربي القديم، د. احمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م

٤٣- مفتاح العلوم. أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ)، تصحيح أحمد سعد علي. مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط١، ١٣٥٦هـ-١٩٣٧م

٤٤- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، د. جابر أحمد عصفور. المركز العربي للثقافة والعلوم ١٩٨٢م.

٤٥- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق بالتعاون مع المطبوعات الجامعية بالجزائر ، ط٣ ، ١٩٨٣ م

٤٦- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس ١٩٦٦م

٤٧- المنهل الصافي في العروض والقوافي ، د. عبد الله فتحي الظاهر ، ط١ ، ٢٠٠٠ م

٤٨- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، ط٣، مصر، ١٩٩٣م

٤٩- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د.عبد الرضا علي، الشروق، عمان، الاردن، ط١، ١٩٩٧م
٥٠- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥
٥١- نظرية الأدب ، أوستن وارين ، رينيه ديلك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابشي، ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢م
٥٢- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