دراسة الموسيقي في قصيدة أبي تمام
في رثاء محمد بن حميد الطوسي

د.إسحاق رحماني

د.بشرى السادات مير قادري

وحيد اعظمي نژاد

جامعة شيراز–إيران

الملخص

يتحدث هذا البحث عن الموسيقي في قصيدة أبي تمام، التي رثي بها محمد بن حميد الطوسي (قائداً من قوّاد المعتصم بالله)، لا نتصور قصيدة تخلو من عناصر الموسيقي إلا وهي تضم في طياتها قسطاً أكبر منها وتعد الموسيقي في الشعر عاملا مهما من العوامل المتعددة التي يشكل الشعر بحيث يفضل بعض الشعراء على البعض بمدى استفادة من الموسيقي .

من أشهر قصائد الرثاء في الشعر العربي كلّه، قصيدة أبي تمام التي يندب فيها البطل الشهيد محمد بن حميد الطوسي، وفيها يصور أثر موته في الناس كما يصف فيها ما كان يتحلى به ذلك القائد والفارس من شجاعة وقوة وكرم. وقد أجاد أبو تمام في اختيار بحر الطويل لقصيدته هذه وقافيته الراء المضمومة، والقصائد الرائية من أكثر القصائد شيوعاً في الشعر العربي نظراً إلى كثرة الكلمات العربية المنتهية بالراء وقافية الراء يتناسب تناسباً تاماً مع مضمون القصيدة التي يدل على الحزن والألم والأسي.

يحاول هذه الدراسة لاستعراض الأبعاد المختلفة الموسيقائيّة في قصيدة رثاء محمد بن حميد الطوسي، منها دراسة الموسيقي الخارجية التي تضمنت دراسة الوزن العروضي مع دراسة القافية المستخدمة في القصيدة ودراسة الموسيقي الداخلية التي تضمنت: التكرار والجناس ورد العجز على الصدر، ودراسة الموسيقي المعنوية: الطباق والمراعاة النظير ويوصلنا البحث إلى نتائج أهمّها: أنّ الموسيقي الناتجة من تكرار الحروف والكلمات والجناس و....ذات صلة وثيقة بأغراض الشاعر وتوحي إلى القارئ حالاته النفسية واستطاع أن يستنفد الموسيقي بنجاح بحيث أن يرفع درجة الموسيقي بكل أنواعه المختلفة إلى الذروة الفنية بحيث أن يضع المتلقي في تلك الأجواء الحزينة.

Abstract

This research investigates the elements of music in Abutamam's ode in elegy of Mohammed bin Hamid al-Toosi one of the leaders of al-Muʿtaṣim bi'llah, and any ode is not empty of music elements and a great part of the ode be formed by music and the music is an important factor among the many factors that make the poem as far as the use of music is the superiority factor of some poets than other poets.

Abutamam's ode in elegy of martyr hero Mohammed bin Hamid al-Toosi is one of the most famous odes in Arabic poetry, where the impact of his death among people as well as courage, power and forgiveness of that hero and rider is depicted, and Abutamam has acted successfully by the selection of long poem and R rhyme, because to-R ended odes are the most common in Arabic poetry and because of the abundance of many Arabic words that lead to R and R rhyme has a perfect proportion with the content of the ode, which implies the grief, sorrow and sadness.

This research investigates the diverse dimensions of music in elegy of Mohammed bin Hamid al-Toosi including outside music that investigates prosodic with used rhyme in the ode and internal music which contains repetition, pun and reiteration and also spiritual music which contains paradox and parallelism.

This research leads us to some results and the most important are the music due to the repetition of letters and words and puns and so on, which has a strong connection with the objectives of the poet and conveys the poet's inner states to reader and the music has been able to be successful completely, as types of music reach to their highest technical degree and put the reader in the sorrowful atmosphere.

Investigation of music in Abutamam's ode in the elegy of Mohammed bin Hamid al-Toosi

الكلمات الدليلية: الموسيقي الخارجية، الموسيقي الجانبية، الموسيقي الداخلية، الموسيقي المعنوية.

