شعريّة الإيقاع الداخلي في مراثي هاشم الكعبي

الأستاذ المساعد الدكتور

محمدجواد پورعابد

جامعة خليج فارس (بوشهر) /قسم اللغة العربية وآدابها

الملخص:-

آليات الإيقاع الداخلي تنفتح على قدرات لغويّة، وصوتيّة، وتركيبيّة ودلاليّة تعزّز موسيقى النصّ بما ليس بإمكان الإيقاع الخارجي وحده القيام بذلك، إلّا إذا كان مدعوماً بما تفرزه آليات الإيقاع الداخلي. فمن هذا المنطلق وقع اختيار الباحث على شعر هاشم الكعبي(١٢٣١ت) أحد فحول الشعراء الإيرانيّين العرب في محافظة خوزستان في القرن ١٨ كي يكون موضع التطبيق لهذه الآليات. وذلك بهدف تحديد بعض خصائص شعر الكعبي إيقاعاً ومعطياته التعبيريّة المتمثّلة بدلالاتة المركزيّة. فاقتصر البحث على دراسة الجانب الإيقاعي للألفاظ المتقابلة ودلالتها في نصّ الشاعر وهي: التكرار، والجناس، والترصيع، والتصدير.

وعليه نهج الباحث أسلوباً وصفيّاً تحليليّاً ليدرس النّصوص المختارة في ظلّ الإيقاع الداخلي، حيث انتهى برصد مظاهر هذه الظاهرة في محاور عديدة للإجابة عن الأسئلة التالية: ما الطابع الذي أضفته آليات الإيقاع الداخلي على قصائد الشاعر؟ كيف تجلّى الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري؟ ما السبب في تكثيف الشاعر لآليات الإيقاع الداخلي، وتكرارها ومزجها بآليات أخرى من هذه الظاهرة في القصيدة الواحدة؟ كيف تمّ توظيف

كلمات المفتاح: هاشم الكعبي، المراثي، الموسيقى، الإيقاع الداخلي

The poetry of rhythm in Hashem al- Kaabi's Lamentations

Assistant Professor. Muhammad Javad Pourabed
University, Bushehr,Iran.Arabic Language and Literature, Persian Gulf

Abstract:

The internal rhythm mechanisms have linguistic, vocal, syntactic and semantic abilities that enhance text music So that the external rhythm can not do it alone Except with the support of internal rhythm mechanisms. Based on this, we chose Hashem El Kaabi(1231) an Iranian Arab poet in the province of Khuzestan in the eighteenth century, to study these mechanisms in his poems. In order to determine some of the characteristics of al-Kaabi's poetry rhythm.

This study was limited to the study of The rhythmic aspect of the Related words and their semantics in the poet's text, they are: Repetition, The pun, Leonine verse, Epanalepsis.

The researcher has used a descriptive and analytical method to study internal music in the selected texts to find answers to the following questions: What features did the internal music mechanisms give to al- Kaabi's poetry? How did the rhythm manifest in al- Kaabi's poetry? What is the reason for the poet's use of internal music on a large scale one Qasida? How did the poet use these mechanisms?

key words: Hashem al- Kaabi's, Lamentations, rhythm, internal rhythm

المقدمة:-

انصبّ اهتمام الباحثين على دراسة آثار الشعراء شعراء القرن ١٨إلّا أنّ هنالك أدباء، مثل هاشم الكعبي لم يأخذ منجزهم الشعري حقّه من الدراسة الأدبيّة على الرغم أنّ آثارهم تتمتّع بصور فنّيّة وظواهر جماليّة رائعة. هو هاشم بن حردان بن إسماعيل الكعبي الحائري المتوفّي ١٢٣١ه.ش، من بني كعب المرجّح أنّهم من بني خفاجة. شاعر إمامي من أهل الدورق (حالياً شادغان Shadegan) في محافظة خوزستان الإيرانيّة، مولداً وسكناً ووفاةً. تعلّم واشتهر في كربلاء [١]. له ديوان صدّره محمّد حسن الطالقاني بمقدّمة في ٩٦ صفحة أشار إلى أن الديوان إنّما هو قسم خاص بالمراثي الحسينية، منتزع من ديوانه الكبير المخطوط في ٤٥١ صفحة(٢) تظهر قوّة شاعريّة الكعبي في رثائه للحسين، حيث احتوى ديوانه الذي طبعته مطبعة الحيدرية، على ٣٢ قصيدة رثائيّة، فواحدة وثلاثون قصيدة منها في رثاء الحسين(ع) قصيدة واحدة في رثاء العباس(ع). إطلالة سريعة على ديوان الشاعر تكشف عن تجلّي ظاهرة الإيقاع الداخلي بشكل لافت للنظر، وجاء التوظيف بشكل فنّي ومضبوط من حيث اختيار المفردات وبناء الجملة ومعانيها والموسيقى الملائمة لها.

استعرض البحث وبالشواهد المناسبة أبرز آليات الإيقاع الداخلي التي وظّفها الشاعر توظيفاً فنّياً في مراثيه لأهل البيت. فجهد لتتبّع مظاهر هذه الظاهرة الإيقاعية وتحليل تشكيلاتها الجماليّة وآثارها الدلاليّة، لذا تناول هذا اللون من الإيقاع سواء أكان من جهة اللفظ وما ينجم عن الجمع بين لفظين يشتركان في كلّ الأصوات أم بعضها مثل التجنيس أو من جهة الجملة والتراكيب اللغوية الموقعة مثل آليتي الترصيع والتصدير أو من جهة الأمرين معاً كما في بنية التكرار الخالص. بالطبع هنالك مظاهر أخرى لبنية الإيقاع الداخلي ترتبط بجرس الألفاظ، بما فيها إيقاع الحرف ومجموعاته الصوتية إلّا أنّ الباحث ترك التطرّق إليها واكتفى في بحثه برصد الألفاظ المتقابلة وذلك بالاعتماد على منهج وصفي تحليلي بدراسة التكرار، والجناس، والترصيع، والتصدير ليكشف عن براعة الشاعر في استخدام هذه الآليات على مستوياتها الصوتيّة والتعبيريّة والدلاليّة، ومدى تآلفها مع رؤيته العاطفية في مراثيه لأهل البيت، وذلك بالإجابة عن الأسئلة التالية: ما الطابع الذي أضفته آليات الإيقاع الداخلي على قصائد الشاعر؟ كيف تجلّى الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري؟ ما السبب في تكثيف الشاعر لآليات الإيقاع الداخلي،

وتكرارها ومزجها بآليات أخرى من هذه الظاهرة في القصيدة الواحدة؟ كيف تمّ توظيف تلك الآليات؟

وعند الحديث عن الدراسات السابقة لديوان هاشم الكعبي يمكن القول إنّ التقصّي كشف عن وجود بحوث ضئيلة ودراسات غير فنّية لديوان الشاعر وما قدّم من بحوث كلّها في الأغراض؛ ومنها على سبيل المثال مقال السيدة مهناز بحراني منشور على موقع أدبنا الإلكتروني بعنوان «المضامين والأغراض الواردة في ديوان شيخ هاشم الكعبي». وهذا ما دفع الباحث على القيام بدراسة فنّية بهدف إماطة اللثام عن بعض المكنونات الفنّية الموظّفة في مراثي الشاعر تبيين مكانته.

تعريف الإيقاع

الإيقاع لغة من: «وقع يقع وقعاً، ووقوعاً وايقاعاً، والإيقاع إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان» (لسان العرب مادّة وقع). وكلمة الإيقاع تعادل(Rhytme) المشتقّة من (Ruthmos) اليونانيّة بمعنى الجريان والتدفّق[٣]. والإيقاع في الشعر «فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس متساوياً، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوّع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحدّ الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوّع من خلال الوحدة.»[٤] إنّ للإيقاع أهمّية خاصّة لكونه بانياً لجمال القصيدة ودلالتها، وفيما يدلّ على ذلك قول ت. س. إليوت «قد تميل إلى تحقيق ذاتها أوّلاً باعتبارها إيقاعاً مستقلّاً قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات. وأنّ هذا الإيقاع يمكن أن يولّد الفكرة والصورة.»[٥] فالإيقاع مشاطرة للصورة الشعرية فيبناء النصّ الشعري بل سابق على اللّغة وعلى حدّ قول كولردج أنّ الوزن أو الموسيقا جزء لا يتجزّأ من الإنتاج الشعري وأنّ الوزن يؤكّد المعنى، أنّ العاطفة تؤثّر في الوزن والنغم، بل ويعبّر النغم عن شخصيّة المتكلّم.[٦]

أمّا النقد الحديث فحدّد موسيقى الشعر إلى نوعين: «والموسيقى في الشعر تتفرّع إلى نوعين يسيران في خطّ واحد، الأوّل: هو الموسيقى الخارجيّة (الظاهرة)، التي تمثّلها النغمة التي تحمل لغته في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري، وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القدم على تسميته بالوزن وهو الذي يمدّ هذه اللّغة عن غيرها بالكثير من الخصوصيّة التي يتميّز بها الشعر عن غيره من الأنواع الأدبيّة. أمّا النوع الثاني من الموسيقى في اللّغة

الشعريّة فهو: التناغم الذي يتمّ في السياق بين الكلمات والحروف، فتأتي التجربة في نسق منتظم وهو ما يسمّى بالموسيقى الداخليّة.»[٧] فالموسيقى الشعريّة تتكوّن من تلاحم النوعين مما يؤدّى إلى تنظيم حركة الشعر ونقل التجربة الشعريّة؛ لأنّ كلّاً من الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحدّدة فإنّ الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات، «إلّا أنّ قوّة هذا التكرار تتمثّل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلّما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولّد عنه توازٍ قويّ بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازيّة حيث يتمّ إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضادّ هو وجه الاتّفاق، واتّفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمّن بلا ريب لوناً من الاتّفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتمّ عليه التحليل اللغوي.»[٨] إذن أنّ الموسيقى في الشعر فلا تقتصر على الوزن والقافية المتمثّلين بالإيقاع الخارجي وحده، بل تشمل الإيقاع الداخلي أيضاً، وإنّ للاثنين نصيباً في صياغة الرؤية الشعريّة.

