الإيقاع في شعر الشيخ جابر الكاظمي (ت 1312هـ)

أ.د. عبد الجبار عدنان حسن

dr.jabbar1974@gmail.com

الجامعة المستنصرية ، كلية التربية

ملخص البحث :

اخترتُ عنوان بحثي (الإيقاع في شعر الشاعر الشيخ جابر الكاظمي ت (١٣١٢هـ)) ألف الشاعر الشعر منذ نعومة أظفاره وترنم به وهو صبي حدث مما أكسبه أهمية كبيرة في عصره فكان شاعراً مجيداً وأديباً وكانت مواهبه وملكاته هي السبب الاول والاخير فيما نال من أعجاب في عصره وقد اعتمدتُ المنهج الوصفي التحليلي لدراسة هذه الظاهرة .وقد ركزت دراسة البحث على مكونات البنية الإيقاعية في قصائد (جابر الكاظمي) كالوزن والقافية والتكرار والجناس والتصدير والتصريع. لم يُحظ هذا الشاعر بدراسة الباحثين مما دفعني لأختياره ثم القيام بدراسته وتحليله من المجاميع الشعرية التي طرقها الباحثون.

الكلمات المفتاحية : الإيقاع ، الكاظمي ، شعر العصر العثماني ، العروض والقافية

Rhythm in the poetry of Sheikh Jaber Al-Kazemi (d. 1312 AH)

Mr. Dr. Abdul Jabbar Adnan Hassan
Al-Mustansiriya University, College of Education

Search summary:

I chose the title of my research (Rhythm in the Poetry of the Poet Sheikh Jaber Al-Kazemi d. (1312 AH)). The poet composed poetry from an early age and chanted it as a young boy, which gave him great importance in his time. He was a glorious poet and writer, and his talents and talents were the first and last reason for the admiration he received in his time. I adopted the descriptive and analytical approach To study this phenomenon. The research study focused on the components of the rhythmic structure in Jaber Al-Kazemi's poems, such as meter, rhyme, repetition, alliteration, nouns, and anaphora. This poet was not studied by researchers, which prompted me to choose him and then study and analyze him from the poetry collections that researchers examined.

Keywords : rhythm , Al-Kazemi , poetry of the Ottoman era , prosody and rhyme.

تمهيد

شاعرنا الكبير الشيخ محمد جابر هو ابن الشيخ عبد الحسين بن عبد الحميد المعروف بحميد بن جواد بن أحمد بن خضر بن عباس بن محمد بن مرتضى بن احمد بن محمود بن الربيع، وينتهي به النسب الى ربيعة بن نزار لذلك يلقب بالربعي، ويلقب بالنادرة ، أما والدته فهي العلوية هاشمية بنت السيد جواد البغدادي ينتهي نسبها إلى الأمام علي بن أبي طالب (ع) (الكاظمي، 1964، الصفحات أ–م)

ولد شاعرنا في الكاظمية في القرن الثالث عشر الهجري سنة 1222 هـ ، وكان أبوه الشيخ عبد الحسين قد هاجر إليها من "بلد" لطلب العلم أيام الفقيه السيد محمد الأعرجي أي في اخريات القرن الثاني عشر الهجري أو أوائل القرن الثالث عشر الهجري، نشأ شاعرنا في الكاظمية كما نشأ أمثاله من طلاب العلوم الدينية، وقد درس من تلك العلوم ومقدماتها الشيء الكثير، ولكنه اتجه إلى الشعر والفه منذ نعومة أظفاره ، وترنم به وهو صبي حدث، واختار له أستاذا في الأدب تخرج على يده هو الشاعر الكبير الشيخ حبيب بن طالب الكاظمي المتوفي سنة ١٢٦٣ – ١٢٦٤ هـ– ثم كان لتردده على النجف أيام شبابه يد كبرى وأثر بارز في صقل قريحته ونضوج فكره وبعد غوره، نال شاعرنا في عالم الأدب شهرة كبيرة تجاوزت به حد الكاظمية وبغداد إلى النجف و الموصل وايران حتى اعترف له قرناؤه ونظراه بالتفوق في دنيا الأدب والسمو في آفاق الشعر وهذا معاصره الشاعر عبد الباقي العمري يصفه بأنه " أستاذ الكل في هذه الصناعة، وملاذ الجُلّ في ترويج هذه البضاعة ، مكلل تيجان مفارق اهل البراعة، بما ينثره من الدر، وينظمه من الشعر، وينفثه من

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

السحر؛ في معاقل العقول ومعاقد عقود اليراعة "، كما يصفه معاصره الشاعر المفلق السيد حيدر الحلي بأنه " الفاضل في فن الادب، والكامل في النثر والخطب والناظم من الألفاظ ما يفوق الجواهر، والآتي من المعاني بما هو أسير من المثل السائر" وهكذا نلمس من هذه الجمل ومما كان على شاكلتها ان الشيخ جابر كما اسلفنا شاعر مجيد وأديب كبير وكانت مواهبه وملكاته هي السبب الاول والاخير فيما نال من الاعجاب، وهي أيضا كانت السبب من صلاته وروابطه بسائر الأدباء والاسر العلمية ورجال الفضل في الكاظمية وبغداد وكربلاء والنجف وسامراء و الموصل و ايران .

سافر شاعرنا إلى ايران عدة مرات، وكانت اولاها في عهد السلطان فتح علي شاه القاجاري سنة(**1242_1245هـ) .** وقد اعجب به اهل الادب هناك فنال منزلة الدولة عند رجال الدولة واكابر الناس، ثم سافر إلى ايران في عهد السلطان القاجاري محمد شاه سنة 1251 ، كما سافر إلى ايران أيضا سنة 1271 وزار خراسان طهران و اصفهان وبقي ثلاث سنوات أورثته هذه الأسفار الطويلة الى أيران القدرة على نظم الشعر الفارسي – مع صعوبته فصار ينظم منه الشعر الرائق الذي أثار اعجاب ادباء الفرس، أما نثره فقد سلك فيه مسالك اهل عصره وحاول الاكثار من استعمال المحسنات البديعية التي كانت متداولة آنذاك لكنه مع كل ذلك لا يعد من الصنف الممتاز وشاءت الأقدار أن يفجع الأدب بهذا الأديب اللامع فأصيب بمرض عصبي شديد في أوائل الثلث الأخير من عمره وكان من شدته بحيث انه سكن ستة أشهر تحت السماء في أعلى السطح مكشوف الرأس من دون أن يتكلم بكلمة واحدة، واستمر هذا الداء مدة من الزمن ثم تحسن بعلاج الاطباء ثم عاد إليه ثانية بعد ذلك التحسن ولا يوجد تاريخ معلوم لهذا الداء وتطوراته لمعرفة مقدار أثره في شعر الكاظمي لكن الذي وصل إليها أنه لما خفت عن وطأة المرض سافر إلى ايران بأمر الشيخ محمد حسن ال ياسين لغرض المعالجة هناك فبقي زماناً قليلاً وعاد سنة 1278 هـ ويقال بأن هذا الاضطراب لم يؤثر في سلوكه وتصرفاته وحركاته وسكناته مطلقا، ولم ينقطع عن المجالس والاجتماعات العامة. كما يقال بأنه لم يترك نظم الشعر، وعلى اى حال بقي مريض المزاج حتى أدركته المنية في السادس أو السابع والعشرين من شهر صفر من سنة (١٣١٢هـ) . بعد أن بلغ التسعين ، ودفن في الحجرة الثالثة على يمين الداخل إلى الصحن الكاظمي من باب المراد . وهناك من روي بأن وفاته كانت سنة(1313)، كما ان من قال بوفاته في ربيع الاول سنة 1312فقد التبس عليه اخر صفر في اوائل الربيع؛ وكان له ولد أسمه الشيخ طاهر أو محمد طاهر توفي أيام كان أبوه رهن المعالجة في ايران، أي في سنة(1288هـ). أوقلها بقليل ، وليس له من الذكور غيره . وكان طاهر هذا ناهجا منهج ابيه في العلم والأدب ولكن الأجل لم يمهله.

الإيقاع الخارجي

المبحث الأول : الوزن (العروض)

يقصد بالإيقاع الخارجي القوالب التي تحتوي النص الشعري. من موسيقى الوزن. اذ يعتمد الشاعر الوحدة الإيقاعية المتمثلة في البحور الخليلية، ويقيم عليها بناء نصه ، ويضاف الى ذلك، الموسيقى المتمثلة في القافية التي ينتهي بها البيت الشعري؛ اذ يحدث تكرارها في خواتيم الابيات ايقاعا يتعاضد مع نغمة الوزن ، مشكلاً إيقاعا فنيا يكسو النص بديباجة المحسن ويعد الوزن(البنية الإيقاعية) الأساس للشعر العربي القديم، ممثلة في نظام الشطرين" والإيقاع قديما هو ايقاع البيت الواحد (نافع ، 18) والتفت النقاد والدارسون القدامى والمحدثون إلى أهميته بوصفه أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية (القيرواني ، 2007، صفحة 135/1) ‘وبهذا يعد الوزن الإطار الموسيقي الخارجي الذي يلم أشتات القصيدة ويمنعها من التبعثر (عيد، 1975، صفحة 21) لأن لغة الشعر " من دون موسيقى تنحصر إلى نقطة باهتة الوقع ، لايمكن أن نسمي الكلام شعرا وانما نسميه على اية حال نثراً . (جعفر، 1998، صفحة 357)

يركز الشعر العربي بنظامه التقليدي القديم، على مرتكزين اساسين هما الوزن والقافية، فالكلام لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، واتخذ الشعراء من البحور المعروفة وسيلة فنية للكشف عن المعاناة النفسية والبحرية الشعرية، فضلاً على أن البحر الواحد قد يستوعب أكثر من تجربة شعرية ، وفي هذا تكمن قيمة البحور في استيعاب مختلف المشاعر الإنسانية من دون أن يعني ذلك وجود علاقة بين الوزن والموضوع؛ لأن " الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يجد لنفسه بحراً بعينه، وأنما هو يتفاعل مع ذاته، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الاوزان . (اسماعيل، 1972، صفحة 316)

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

فالبحر الشعري قالب يمكن أن يستوعب كثيرا من المشاعر والانفعالات ويدل على ذلك أن أغراضاً مختلفة وانفعالات متباينة قد نظمت على بحر بعينه ويصدق هنا الامر على الشاعر جابر الكاظمي، فقد كان شعره صورة صادقة لنفسيته فجلُ شعره كان يصدره ردة فعل اتجاه موقف حدث له او اتجاه مجتمعه، لذا نجده موضوع المدح – الذي يحتل المرتبة الأولى في موضوعاته الشعرية – يتجه اليه عن رغبة فيه.