المقدّمة

تعد الموسيقي إحدى الخصائص الأساسية للشعر و"هي عنصر يميزه عن النثر" (مفتاح، 1992م، ص130) وجدير بالذكر أنّ الموسيقي نوعان:نوع منها خاصّ بالشعر وهو "الموسيقي الخارجية التي تتمثل في الوزن والقافية " (بكار، 1982، ص 193) والنوع الآخر لا يختص بالشعر، بل يهتم بها النثر كاهتمام الشعر بها وهو "الموسيقي الداخلية التي تتمثل في أصوات الحروف وجرس الكلمات المتساوية الطول والمتناغمة المقاطع والمنسجمة في الحروف "(الهاشمي، 2006م، ص37). ويفضل بعض الشعراء على البعض بمدي استفادة من الموسيقي ومدى تأثير الموسيقي في خلق الجو العام للقصيدة، فضلا عن اللغة والصورة والاسلوب؛ ولذلك عني النقاد عناية كبيرة في رصد موسيقي الشعر. وجاء البحث في هذا الموضوع ليدرس موسيقي الشعر في قصيدة محمد بن حميد الطوسي، وتضمن البحث لاستعراض الأبعاد الاربعة للموسيقية في القصيدة وهي: الموسيقي الخارجية، والموسيقي الجانبية، والموسيقي الداخلية، والموسيقي المعنوية. الاول دراسة الموسيقي الخارجية والتي تضمنت دراسات عروضية شاملة لشعر الشاعر. المبحث الثاني الموسيقي الجانبية دراسة قافية المستخدمة في شعره. المبحث الثالث فقد تم دراسة الموسيقي الداخلية في شعره التي تضمنت دراسة الجناس والتصريع والتكرار في شعره في الحروف والكلمات والحركات المتجانسة التي تعد السمة البارزة في موسيقاه الداخلية. المبحث الرابع يشير إلى الموسيقي المعنوي يعني دراسة الطباق ومراعاة النظير.

للأصوات وظائف دلالية تبرز قدرة الشاعر على استخدام الحروف المختلفة للتعبير عن مقاصده، فشعر المدح ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر الرثاء، وشعر الغزل ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر المعارك، فلهذا حينما نقرأ شعر الرثاء يستخدم الشاعر أكثر من الحروف الهمسيّة الرخوة الرقيقة ك: الهاء والسين والشين والحاء "والحروف الرخوة هي التي لا ينحبس فيها النفّس. وهي مرتبة بحسب درجة رخاوتها: (س.ز.ص.ش.ذ.ث.ظ.ف.هـ.ح.خ) " .(عباس، 1998م، ص48).

قد أكثر الشاعر في شعر المدح من الحروف الانفجارية ك: الكاف، والباء، والتاء، "إذا كان النفّس معه ينحبس عند مخرجه. وذلك بضغط الأعضاء التي تحدثه على بعضها.حتى إذا انفصلت فجأة، حدث الصوت كأنه انفجار، وهي: (أ.ب.ت.د.ط.ك. ق)." (المصدر نفسه، ص48).لقد

تكررت بعض الأصوات في قصيدة أبو تمام تكراراً يحمل دلالات خاصة تلائم جو القصيدة العام .من بين الصوامت التي تكررت أكثر من الباقي في القصيدة هي اللام والنون والميم وكثرة هذه الأصوات تساعد على شدة الحزن والألم.

مناسبة القصيدة

القصيدة هذه قالها أبو تمام في رثاء قائد عربي، محمد بن حميد الطوسي حين استشهد في معركة من معارك المعتصم بالله ضدّ الروم، قال الرواة عن تلك المعركة بأنّ الروم عمدوا مكيدة فوقع الكثير من الجنود المسلمين قتلى وأسرى وجرحى فبقي القائد الطوسيّ شامخاً يقاتل من صلاة الصبح إلى أن غربت الشمس. ويقال: "إنّها لما حضرت المعركة خرج القائد الطوسي ولبس الأكفان عليه، فأخذ يقاتل من صلاة الفجر إلى صلاة الظهر ومن الظهر إلى صلاة الغروب بالسيف حتّي تكسّرت تسعة سيوف له من شدّة المعركة حتي أحاطوا به الروم منفرداً، فقتل قبل الغروب، فلمّا قتل بدأت النوائح في بغداد فبكى عليه أبو تمام وارتجل هذه المرثية يعزّي المعتصم ".(العراقي، لا.تا،ص3)