التكرار

الكرُّ: الرجوع والكرُّ: مصدر كرَّ عليه يكرّ كرّاً وكروراً وتكراراً: عطف. وكرّ عنه: رجع، وكرّ على العدوّ يكرّ، ورجل كرّار ومكرّ، وكذلك الفرس. وكرّر الشيءَ وكركره: أعاده مرّة بعد أخرى. والكرّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار.[٩] أمّا اصطلاحاً فهو «أن يأتي المتكلّم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متّفق المعنى أو مختلفًا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتّفاق المعنى الأوّل والثاني، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متّحداً. وإن كان اللفظان متّفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين.»[١٠] وفي تعريف لنازك الملائكة: هو تكرار كلمة معيّنة على مستوى البيت أو النّص ممّا يحقّق بعداً إيقاعيّاً ودلاليّاً، فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها.[١١]

أمّا الكعبي فوعى قيمة هذه الظاهرة الأسلوبيّة فعدّها مدّاً لروابطه الأسلوبيّة؛ لذا بذل قصارى جهده في توظيفها وتفنّن فيها بشكل بديع، وفعلاً تمكّن من انعكاس رؤيته وشعوره العاطفي تجاه قضيّة أهل الطّف، وكما يقول عصام شرتح إنّ تنوّع

أشكال التكرار دليل على غنى التقنية بالمثيرات الجماليّة التي تسهم في استثارة الشعريّة في أغلب القصائد، خاصّة القصائد العاطفيّة والدراميّة.(١٢) أمّا من أنواع التكرار التي تعرّض الباحث لمناقشتها في بحثه فهي تكرار الاسم، والفعل والحرف، وترك مناقشة العبارة والمقطع والصورة وذلك لأنّه لم يكن من وكد هذا البحث التعرّض لها.

تكرار الاسم

وهو"أن يكرر الشاعر (الكلمة- الاسم) تكراراً بنائياً مؤثراً؛ لتشكل الكلمة المكررة محور ارتكاز القصيدة، ومنبع ثقلها الفني"(١٣) ومن المقبوسات الشعرية الدالّة على فاعلية تكرار الاسم تكرار كلمة "فوارس" فى بداية كل بيت ليعبّر عن عظمة الممدوح ومهابته:

يكرُّ فتنحو نحوَه هاشمية فوارسٌ أمثالُ الضراغمِ تُرِقلُ
فوارسٌ أمثالُ الضراغمِ في الوغَى مِن الحزمِ لا مِنْ خِفّةِ الطعنِ جفّلُ
فوارسٌ مِنْ عليا قريشٍ وخندفٍ لَهُمْ سالفٌ في المجدِ يُرْوَى ويُنْقلُ
فوارسٌ إذْ نَادَى الصريخُ تَرَى لَهُمْ مكاناً بمُسْتَنّ الوَغَى ليس يُجْهلُ(١٤)

لمّا كان فضاء المقبوس يرجع إلى معنىً مركزيّ يتّصف بالحماسة وينبئ عن شجاعة الممدوح على دفع العدوّ، عمد الشاعر بكلّ حماس إلى توسيع المعنى بتكرار كلمة "فوارس" في أربعة أشطر، ممّا يدلّ على اعتزازه بشجاعة ممدوحه. وجاء التكرار في بداية كلّ شطر ليعرض علينا منقبةً جديدةً تضاف إلى المناقب السابقة وتمكّن الشاعر من دفع المعنى إلى النموّ تدريجيّاً حتّى يرتبط عاطفيّاً بمخاطبيه. ولنجاح البناء اللغويّ والفنّي في تجسّد الشجاعة بأتمّ معانيها وكلّ أبعادها وكذلك لترسيخ الدلالة هذه، عمد إلى اختيار الألفاظ الدالّة على معنى الشجاعة ليدعم بها كلمة"فوارس" بغاية أن يكون لهذه الاسم المكرّر وقع في النفوس، وتقوى الصورة ويزداد المعنى قوّة. فكرّرها ليلفت انتباه المتلقّي، وعمل على تركيز الدلالة في ذهنه عبر هذا التكرار، كما وأنّ تكرار الكلمة تعدّ محاولة منه في تماسك قاموسه اللّغوي وربط دوالّه بعضها ببعض. فتكرار كلمة"فوارس" فضلاً عن أثرها البنيويّ في تكوين معماريّة النصّ لها فاعليّتها في إنتاج دلالة معيّنة، كأن يكون عدد التكرار هو عدد الصفات التي يتّصف بها أولئك الأبطال وهي صفات مطلوبة من كلّ فارس ظهير عند الحرب، أو هو عدد للمواقف التي ظهرت منهم في أشد حالات القتال، وهي مواقف عزّ حافلة بأبعاد الشجاعة،

ومواقف رساليّة ثابتة وقويّة تقتضيها معركة كربلاء، كما صرّح الشاعر بذلك في القصيدة نفسها حيث يصفهم بأنهم كانوا معتمدين، وموثوقاً بهم و مؤمنين بمبادئهم وأقوياء في العراك يصلحون لمعركة مثل كربلاء:

بهاليلُ أمثالُ البدُورِ زواهرٌ وليلُ الوغَى مُسْتَحْلِكِ اللّونِ أليلُ
وتَفَانَوا عَلَى المجْدِ المؤَثَّلِ في العُلا كذلكمْ المَجدُ المؤثّلُ يَفْعَلُ
أَبَادَهُمْ المَجْدُ التليدُ إبادَةً فَأَفْناهُمْ وَالمَجْدُ لِلْحُرّ أَقْتَلُ(١٥)

التكرار الرباعي الأفقي لدالّ "المجد" في المقطوعة السابقة نموذج آخر لتكرار الاسم في مراثي الشاعر ليخرج به إلى وظيفة جديدة أكبر من مجرّد تحقيق التماثل الصوتي. والمتأمّل في البيتين يلاحظ أنّ الشاعر يخلق من التكرار الأفقي لكلمة "المجد" وتجاورها لأربعة أفعال، مشهداً من مشاهد البطولة يتّصف بالحركة، ودالّ المجد هو مدار هذه الحركة التي تكشف مدى الالتزام بالقتال إلى جانب الحسين الأمر الذي منح الإرادة صلابة.

الدوالّ المتكرّرة رغم أنّها تماثلت صوتاً إلّا أنّ كلّ دالّ من تلك الدوال تعلّق بطبيعة الجملة التي حلّ كلّ واحد منها فيها. ففي الشطر الأوّل وُظّف مجروراً بحرف الجرّ وتعلّق بالفعل ليدلّ على أنّ المجد أصبح غرضاً يدفع الحسين والأصحاب إلى التفاني في سبيله، في حينٍ أنّ الدالّ الثاني يكون مبتدأً وخبره المنسوب إليه هو "يفعل" مفيداً الإخبار عن عظمة ذلك الغرض وتقريراً له، حتّى إذاما انتقلنا إلى الشطر الثالث نجد الدالّ أصبح فاعلاً ونُسب إليه الفعل المؤكَّد بالمصدر التأكيدي حيث يدلّ على الغرض هو الباعث والمحرّك الرئيس لأهل الطفّ، وعندما نعرّج على الشطر الرابع نجد المجد أيضاً مبتدأً إلّا أنّه في هذه المرّة نُسب إليه خبر على شكل أفعل التفضيل وذلك لبيان الكمال والزيادة في صفة القتل.

إذاً رغم اختلاف الدوالّ على المستوى السطحي، يتحقّق التوافق الدالي بين الدوالّ المتكرّرة بالنظر إلى ما نسب إليها وذلك بدعم من التماثل الصوتي.

تكرار الفعل

وهو أن يكرّر الشاعر فعلاً في المقطع الواحد أو يوزّعه على مقاطع القصيدة بغية الوصول إلى دلالة معيّنة يؤدّيها ذلك التكرار. وعليه عمد الكعبي إلى هذا النوع من التكرار حتّى احتلّ هذا التكرار مساحة واسعة من مراثيه، وذلك كرافد من الروافد الفنّية التي تنهل القصيدة من مَعِينه الثرّ لتصبح أكثر إيحاءً، وذلك لأنّه «من المؤشرات الدالة على حدّة الموقف الشعوري والتوتّر الانفعالي في عمق

الـذات الشـاعرة.»[١٦] واسـتطاع فعـلاً أن يمـنح مراثيـه عبـر هـذا التكـرار أبعـاداً جماليةً وفنّية ويترك في ذهن المتلقّي أثراً بـارزاً ومـن أمثلـة هذا التكـرار، هيمنـة تكرار الفعل المضارع في المقبوس التالي:

قُـــلْ لِلمُطهّـــرةِ البَتُـــولِ وأمَّهـــــا ذاتَ السَّـــــدَادِ
تَـــأْتي الحُســـينَ بكَـــرْبلا مُلْقَـــاً تكَفّنَـــه الغَـــوَادِي
أشْـــلاؤُه فَـــوْقَ الصـــعيدِ ورَأْسُـــه فَـــوْقَ الصِـــعَادِ
تَـــأْتي مُشـــالَ الـــرأسِ فـــوقَ الـــرُّمحِ مَقْطـــوعَ الأَيَـــادِي
تَـــأْتي إلـــى الصَّـــدرِ المُكسّـــرِ حَطَّمَتْـــه يـــدُ الْعَـــوَادِي[١٧]