هكذا تكون قيمة البحور الشعرية للشعر العربي، وسأحاول في الصفحات القادمة أن ألقي الضوء على البحور الشعرية التي استعملها الشيخ جابر الكاظمي وهي على النحو الآتي:

ت	اسم البحر	عدد الابيات	النسبة المئوية
1	البحر الخفيف	1513	25.98
2	البحر الطويل	1292	22.19
3	البحر الوافر	714	12.15
4	البحر الكامل	707	12.14
5	البحر البسيط	421	7.23
6	البحر السريع	356	6.11
7	البحر المتقارب	336	5.77
8	البحر الرمل	247	4.24
9	البحر الرجز	190	3.26
10	البحر المجتث	47	0.81
	المجموع	5823	%100

1- البحر الخفيف

احتل البحر الخفيف المرتبة الاولى في عدد البحور التي استعملها الشاعر بنسبة(25،98) إذ بلغ عدد النصوص الشعرية على هذا البحر (١٥١٣) بيتاً يسمى خفيفا لكثرة أسبابه الخفيفة ولأنه أخف السباعيات (القيرواني ، 122، وينظر : عربيي ص 127) ' أما صورته الإيقاعية المثلى التي ظهرت في الشعر العربي – فهي صورة البحر ثنائي التفعيلة إذ تتناوب الوحدتان الإيقاعيتان (فَاعِلاَتُنْ) مع(مستفعِ لن) لتشكيل ايقاع خفيف ويظهر على النحو الاتي:

فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ

والخفيف وزن وسط بين الفخامة والرقة فهو إذا لم يكن الطويل في فخامة وجلاله، ولا كالمنسرح في لينه وتكبره فإنه أخذ من ذاك بنصيب ومن هذا نصيب (الخطيب، 1970، صفحة 103) (خلوصي، 1966، صفحة 159) .

ثمة فرق بين تفعلية (مُسْتَفْعِلُنْ) و(مستفع لن) الأولى تتكون من سببين خفيفين متتالين يليهما وتد مجموع ، أما (مستفعِ لن) فتتكون من سببين خفيفين يتوسطهما وتد مفروق .

2- البحر الطويل:

يعد البحر الطويل من البحور المهمة في الشعر العربي وقد نظم منه ما يقرب ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم (انيس، 1952، صفحة 57) وأنه بحر رحيب الصدر طويل النفس والعرب وجدت فيه مجالاً واسعاً للتفصيل مما كانت تجد في غيره من الأوزان (المجذوب، 1970، صفحة 137/1)

جاء البحر الطويل بالمرتبة الثانية في شعر الشيخ جابر الكاظمي إذ بلغ عدد الأبيات (1292) بيتاً ، بنسبة(22.19) ، أما صورته الإيقاعية المثلى التي ظهرت في الشعر العربي هي :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

3- البحر الوافر

نسمي هذا البحر الوافر وافراً لتوفر حركاته، فليس في الاجزاء أكثر حركات من (مفاعلتن) وله عروضتان وثلاثة اضرب ويستعمل تاماً ومجزوءاً (الخطيب، 1970، صفحة 73) ' ويرى الكثير من الباحثين في الوزن والايقاع أن هذا الوزن المتألف من (مفاعلتن) ست مرات يميل إلى التدفق ، ويستثير المتلقي، ويتقبل الشحنة الخطابية. ويصلح للأداء العاطفي (عتيق، 1969، صفحة 101) وينشد اذا شددته ويرق اذا رققته (الراضي، 1975، صفحة 153) .

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

واجود ما يكون في الفخر و الرثاء (معروف، 2006، صفحة 82) فاحتل البحر الوافر المرتبة الثالثة في نسبة البحور التي استعملها الشاعر بنسبة (15،12) اذ كان عدد الابيات على هذا البحر (٧١٤) بيتاً. وتظهر صورة الإيقاعية على النحو الآتي.

مفاعلن مفاعلن مفاعلن. مفاعلن مفاعلن مفاعلتن

4- البحر الكامل

وهو من أغنى بحور الشعر العربي قوةً ، وأكثرها أضراباً واغلبها حركة إذ تبلغ حركات البيت التام ثلاثين حركة ، كثر دورانه في الشعر العربي (السيد، 1985، صفحة 225) ، فقيل سمي كاملاً لكثرة الحركات في تفعيلات بيته التام وتبلغ الستين حركة ، ويعد الكامل من اكثر البحور رواجاً، وانتشارا في دواوين الشعر العربي لما يحويه من تمظهرات إيقاعية مختلفة حملت الشعراء على اعتماده بحرا في النظم والكامل من البحور الشائعة في شعر القدامى، وقد أنزل (بحر الطويل) من عليائه واحتل الكامل مكان الطويل في الشعر الحديث (خلوصي، 1966، صفحة 97) و يشكل الكامل في شعر الشاعر الكاظمي المرتبة الرابعة، اذ بلغت نسبته(12.14) وبلغ عدد الأبيات (٧.٧) بيت.

5- البحر البسيط

وهو ثالث بحور دائرة المختلف، سمي بسيطاً لإنبساط أسبابه (حقي، 1987، صفحة 126) وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها إذ تتوالى فيه ثلاث حركات ويستعمل هذا البحر تاماً ومجزوءاً وله ثلاث اعاريض وستة اضرب (الخطيب، 1970، الصفحات 57-60) أما تشكيله الإيقاعي فيتألف من تفعيلتين هما : (مُسْتَفْعِلُنْ) والأخرى (فَأعِلُن) تتناوبان لتشكلان بنية البسيط الإيقاعية وتكون صورته كالآتى :

مُسْتَفْعِلُنْ فَأعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأعِلُنْ

و استعمل الشاعر هذا البحر في نصوصه الشعرية بنسبة (7.23) وعدد أبياته (٤٢١)

6- البحر السريع

وهو من البحور القديمة في الشعر العربي، ويعود سبب تسميته الى سرعته في النطق ، ويرى بعضهم أن السريع نمط من انماط الرجز في أولياته ، فبدأ استعماله في الشعر القديم نزر كحال الرمل ، لكن الرمل ما فتئ ان نال خطوة في الشعر الحديث . حتى احتل المرتبة الثانية بين الأوزان وبقي السريع على حاله فلم يلق تلك المكانة في الشعر الحديث لما وجد فيه من أضطراب في موسيقاه ، لأن الأذن لم تعتد على سماعه لقلة مانظم منه ، وهذا البحر ينتمي الى دائرة المشتبه (المجذوب، 1970، صفحة 145/1) وهي الدائرة الرابعة التي ضمت ستة بحور شعرية. شكل السريع أحد أركانها، وقد بلغ عدد الأبيات في شعر الكاظمي (3٥٦ بيتا) بنسبة (6.11) ، وصورته الإيقاعية في الشعر العربي على النحو الآتي:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن.

7- البحر المتقارب

سمي متقارباً لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده، اذ نجد بين كل و تدين سببا خفيفا واحدا، وقيل لتقارب أجزائه أي لتماثلها و عدم الطول والبعد فيها (القيرواني ، 2007، صفحة 122/1) (خلوصي، 1966، صفحة 180) وقيل لتقارب أوتاده بعضها من بعض (الخطيب، 1970، صفحة 183) و المتقارب وزن خفيف سريع الحركة (عتيق، 1969، صفحة 91) تتكرر تفعيلة (فعولن) (ثماني) مرات ويمتاز بتدفقه ورتابته الناجمة عن تكرار إيقاعه و سلاسته ، اتجه الكاظمي الى هذا البحر فى (٣٣٦) بيتا بنسبة (٥،٧7) ، وصورته الايقاعية كلاتي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

8- بحر الرمل

الرمل احد البحور الثلاثة التي شكلت (دائرة المجتلب) وقد أطلقت عليه هذه التسمية لسرعة النطق به ولتتابع تفعيلة فاعلاتن فيه (خلوصي، 1966، صفحة 133) وهو وزن كان شائعاً في العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الأول ، ولكنه قل في العصر العباسي الثاني ثم عاد الى الظهور مع الإحيائيين وخاصة أحمد شوقي، أما مع الرومانسيين فقد زاد هذا جداً ومازال مهماً في الشعر

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

الحر (بحراوي، 1993، صفحة 42) وأصله فاعلاتن ست مرات وله عروضتان وست أضرب (الخطيب، 1970، صفحة 121) ، وفي الرجوع إلى شعر الشيخ جابر الكاظمي نجد ان الأبيات التي نظمت على هذا بحر (٢٤٧) بيتاً بنسبة (4.24) .