فمن خلال هذه الدراسة نستعرض هذه الجوانب الأربعة في قصيدة رثاء محمد بن حميد الطوسي. ونستخرج منها الخصائص البارزة بنسبة إلى الموسيقي الداخلية والخارجية في قصيدة، ومن خلال التجمعات الصوتية نلاحظ إنّ الحروف المهموسة في القصيدة لها دور بارز ورتبها الشاعر للتعبير عن انفعالاته ومشاعره وحينما يريد الشاعر يتكلم عن شجاعة وقوة محمد بن حميد الطوسي يستخدم من الحروف الانفجارية. وأيضا سنشاهد صلة ما بين موسيقي القصيدة ومعنى الشعر.

المنهج الذي استخدمنا في هذا البحث هو المنهج التحليلي والوصفي ؛ فقد قمنا بالتحليل لعناصر الموسيقية في البحث.

وقبل الدخول في البحث، يجدر الإجابة عن الأسئلة التالية؛

الأول: هل تتناسب عناصر الموسيقي الداخلية في هذه القصيدة مع المعني وحالات الشاعر النفسية؟

الثاني: هل يوجد التناسب في عناصر الموسيقي الخارجية بالنسبة إلى الوزن والقافية في القصيدة؟

الدراسات السابقة:

أثناء دراستنا للموسيقي وتدقيق الدراسات المرتبطة بها حصلنا على مقالات ترتبط ارتباطا وثيقاً بموضوع دراستنا، فمن هذه الدراسات: المقالات المطبوعة في المجلات الجامعية مثل: "عناصر الايقاع في شعر بدر شاكر السياب "لحامد صدقي وصفر بينالو[7]، "الايقاع الموسيقي في معلقة امرئ القيس" لمرتضي قائمي وآخرون[8]، "الصورة الموسيقية في أشعار سعدي العربية" لحامد ذاكري وآخرون[9]، "دراسة الموسيقي الداخلية في الصحيفة السجادية" لحسن خلف وآخرون.[10]

اتفقت الدراسات السابقة مع هذه الدراسة في أنها تناولت دراسة الموسيقي في الشعر.وتختلف هذه الدراسة عن الدراسات السابقة في أنها، تستهدف الدراسة التي لم يتم البحث فيها حتى الآن، وهي الصورة الموسيقية في قصيدة رثاء محمد بن حميد الطوسي.

موسيقي الشعر:

"كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً جديداً يميزه من النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي . وكان قبلهم أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقي أو الإحساس بالنغم ثم بدأ النقاد في العصور المتأخرة يرون في الشعر أموراً أخري يعبرون عنها بالصور والأخيلة حيناً، ويصفونها بالعاطفة والانفعال النفس حيناً آخر." (أنيس، 1952م، ص12) "إنّ الموسيقي ملازمة للشعر، قديمه وحديثه وهي سرّ من أسراره، ولا يمكن تصوّر وجود شعر دون وجود الموسيقي، بغضّ النظر عن ماهية الموسيقي وكيفية خلقها، وإن كان الشعر في مفهومه الواسع، يتوجه بخطابة إلى عواطف الناس وأحاسيسهم يستشير واهتمامهم بالصور التي يعبّر عنها، والأخيلة التي يمدّ آفاقه إليها، فإنّ لموسيقي ذلک الشعر منزلتها التي لا يمكن تعويضها أو الاستغناء عنها."(أسية، 2009م، ص 3)