كرّر الشاعر الفعل المضارع المرفوع بشكل واسع؛ لأنّه يدلّ على الزمنيّة الآنية، وكأنّ الشاعر يطلب حضور الأمّ الغائبة عن أولادها فوراً، لذا ركّز اهتمامه على فعل الإتيان المتميّز دلاليّاً بالسهولة واليُسر وكرّره في ما يقارب ١٥ بيتاً نقطةً مركزيّة تتمحور حولها فكرة الأمّ الغائبة عن أولادها وما يجدر بها أن تفعل تجاههم، وليتمكّن الشاعر من جعل مخاطبه منفعلاً بما حلّ بأهل الطّف قام بتوزيع الفكرة على تلك الأبيات، وعليه يواجه المخاطب الحزن والذي أحسّه الشاعر الملتزم بقضيّة الطّف فيشاركه في تفجّعه على أهل البيت. فالتكرار المكثّف والموزّع بنسق جماليّ وفي شكل عموديّ شكلّ ظاهرة سيميائيّة تدلّ على أنّ قضية الطّف حاضرة في رؤيا الشاعر/المتلقّي. والشاعر في كلّ مرّة يقرن فعل الإتيان بصورة من صور الألم الذي تجرّعه الحسين(ع) تجلّت دلاليّاً على المستوى الصرفيّ على شكل اسم مفعول أو فعل مجهول أو على هيئة فعل من أفعال المطاوعة، ممّا يدلّ على الظلم الذي مرّ به الحسين(ع) وأصحابه، وهي حالة الانسحاق التي حاول الشاعر أن يلمّ بكلّ أطرافها وأبعادها في هذه الأبيات عبر تكرار فعل"يأتي" تكراراً عموديّاً. فهذا التكرار العمودي أضفى على القصيدة حركة ملحوظة وحوّلها إلى قصيدة حركيّة قادرة على التعبير عن دواعي هذا الحزن المتشعّبة، فيحرّك مشاعر المخاطبين ليسود الحزن مشاعرهم فيصبحون مشاركين للشاعر في صدق عاطفته. فعندئذ يكون الشاعر بهذه العمليّة قد تجاوز البنية اللفظيّة إلى إنتاج غرض جديد داخل أتُون العمل الفنّي. وفي توظيف آخر تكرّر الفعل في لوحة فسيفسائيّة تزخرفت بمختلف آليات إنتاج المعنى، لتتكامل عمليّة تكرار الفعل مع الأصناف الأخرى معنىً وإيقاعاً:

فَقُلْ لبَني الحاجاتِ خَلّو عن السُّرى وَقطّعِ الفيَافي مجْهلاً بعدَ مجْهلِ
وَقُلْ للمَذَاكي الُجودِ لا تَصْحَبي الوَغى ولا تركُضِي في جَحْفَلٍ تحْتَ قسطلِ
وَقُلْ لمطَايَا السيرِ ما أَنْتَ وَالفَلا فلا ضِلَّ منْهال ولا ضلَّ منهلِ
وَقُلْ للْوَغَى صبراً فَلا رَفْعَ قَسْطَلٍ وَلَا ركضَ فُرْسانٍ وَلا رَكْزَ ذُبَّلِ
وَقُلْ لِلْيَتَامَى وَالأَيَامَي قَضَى الذِي عَلَيْه عِيالُ كُلِّ عَافٍ وَمُرْمَلِ
وَقُلْ لعُلُومِ الحقِّ وَيحَكِ بَعْدَها مَنْ لِلْمُعْتَدي وَالجَاهِلِ المتعَقِّلِ
فَلا دَفْعَ إيرادٍ ولا رَفعَ مُبْهم وَلا كَشْفَ إجْمالٍ وَلا حَلَّ مُشْكِلِ(١٨)

وجاء هذا التكثيف الشعوريّ لفعل الأمر "قل" من خلال تكراره خمس مرّات في بداية أبيات المقبوس، وذلك ليس على إرادة إبراز الملمح الصوتي فقط، بل إنّ الشاعر ألحّ على تكرار"قل" مقترناً ب"الواو" ليدّل على توقّع المخاطب وإصراره على معرفة المزيد من مناقب المتفجّع عليه ليبلغ به الحزن ذروته، وليُسهم التكرارَ في تعضيد دلالة التفجّع على الحسين(ع). وهذا التفجّع يتضمّن غرضين يقصد الشاعر تقريرهما، وهما: أوّلاً: الدهشة من الخسارة التي نجمت عن فقد الحسين وثانياً: استنكار الموقف المعيب لقوى الشرّ، فبذلك يكون قد دعا الشاعر إلى التأمّل في واقعة الطّف وتمكّن من تحريك العواطف للمشاركة في المصاب. وحصل كلّ ذلك عن طريق توظيف التكرار النسقي(فعل الأمر "قل"+فاعل مستتر+ الجار والمجرور+ جملة طلبيّة) وهذا ليس من الاعتباط بل يحمل مقاصد يحاول الشاعر عبر هذا التركيب الأسلوبي لفت انتباه المخاطب إليها. فنتيجة تعانق هذا التكرار في سياق هذه الأبيات بملامح صوتيّة وبلاغيّة وأسلوبيّة أخرى تتجلّى في ثلاثة أبعاد: بعد إيقاعي، وبعد تعبيري وبعد تركيبي لغوي. وعليه جاءت استعانة الشاعر بآليات وأساليب فنّية مختلفة وظّفها لينقل الدلالة التي يتوخّاها. ومن الأساليب المعاضِدة لتلك الدلالة التي كان يتابعها الشاعر في هذه الأبيات من خلال تكراره للفعل الأمر "قل" المقترن ب"الواو"، هو تكرار الجملة الاسميّة المنفيّة بلاء النافية للجنس بعد توظيف التكرار النسقيّ (فعل الأمر "قل"+فاعل مستتر+ الجار والمجرور+ جملة طلبيّة)، ليُوليها وظيفةً مزدوجةً يمثّل إنتاج الدلالة وجهها الثاني، وبتكراره لها يُسهم الترصيعَ في هذا الإنتاج، ليضيف تراكماً كمّياً على مستوى مناقب الممدوح فضلاً عن الإيقاع الداخليّ المستفاد من تلك الآليّة وجاء ذلك على مستوى البيت الواحد في موضعين من المقبوس. وما يلحظ في هذا التكرار النسقي للجملة الاسمية المنفيّة بلاء النافية

للجنس، أنّ الشاعر استعمل المصادر دون اسماء الفاعل، والنفي بالمصدر أكثر توكيداً من النفي باسم الفاعل ولم تكن تلك العمليّة الفنّية المتظافرة إلّا لتسليط الضوء على التفجّع على الممدوح واستنكار الموقف المشين.

تكرار حروف المعاني

لحروف المعاني دور تعبيري، كما أنّها تسهم في خلق بنية النّص وتساعد على التنوّع الصوتي؛ لذا يتوسّل الشعراء بتوظيفها في أشعارهم، لتساعدهم على تعزيز الحقل الدلالي التي تمثّله ألفاظ القصيدة وتنصبّ في نفس الحقل؛ لأنّ «تكرار الحروف ينطوي على دلالات نفسية معينة؛ منها التعبير عن الانفعال، والقلق، والتوتّر، وهذا يدلّ على الحالة الشعورية لدى الشاعر، ومنعرجاتها النغميّة في النسق الشعري الذي يتضمّنه، وأبرز ما يحدثه من أثر في نفس السامع.»(١٩) وعليه كرّر الشاعر حروف المعاني في أشعاره، وقد تجد هذا التكرار يتجاوز العشر مرّات في الأبيات المتتالية؛ وكثيراً ما يأتي هذا التكرار في بداية الأبيات، وذلك «للتّنوّع والامتداد وزيادة عدد الأبيات عبر تأكيد المعنى بإضافة صور وتكرارها بصورة متتالية.» (٢٠) والمتتبّع لأشعار الكعبي يدرك أنّه كرّر تلك الحروف بشكل واسع ليبثّ الحركة في النصّ. فمن الحروف التي كثر تكرارها في القصيدة الواحدة يمكن الإشارة إلى الحروف التالية: "لا النافية، الواو، أيا، من الموصولة، أنّى، كيف، كم، لولا".

والمتقصّي في المقطوعة التالية يكشف أنّ الشاعر لإثارة المتلقّي وجذب انتباهه يعمّق صور الحزن، وفي ذلك يعتمد على آليات فنّية عديدة، حيث جمع فيها بين أسلوب الخبر، وأسلوب الطلب، وأسلوب القسم، وتكرار النداء، وتكرار الاستفهام، وأسلوب التمنّي، ولهذا التكثيف المقتصد دور بارز في شعريّة الأداء سواء أكان على المستوى الصوتي أم على المستوى الدلاليّ:

وَلَمْ أَنْسَ لَا واللَّهِ زينبَ إذْ دَعَتْ بِوَاحِدِهَا والدَّمعُ كالمزْنِ مسبلُ
تَقولُ أَخِي يا شِقَّ رُوحِي ومُهْجَتِي وَيَا واحداً مَالِي سِوَاه مُؤمَّلُ
أَخِي يَا أَخِي لَوْ كُنْتَ تَنْظرُ زينباً تُسَاقُ وزينُ العابِدينَ مُكَبَّل
أَخِي كَيْفَ تَنْسَانا وتَعْلَمُ أَنَّنا لِبَيْنِك لا نَقْوَى ولا نَتَحمَّلُ(٢١)

تمكّن الشاعر عبر هذا التكثيف من إنتاج الدلالة وتعميقها، وإنّه اهتمام منه لاستفزاز المتلقّي ليشاركه في الرؤية. كما يلاحظ أنّه بدأ حركة نصّه بجملة منفيّة مؤكّدة بالقسم ليذكّر مخاطبه بحالة زينب(ع) المرزية، ثمّ يتحوّل إلي أسلوب النداء

ليبدأ حواراً يُكسب النصّ نزعةً دراميّةً. وعليه يبني نصّه على مناجاة حميمة بين الأخت المفجوعة وأخيها المضرّج بالدماء من جانب وبينها وبين جدّها من جانب آخر. فشكّل النداء بؤرة مركزّية توحي بعمق العلاقة التي تربط بين الأخت والأخ من جهة، والبنت والجدّ من جهة أخرى. والنداء في كلتا الجهتين خرج عن معناه الحقيقيّ ليؤدّي دوره في سياقات الحسرة. أمّا في الجهة الأولى حذف الكعبيّ أداة النداء دلالة على قرب الأخت من أخيها، حيث تخاطبه وكأنّها قد وجدت منه إصغاء (يا شقّ روحي ومهجتي) وهذا يعني أنّها تسعى إلى إزاحة الفراق الأبديّ بينهما وتحاول الخروج من حالتها المؤلمة. فالنداء المكرّر أفقياً يوحي بغرق الأخت في رؤيا اللّقاء والحوار. والعمليّة هذه إعلان عن حالة نفسيّة مرّت بها زينب(ع) والشاعر يريدنا أن نعيشها كما عاشها هو بإحساسه. وتنتقل في الجهة الثانية إلى نداء جدّها بتكرار "أيا":