9- بحر الرجز

سمي رجزاً لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة التي يرتعش فخذها عند القيام (حقي، 1987، صفحة 127) ويعود سبب اضطرابه الى حذف حرفين من كل تفعيلة من تفعيلاته والى مايطرأ عليه من زحافات وعلل والشطر والجزء لذا فهو من اكثر البحور تقلباً ويمتاز الرجز بتنوع علله وزحافاته ، وهو أكثر طواعية من غيره في تقريب الصلة بين لغة الشعر ولغة الحياة (الاهواني، 1975، صفحة 204) وهو وزن سهل الركوب سيساعد على الاسترسال والسرد والاسترداد والتوسيع، وقد سموه حمار الشعراء. اتجه الشاعر جابر الكاظمي إلى الرجز في(190) بيتا بنسبة (3.26) وصورته الإيقاعية كالاتي:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

10- بحر المجتث

وهو كالمضارع والمقتضب مجزؤه وجوباً ،وأنه في الواقع مقلوب مجزوء الخفيف فاعلاتن مستفع لن(مستفعِ لن _فاعلاتن) وقد تخبن عروضه ويخبن ضربه من دون ان يلتزم (خلوصي، 1966، الصفحات 172-175) وهو من البحور القليلة الاستخدام في الشعر العربي، بل هنالك من ينكر وجود هذا البحر، لانهم لم يعدوا أي قصيدة عليه وذهب المعرى الى أنه من أبداع الخليل نفسه (الراضي ، ص281) وقيل سمي مجتثاً "لانه اجتث فى البحر المخفف بتقديم(مستفعِ لن)على (فاعلاتن) وأصله مستفعِ لن فاعلاتن فاعلاتن مرتين واستعمل مجزوءاً ، وله عروض واحدة في الضرب (انيس، 1952، صفحة 113) ،اتجه الشاعر الشيخ جابر الكاظمي إلى هذا البحر في (٤٧) بيتا اي بنسبة (0.81) ،والصورة الإيقاعية لهذا البحر هي :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

استعمل الكاظمي من بحور الشعر العربي عشرة بحور هي (الخفيف والطويل والوافر والكامل والبسيط والسريع والمتقارب والرمل والرجز والمجتث) وهجر ستة منها وهي (المتدارك والمقتضب و المضارع والمنسرح ، والهزج و المديد).

تستنتج من هذا كله بان الشاعر الشيخ جابر الكاظمي شاعر كلاسيكي لأنه نظم غالبية شعره على بحور الشعر القديمة كسائر شعراء العرب القدامى وان موضوعات شعره كانت اقرب الى الجدية والالتزام الديني بعيدا عن البحور الخفيفة والمجزوءة القريبة الى الغناء .

المبحث الثاني : القافية

تسهم القافية بجانب مهم فى الصوت الموسيقي في القصيدة التقليدية العربية وليس من شك أن للقافية أثرا مهما في إكساب خواتيم القصيدة لحنا موسيقياً موحدا، وهي من لوازم الشعر العربي، وجزء من موسيقاه .

تزخر المعاجم العربية بالكثير من المعاني لمادة (قفة) أو (قفى)، منها: (الآخر) ومنها مؤخر العنق ومن هذا المعنى اشتقت القافية في الشعر لأنها أخر البيت (الفراهيدي مادة : قفو) والقافية من الأسماء المنقولة من العموم الى الخصوص، فهي لغة تفيد التتابع فيقال قفوت فلانا إذا اتبعته . ومن الملاحظ أن المعاجم تحيل لفظة القافية الى معنى الإتباع ، أي أن القافية تتلو البيت وتلحق آخره فهي مكملة له (ابن منظور، د.ت، صفحة مادة قفا).

أما مفهوم القافية اصطلاحاً فإن دلالتها الاصطلاحية مستوحاة من الدلالة المعجمية بإبعاد مرئية واضحة، لأنها تتعالق وتتقارب معها. فالمعنى الاصطلاحي يحاكي المعنى اللغوي ففيهما كشف عن المعنى الدلالي للقافية واسهامهم في إحضاره (حداد ، 2001، صفحة 175)

وتعد القافية من الموضوعات الخلافية بين النقاد قديماً وحديثا اذ اختلفوا في تحديد المقدار الذي يطلق عليه اسم القافية. فالخليل بن أحمد الفراهيدي يعرف القافية بأنها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منها (الاخفش الاوسط، 1970، صفحة 6) وهو مذهب السكاكي أيضاً (السكاكي، 1987، صفحة 569) ' أما الأخفش فيرى ان حد القافية في اخر كلمة في البيت (التنوخي، 1970، صفحة 433) .

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

أما في العصر الحديث فيظهر الخلاف من خلال تعريف بعضهم للقافية إذ يعرفها الدكتور عز الدين اسماعيل بأنها وحدة موسيقية تقوم على تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات (اسماعيل، 1972، صفحة 113) ليتفق في ذلك مع تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي ويعرفهما الدكتور إبراهيم أنيس بأنها عدة اصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرار هذا يكون جزءاً هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها لوزن واضح الدلالة ومحشود المفهوم (انيس، 1952، صفحة 246) ' ويتفق الدكتور سيد البحراوي مع معظم النقاد فيقول ان ماينبغي ان يوجد من حروف القافية حرف الروي وحده وما يعني قد يوجد وقد لا يوجد (بحراوي، 1993، صفحة 87) ، ويرى قطرب أن القافية هي حرف الروي ، وأدخلت عليه الهاء كما أدخلت على علامة ، لأن القائل يقول قافية هذه القصيدة حاء أو ميم (التنوخي، 1970، صفحة 59) ' ويبدو أن تعريف الخليل بن أحمد تعريفاً جامعاً مانعا يعدم القافية لحروفهما وحركاتها. ومن الأجدر بنا الاعتماد على ما جاء به الخليل من حد القافية لاجتماع أهل العلم عليه ولأنه الأدق والأمثل ولأنه يمتاز بالعمق والشمول

إن الأصوات في العربية كلها صالحة لكي تكون رويا عدا أصوات العلة الزائدة، أو التي تتولد عن إشباع حركة الروي، فتعد وصلا ، إذ يقول الأخفش جميع حروف المعجم تكون رويا الا الواو والياء والألف اللواتي يمكن الإطلاق هاء التأنيث وهاء الإضمار إذا ما تحرك ما قبلها، وألف الاثنين، وواو الجمع اذا ما انظم ماقبلها (الاخفش الاوسط، 1970، صفحة 10) وللوقوف على نسبة توجه الشاعر الى أصوات الروي ، قام الباحث بإحصاء أصوات الروي التي استعملها الشيخ جابر الكاظمي في قصائده ، وظهرت النتائج كما يوضحه الجدول في الصفحة التالية..

جدول يبين شيوع حروف الروي في شعر الشيخ جابر الكاظمي

ت	الحروف	عدد الابيات	النسبة المئوية
1	الباء	1219	77،20
2	الدال	986	80،16
3	الالف	832	18 ،14
4	العين	559	53،9
5	الراء	502	55،8
6	الحاء	385	56،6
7	الميم	250	26،4
8	النون	204	48،3
9	اللام	172	93،2
10	اللام	160	73،2
11	الهاء	134	28،2
12	القاف	105	79،1
13	الجيم	103	76،1
14	الفاء	93	58،1
15	الياء	68	16،1
16	التاء	37	63،0
17	الخاء	31	53،0
18	السين	17	29،0
19	الثاء	9	15،0
20	الغين	2	03،0
المجموع		58068	%100

يتبين من خلال الجدول الإحصائي، أن الشاعر قد استعمل عشرين حرفا من أحرف الهجاء رويا في قصائده وهذا يدل على تمكن الشاعر من النظم على مختلف القوافي وربما كان نظمه مقصودا لغاية في نفسه تتمثل بأظهار القدرة على النظم في مختلف القوافي بلا عيب او عجز ويتبين ايضاً ان استعمال الشاعر هذه القوافي لايأتي بدرجة واحدة اذ تبوأت قافية الباء الصدارة في عدد ابياتها الاجمالي ثم تلتها قافية الدال فالالف ، فالعين فالراء فالحاء فالميم ، وقد دفعت الشاعر القدرة على إطالة النفس الشعري في النظم فقد كانت أطول القصائد لديه البائية التي بلغ عدد أبياتها(١٠٩) بيتاً قالها بمناسبة تغير مشهد العسكريين في سامراء، ومطلعها (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 71) :

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

جلبت نير السما بضياها واحاطت عند الصباح نقابا
بضياها توقدت فإصارت جمرة فحمة الليالي التهابا

ولعل السبب الذي دعا الشعراء الى النظم على هذه الحروف، هو أنها تمتاز عن غيرها بكثرة ورودها في أواخر الكلمات (انيس، 1952، صفحة 248) أو يعود الى خصائصها الصوتية من حيث وضوحها في السمع لاسيما الباء والدال واللام ويقابل هذه الاحرف وشيوعها قلة في استخدام الشاعر للقوافي(النفر) وهي الضاد والهاء الأصلية، فالثاء فالطاء فالصاد والواو وأقل منها بكثير القوافي (الحوش) وهي الثاء والخاء والذال والشين والظاء والغين (المجذوب، 1970، الصفحات 59/1-63) ولعل قلة النظم على القوافي النفر، أو الحوش يعود إلى أن موسيقاها الصوتية تقع على الاذن وقعا سيئا ويكون في كثير من الاحيان مجلبة للإغراب لأن تكوينها والإحاطة فيها يستعدي من الشاعر الإتيان بالمفردات الغريبة والوحشية لكي تتم له القافية فيضطر معها الى استعمال الكلام المنبوذ والوحشي ويضيف في وجهة باب التصرف بالمعاني على ما يتصورها فيفضل عليه النظم وعلى قارئه الفهم ومن الملاحظ على طبيعة قوافي الشاعر أنها تأتي متفقة الى حد بعيد مع ما ذهب إليه إبراهيم أنيس وصفاء خلوصي من شيوع بعض القوافي دون الاخرى في الشعر العربي .

الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي

توطئة

يتضمن الإيقاع للشعر إلى جانب الإيقاع الوزني العروضي نغما خفيا وجرساً موسيقياً، يحققه الانسجام بين الوحدات اللغوية . وما دام للشعر كيفية خاصة التعامل اللغة تقوم على خلق العلاقات بينها " فإنَّ التشكيل الصوتي مع يمثل أهم أسس هذه العلاقة التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها وهو الذي يتجاوز بها المقررات العروضية (تليمة، 1968، صفحة 119) ' ويؤدي الإيقاع الداخلي عملاً مهماً في البنية الموسيقية؛ إذ إنَّ الألفاظ في النص الشعري لا تولد قيماً دلالية ومعنوية داخل النص فحسب، بل تسهم أيضاً في إغناء الجانب الإيقاعي الذي يجسده المضمون عن طريق اللغة؛ لأنَّ " الشعر يتكون من كلماتٍ أي مِنْ ألفاظ لغوية لها معان، ينسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاع مُرتَّب بنوع ما مِنْ أنواع الترتيب المطرد (النويهي، د.ت، صفحة 392) ويتبع ذلك ما تكون عليه الموسيقى في ملاءمتها لانفعالاتِ الشاعر فتأتي قوية، أو ضعيفة خشنة، أو رقيقةً على وفق المعاني والألفاظ التي توصل إليها (الشايب، 1976، صفحة 74) ، وذلك من خلال " ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات، ولا يهمنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة، وإنما يهمنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم (الرباعي، 1980، صفحة 235) ، ومن النقادِ مَنْ جعل هذه الموسيقى مرتبطة بالتأثيرات العاطفية الناشئة من التجربة الشعرية في كونها تؤدي غرضاً مهماً في التعبير والاستجابة، اللذين يمثلان مجال العمل الشعري ، أي إن الشاعر " يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي الذي يعد كل عمل فني (اسماعيل، 1972، صفحة 124) ، وبذلك تخلق الموسيقى الانسجام ليس من خلال اللفظة المفردة وإنما من خلال تداخل الكلمات صوتاً وإحساساً في التعبير عن أحساسات الشاعر وانفعالاته.

وفي دراستي لشعر الشيخ جابر الكاظمي ، وجدت مدى فاعلية الإيقاع الداخلي وتأثيره في شعره عامة، إذ استعان الشاعر بمجموعة من الوسائل التي من شأنها أن تسهم في خلق الإيقاع الداخلي ومن هذه الوسائل التكرار، والجناس، والتدوير والتصريع، والتقسيم والتضاد، والتصدير.

المبحث الأول : التكرار

للتكرار أثرٌ مهمٌ في إكساب النصّ الشعريّ فاعليته الصوتيَّة وسط تكامل لعناصره المتتابعة فهي عملية " وليدة ضرورةٍ لغويَّة أو مدلوليَّة أو توازن صوتيّ، أو هي تجري لملء البيت والبلوغ به إلى منتهاه (الطرابلسي، 1981، صفحة 62) ' فمعه يغدو النص علامة أسلوبية مانحاً إيَّاه دفقاً موسيقياً، ونقلة من لحظة التوتر إلى لحظة الانفراج، أو يكون طرفاً في هندسة المَتْن تكثيفاً للدلالةِ . ويمثل التكرار أحد أهم قوانين الإيقاع المدركة حسياً ، وربما كان التكرار أحد أهم قوانين الإيقاع ، ذلك أنه لا يقتصر على عنصر بعينه من

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

عناصر البناء الشعري، بل يمتد إلى كل العناصر، سواء أكانت وحدات الوزن أم القافية أم الأصوات، أم البنى الصرفيَّة والنحويَّة، فكلها تصلح للتكرار داخل القصيدة .

والتكرار هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّيّ (وهبة، 1984، صفحة 117) ، ولا يخضع التكرار لقواعد اللغة، وقواعد النظم فحسب، بل هناك قوانين تتبع بنفس الشاعر، وما يتصل بها، لاسيما تجاربه النفسية . فكلما كان التكرار إلى جانب العناصر الأخرى متصفاً بالتوازن، فإن ذلك يعني توازن نفس الشاعر، وتجربته الشعورية . والتجربة الشعورية مرتبطة بالتجربة الفنية للشاعر .

ويقع التكرار في كل عناصر بنية القصيدة في الصوت المفرد، وعلى مستوى المفردات والمستوى التركيبي، عن طريق تكرار أساليب معينة . ويتضمن التكرار في شعر الكاظمي دلالة وحضوراً متميزين يناسبان اضطراب المشاعر وهواجس الشاعر .

1- تكرار الصوت:

والمقصود به اعتماد الشاعر صوتاً معيناً، أو مجموعة أصوات بصورة أكثر من غيرها في اللفظة الواحدة، أو السياق كأن يكون سياق البيت، أو سياق القصيدة . وتراكم الأصوات في السياق هو الذي يؤدي دوراً إيقاعياً في أغلب الأحيان وللأصوات في العربية مجموعة صفات من حيث المخرج ومن حيث الدرجة، ومن هذه الصفات يمكن للدارس أن يستكنه نوعاً من الاستدلالات على مشاعر الشاعر، وأجواء القصيدة، لذلك فإنَّه " ومهما كانت المناقشات حول (الرمزية الصوتية)، فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطاً ضرورية وكافية لحصرها وضبطها، وإنما تبقى دراستها ذوقية لا تملك البرهنة لاثبات وجاهتها (مفتاح، 1985، صفحة 36) .

إن تكرار الصوت ورد بكثرة في شعر الشيخ جابر الكاظمي، إذ كان من الوسائل المهمة في بناء نسيج النص الشعري، ومثل هذا التكرار يلجأ " إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء به الشاعر عفواً ومن دون تكلف منه (الكبيسي، 1982، صفحة 144) ، ومهما يكن من أمر فإن لتراكم بعض الأصوات في السياق أثراً في إثراء موسيقى الشعر، ومن ذلك قول الشيخ جابر الكاظمي (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 342) :

حسا علمه للدهر كاسات بشرهِ فقام له بالشكر من قبل سكرهِ
ولما سقاه من سلافة خمرهِ كسا حمرة التورید وجنة عصرهِ
وأحسن الوان المحاسن قانيها

يلاحظ على هذه الأبيات، تراكم صوت الهاء في سياقها، فقد ورد هذا الصوت(٩) مرة، وهو صوت حنجري احتكاكي مهموس (بشر، 1975، صفحة 122) وهذا يعني أنه يصدر من جوف الإنسان والنفس يستمر فيه، فهو يؤدي وظيفة (الألف الممدودة، فضلاً عن أن صوت (الهاء) يوحي إلينا بإنسان يلهث تعباً؛ لأن (الهاء) تخرج من أعماق الصدر، والإنسان الذي يتعب من عمل نراه دائماً يتنفس من خلال الهاء القوية حتى تسمع في الآذان متكررة متقطعة.

ان تكرار هذا الصوت وبهذه الكثافة إشارة لا يخطئها السمع، إلى صوت(لهاث) التعب والركض إلى الخلف خوفاً من مطارد.

ومثل ذلك تكراره صوت (الحاء) تكراراً قائماً على التساوي في عدد التكرارات لكل شطر وذلك في قوله (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 333) :

طائرٌ القلب صادحٌ فوق دوحى يقرأ العشق من لوائح لوحى

والنص في مدح النبي (ص) وآل بيته (ع) وكأن الحاء التي تستعمل لرعي المواشي والغناء لها ، تصدح بهذا الحب وتقرأه وتتغنى به للتعبير عن حب الرسول وآل بيته (عليهم السلام) .

وقد يعمد الكاظمي إلى تكرار الأصوات تكراراً قائماً على عدم التساوي بين الشطرين، من ذلك تكراره لصوت (الهاء) أربع مرات في الصدر، وثلاث مرات في العجز، وذلك في قوله: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 40)

هي السماوات زهت بزهرها والشهب الزهر بها حصباؤها

ومثل ذلك تكراره لصوت (القاف) خمس مرات في الصدر ومرتين في العجز في قوله:

قالوا:محمدُ قد قضى ،قلنا قضى حقا حقوق العلم والعلياء (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 300)

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

إن في مثل هذا التكرار، قدرة إيقاعية يقيمها الشاعر في نصه، تستطيع أن تمد جسراً من المشاركة الإيقاعية النفسية، إذا جاز التعبير.