موسيقي الشعر في العصر العباسي

هناک علاقة واضحة في العصر العباسي بين الغناء وأوزان الشعر، ولعّل أهم ما يلاحظ بصدد ذلك أن الشعراء نحّوا الاوزان الطويلة المعقدة، وخصصوها بالشعر التقليدي: شعر المديح ونحوه، فإن الغناء نوّع أوزان الشعر في العصر العباسي تنويعا واسعا وكان تأثير الغناء في موسيقي الشعر الغنائي أوسع من تأثيره في معانيه، إذ كان المغنون يحرفون في الغناء القديم، ويدخلون فيه ألحانا فارسية ورومية.وقد أثر الغناء العباسي في الشعر من جانب آخر هو جانب «الموسيقي الداخلية »(ضيف،

الفن ومذاهبه، 71و74و77). "لقد تأثرت موسيقي الشعر بانتشار الغناء في العصر العباسي وانتشار الموالي، وتقريب الخلفاء، ومال الشعراء إلى الأوزان السهلة، والألفاظ الناعمة ذات الجرس المحبب إلى النفوس".(البداينة، 2006م، ص257)

الموسيقى الخارجية

هو الشكل الخارجة للقصيدة يبحثها علماء العروض والقافية، وما يتفرع عنهما مثل اختيار الأوزان والقوافي والزحافات والعلل والترصيع والصلة بين الوزن والقافية والموضوع. "هي قائمة على إيقاع الوزن والقافية، فالوزن هو التفاعيل تتكون من تجمع الحروف المتحركة والسائلة حسب نظام إيقاعي معين . أما القافية فهي تكرار الصوت الواحد في آخر البيت وهي تنتهي بالروي.وتستمد من التنوين والإعراب كما تستمد من التسجيع والتوازن والازدواج"(ترحيني، 1415ق، ص15)."تحصل الموسيقي الخارجية من تنوع الأصوات والحركات، والأصوات في اللغة العربية ذات دلالة خاصة، لأن العربية خصت كل حرف بمخرج صوتي خاص لا يتجاوزه إلى حرف آخر، مثلا حرف الشين يقترن بمعان صوتية شبة الخشخشة:رش، نكش، نشر".(فاضلي، 1381ش، ص19). "يقرن في العروض كل بيت بوزنه .ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد".(حركات، 1998م، ص7)

"قد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي .فقد يقع على البحر ذي التفاعل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لأناته وشكواه، محبا كان أوراثيا . أو لملاءمة موسيقي لأغراض الجدية الرزينة من الفخر والحماسة والدعوة إلى القتال وما اليها، ولهذا كانت البحور الغالبة والسائدة في الأغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر. وقد تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجئ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة، أو إلى البحر الخفيف والمتقارب والرمل".(غنيمي هلال، 2001م، ص442)

بعض النقاد يربطون بين وزن القصيدة وموضوعاتها، "إن الرثاء يتناسب مع بحر الممتد الوزن كالطويل لأن الامتداد والطول يتفق مع شدة الحزن أما الهلع والانفعال يتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد نبضات القلب". (نصار، د.ت، 44).يقول إبراهيم أنيس: "وعلى أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن الشاعر في حالة اليأس يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه

من أشجانه وحيرته وفي حال طربه بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية".(أنيس، 1952م، صص175و176)