أَيَا جَدَّنا هَذَا الحبيبُ علَى الثَّرَى طَريحَاً يُخلّى عَارياً لا يُغَسَّلُ
أَيَا جَدّ لَوْ عَايَنْتَه وهو بالظمى يُقَاسِي المنَايَا والقَنَا مِنْه تَنْهَلُ
فَلَوْ خلت كَيْفَ الشِّمْرُ يَقْطَعُ رأْسَه وَ كَيْفَ حُسينٌ يَسْتَغِيثُ ويُقْتَلُ
كَيْفَ عَوَادِي الخيْلِ تَرْكُضُ فَوْقَه فَلَمْ يَبْقَ مِنْه مَفْصَلٌ لَا يُفْصَلُ(٢٢)

ولم تكن هذه إلّا زفرات مندفعة من أغوار امرأة تعرّضت لنكبات تستوجب المشاطرة. وتمكّن الكعبيّ من أن ينفث زفراتها من خلال أداة "أيا" المكرّرة بين ثنايا شعره. ويتابع الشاعر هذا الحوار بتكرار "كيف" مصحوبة بالتمنّي ويحولّه إلى أسلوب استفهام، ليتمكّن من الإفصاح عن وحشتة زينب(ع) وزفراتها الحارّة، وكذلك يعكس محاولة اقترابها من جدّها من خلال ذلك التخاطب كأنّها اصطحبته ليستمع إليها. فتكرار أداة "كيف" كوسيلة للترابط الأسلوبيّ بجانب سائر الأدوات تساعد الشاعر على إعادة الإيقاع السابق، ومواصلة الخطاب، وتماسك النصّ وكذلك توفير الدلالة.

كما وظّف الكعبيّ واو العطف مكرّرة لمرّات عديدة في ديوانه، وفي كلّ مرّة يواجه المتلقّيَ بجديد في كيفيّة توظيفه لهذا الحرف وتكراره له. تارةً اختارها لتساعده على تجسيد الإيقاع المأساوي، ومرّة توجّه بها في حقل دلاليّ يجسد معاني الفخر. وذلك لأنّ مقتضاها النحوي في كونها رابطاً لغوياً، يجمع ما بين المعطوف والمعطوف عليه، فيمتدّ أثرها إلى التتابع الدلالي والوجداني كما ساعدته على تنامي المشهد الحزين في المقبوس التالي ومنعت النصّ من تشتّت الإيقاع

المأساوي فيه. فكرّرها في المقطوعة ليحوّلها من أداة لغويّة محضة إلى أداة تعبيريّة وأداة تسدّ الفجوات وتشارك في وحدة النصّ وتحويله إلى كتلة لا تقبل التجزئة، حتّى يكون النصّ متماسكاً لايقبل التذبذب المعنويّ:

فَوَاحِـــدةٌ تَحنُـــو عَليـــهِ تَضُـــمُّه وَأَخْـــرَى عليـــه بِـــالرِّداءِ تُضَـــلِّلُ
وَأُخْرَى بَفِيضُ النَّحرُ تَصْبَغُ وَجْهَهَا وَأُخْـرَى لِمَـا قَـدْ نَالَهـا لَـيْسَ تَعْقِـلُ
وَأُخْـرَى عَلَـى خَـوْفٍ تَلُـوذُ بِجَنْبِـه وَأُخْـرَى تُفْدِيـهِ وَأُخْـرَى تُقَبِّـلُ[٢٣]

الكعبيّ في الأبيات السابقة حاول أن يعكس كلّ ما يمور في فؤاد نساء الطفّ من أحاسيس في جملات متلاحقة عبر الواو. فكانت الواو هي التي ربطت بين الجمل المتوازية، وجمعت لتلك الأحداث المتلاحقة كما كانت تفصيلاً لكلّ ما جرى لحظة استشهاد الحسين(ع) واستطاع الشاعر أن يكشف للمتلقّي لوعة تلك النساء من خلالها ويضعه في لوعة وحرقة، ويجعله متلهّفاً إلى متابعة المشاهد المنولوجيّة المستدرجة بواسطة الواو، حيث يلتقطها كلّها دون أن يفوته واحدٌ منها، كأنّها لوحة دراميّة تتصاعد حدّتها الدراميّة بوساطة تلك الواو التي شكّلت تراكماً واضحاً في مجريات الحدث وساعدت الشاعر على الانسيابيّة في الشعر، حيث راح يطلق نفساً واحداً غير مقتطع.

الجناس

«الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس: كلّها ألفاظ مشتقّة من الجنس. فالجناس مصدر جانس، والتجنيس تفعيل من الجنس، والمجانسة مفاعلة منه. لأنّ إحدى الكلمتين إذا شابهت الأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسيّة، والتجانس مصدر تجانس الشيئان: إذا دخلا تحت جنس واحد.»[٢٤] والجناس هو «اتّفاق اللفظين فى وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما.» [٢٥] فالاشتراك اللفظي يعني أنّ للجناس وظيفة صوتيّة هامّة، وعليها ورد في الجناس بأنّه «عملية فنّية ممتعة ، تزّين الكلام، وتجعل الذهن ينتقل بين المعاني المختلة ، وهو مستمتع بجرس موسيقي ينساب من الألفاظ المتشابهة المتجانسة.» [٢٦] فهذا التشابه في الألفاظ يجعل الجناس «ضرباً من ضروب التكرار المؤكّد للنّغم من خلال التشابه الكُلّي، أو الجزئي في تركيب الألفاظ، فهذا التشابه في الجرس يدفع الذهن إلى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان ما يثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت.»[٢٧] أمّا الكعبي فاستعمل الجناس بكافّة أنواعه بشكل مثير للانتباه، لكنّنا نحاول بقدر الميسور مناقشة بعض أنواعه نظراً لحجم المقالة الذى

لا يتّسع التطرق إلى جميع تلك الأنواع، وذلك من خلال المقاطع المختارة مثل المجانسة التي حصلت في البيت التالي:

يَسْتَعْذِبُ القَلْبُ مِنْ تَعْذِيبِهِم أَبَداً كَأنّهمْ كُلّمَا قَدْ عُذِّبُوا عَذُبُوا[٢٨]

جمع الشاعر في البيت بين الجناس الاشتقاقي وجناس شبه الاشتقاق، حيث وقع الجناس الأوّل بين لفظي "استعذبت – عذبوا"، و"تعذيب وعذّبوا"هو تشابه جزئيّ؛ لأنّ اللفظين في كلّ جناس مشتقّان من أصل واحد ومتّفقان في المعنى، أمّا الجناس الثاني فوقع بين لفظي "استعذبت- تعذيب" وكذلك بين لفظي"عُذّبوا- عَذُبُوا" إلّا أن التجنيس الحاصل من الجمع بين هذه الألفاظ وقع لشدّة مشابهته بالمشتقّ يوهم أحدُ ركنيه أنّ أصلهما واحد، وليس الأمر كذلك؛ لأنّ أصل كلٍّ من "استعذب" و"عَذُبوا" هو "عَذُب، يعذب الشراب" أي كان حلواً وسائغاً" بينما أنّ لفظي "تعذيب" و"عُذّبوا" اشتقّا من "عَذَبَ" بمعنى النكال. وجامع الشاعر الجناس بفنون أخرى. فجامع الجناس في التصدير كما وجامع فيه الطباق المعنوي. أمّا التصدير فحصل بتصدير المصراع الأوّل بكلمة "استعذب" وجاء الختم والتخلّص بلفظ آخر مشتقّ من نفس كلمة "عذُب" وحشّى ما بين اللفظين بكلمتين تدلّان على العذاب وهما "التعذيب" و" عذّبوا" ليكون أسلوبه الجامع ما بين التجنيس والتصدير أسلوباً لطيفاً ومحرّكاً للمشاعر وحسن الدلالة على المعنى، حيث جاء تنظيم اللفظ منسجماً مع المعنى الذي يقصده الشاعر، وهو تبيين أحقيّة رسالة الحسين وعُظمها إذ استحلى الحسين(ع) الشدائد والمصائب، وصغرت هذه القضايا في عيونهم؛ لأنهم رأوا فيها رِضى الربِّ فاستعذبوها.

ومن الجناس المشتقّ الذي عمده الشاعر لتمثيل مصيبة الحسين(ع) الجناس الحاصل من كلمتي "أسيرة" و"أسير" من نوع الجناس المشتقّ المماثل، إذ إنّ اللفظين اشتقّا من أصل واحد وكلاهما اسمان. والجناس هذا يرسم لنا صورة لعناء زينب(ع)، تحدث أثراً بالغاً في توجيه معنى الإسارة بشكل يثير مشاعر المخاطب، وفيها تقريع موجع يعبّر عن الآم بطلة مأساة كربلاء التي وقعت في الأسر ولم يكن لها سند سوى السجاد(ع)، وهو مثلها أسير مكبّل لايستطيع فكّها من قيود الأسر:

وَغَدَتْ أَسِيرَةَ خِدْرِها ابْنَةَ فَاطِمٍ لَمْ تُلْفَ غَيْرَ أَسِيرِها مَصْفُودَا[٢٩]

وما اكتفى الشاعر بالجناس في عرض رؤيته بل رسم صوراً متشابكة اختلط فيها الجناس مع ألوان الموسيقى الأخرى لتكون لغة موحية تأخذ بالقلوب، كما

عزّز الجناس بالتكرار على مستوى تكرار الحرف وتكرار الكلمة في البيتين التاليين، حيث أتى الجناس معانقاً لتكرار حرف "السين" وكلمة القنا. وجاء التجنيس بين كلمتي "سُمْر" بمعنى الرماح، و"سَمراً" بمعنى الحديث بالليل، وهو من الجناس التامّ المحرّف لاختلاف ركني الكلام في الحركات. ولتوفير أقصى ما يمكنه من الانسجام الإيقاعي كرّر كلمة "القنا" وجعلها في تركيب إضافيّ في كلّ مصرع من البيت الأوّل ليصيّر أجزاء البيت مسجوعة والعمليّة هذه تنتهي بخلق صنعة الترصيع، يعمل على تثبيت الإيقاع الداخلي.