2- تكرار الكلمات

يُعد تكرار الكلمات من أنواع التكرار المهمة التي عني بها الشعراء من دون قصد طبعاً – منذ القدم، فهو سنة من سنن العرب ومذهب من مذاهب الشعراء الذين تباينت بواعث لجوئهم إليه من واحد إلى آخر ، والتكرار في حقيقته، إلحاح الشاعر على جهة هامة في العبارة يعنى بها أكثر من سواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام الشاعر بها فضلاً على أن التكرار يشد بناء القصيدة وذلك في تركيزه على موقف من مواقفها كأن يكون هذا الموقف قد أثار في نفس الشاعر شيئاً من العاطفة والشعور، فيشعر أن في تكراره أثر في استمرارية موسيقى القصيدة (زاهد، 1989، صفحة 87)

ومن المواضع التي يكسبها تكرار الألفاظ قوة ورودها على جهة المدح والفرح حين يكون مادحًا إذ إن " أولى ما تكرر فيه الكلام باب المدح للمكان وشدة الفرحة التي يجدها الشاعر" وقد أكثر الشيخ جابر الكاظمي من تكرار الألفاظ في غرض المدح كغيره من الشعراء، ومن ذلك قوله: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 75)

يدُ الله مظهر آياته وعن وحيه ولم يزل معربا
يدُ زلزلت خيبرًا إذ دحا بها بابها وبرى مرحبا
ولوشاء زلزل فيها البسي وصكَّ تخوم الثرى في الرُّبى
يدُ بأسها غال عمرو بن ود وكم غال في غيله أغلبا

هذه الأبيات من قصيدة بلغ عدد أبياتها(٣١) بيتاً، مدح فيها الشيخ جابر الكاظمي أمير المؤمنين ، ويرتبط التكرار هنا بالجو العام للمدح، فتكرار كلمتي (اليد) و(الزلزلة) دلالة على واقعة خلع باب خيبر من قبل امير المؤمنين علي بن ابي طالب (ع) فالخلع كان باليد والعملية كانت كالزلزال المدمر لهذا الباب عجز غيره عن خلعها.

وكذلك قوله: ((ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 77)

عيدٌ بروض صفاه أورق الطربُ وأحدق الفضلُ لما حلق النصبُ
عيدٌ عظيمٌ به ينمو الحبور لنا بأيّ عيدٍ به تنمو لنا الاربُ
عيدٌ أتى شايقًا تقبيل عتبة مَن تشتاق تقبيل يمنى كفّه الشهبُ

هذه الأبيات من قصيدة بلغ عدد أبياتها (٥٢) بيتاً، مدحَ بها الشاعر الشيخ محمد حسن آل ياسين الكاظمي المرجع الديني الأعلى في عصره ، كرر الشاعر فيها لفظة (عيدٌ) أربع مرات ،وقد ساعدت الألفاظ (ينمو ،تقبيل) على إظهار البعد الدلالي المستفاد من هذا التكرار.

كما يلجأ الشيخ جابر الكاظمي إلى تكرار الفعل على اختلاف أزمنته، فقد يحشد الشاعر مجموعة من الأفعال الماضية وذلك في قوله: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 81)

قد شربنا من الصفا أكوابا إذ شربنا من الوفاء شرابا
فعدونا في روضِ جنة عيشٍ قد أصابَ الغرام فيها الشبابا
راق فيها النعيم حتى رأينا عُربًا من صفائها أترابا

كان للتموقع المكاني في هذه الأفعال أثر في الترابط البنائي للنص، إذ جاءت متوالية في أوائل الأبيات، الأمر الذي يمنح النص تماسكاً صوتياً ودلالياً، محققاً ضربة إيقاعية جميلة من خلال شد انتباه المتلقي وحمله على المتابعة ومسايرة النص حتى النهاية.

تكرار العبارات

لجأ الشيخ جابر الكاظمي إلى هذا النمط بكثرة؛ لأنّ التكرار الفني لجملة موسيقية معينة تسرى خلال العمل الفني كله، وتربط بين أجزاء العمل الفني حتى يغدو ذا سمة واحدة، ونظام متحد يشحن الذهن ويخلق الانفعال ويؤثر تأثيراً بالغاً في نفس المتلقي بما يحمل

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

من تساوق وانتظام وضبط وإيقاع (عجلان، 1985، صفحة 299) ، وقد أجاد الكاظمي فيه حتى غدا سمة مميزة في شعره كقوله: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 100)

يومٌ به دهت الاسلام داهيةٌ وأصبح الدين دامي العين ينتحب
يوم به ثُكلت ام القرى وهوت أركان يثرب وأنثالت به الشهب
يوم به الأرض مادت و الجبال غدت كأنها سفنٌ في البحر تضطرب
يوم به قد وَرثْ في كل ناحيةٍ نارٌ الى الحشر لم يخمد لها لهب
يومٌ تزلزلت السبع الشداد له وكادت الأرضون السبع تنقلب

هذه أبيات من قصيدة بلغ عدد أبياتها(٣٠) بيتاً نظمها في رثاء الامام الحسين (ع) ، وقد استدعى السياق النفسي تكثيفاً شديداً للتكرار، إذ كرّر الشاعر في هذه الأبيات (يوم به) ثماني مرات فجاءت أربع منها متقاربة وست على مسافات متباعدة ، مما أضفى على النص تناغماً إيقاعياً عالياً من خلال ورودهما في بداية كل شطر، وفضلاً عن ذلك فقد كان للتكرار أثر في تأكيد دلالة الأبيات وتعزيز الوحدة الموضوعية .

إن بكاء الكاظمي على الأمام الحسين أخذ مساحة واسعة من شعره، وقد يجعله غرضاً مستقلاً يُدير حوله القصائد الطويلة، وقد يقدم به لقصائده في المديح ومن ذلك قوله في مدح النبي (صلى الله عليه وسلم) لقصيدة مدحية من (٩٠) بيتًا وفي هذه الأبيات التسعين يكرر عبارة (وهن فيه) خمس مرات ليبين في هذه الأبيات صفات النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)ففيه مما اضفى نغمًا إيقاعيًا جميلًا للنصّ الشعريّ يقول : (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 40)

وهن فيه (أحمد) الذات الذي محامد العلا له أنتهاؤها
وهن فيه رحم(الرحم)الذي من رحمة العلا له انتماؤها
وهن فيه الكرم الذي به يد الكرام قد همت أنداؤها
وهن فيه كل من فوق الثرى إذ راق للناس به صفاؤها

ومن أمثلة التكرار يقول في رثاء الحسين (عليه السلام) : (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 99)

آه واحسرتاه والهف روحي لنجوم تضيء فوق التراب
آه واحسرتاه والهف روحي لضوارٍ سليبة الأثواب
آه واحسرتاه والهف روحي لكرام تقيئة أطياب

يشتمل النص على نغمة حزينة جاءت على وفق متطلبات الحاجة النفسية للشاعر، إذ كرّر الشاعر عبارة (آه واحسرتاه) ثلاث مرات، تكراراً عمودياً، فضلاً عن تكرار (والهف روحي) التي أسهمت في تقوية نغمة الأسى في النص، فظهر مع هذا التكرار ألم الشاعر، وتحيره أمام هذا الخطب الجليل الذي خلف ما خلف من لوعة وآلام في نفسه، والتي عبر عنها شعراً عله يخفف عنه آلام تلك الرزية، ومما عمق من هذا التنغيم الإيقاعي الحزين شيوع أصوات المد في النص، وهذه الأصوات تساعد على انطلاق الصوت مسافة أطول وفيها تطريب تطيب به النفوس ويأنس إليه السمع والوجدان ولا شك من أن ذلك كله ينسجم مع دلالة النص العامة وهي الحزن والألم والبكاء . إن الخطاب الشعري هناء تسود فيه نبرة الحزن، وتسمية الأشياء بأسمائها، بمعنى آخر إن النص يخلو من التصوير. فقد استعمل الشاعر اللغة استعمالاً خفيفاً، وعلى ذلك جاء الإيقاع معوضاً عن ذلك، فشد المتلقي.

المبحث الثاني : الجناس

تأتي قيمة الجناس من تكرار الصوت في نسق متوازن ومنسجم، إذ يحقق إثراء للدلالة، ويثير الذهن ويحفز المشاعر ؛ لأن الإلحاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الأصوات يوقع نغماً جميلاً ويزيد الموسيقى تدفقاً، ويعرف الجناس بأنه تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى ، ويُعد الجناس من الأشكال الصوتية المهمة التي تسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي، فالجناس له ما للتكرار من تأكيد النغم ورنته، ويزيد عليه بأنه يوجد نوعاً من الانسجام بين المعاني العامة ورثة الألفاظ (الهاشمي، 1999، صفحة 325) ، فضلاً عن أن تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة ، يسهم في تشكل الصباغة الإيقاعية للأبيات

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

الشعرية، من خلال ما تحدثه حروفه وألفاظه من تأثيرات دلالية فاعلة في خلق الإيقاع الداخلي المعبر في النص الشعري، فهو من الفنون البديعية التي لها أثرها الجمالي والصوتي في النص بوصفه عنصراً مماثلاً للقافية، إذ يفيد شأنه شأنها من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية .

وتكمن أهمية الجناس في تقوية التناغم الموسيقي؛ لأنه في أصله وجوهره نوع من أنواع التكرار ومن هنا يمكن أن نلحظ أن للجناس حضوراً فاعلاً، إذ يعمل على إكساب النص بعداً ،إيقاعياً، وجرساً موسيقياً بين الأثر على المتلقي، ولكن هذا الأثر يختلف باختلاف الترتيب الموسيقي المرتبط بالانسجام، والتآلف والاختلاف بين عنصريه وبمقدار هذا الانسجام والتآلف والاختلاف تكون جماليته . استعمل الكاظمي الجناس بأنواعه استعمالاً مقبولاً، فقد شاع في أبياته من دون تكلف أو تصنع، ومن النماذج التي شكل الجناس التام إيقاعاً داخلياً لدى الكاظمي ، قوله في رثاء محمد الشيخ علي الشيخ جعفر صاحب كاشف الغطاء

سقى الله في أكناف كوفان مربعا ورواهُ فيض الدمع مثنى ومربعا

وجاد ثراه واكفُ العفو والرضا إذا ضن وكاف الغمام وأقلعا

فلفظة (مربعا) الأولى هي المكان، و (مربعا) الثانية هي العدد، فاتفقت اللفظتان، لفظاً واختلفتا معنى، وهذا التماثل الصوتي بين اللفظتين، قارب بينهما صوتياً من جهة، وخلق تباعداً وتغايراً دلالياً من جهة أخرى ، فإذا بالسامع يفاجا بمعنى جديد حقق دهشة، ومتعة، وفائدة وخلق نغماً إيقاعياً في نفس المتلقي، فدلالة الجناس هنا، التشابه بين الكوفان والدمع أذا أنهما متصلان ببعض.