دراسة الموسيقي الخارجية للقصيدة

تكون هذه القصيدة على البحر الطويل: فعولن مفاعيلن؛ فعولن مفاعيلن. يعتبر الطويل من أكثر البحور شعراً بالنسبة إلى أشعار القدامي. "وقد قال أحد النقاد: من لم ينظم على البحر الطويل فليس بشاعر. ولذلک فقد فضلوا النظم به لأنه بحر واسع يمتاز بالرصانة والجلال في إيقاعه والموسيقي"(معروف، 1390ش، ص96)." وقد وردت على هذا البحر قصائد مشهورة من شعراء العصر الجاهلي كامريء القيس وطرفة بن العبد وزهيربن أبي سلمي. أهم أغراضه:الحماسة، الفخر، المدح، القصص، الرثاء، الاعتذار، العتاب، وصف الطبيعة والاطلال، الشكوي".(المصدر نفسه، ص97). "يمتاز البحر الطويل بالرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقي وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات الحماسة، والفخر، والمدح، والقصص، والرثاء، والاعتذار، والعتاب".(يعقوب، 1991م، ص102)"الطويل سُمِّي طويلاً لمعنيين، أحدهما أنّه أطولُ البحور في الشعر، لأنّه ليس فيالشعر ما يبلغ عددُ حروفة ثمانية واربعين حرفاً غيرُه، والثاني أنّ الطويلَ يقعُ في أوائلِ أبيانه الأوتاد، والأسبابُ بعد ذلک، والوتدُ أطول منالسبب، فسُمي لذلک طويلاً، "(التبريزي، 1994م، ص22)"وهو على ثمانية أجزاء: فعولن مفاعيلن أربع مرات، وله عَروضُ واحدة وثلاثة أضْرب، وعروضُه لم تستعملْ إلا مقبوضةً، والمقبوض ما سقط خامسه الساكنُ، كان أُصلُه مفاعلين فأسقِطَتْ الباءُ منه فَبقي مفاعِلُن وسُمِّي مقبوضاً لأنّک إذا حَذفتَ ذلک الحرف منه تَقَبَّضَتْ أجزاؤه واجتمعتْ"(المصدر نفسه، ص22)."البحر الطويل هو مستعمل علىأشكاله الثلاثة، وفضل الشعراء النموذج الثاني الذي عروضه «مفاعلن» ثابتة وضربه مثل العروض ."هذا البحر لا يستعمل مجزوءً، ولا مشطورا، ولا منهوكا".(يعقوب، 1991م، ص98)."هذا البحر يأتي تاما دائما، وتفعيلة عروضه مقبوضة دائما إلا في البيت المصرع". (عباچي، 1389ش،ص44)

الموسيقي الجانبية:

القافية في اللغة مؤخر العنق، ويفهم من جملة أقوال العروضيين في تعريفها أنّها اسم لمجموعة من الأحرف والحركات يلتزمها الشاعر في نهايات أبيات قصيدته (العاكوب، 1421ق، ص 179). القافية في اصطلاح فهي "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها

هذا يكون جزءاهاما من الموسيقي الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها". (أنيس، 1952م، ص246)

يقول الخليل: القافيةجزء مهم في البيت الشعري وهي المقاطع الصوتية التي تأتي في أواخر أبيات القصيدة ويلزم تكرار نوعها في كل بيت. فلو فرضنا أنّ الشاعر أنهي قصيدته في البيت الأول بكلمة «يسأل» يلزم عليه أن يختم بقية الأبيات باللام المتحركة، نحو«يعدل»، و«يعمل».(معروف، 1390ش، ص 18)

"لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته، بل أن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا .عرفو ها في الأرجاز وفي سجع الكهان وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق نقوش ".(عبد الرؤف، 1977م، ص79)

"القافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخري .إذأن بعض اللغات تخلو من القافية، أي لا تتفق نهاية البيت مع أي بيت آخر فلكل بيت قافية مستقلة، كما في اليونانية".(غنيمي هلال، 2001م، ص442)

يقول عبدالله عطيه: "عرف العرب في الجاهلية القافية بالفطرة، وساروا على منوالها بالسليقة، وقد اختص الشعر العربي بالقافية والوزن ويرجع العقاد ذلک إلى فن الحداء الذي هو غناء مفرد موقع على نغمة ثابتة وهي حركة الجمل ... ثم يقول: فالأمم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها؛ لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف، والترديد، وإنما تنشأ الحاجة إلى القافية ".(عبدالله عطية، 2002م، ص99)

دراسة الموسيقي الجانبية للقصيدة

قافية هذه القصيدة قافيته الراء المضمومة، والقصائد الرائية من أكثر القصائد شيوعاً في الشعر العربي نظراً إلى كثرة الكلمات العربية المنتهية بالراء وقافية الراء يتناسب تناسباً تاماً مع مضمون القصيدة التي يدل على الحزن والألم والأسى من الواضح الشاعر لجأ إلى قافية حرف (الراء) لخلق الإيقاع الموحي بالحزن واستطاع حرف الراء بحركته الاهتزازية أن يوحي بحزن الشاعر المتكرر، ويفرغ الشاعر آهاته المتتالية عبر ترديد هذا الحرف.