فوارس اتخذوا سمر القنا سمراً فكلما سجعت ورق القنا طربوا
يستنجعون الردى شوقاً لغايته كأنما الضرب في افواهها الضرب(٣٠)

كما نلمح في تكرار حرف السين تعضيداً لسياق النصّ ولما يتابعه الشاعر من الجناس والتكرار المرافق له في البيت، والسين من الأصوات الصفيريّة إلّا أنّ الشاعر بتكراره وفّر الخطاب الشعري أن يقترب من الهمس والهدوء ليدعم مفهوم الجدّية والحزم اللذين اتّصف بهما أهل الطّف، حيث كلّ كلمة تحتوي حرف السين في حروفها إمّا أن تدلّ على الاستعذاب أو توحي بالاستقامة والقوّة ورباطة الجأش وهي فضيلة احتكم بها أهل الطفّ إلى العقلانية التي ضمنت هدوءهم النفسيّ في تلك الظروف الصعبة، وعليه رسم الشاعر لوحة شعرية معبّرة عن رباطة جأشهم حيث قال أنّهم خلو بالرماح السمر واستأنسوا بها في ظروف تزاحم فيها الأعداء وقلّ الناصر فيها، رغبة منهم في نيل الشهادة.

وأتى بالجناس بين كلمتي "الضرب" و"الضرب" متطلّباً تحقيق الجرس الموسيقى العذب وتحقيق الدلالة تحقيقاً متزامناً ويجعلهما نقاط ارتكاز يعتمد عليها في الموسيقى. أمّا التجنيس الحاصل فهو من الجناس التامّ المحرّف، حيث جاء اللفظ الأوّل بفتح الضاد وسكون الراء بمعنى الطعن وجاء الثاني بفتح الضاد والراء كلاهما بمعنى الشهد، وهذا الاختلاف الحاصل في حركات الألفاظ غيّر معنى النصّ، ممّا أدّى إلى الاختلاف في دلالة الألفاظ. والشاعر بهذا التجنيس أعطى شحنةً شعريّة قويّة استقطبت انتباه المخاطب إلى معنىً قصده في البيت السابق وفي صدر هذا البيت حيث يبيّن لنا أنّ الحسين(ع) وأصحابه استحْلوا الشهادة. والمقاربة التي عقدها الشاعر بين الكلمتين جاءت لتؤكّد المعنى وتشدّ المتلقّي إلى المعنى المنشود في كلامه وهو التضحية بالغالي والسير في جهة رضا الربّ.

والمتتبّع لهذا اللون من التجنيس الحاصل من اللفظين يمكنه أن يتلمّس علاقة فنّية متولّدة عن طبيعة الجناس، ألا وهو عنصر «المفاجأة الناتجة عن تنوّع يحصل من أثر الحركات في تغيير المعنى. إذ يتوهّم أنّ اللفظ مردّد والمعنى مكرّر، وعندما يأتي اللفظ الثاني بمعنىً يغاير ما سبقه، تأخذه الدهشة لتلك المفاجأة غير المتوقّعة. فاللفظ المشترك إذا حمل على معنىً ثمّ جاء والمراد به معنىً آخر كان للنّفس تشوّق إليه وتطلّع وعندئذ يقع منها أحسن موقع.» [٣١] يعدّ من مقوّمات الجمال الفنّي للنّصّ ويسهم في وضوح الدلالة وإيصالها إلى المتلقّي. إذاً يمكن القول أنّ توسّل الشاعر بتوظيف بنية التكرار الإيقاعي بالجناس في سياق أشعاره رغبة في دلالات نصيّة مقصودة، وتوخّياً للإيقاع الصوتي وما يتبعه من جماليّات سياقيّة فهو بذلك يكون قد أنجز وظيفتين فنّية ونفسيّة تروي عطش المتلقّي.

وبعد هذه الإطلالة السريعة على فن الجناس في ديوان الشاعر نجد أنّه حاول أن يلمّ بأطراف هذا الفنّ عارفاً أهمّيته في تعزيز النغم الداخلي للألفاظ المتجانسة عن طريق تتالي الحروف المتماثلة داخل اللفظه مع الأخرى ومن ثم تحريك المتلقّي وتوجيهه نحو المعنى المقصود.

الترصيع

الترصيع: «وهو مأخوذ من ترصيع العقد وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع وهو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأوّل مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية.» [٣٢] وعلى حدّ قول قدامة بن جعفر(٣٣٧ت): «من نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف.» [٣٣] وعُدّ من التكرار حيث قيل:«الترصيع نوع من التكرار وإن كان تكرار قوالب موسيقية متناسقة.» [٣٤] وهذا يعني أنّه يمنح الأديب فرصة ليزيد التناسب الإيقاعي في البيت ويفرز فيه أغراضاً دلاليّة ليؤثّر على المتلقّي. والكعبي فعلاً صبّ مقاطع هذه الآلية في سياق الرثاء ورفع موسيقى قصائده نحو آفاق فنّية من جانب وأغراض دلالية من جانب آخر، على سبيل المثال إنّه يبدأ حركة جديدة في القطعة التالية ليعرض لنا فيه لوحةً مفجعةً لموكب السبايا في سيره إلى الشام. وهذا المشهد المرسوم فعلاً بدا مفجعاً. ومما ساعد الشاعر على صياغ لوحته لتكون قادرة على انتقال عنف السبي وروعته بصورة عميقة تستوفي جميع الجزئيّات، مهارته في رصف

المفردات ذات الطاقات الإيقاعيّة، حيث رصف الصيغ الإيقاعيّة واستخدمها بتواتر على مدار أبيات هذا المقبوس، مما أدّى إلى انسجام الموسيقى مع السياق والغرض المتوخّي. وتجسيد هذا الواقع المريع عن طريق الترصيع، يتناسب مع ذاكرة المرأة التي بسبب بنائها الفسيولوجي تقدر أن تحتفظ بالتفاصيل لمدّة طويلة. فتوسّل الشاعر بالترصيع؛ لأنّ هذه الآلية تنمّي لدى المتلقّي روح الكشف عن المضمون وتكثّف من رؤيته للنصّ لاستجلاء خفايا الصورة [٣٥]، وعليه جعل الشاعر المتلقّي أن يتعايش مع تلك الصورة المرعبة ويزداد تأثّراً بها ويتذكّر أحوال حرم النبيّ ويذرف الدمع عليهنّ لما عانينه من هتك في الأسر:

أبدتْ أميّة منها أوجهاً كَرُمَتْ بالصَّونِ يُسألُ عَنْها الكَوْرُ والقَتَبُ

مِنْ كلِّ باكيةٍ أَسْرَى وشَاكِيَةٍ حَسْرَى وزاكِيَةٍ عَبْرَى وَتَنْتَحِبُ
وَكَمْ كَمِيّ بِقَاني البَرْدِ مُشْتَمَلٌ وَكَمْ أبيّ بِماضِي الحدِّ يَعْتَصِبُ
وَجِسْمُ بَحْرِ نَدَىً في التُربِ مُنْعفِرً وَرأسُ بَدْرِ هُدَىً في الرُّمْحِ يَنْتَصِبُ
وَحُرّة بَعْدَ فَقْدِ الصونِ يَحْمِلُهَا بَيْنَ المُضِلّينَ مَهْزُولُ المَطَا نَقِبُ
فَخِدْرُها وَجَليلَ القَدْرِ مُبْتَذَلٌ وَرَحْلُهَا وَجَميلُ الصَّبْرِ مُنْتَهبُ[٣٦]

الملاحظ أنّ اللوحة هذه، ذات ترسيمات تصويريّة دقيقة بكلّ أبعادها وصداها عمّا آلت إليه أحوال حرم النبيّ. فالصورة تجسّد حالة شعوريّة تعايشها الشاعر عند تذكّره مصائب حرم النبي(ص)، وفي الوقت نفسه تجسّد وعيه في اختيار النمط الإيقاعي والتركيبي، ولا يمكن أن يكون اعتباطيّاً، بل هو أسلوب قصده لغرض بثّ الحزن في قلب المتلقّي وقد تحقّق ذلك عبر آلية الترصيع، حيث أتى بمفردات متتالية تحمل دلالة صوتيّة متوازية مع الجانب الدلاليّ.

الترصيع الذي احتوته هذه المقطوعة ظهر على المستوى الأفقي وتمثّل في أربعة أبيات وأخذ شكلين. أمّا الشكل الأوّل فجاء في البيت الثاني، حيث اقتصر الشاعر على ثلاثة تراكيب منسجمة وزّع فيها النغم على المستوى الأفقي للبيت، مما أدىّ إلى التوازي في البناء وتعزيز النغمة الموسيقيّة له، ومنح النصّ فسحةً فنّيّة ليذكرَ أنواع المصائب التي تعرّضت لها حرم النبيّ، لتكون الدلالة هي التي دعت الشاعر إلى توظيف آلية الترصيع. وجاءت الموازنة فيما بين شطري البيت الواحد.