أما النوع الآخر، فهو الجناس الناقص، الذي تختلف فيه اللفظتان في أحد الأمور الأربعة(نوع الحروف وعددها وهياتها، وترتيبها) (مطلوب، 1999، صفحة 451) ، وهو أوفر حظاً من الأول في شعر الكاظمي، وأكثر ما يكون الاختلاف في نوع الحروف بين اللفظتين. ومنه قوله : (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 259)

عهودٌ لأيام الصبا لا اضُيعها ونفسٌ بسلوان الهوى لا اطُيعها

كتمتُ صباباتي وللحب حرقةٌ وشتان مُخفيها هوى ومذيعها

جانس الشاعر في البيت بين (اضيعها) و (اطُيعها)، وهما لفظتان متفقتان في الوزن، وفي أكثر الحروف ما عدا الحرف الثاني، فقد جاءت لفظة (اضُيعها) بالضاد، وجاءت لفظة (اطُيعها) بالطاء، فصوتا (الراء والدال)، متقاربان في المخرج وهذا التقارب الصوتي بين اللفظتين له أثر في إضفاء انسيابية على الإيقاع الداخلي وزيادة في تنغيم موسيقى البيت.

وكذلك قولهُ: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 277)

متى لاحت لعينيه الربوعُ همت بدم الحشا منه الدموعُ

حقق الشاعر في هذا الجناس تناغماً موسيقياً قائماً على التماثل الصوتي غير التام بين اللفظتين (الربوعُ) و (الدموعُ).

إن إلحاح الشاعر على المجانسة بين هذين اللفظين جاءت تحت باب المقابلة التي جسدت الرغبة في الرثاء ؛ وهذا الأمر ينم عن باعث نفسي كان يعانيه الشاعر إزاء المرثي فالشاعر مر بتجارب كثيرة مع مراثيه .

وقد يقع الاختلاف بين اللفظتين المتجانستين في ترتيب الحروف كما في قوله: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 221)

مافي البرية ممدوح ومحمودُ إلا حميد السجايا الغرّ محمودُ

ذاك الذي ثمن السبع الطباقُ على فظلهُ في الجهات الست ممدودُ

يتوسل الشاعر في هذا البيت بالجناس بين لفظتي (ممدوح) و (محمود) لإقامة الإيقاع الداخلي، وهذا الجناس يسميه البلاغيون جناس القلب (القزويني، 2000، صفحة 298) ،إذ إن الاختلاف وقع في ترتيب الحروف، وقد حقَّق–الى جانب الإيقاع–إيحاءات دلالية مستمدة من الربط بين اللفظتين المتجانستين.

المبحث الثالث : رد الاعجاز على الصدور

هو مما يدخل في باب تكرار الألفاظ ويسميه المتأخرون (التصدير) (المصري، 1963، صفحة 116) إذ جعله بعضهم داخلاً في باب ما سمّاه التكرار النغمي المراد به تقوية النغم(المجذوب ص 520) فهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره فيدلّ بعضه على بعض

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة. وهو " أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقا به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته "، والتصدير عند الحاتمي هو أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت في أوله أو في عجزه أو في نصف البيت منه ثم يرددها في نصف البيت الأخير.

وقد قسم البلاغيون هذا النوع من البديع على أقسام متعددة، ولعل أهم هذه التقسيمات وأكثرها شيوعاً هي تصدير الحشو تصدير الطرفين، تصدير التقفية). إن ظاهرة التصدير تضفي على النصوص الشعرية بعداً إيقاعياً نغمياً، تُهيئهُ طبيعة التشكيل الصوتي للفظة المكورة ومدى انسجامها مع مكونات النص وما تحمله من موسيقى تعبيرية إيحائية تستهوي المتلقي وتثير في نفسه تأملات فكرية وخلجات عاطفية، فضلاً عن ذلك، فإنها تضفي رونقاً وبهاء على البيت الشعري وتميزه عن سائر أبيات القصيدة، وقد كان لهذا الفن البديعي حضور مميز في شعر الشيخ جابر الكاظمي ومن ذلك قوله :

مافي البرية ممدوحٌ ومحمودُ إلا حميد السجايا الغر محمودُ

هنا يمدح الشاعر ويصف ممدوحه بالأمر وضده فبين أنه لا يوجد في البرية ممدوح ولا محمود ثم عاودَ وقال أن حميد الصفات والطبع الا محمود استعمل الشاعر التصدير في لفظتي (محمودٌ ،محمودُ) وهو مايسمى بتصدير الحشو،وهو مايوافق اخر كلمة في عجزه بعض ما في وسطه (ابن المعتز، 1982، صفحة 48) وقد يردد الشاعر لفظتين في البيت، فتقع كل واحدة منها بجنب الأخرى، أوقريبة منه، وهو ما يسميه البلاغيون (المجاورة) (العسكري، 1952، صفحة 41) ويعد هذا من الطرق الجميلة في تحقيق أداء صوتي ونغمي متجانس، كقول الشاعر يمدح آل السيد حيدر الكاظمين:

فيما بعد هذا المجد مجدٌ لماجدِ وما بعد هذا الفضلُ فضلٌ لأحدِ

هذا بيت من قصيدة مدحَ فيها الشاعر آل السيد الحيدري الكاظمين المعروفين اليوم بآل الحيدري. وفي القصيدة نفس شعري صادق، فشاع التكرار اللفظي في أبياتها، وفيه يجد شاعرنا سانحة لبث زفراته المادحة. ليخلق دورة إيقاعية تمظهرت من خلال تكرار (المجدُ ،الفضلُ) فخلق تدفقاً صوتياً، وجواً موسيقياً يثير لدى المتلقي الإحساس بالفرحة ، ثم قال يؤرخ بناء حسينية آل الحيدري في الكاظمية ويمدح الملك الشيرازي لأنه شيدها على نفقته الخاصة : (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، الصفحات 227-228)

كلُّ قصرٍ قصرٌ عليه المزايا وعليه ثوب الثناء قصير

هو ملجىَ ملجى الوجود إليه ما سواه كل صولٍ مجير

استعمل الشاعر التصدير في البيت الأول (قصرٌ،قصرُ)والثاني(ملجىَ، ملجى) من خلال تكرار الألفاظ في البيتين، الى توفير انسجام صوتيّ داخليّ بوساطة التوافق الموسيقي بين اللفظتين.

وقد توافق آخر كلمة في عجز البيت أول كلمة في صدره، وهو ما يسمى (تصدير الطرفين) (ابن المعتز، 1982، صفحة 248) وقد استعمل الشاعر هذا النوع كثيراً في شعره معززاً به إيقاع أبياته . يقول راثيًا: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 247)

مغوار مضمارُ السباق الى العلى قدمًا وفارس ذلك المضمارُ

وقع التصدير في (مضمارُ ،المضمارُ)،وهذا النوع من التصدير القائم على التكرار اللفظي كثير في شعر الشيخ جابر الكاظمي، وقد أفاد الشاعر منه في تحقيق الإيقاع والدلالة معاً، وذلك حين جعل اللفظين المكررين في أول البيت وآخره. فالتكرار هنا " لابد من أن يتوافر فيه ذهنياً مسافة في الدلالة تسمح للفظة التالية أن تستقر بعدها محققة نوعاً من اكتمال المعنى أو بيانه أو تحقيقه وقد حمل الترابط بين طياته دلالة السمو والكرم.

ويقول أيضًا: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 251)

ظهرَ الحقُ في ولاه عيانًا إذ لإكمال الدين فيه ظهور

استعمل الشاعر في هذا البيت تصدير الطرفين،أذا بدأ الصدر بالفعل الماضي (ظهر) وختم العجز بالاسم (ظهور)،وقد استطاع من خلال تصريع طرفي البيت ان تحقيق قيمة ايقاعية عالية أسهمت في تصعيد الإيقاع لدى المتلقي.

وقد ترد كلمة في عجز البيت توافق آخر كلمة في الصدر وهو ما يسمى تصدير التقفية) (ابن المعتز، 1982، صفحة 251) ، وهذا النوع قائم على التكرار أيضاً . ومن ذلك قوله: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 251)

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

أقاسي من صدودك ما أقاسي وأرجو ان تلين وأنت قاسي

استعمل الشاعر في هذا البيت تصدير التقفية أذ جاء بكلمة (أقاسي) في نهاية الصدر،ثم عاد ليكررها في نهاية العجز وكان لهذا الأسلوب أثر في تصعيد التكثيف الإيقاعي وفي تحقيق الترابط الدلالي بين شطري البيت ،ومن ذلك قوله أيضًا: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 252)

وعن قريب ترى الأمراض معرضة عن جوهرٍ لم يصاحب دهره عَرضا

استعمل الشيخ جابر الكاظمي تصدير التقفية في هذا البيت وأضفى هذا النوع من التصدير على مسار القصيدة بعدًا إيقاعيًا نغميًا ،هيئته طبيعة التشكيل الصوتي للألفاظ المكررة ومدى انسجامها مع مكونات النص.