أمّا الأبيات الثلاثة الأخرى (الثالث، والرابع، والسادس) فجاءت بنية الترصيع فيها على شاكلة الترصيع التامّ، حيث نجد لكلّ لفظٍ في الشطر الأوّل عِدلاً في الشطر الثاني يعادله في الوزن والتقفية، غير أنّ مجموع هذه الأوزان على

وضعها هذا لا يشاكل وزنها العروضي على مستوى البحر؛ لأنّ كلّ كلمتين في الوزن العروضي يولّدان وزناً جديداً يغاير وزن تلكما الكلمتين على حدة كما نلاحظه في البيت الرابع حيث أتت آلية الترصيع ببنيتها الصرفية مختلفة عن البنية العروضيّة:

وجسم بحر ندى في الترب منعفر							ورأس بدر هدى في الرمح ينتصب						
وَ	جسم	بحر	ندى	في	الترب	منعفر	و	رأس	بدر	هدى	في	الرمح	ينتصب
-	-U-	U-U-	U--	-U	-U-U-	U---U-	-	-U-	U-U-	U--	-U	-U-U-	U---U-
وجسم بح		رندى		في الترب منـ		عفر	ورأس بد		رهدى		في الرمح منـ		تصب
مستفعلن		فاعلن		مستفعلن		فَعِلن	مستفعلن		فاعلن		مستفعلن		فَعِلن

وبمساعدة هذه النغمة الموسيقيّة الداخليّة والمنبعثة عن تكرار التركيب يقوم الشاعر بتعداد مناقب الحسين(ع) في البيت التالي، حيث نجده في الشطر الأوّل يقتصر على تركيبين متكوّنين من مبتدأ وخبر جملة فعليّة فعلها مجهول، ثمّ يشفع هذين التركيبين في الشطر الثاني بتركيبين آخرين على زنتهما وتقفيتهما، وهذا الوزن الداخلي وكذلك القافية الداخليّة اللذان يعمدهما الشاعر يكفيان وحدهما لتنبيه المتلقّي لتأدية الغاية الدلاليّة التي يرتئيها الشاعر؛ لأنّ «تقسيم البيت إلى أجزاء أو جمل موسيقيّة على هذا النحو، يجعل الإيقاع الداخلي للبيت بطيئاً مما يسمح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كلّ جزء ليتذوّقه ويستجلي معنى الخطاب.»[٣٧] كما أنشد الشاعر:

ومَنْقَبــــةٌ تُتْلــــى وذكــــرٌ يُرتَّــــلُ ومَكْرمَــــةٌ تُبْنــــى ومَجْــدٌ يُؤَثّــلُ[٣٨]

وزّع الشاعر التراكيب الأربعة على مستوى البيت لينشئ إيقاعاً داخليّاً عبر التجانس الصوتي الموجود في هذه التراكيب أوّلاً، ويستوقف القارئ بالتركيز على مناقب الحسين (ع) التي وردت على لسان حال زينب(ع) في الأبيات السابقة لهذا البيت، حيث بيّن الشاعر فيها أنّ زينب بعد فقدانها لأخيها، واجهت أكوام الجراح، ممّا جعلتها تندبه وتستغيث بجدّها. مع أنّ هذه الأكوام تعدّ مؤشّرات تعرّف عظمة هذه المرأة لكنّها في نفس الوقت تذكّرنا بأنوثة زينب وتدلّ على انكسارها، فبدا الشاعر يرثي الحسين (ع) على لسانها وهي ترى فيه صفات الكفيل المثاليّ، وعليه توسّل بآلية الترصيع ك «وسيلة مهمّة لتعديد محاسن الفقيد»[٣٩] إثارةً

للمتلقّي، وهذا يعني اندماج الإيقاع بالدلالة لرسم ملامح الصورة التوجيهيّة. وعندما نعرّج على نموذج آخر نجد الترصيع يتمثّل بشكله الثنائي، وهو «اختيار قافية داخلية خاصّة بالصدر، تأتي في بيتين متتالين، على عكس القافية العامّة.»[٤٠] هذا الترصيع الثنائي حقّق نمطاً أسلوبيّاً منسوجاً من ثلاثة مستويات(صوتية، تركيبيّة ودلاليّة) أي التوازي الإيقاعي الناتج عن الترصيع رافقه توازٍ تركيبيّ نحويّ للشطرين الأوّلين من البيتين، فكلّ شطر تضمّن فعل كاد وهو من أفعال المقاربة الدلالّة على التقارب بين زمن الخبر والاسم تقارباً كبيراً (أي ملابسة فيه، ولا اتصال) ويواصل الشاعر هذا التكامل من حيث الوحدات النحويّة على النحو التالي: (إذاما+ فعل ماض+ فاعل)، ليخلق تركيبين متناظرين يضمّهما قالب نحويّ متوازٍ، وبذلك يربط البيتين الواحد منهما بالثاني، ويعمّق دلالة الحزن النابعة من العواطف المجروحة لتلك النساء التي كابدت عذابات جمّة، عبر التوازي الصوتي والتركيبي.

تَكَــادُ إذا مَــا أسْــبلَتْ عَبَرَاتِهــا تُعيدُ الثَّرَى مِنْ وابلِ الدَّمعِ مَربَعَا
وَكَــادَتْ إذا مَــا أشَــعَلَتْ زَفَراتِهَــا بأَنْفاسِهَا يَغْدُو لَهَا الرَّوضُ بَلْقَعَا[٤١]

إنّ توظيف الترصيع بشكله الثنائي في البيتين أحدث تناسباً بين المستويات الثلاثة المذكورة، وذلك يدلّ على قدرة شعريّة هندست تلك الألفاظ بنحو جعلتها تسهم بأبعادها الإيقاعيّة والتركيبيّة في تعميق دلالة النصّ وشحنه بالعاطفة الصادقة التي تجلب المتلقّي كي يتلقّى النصّ تلقّياً موفّقاً.

التصدير

إنّ التصدير مشتقّ من الصدر: أعلى مقدم كلّ شيء وأوّله، والتصدّر نصب الصدر في الجلوس وصدّر كتابه جعل له صدراً، وصدّره في المجلس فتصدر.[٤٢] ويسمّى أيضاً رد الأعجاز على الصدور كما وقد أسماه ابن المعتز «رد أعجاز الكلام على ما تقدّمها. وقسّمه إلى ثلاثة أقسام.»[٤٣] وتكمن بلاغة ردُّ الأعجاز على الصدور في تأكيده المعاني وتقريرها، وذلك أنَّ اللفظ عندما يُكرر أو يذكر مجانسا الآخر بتأكيد معناه في الأذهان. ثمّ تتّضح بلاغته أيضاً من دلالة أوّل الكلام على آخره، وارتباط أوّله بآخره.[٤٤] وقد رصدنا التصدير في قراءتنا لمراثي الشاعر فوجدنا أمثلة كثيرة له، مما يدلّ على أنّ الشاعر كان عارفاً بقيمته ومدركاً لمكانته الإيقاعيّة وفاعليّته في توسيع الدلالة، منه قوله:

تَكُـفُّ الـدّمَا عَنْـه و تَهْمِـلُ مِثْلَهـا دموعـاً فلـمْ تَبْـرَحْ تَكُـفُّ وتهْمِـلُ
وأخـرَى دَهاهَـا فـادحُ الخَطْـبِ بَغْتَـةً فأَذْهَلَهـا والخَطْـبُ يـذْهِي ويُـذْهلُ(٤٥)

فمن الملاحظ أنّ التصدير في المقبوس الشعري السابق ليس على حال واحدة، بل متنوّع، حيث اعتمد التصدير في البيت الأوّل على بنية التكرار واتّفق لفظاً ومعنى في كلمتي "تهمل، تهمل"، لكن في البيت الثاني اتّفق التصدير بـ "أذهل، يذهل" في الاشتقاق والمعنى، وكذلك تنوّع فيه من حيث المكان المخصّص للفظ الأوّل في الأبيات. إنّ مرتبة اللفظ الأوّل جاءت متنوّعة، حيث جاء اللفظ الأوّل"تهمل" للبيت الثاني في حشو المصراع الأوّل لهذا البيت، بينما أنّ اللفظ الأوّل وهو "أذهل" في البيت الثاني تصدّر المصراع الثاني. أمّا كلمتا "تهمل، تهمل"، فتربطهما رابطة لفظيّة من نوع اللفظين المتّفقين في اللفظ والمعنى، وفي ذلك دلالة على أنّ حالة الحسين المرزية وجسمه الملطّخ بالدماء أمر فظيع يجعل الدموع تستدرّ الدموع دون انقطاع، والدلالة هذه تكتمل عن طريق المصاحبة اللفظيّة بين المعطوف "تهمل" والمعطوف عليه "تكفّ" بالعلاقة التقابليّة التي تفيد الاستمرار والاستيعاب (٤٦)، ويتبلور هذا الإيقاع ويسمو باجتماع التصدير مع الترديد الحاصل من تكرار كلمة "تكفّ" في صدر الشطر الأوّل وحشو الشطر الثاني لينصهر القارئ تماماً مع معاني الحزن، ويحسّ بالحرقة التي قطّعت أنياط قلوب الفاطميّات وجعلت دموعها تستدرّ دون انقطاع، بينما الطرف الأوّل من البنية الترصيعيّة يفيد الانهمار المنقضي، وحصلت هذه الدلالة من تتابع الدوال وتعلّق بعضها ببعض على المستوى النحويّ في سياق يفيد الحال الدالّة على الانتقال، حيث وقع الدالّ "تهمل" بعد واو الحاليّة، فقيّد الشاعر "تكفّ" بـ "تهمل" ليدلّ هذا الأخير على حالة زينب عند مسحها الدماء عن جسم الحسين (ع). وعليه مهّد الشاعر المعنى لمجيء البيت الثاني القائم على التصدير أيضاً، حيث تركّز اللفظان "أذهل، يذهل" في الشطر الثاني للبيت و«كأنّ الشاعر أراد بهذا الشكل أن يكون محور ارتكاز معنى القافية في الشطر الثاني لسرعة ارتداد معنى القافية مع أوّل شطر، وسرعة إدراك القارئ للفائدة من التكرار والمعنى المراد تأكيده وتخصيصه.»(٤٧)

فبذلك نجد فارقاً دلاليّاً بين طرفي البنية توسّعت دائرته عبر إضافة عنصر تعبيريّ إلى التركيب الذي وقع فيه الطرف الثاني للتصدير فأكمل دلالته وجعلها مختلفة عن دلالة الطرف الأوّل، وذلك لترسيخ الدلالة في ذهن المتلقّي إذ أنّ

«الكلام الذي تُردد ألفاظه ويرجع بعضها إلى بعض فيه تقرير وبيان وتدليل، ونوع من زيادة المعنى، ونوع من الإيحاء بالكلمة الثانية، ونوع من الموسيقى يُحدثها التكرار.»[٤٨] كما نرى أنّ كلّاً من كلمتي "تهمل " و" يذهل" اللتين تضمّنتا قافية البيت لها فاعليّتها، حيث امتدّت داخل القصيدة وتجاوزت الرتابة وفعلاً استند الشاعر إلى المحسّن اللفظي كآلية من آليات انتاج المعنى ليتخلّل العواطف فبذلك تواءمت الصنعة مع موضوع شعره، إذ أنّ التوافق بين الإعجاز والصدور منح النصّ انسجاماً صوتيّاً وقوّة تأثيريّة كما أضاف التأكيد والمبالغة إلى دلالة الدوالّ، وصار النصّ يطلب من القارئ الإمعان في التشكيل اللغوي والموسيقى الناتج عنه ليصيب المعنى الدقيق الذي تمكّن أن يصوّره بنجاح. وإذا ما أمعنا النظر في الأبيات الثلاثة السابقة، وجدنا النصّ ينطلق عبر حركة يوفّرها تصنيف الشاعر لحالات النساء لحظة استشهاد الحسين وهي حركة مقصودة آزرها الشاعر بآليات مختلفة، منها الترديد والتصدير، حتّى تنمو وتحفز المتلقّي بعملية التأمّل عبر ربط عناصر النصّ بعضها ببعض ليتصوّر حالة أولئك النساء اللاتي انهمرت دموعهنّ حسرة على الحسين، فيعتصر بذلك قلبُه حزناً علىه. واستعمال الشاعر للترديد بجانب التصدير مثير للانتباه جدّاً، على سبيل المثال أنّ الشاعر استخدم التصدير في ٢٢بيتاً في هذه القصيدة وأجمعه مع الترديد في عشرة أبيات منها، وذلك لما كان له من تأثير كبير على تقوية الجرس، وهي آلية تناسب غرض الرثاء الذي يستدعي انتباه المخاطب.[٤٩] كما صادف أن قرن الشاعر في القصيدة، التصدير بآلية أخرى من آليات التكرار ليخدم بهما غرض الرثاء، وهي التبديل أو العكس، فالتحم الاثنان في العجز ليشاركا الجناس في ترسيم حالة الحزن الناتج عن فقدان العميد، الحزن الجسيم الذي يقتضي المشاطرة من الآخرين، حيث رسمه الشاعر لنا على لسان حال زينب حين تخيّل وقوفها إزاء المصيبة التي حلّت بها بعد استشهاد كفيلها، ووقفت وقفة استنجاد ومزجت بكلماتها العبرات. وهكذا استطاع الشاعر أن يبيّن لنا من الأحزان ما يعتصر القلوب.

وراحَتْ تُنادي جدَّها حينَ لم تجدْ كَفيلاً فيَحمِي أو حمياً في يَكفُلُ[٥٠]

أمّا التصدير فحصل فيما بين لفظ "كفيلاً" الواقع في صدر الشطر الثاني ولفظ "يكفل" الواقع في عجز هذا الشطر، وهو من نوع التصدير الناقص، حيث الأوّل اسم والثاني فعل. وقد أدّت آلية التصدير وظيفة دلاليّة وصوتيّة معاً. أراد الشاعر أن تكون عبارته ملائمة لحال امرأة فقدت كفيلها وحماها وتستغيث بجدّها ليسلّيها

ويصبّرها. وعليه عمل الشاعر على تضعيف التوكيد بالتصدير المصحوب بصنعة العكس والتجنيس ليعطي المقبوس نغماً حزيناً معبّراً عن نفس مفجوعة، وذلك بالضربات الإيقاعيّة المتوالية التي تحدثها هذه الألوان من صنعة التكرار، ولتكون معاني الرثاء أبلغ. مما يستحسن ذكره في استخدام الشاعر لآلية التصدير، أوّلاً؛ أنّه استخدم التصدير ناقصاً أكثر منه تامّاً، ثانياً؛ أنّه وظّف التصدير في أبيات متتالية ومتناثرة، إلّا أنّ التوظيف في أبيات متناثرة أكثر من التوظيف في أبيات متتالية، وهذا يعني أنّ الشاعر استعمله متى ما استدعاه المعنى وطلبه، ثالثاً أنّ الشاعر آلف فيما بين ألوان التكرار في البيت الواحد ليعطي بها نغماً حزيناً ويخدم غرض الرثاء.

النتيجة

إنّ ما يشهد في مراثي الكعبي على جودتها الفنّية، هو هذا الحماس المنتشر في حناياه وهذه الدلالات الوجدانيّة التي أفرزتها آليات الإيقاع الداخلي المدروسة حيث كلّ من تلك آليات أفضت الحيويّة في الأداء والتعبير لشعره وجعلته قريباً إلى أنفس أليفة إليه. ثانياً زواج الشاعر أحياناً بين الآلية والأخرى وعزّز بذلك الموسيقى الداخلي ليشحن نفس المتلقيّ بعواطف الميل نحو قضية الطّف أو لشحن نفسه بعواطف النفور من العدو وأفعاله. ثالثاً؛ إنّ الشاعر نوّع في أشكال الإيقاع الداخلي وجاء به مكثّفاً ليسهمها في استثارة الشعريّة في أغلب مراثيه العاطفيّة ونهائيّاً إنّ الكعبي ترك مراثي عاطفية توغّلت العولطف بمحتواها الملتزم وبشعريّة إيقاعها الداخلي.

الهوامش

١- ينظر: هاشم الكعبي، ديوانه، ١٩٩٩م : ٣٨.
٢-المصدر نفسه: ٧٤.
٣- مجدي، وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ١٩٧٤م :٤٨١.
٤ -يوري، لوتمان، تحليل النص الشعري"بنية القصيدة". ١٩٩٥م: ٧٠-٧١.
٥-توماس ستيرنز إليوت، في الشعر والشعراء ،١٩٩١م: ٤٢.
٦- مصطفى، بدوي، كولردج ١٩٨٨م: ٨٩.
٧-محمد، عبدالحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، ٢٠٠٥م: ٣١.
٨-صلاح، فضل، نظرية البنائي في النقد الأدبي، ١٩٩٨م: ٢٦٢.
٩-لسان العرب مادّة كرر.
١٠-ينظر مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ١٩٨٩م، ج١، ط١: ٣٧٠.
١١-نازك، الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ١٩٦٥م: ٢٤٢.

١٢-عصام، شرتح، فنّية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ٢٠١٧م: ٦٦-٨٨
١٣-المصدر نفسه: ٧٢
١٤-هاشم، الكعبي، ديوانه،١٩٩٩: ١٠٣.
١٥ -المصدر نفسه: ١٠٣.
١٦-عصام، شرتح، فنّية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ٢٠١٧م: ٧٤.
١٧ -هاشم، الكعبي،ديوانه، ١٩٩٩م: ١٥٢.
١٨-المصدر نفسه،١٠٠.
١٩-عصام، شرتح، فنّية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ٢٠١٧م: ٦٨.
٢٠-عبد القادر، علي زروقي، ٢٠١٦، جماليّة التكرار وديناميّة المعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار م: ١٣٧.
٢١- هاشم، الكعبي،ديوانه، ١٩٩٩م: ١٠٥.
٢٢-المصدر نفسه.
٢٣- المصدر نفسه: ١٠٤.
٢٤--ينظر أحمد، مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها.(ج٢). (ط١)، ٢٠٠٦م، ج٢: ٥٢.
٢٥- العلوي اليمني، يحيى بن حمزة بن علي إبراهيم. الطراز. (١٩١٤م). (ت. عبدالسلام شاهين). (ج٣). (ط١): ٣٥١.
٢٦- أحمد، أبوحاقة، البلاغة والتحليل الأدبي، (ط١)، ١٩٨٨م: ١٩٧.
٢٧- ماهر، مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي، ١٩٨٠م: ٢٨٤
٢٨- هاشم، الكعبي، ديوانه ١٩٩٩م: ١٠٨.
٢٩- المصدر نفسه: ١٣٢.
٣٠- المصدر نفسه: ١١٠.
٣١- العزاوي، سهام صائب خضير، ديوان الموشحات الأندلسية: دراسة موسيقية. (ط١) ٢٠١١م: ٧٠.
٣٢- ضياء الدين، ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (بلا.تا)، ج١: ٢٧٧.
٣٣- ينظر: إنعام نوال، العكاوي، المعجم المفصّل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني ١٩٧١م: ٣٠٦.
٣٤- محمد، العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي. (ط١) ٢٠١٣م: ٢٧.

٣٥-(ينظر: الجبوري،سامي شهاب، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبيّة، ٢٠١١م: ١٥٥.
٣٦-هاشم، الكعبي، ١٩٩٩م: ١١٢.
٣٧- محمد، العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي. (ط١) ٢٠١٣م: ٣٠.
٣٨-هاشم، الكعبي، ١٩٩٩م: ١٠٦.
٣٩-محمد، العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي. (ط١) ٢٠١٣م: ٣٧.
٤٠ - الجبوري،سامي شهاب، شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبيّة، ٢٠١١م: ١٥٣.
٤١-هاشم، الكعبي، ١٩٩٩م: ١٣٨.
٤٢- (لسان العرب، مادّة صدر).
٤٣--عبدالله، ابن المعتز، البديع. (ط٣)، ١٩٨٢م: ٤٧.
٤٤-بيسوني، عبد الفتاح فيود، علم البديع دراسة تاريخيّة وفنّيّة لأصول البلاغة ومسائل البديع. (ط٢) ١٩٩٨م: ٣١٤-٣١٥
٤٥-هاشم، الكعبي، ١٩٩٩م: ١٠٤
٤٦- سيدمحمود، ميرزائيالحسيني، المصاحبة اللفظيّة في شعر إمرئ القيس(دراسة دلاليّة)، ١٣٩٨هـ.ش: ٩٨
٤٧- أيمن السيّد، الصيّاد، بناء القصيدة في شعر حيص بيص (دراسة في المضامين وآليات). (ط١) ٢٠١٧م: ٢٦٧
٤٨- إبراهيم، سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان. (ط١)، ١٩٥٠م:١٢١-١٢٩
٤٩-لطيفة، مهداوي، مراثي الخلفاء والقادة في الشعر العبّاسي إلى أواخر القرن الرابع الهجري: دراسة في البناء والصورة والإيقاع. (ط١)، ٢٠١٠م : ٤٤٨
٥٠ -هاشم، الكعبي، ١٩٩٩م: ١٠٥