المبحث الرابع : التصريع

وهو من الفنون البديعية التي تقوّي النغم الموسيقي في مطالع القصائد . وقد أهتم الشعراء بتصريع مطالع قصائدهم وارجع ابن رشيق سبب مبادرة الشاعر تصريع القافية " ليعلم في أول وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور (القيرواني ، 2007، الصفحات 15-16) ' ويرى قدامة بن جعفر أن هناك صلة مترابطة وقوية بين التصريع والقافية وهي تدل على اقتدار الشاعر وسعة بحره، فالقوافي يجب أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأنَّ بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية. فكلما كان الشعراء أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن باب النثر (ابن جعفر، د.ت، الصفحات 86-90) ' ويرى حازم القرطاجني أن التصريع في أوائل القصائد يحصل بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها (القرطاجني، 1986، صفحة 33) ' ويرى ابن سنان الخفاجي أن التصريع يحسن في أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيرها (الخفاجي ، 1969، صفحة 181)

استعان الكاظمي بهذا الفن البديعي مصرعاً مطالع قصائده به، من ذلك : (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 21)

ياعليًا يُنمى اليه العلاءُ ولجدواه تنمى الالاءُ

فجاءت آخر كلمة في شطر البيت الأول (العلاءُ)، موافقة لآخر كلمة في عجزه، في الوزن ، وصوت الروي وهو (صوت الهمزة) ، وهذا مما يجعل البيت أكثر رواقاً للسامعين واستجلابا لاهتمامهم لتماثلهما صوتيا ونغميا، " ولعل أوضح دلالة للتصريع في المطالع هي دلالته الرامزة المفضي إلى تعيين جنس النص وكذلك قوله: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 36)

أسنا الشمسُ في بروج السماءِ ام سنا وجه خاتم الأنبياءِ

فالشاعر هنا يمدح الرسول صلى الله عليه واله وسلم)مستخدمًا اسلوب الاستفهام يقول هل أضاءَتْ الشمسُ بروج السماء أم هو وجه الرسول (صلى الله عليه واله وسلم) اضاءَ هذه البروج مموسقاً بين قافية الشطرين من خلال التصريع بين (السماءِ – الأنبياءِ)، وقد حقق بذلك نغماً موسيقياً.

ولم يقتصر التصريع في شعر الكاظمي على مطالع قصائده فحسب، بل تجاوز ذلك حتى وجدناه يصرع في أثناء قصائده . ولا شك في أن إعادة التصريع والإكثار منه في غير المطالع دليل على قدرة الشاعر الفنية، وقوة طبعه، وكثرة مادته اللغوية، ونقاء حسه الإيقاعي)). ومن تكراره التصريع في ثواني الأبيات قوله: (ديوان الشيخ جابر الكاظمي، 1964، صفحة 351)

له راحةُ كلُّ الوجودِ بجودها غنى ولكن للغناء فقيرها

مما حكمة الادهم حكماؤها ولا نعمة الا وعنهم صدورها

صرع الشاعر البيت الثاني إلى جانب مطلع القصيدة، فنلاحظ أن الكلمات (جودها ،فقيرها) في البيت الاول أما في البيت الثاني (حكماؤها) و (صدورها) فقد جاءتْ هذه الكلمات مصرّعة

إن البيت المصرع يكون تأثيره كبيراً في اقتحام مشاعر السامع ودعوته إلى متابعة القصيدة لما يوفّره من قوة وتنسيق في الموسيقى ناجمة عن التصريع.

وقد يلجأ الشاعرُ في بعض الأحيان إلى التصريع في مطلع القصيدة وإلى التقفية في ثاني بيت منها ومن ذلك قوله:

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

منظومةٌ يسطع منها النورُ ما الدرُ ما الدرى ماالنذورُ

وشرحه ينفع منه الطيبُ منها الكبا وهو الصبا الرطيبُ

إن التزام الشاعر التصريع في الأعم الأكثر من أشعاره يأتي من اهتمامه بموسيقى قصائده، ومن إيمانه بأن القصيدة القديمة هي إرث فذ يجب مراعاة خصوصيته الفنّية، والتصريع أحد خصائصها، وهو ضرورة لازمة فيها؛ لأنه مذهب الشعراء المطبوعين المجيدين ، ويدلُّ على امتلاك الشعر للحسّ الإيقاعي المرهف الذي جعله يعي تماماً قيمة التصريع الموسيقية وأثرها في الشعر.

الخاتمة

1- استعمل الشاعرُ في قوافيه عشرين حرفًا من حروف الروي وكان حرف الباء أكثرها استعمالًا عنده حيث يبلغ عدد الأبيات التي استعمل حرف الباء فيها (١٢١٩) بيتًا.

2- استخدم الشاعرُ عشرة بحور من بحور الشعر العربيّ وهي (الخفيف ، الطويل ، الوافر، الكامل ، البسيط ، السريع ، المتقارب ، الرمل ، الرجزوالمجتث) وهجرَ ستة منها (المتدارك ، المقتضب ، المضارع ، المنسرح ، الهزج ، المديد).

3- تطرق الشاعر الى فن التكرار بأنواعه (تكرار الصوت، تكرار الكلمات ،تكرار العبارات).

4- كان للجناس حضورٌ فاعلٌ في قصائده واستخدم انواعًا منه وهي (الجناس التام ،الجناس الناقص ،الجناس المقلوب

5- أكثر الشاعر من استعمال التصدير في شعره وهوفنٌ مهم من فنون البديع التي اشتهر بها شعراء عصره.

6- افتتح الشاعر اغلب قصائده بالتصريع فاتبع بذلك خطى الشعراء القدماء في استعمالهم للتصريع في افتتاح قصائدهم

المراجع

ابن ابي الاصبع (ت654هـ) المصري. (1963). *تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القران*. (تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، المحرر) القاهرة: دار المعارف.

ابن رشيق (ت456هـ) القيرواني . (2007). *العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده* . (تحقيق :د.عبد الحميد هنداوي، المحرر) بيروت: المكتبة العصرية .

ابن سنان (ت466هـ) الخفاجي . (1969). *سر الفصاحة*. (تحقيق : عبد المتعال الصعيدي، المحرر) القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح واولاده.

ابو الحسن حازم (ت684هـ) القرطاجني. (1986). *منهاج البلغاء وسراج الادباء* (المجلد ط3). (تحقيق :محمد الحبيب بن الخوجه، المحرر) بيروت: دار الغرب الاسلامي.

ابو الحسن سعيد بن مسعدة(ت215 هـ) الاخفش الاوسط. (1970). *القوافي*. (تحقيق :الدكتور عزة حسن، المحرر) دمشق: مطبوعات مديرية احياء التراث القديم.

ابو الفرج قدامة ابن جعفر. (د.ت). *نقد الشعر*. (تحقيق: الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. (د.ت). *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.

ابو هلال (ت395هـ) العسكري. (1952). *كتاب الصناعتين* (المجلد ط2). (تحقيق :علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، المحرر) القاهرة: دار احياء الكتب العربية ،عيسى البابي الحلبي وشركاه.

ابو يعقوب يوسف بن ابي بكر محمد بن علي (ت626هـ) السكاكي. (1987). *مفتاح العلوم* (المجلد ط2). (تحقيق :نعيم زرزور، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

احمد الشايب. (1976). *الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية لاصول الاساليب الادبية* (المجلد ط7). لبقاهرة: دار الثقافة.

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

التبريزي الخطيب. (1970). *الوافي في العروض والقوافي* (المجلد ط1). (تحقيق: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، المحرر) حلب: المكتبة العربية.

الخطيب (ت739هـ) القزويني. (2000). *الايضاح في علوم البلاغة* (المجلد ط1). (تحقيق الدكتور رحاب عكاوي، المحرر) بيروت: دار الفكر العربي.

الدكتور ابراهيم انيس. (1952). *موسيقى الشعر* (المجلد ط2). القاهرة: مطبعة لجنة البيان العربي.

الدكتور احمد مطلوب. (1999). *البلاغة والتطبيق* (المجلد ط2). الموصل: دار الكتب للطباعة والنشر.

الدكتور سيد بحراوي. (1993). *العروض وايقاع الشعر العربي محاولات لانتاج معرفة علمية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الدكتور صفاء خلوصي. (1966). *فن التقطيع الشعري والقافية* (المجلد ط3). بيروت: دار صادر.

الدكتور عز الدين اسماعيل. (1972). *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* (المجلد ط3). بيروت: دار العودة ، دار الثقافة.

الدكتور مجدي وهبة. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب* (المجلد ط2). بيروت: مكتبة لبنان.

الدكتور محمد النويهي. (د.ت). *الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه*. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

الدكتور نايف و الدكتور عمر الاسعد معروف. (2006). *علم العروض التطبيقي*. بيروت: دار النفائس.

السيد احمد الهاشمي. (1999). *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع* (المجلد ط1). بغداد: المكتبة العصرية.

القاضي ابو يعلى عبد الباقي بن المحسن التنوخي. (1970). *القوافي* (المجلد ط1). (تحقيق: عمر الاسعد و محي الدين رمضان، المحرر) بيروت: دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع.

جابر الكاظمي. (1964). *ديوان جابر الكاظمي* (المجلد الاولى). بغداد، العراق: دار المعارف.

ديوان الشيخ جابر الكاظمي. (1964). تأليف تح:الشيخ محمد حسن آل ياسين، *ديوان الشيخ جابر الكاظمي*. بغداد: دار المعارف.

رجاء عيد. (1975). *الشعر والنغم*. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر.

زهير غازي زاهد. (1989). *لغة الشعر عند المعري*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

عباس بيومي عجلان. (1985). *عناصر الابداع الفني في شعر الاعشى*. الاسكندرية: شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع.

عبد الحميد الراضي. (1975). *شرح تحفة الخليل في العروض والقافية* (المجلد ط2). بغداد: مؤسسة الرسالة.

عبد الرؤوف بابكر السيد. (1985). *المدارس العروضية في الشعر العربي*. طرابلس – ليبيا: المنشاة العامة للنشر والتوزيع والاعلان.

عبد العزيز عتيق. (1969). *علم العروض والقافية*. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.

عبد العزيز واخرون الاهواني. (1975). *حركة التجديد في الادب العربي*. القاهرة: دار الثقافة.

عبد القادر الرباعي. (1980). *الصورة الفنية في شعر ابي تمام* . الاردن– اربد: جامعة اليرموك.

عبد الكريم راضي جعفر. (1998). *رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق* (المجلد ط1). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

عبد الله (ت296هـ) ابن المعتز. (1982). *البديع* (المجلد ط3). الكويت: دار المسيرة.

عبد الله الطيب المجذوب. (1970). *المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها* (المجلد ط2). بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر.

عبد المنعم تليمة. (1968). *مداخل الى علم الجمال*. القاهرة: دار الثقافة.

عبد الهادي الطرابلسي. (1981). *خصائص الاسلوب في الشوقيات*. تونس: منشورات الجامعة التونسية.

عدنان حقي. (1987). *المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر* (المجلد ط1). بيروت: مؤسسة الايمان.

علي عبد الحسين حداد . (2001). *البنية الايقاعية في شعر ابي نؤاس*. جامعة البصرة: كلية الاداب ، رسالة ماجستير.

عمران الكبيسي. (1982). *لغة الشعر العراقي المعاصر*. الكويت: وكالة المطبوعات الكويتية.

كمال محمد بشر. (1975). *علم اللغة العام – الاصوات*. مصر: دار المعارف.

محمد مفتاح. (1985). *تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص* (المجلد ط1). بيروت: دار التنوير للطباعة.

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

bn Abi Al-Asba' (d. 654AH) Al-Misri (1963). Tahrir Al-Tahbir fi Sina'at Al-Shi'r wa Al-Nathr wa Bayan I'jaz Al-Quran (Edited by Dr. Hafni Muhammad Sharaf, editor). Cairo: Dar Al-Ma'arif.
Ibn Rasheeq (d. 456AH) Al-Qayrawani (2007). Al-'Umda fi Mahasin Al-Shi'r, its Etiquette and Criticism (Edited by Dr. Abdul Hamid Handawi, editor). Beirut: Al-Maktaba Al-Asriya (The Modern Library).
Ibn Sinan (d. 466AH) Al-Khafaji (1969). The Secret of Eloquence (Edited by Abdul Muttal Al-Sa'idi, editor). Cairo: Library of Muhammad Ali Subaih and Sons.
Abu Al-Hasan Hazim (d. 684AH) Al-Qartajani (1986). Minhaj Al-Balagh' wa Siraj Al-Adaba' (Volume 3, ed.). (Edited by Muhammad Al-Habib bin Al-Khawaja, editor). Beirut: Dar Al-Gharb Al-Islami Abu al-Hasan Sa`id ibn Mas`adah (d. 215AH) Al-Akhfash al-Awsat. (1970). Al-Qawafi. (Edited by: Dr. Izzat Hassan, editor) Damascus: Publications of the Directorate of Revival of Ancient Heritage.
Abu al-Faraj Qudamah ibn Ja'far (d. 1952). Poetry Criticism (Edited by Dr. Muhammad Abd al-Mun'im Khafagi, editor). Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.
Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Makram ibn Manzur (d. 1952). Lisan al-Arab (The Two Crafts, Volume 2). (Edited by Ali Muhammad al-Bajawi and Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim, editor). Cairo: Dar Ihya' al-Kutub al-Arabiyyah, Issa al-Babi al-Halabi and Partners.
Abu Ya'qub Yusuf ibn Abi Bakr Muhammad ibn Ali (d. 626 AH) al-Sakaki (1987). Key to the Sciences (Volume 2). (Edited by Na'im Zarzur, editor). Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah.
Ahmad al-Shaib (1976). Style: An Analytical Rhetorical Study of the Origins of Literary Styles (Volume 7). Cairo: Dar al-Thaqafa.
al-Tabrizi al-Khatib (1970). Al-Wafi in Prosody and Rhyme (Volume 1st ed.). (Edited by: Omar Yahya and Fakhr al-Din Qabawa, editors) Aleppo: Arab Library.
Al-Khatib (d. 739 AH) Al-Qazwini (2000). Al-Idah fi Ulum Al-Balagha (Vol. 1st ed.). (Edited by Dr. Rihab Akkawi, editor). Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
Dr. Ibrahim Anis (1952). The Music of Poetry (Vol. 2nd ed.). Cairo: Arab Statement Committee Press.
Dr. Ahmad Matloub (1999). Rhetoric and Application (Vol. 2nd ed.). Mosul: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
Dr. Sayed Bahrawi (1993). Prosody and Rhythm of Arabic Poetry: Attempts to Produce Scientific Knowledge. Cairo: Egyptian General Book Organization.
Dr. Safaa Khalousi (1966). The Art of Poetic Segmentation and Rhyme (Vol. 3rd ed.). Beirut: Dar Sader.
Dr. Izz Al-Din Ismail (1972). Contemporary Arabic Poetry: Its Artistic and Moral Issues and Phenomena (Vol. 3rd ed.). Beirut: Dar Al-Awda, Dar Al-Thaqafa.
Dr. Magdy Wahba (1984). Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature (Volume 2, ed.). Beirut: Library of Lebanon.
Dr. Muhammad al-Nuwayhi (n.d.). Pre-Islamic Poetry: A Method for its Study and Evaluation. Cairo: National House for Printing and Publishing.
Dr. Nayef and Dr. Omar al-As'ad Ma'rouf (2006). Applied Prosody. Beirut: Dar al-Nafayes.
Sayyid Ahmad al-Hashemi (1999). Jewels of Eloquence in Meaning, Rhetoric, and Poetics (Volume 1, ed.). Baghdad: Modern Library.
udge Abu Ya'la Abd al-Baqi ibn al-Muhsin al-Tanukhi (1970). Al-Qawafi (Volume 1). (Edited by Omar al-As'ad and Muhyiddin Ramadan, editor). Beirut: Dar al-Irshad for Printing, Publishing, and Distribution.
Jaber al-Kazemi (1964). Diwan Jaber al-Kazemi (Volume 1). Baghdad, Iraq: Dar al-Ma'arif.
Diwan of Sheikh Jaber al-Kazemi (1964). Edited by Sheikh Muhammad Hasan Al Yasin, Diwan of Sheikh Jaber al-Kazemi. Baghdad: Dar al-Ma'arif.
Raja' Eid (1975). Poetry and Melody. Cairo: Dar al-Thaqafa for Printing and Publishing.
Zuhair Ghazi Zahid (1989). The Language of Poetry in al-Ma'arri. Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
Abbas Bayoumi Ajlan (1985). Elements of Artistic Creativity in the Poetry of al-A'sha. Alexandria: Shabab al-Jami'a for Printing, Publishing, and Distribution.

 DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850

Abdul Hamid al-Radi (1975). Explanation of Tuhfat al-Khalil on Prosody and Rhyme (Volume 2, ed.). Baghdad: Al-Risala Foundation.
Abdul Raouf Babiker al-Sayyid (1985). Prosodic Schools in Arabic Poetry. Tripoli, Libya: General Establishment for Publishing, Distribution, and Advertising.
Abdul Aziz Atiq (1969). Prosody and Rhyme. Beirut: Dar al-Nahda al-Arabiya for Printing and Publishing.
Abdul Aziz al-Ahwani et al. (1975). The Renewal Movement in Arabic Literature. Cairo: Dar al-Thaqafa.
Abdul Qader Al-Rubai'i (1980). The Artistic Image in the Poetry of Abu Tammam. Jordan-Irbid: Yarmouk University.
Abdul Karim Radi Jaafar (1998). Ashes of Poetry: A Study of the Thematic and Artistic Structure of Modern Emotional Poetry in Iraq (Vol. 1st ed.). Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
Abdullah (d. 296 AH) Ibn Al-Mu'tazz (1982). Al-Badi' (Vol. 3rd ed.). Kuwait: Dar Al-Masirah.
Abdullah Al-Tayeb Al-Majdhub (1970). A Guide to Understanding Arab Poetry and Its Craftsmanship (Vol. 2nd ed.). Beirut: Dar Al-Fikr for Printing and Publishing.
Abdul Munim Talima (1968). Introduction to Aesthetics. Cairo: Dar Al-Thaqafa.
Abdul Hadi Al-Tarabulsi (1981). Characteristics of Style in Al-Shawqiyat. Tunis: Tunisian University Publications.
Adnan Haqi (1987). Al-Mufassal fi Al-Arouz, Al-Rahima, and the Arts of Poetry (Vol. 1st ed.). Beirut: Al-Iman Foundation. Ali Abdul-Hussein Haddad (2001). The Rhythmic Structure in the Poetry of Abu Nuwas. University of Basra: College of Arts, MA Thesis. Imran Al-Kubaisi (1982). The Language of Contemporary Iraqi Poetry. Kuwait: Kuwait Publications Agency.

DOI: https://doi.org/10.47831/mjh.v3i1.850