المصادر

الكتب

ابن الأثير، ضياء الدين. (بلا.تا). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. (قدّمه وعلّق عليه د. أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة). القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
ابن المعتز،عبدالله. (١٩٨٢م). البديع. (ط٣). بيروت: نشر إناطيوس كراتشوفسكي دار المسيرة.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن على. (٢٠٠٩م) لسان العرب.(تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة عبدالمنعم خليل ابراهيم). بيروت: دار الكتب العلمية.
أبوحاقة، أحمد. (١٩٨٨م). البلاغة والتحليل الأدبي. (ط١). بيروت: دار العلم للملايين.
إليوت، توماس ستيرنز. (١٩٩١م). في الشعر والشعراء. (تحقيق محمد جديد). (ط١). دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر.
بدوي، مصطفى. (١٩٨٨م). كولردج. مصر: دار المعارف.
ترمانيني، خلود. (٢٠٠٤م). الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث. جامعة حلب.
الجبوري، سامي شهاب. (٢٠١١م). شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبيّة. الأردن: دار غيداء للنشر والتوزيع.
سلامة، ابراهيم. (١٩٥٠م). بلاغة أرسطو بين العرب واليونان. (ط١). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
الصيّاد، أيمن السيّد. (٢٠١٧م). بناء القصيدة في شعر حيص بيص (دراسة في المضامين وآليات). (ط١). بيروت: دار الكتب العلميّة.
العبد، محمد. (٢٠١٣م). إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي. (ط١). القاهرة: دار المعارف.
عبدالحميد، محمد. (٢٠٠٥م). في إيقاع شعرنا العربي وبيئته. (ط١). الأردن: دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر.
عبد الفتاح فيود، بسيوني. (١٩٩٨م). علم البديع دراسة تاريخيّة وفنّيّة لأصول البلاغة ومسائل البديع. (ط٢). القاهرة: مؤسسة المختار للنشر.
العزاوي، سهام صائب خضير. (٢٠١١م). ديوان الموشحات الأندلسية: دراسة موسيقية. (ط١). الأردن: دار غيداء للنشر والتوزيع.
العلوي اليمني، يحيى بن حمزة بن علي إبراهيم. (١٩١٤م). الطراز. (ت. عبدالسلام شاهين). (ج٣). (ط١). مصر: مطبعة المقطتف.
العكاوي، إنعام نوال. (١٩٧١م). المعجم المفصّل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني. (مراجعة أحمد شمس الدين). بيروت: دار الكتب العلميّة.
فضل، صلاح، (١٩٩٨م)، نظرية البنائي في النقد الأدبي، ط١ القاهرة: دار الشروق.
الكعبي، هاشم. (١٩٩٩م). ديوان الكعبي. (قدّم له وعلّق عليه السيد محمد حسين آل الطالقاني). (ط١). قم: انتشارات الشريف الرضي.
لوتمان، يوري. (١٩٩٥م). تحليل النص الشعري"بنية القصيدة". (ترجمة محمد فتوح أحمد). مصر: دارالمعارف.

مطلوب، أحمد. (٢٠٠٦م). معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها.(ج٢). (ط١). بيروت: دار العربيّة للموسوعات.

_____. (١٩٨٩م). معجم النقد العربي القديم. (ج١). (ط١). بغداد: دار **الشؤون الثقافية العامّة**.

الملائكة، نازك. (١٩٦٧م). قضايا الشعر المعاصر. (ط٣). بغداد: مكتبة النهضة.

مهداوي، لطيفة. (٢٠١٠م). مراثي الخلفاء والقادة في الشعر العبّاسي إلى أواخر القرن الرابع الهجري: دراسة في البناء والصورة والإيقاع. (ط١). بيروت: دار **الكتب العلمية**.

مهدي هلال، ماهر. (١٩٨٠م). جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي. بغداد: دار الرشيد للنشر.

وهبة، مجدي. (١٩٧٤م). معجم مصطلحات الأدب. بيروت: مكتبة لبنان.

المجلّات

شرتح، عصام، (كانون الثاني ٢٠١٧م)، فنّية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين. مجلّة رسائل الشعر، العدد التاسع، من٦٦إلى٨٨. تاريخ الاسترجاع (٢٠١٩/٠٥/٢٦).)https://www.poetryletters.com/mag/(

ميرزائي‌الحسيني، سيدمحمود، (١٣٩٤ش)، المصاحبة اللفظيّة في شعر إمرئ القيس(دراسة دلاليّة)، بحوث في اللغة العربيّة، عدد١٣، اصفهان- جامعة إصفهان، من٩١إلى١١٠.

علي زروقي، عبدالقادر(٢٠١٦م)، جماليّة التكرار وديناميّة المعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار ، مجلّة الأثر، عدد٢٥،الجزائر، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، من١٣٣إلى١٤٦. تاريخ الاسترجاع (٢٠١٩/٠٥/٢٦). (https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-25-juin-2016/3224-2016-11-29-08-33-28).

Resources

alkutub abn al'athir , dia' aldiyn. (bla.ta). almathalu alsaayir fi 'adb alkatib walshaaeir. (qddmh wellq ealayh d. 'ahmad alhawfayi walduktur bidawi tiban). alqahrt: dar nahdat misr liltabaeat

walnashr. abn almuetazu , eabdalluh. (1982 m). albdye. (t 3). biruta: nashr 'iinatius karatshufski dar almasirat. abn manzur , jamal aldiyn muhamad bin mukrim bin ealaa. (2009 ma) lisan alearab. (thaqiq eamir 'ahmad haydar , murajaeat eibdalmaneim khalil abrahim). biruta: dar alkutub aleilmiat. 'abwahaqat , 'ahmud. (1988 ma). albalaghat waltahlil al'adbiu. (t 1). biaruta: dar aleilm lilmalayin. 'iilyut , tumas sitirnuz. (1991 ma). fi alshier walshuera'i. (thaqiq muhamad jadiyd). (t 1). dmshq: dar kanean lildirasat walnashr. badawi , mastafaa. (1988 ma). kulrudj. masr: dar almuearif. tirmanini , khalud. (2004 ma). al'iiqae allaghawiu fi alshier alearabii alhadithi. jamieat halb. aljuburiu , sami shahab. (2011 ma). shaear abn aljawzii dirasat aslwby. al'urduna: dar ghayda' lilnashr waltawzie. salamat , abrahim. (1950 ma). bilaghat 'arsatu bayn alearab walyunan. (t 1). alqahirt: maktabat al'anjilu almisriat. alsyad , 'ayman alsyd. (2017 ma). bina' alqasidat fi shaear hays bays (drasat fi almadamin waliaata). (t 1). biruta: dar alkutub aleilmiat. aleabd , mahmad. (2013 ma). 'iibdae aldalalat fi alshier aljahilii madkhal laghawii 'uslubi. (t 1). alqahirt: dar almuearif. eabdialhmid , mahmad. (2005 ma). fi 'iiqae shaearna alearabii wabayyatiha. (t 1). al'urduna: dar alwafa' ladayna altabaeat walnashr. eabd alfattah fywd , bisyuni. (1998 ma). eilm albadie dirasat tarykhyt wfnnyt li'usul albalaghat wamasayil albadie. (t 2). alqahirat: muasasat almukhtar lilnashr. aleazaawiu , saham sayib khudayr. (2011 ma). diwan almuashahat al'undilusiata: dirasat almualiati. (t 1). al'urduna: dar ghayda' lilnashr waltawzie. alyamaniu alealawiu , yahyaa bin hamzat bin eali 'iibrahim. (1914 m). alturaz. (t. eibdalsalam shahin). (j 3). (t 1). musra: mutbaeat almuqtataf. aleakawiu , 'iineam nawal. (1971 ma). almuejim almfssl fi eulum albalaghat walbadie walbayan walmaeani. (mrajaeat 'ahmad shams aldyn). biaruta: dar alkutub aleilmiat. fadal , salah , (1998 m) , nazariat albinayiyi fi alnaqd al'adbii , t 1 alqahrt: dar alshrwq. alkeby , hashum. (1999

ma). diwan alkaebia. (qddm lah wellq ealayh alsyd muhamad husayn al altalqany). (t 1). qam: aintisharat alsharif alradi. luataman , yuri. (1995 ma). tahlil alnas alshaerii "bniyat alqsyd". (trajamat muhamad futuh 'ahmda). msr: daralmearf. matlub , 'ahmad. (2006 m). muejam almustalahat alblaghyt wttwwrha. (j 2). (t 1). biruta: dar alerbyt lilmawsueati. _____. (1989 ma). muejim alnaqd alearabii alqadym. (j 1). (t 1). baghdad: dar alshuwuwn althaqafiat aleamm. almalayikat , nazik. (1967 ma). qadaya alshier almaeasiru. (t 3). baghdad: maktabat alnahdat. mahdawi , latifat. (2010 m). maraathi alkhulifa' walqadat fi alshier alebbasy 'iilaa 'awakhir alqarn alrrabie alhijri: dirasat fi albina' walsuwrat wal'iiqae. (t 1). biruta: dar alkutub aleilmiat. mahdi hilal , mahur. (1980 ma). jaras al'alfaz wadalalatuha fi albahth albalaghii walnaqdi. baghdad: dar alrashid lilnashrr. wahabat , majdi. (1974 ma). muejam almustalahat al'adbu. biurut: maktabat lubnan. almjllat shartah , eisam , (kanun alththani 2017 m) , fnnyt altakrar eind shueara' alhadathat almueasirina. mjllt rasayil alshier , aleadad alttasie , min 66 'iilaa 88. tarikh alaistirjae (26/05/2019).) https://www.poetryletters.com/mag/ (mirzayiy alihisini , sydmhmud , (1394 sh) , almusahabat allfzyt fi shaear 'iimri alqys (drasat dlaly) , bihawth fi allughat alerbyt , eadad 13 , aisfhan- jamieatan 'iisfahan , min 91 'iilaa 110. eali zaruqi , eibdalqadur (2016 ma) , jmalyt altakrar wdynamyt almaenaa fi alkhitab alshaerii namadhij min shaear muhamad biliqasim khimaar , mjllt al'athar , eadad 25 , aljazayir , markaz albahth aleilmia waltaqni , almarkaz allughat alearabiat , min 133 'iilaa 146. tarikh alaistirjae (26/05/2019).
https://revues.univ-ouargla.dz/index.php/numero-25-juin-2016/3224-2016-11-29-08-33-28.