الموسيقى الداخلية

تنتج عن حالة الشاعر النفسية، والشاعر عندما تنتظم الحروف والكلمات يعبّر عن حالاته النفسية. "تنبعث من أمور متعددة منها، أنواع الحروف وانسجامها، وقد تأتي الموسيقي من تتابع المعطوفات .فهنا إثارة وانفعال ...فالقلب يرفرف، والدمع يجيب، والماضي جراح، والقلب لا يبالي ولكنه ماض إلى غايته، حتي إنتهي إلى فراغ وسكون وسلام...." (ترحيني، 1415ق:16و17)، فهي تنشأ من التجانس بين الكلمات والتلاؤم بين حروفها وأصواتها وهي " النغم الذي يجمع بين اللفظ والصورة وبين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر: أي إنّها مزاوجة تامة بين الشكل والمعني وبين الشاعر والمتلقي "(جيدة، 1968م، ص352).والموسيقي الداخلية مدارها على بعض الفنون البديعية ؛منها:التكرار، التجمعات الصوتية، ردّ العجز على الصدر، الجناس، الطباق وغيرها مما له أثر على الموسيقي.

التكرار:

يلعب التكرار دوراً مهمّاً في بعث الموسيقى الداخلية.قد جاء في تعريف معني التكرار ومفهومه في التعبير الأدبي، أنه "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره، لإفادة تقوية النغم في الكلام، وإفادة تقويم المعاني الصورية أو تقوية المعاني التفصيلية " (هلال، 1980م، ص239)إذن، يمكننا أن نحصر التكرار الذي يحدثه الشاعر أو الناثر في ألفاظ شعره أو نثره في قسمين ؛وهما: التكرار المراد به تقوية النغم، والتكرار المراد به تقوية المعاني. ولابد من التنبيه هنا على؛ "إن هذين القسمين متداخلان وأن الشاعر أو الناثر لا يفردان أعمالهما لواحد منهما ولا يهتمان بأن يلتزما واحدا منهما دون غيره، بل الغالب أن يخلطا بينهما وربما كررا تكرارا يستفاد منه تقوية المعاني وتقوية الإيقاع والنغم معا .هذا وينبغي إلا ننسي أن كل تكرار، مهما يكن نوعه، تستفاد منه تقوية النغم وتقوية الجرس".".(الطيب، 2000م، صص141-142) مما لا شك فيه أن حسن استخدام الكلمات المكررة يضفي على النص حلية إيقاعية . "فالشاعر حين يعمد إلى كلمة ويكررها في سياق النص إنما يريد أن يؤكد حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها "(الملائكة، 1967م، ص 276). من خلال هذا البحث، وصلنا أنّ التكرار قد جاء على قسمين: القسم الأول هو تكرار صوتي يشمل تكرار الحروف، والقسم الثاني تكرار لفظي يشمل تكرار الكلمة. وسنرى في التالي مدى استفادة الشاعر من هذا النوعين .

يقول:

فتى، سلبتهُ الخيلُ، وهوَ حمى لها وبَزَّتْهُ نارُ الحَرْبِ وهْوَ لها جَمْرُ

(ديوان)

استخدم الشاعر في هذا البيت من تكرار حرف الهاء والحاء والسين الذي يعدّ من الحروف الهمسية الرخوة المرقّقة ليخلق من خلالها صورة موسيقية ذات الحزن العميق، لأنّ خلق لنا الشاعر الجو الحزين بحيث لم يقتصر هذا الحزن على الإنسان فحسب، بل تعداه إلى الحيوانات والجمادات والكواكب، أراد الشاعر أن تعمّ هذه البلوي، لأنّ خيرات هذا البطل عمّت الجميع، يقول:هو فتي اختلسته الخيل وهو حامي لها.

فتى ماتَ بين الضربِ والطعنِ ميتةً تقومُ مقامَ النصرِ إذْ فاتهَ النصرُ

(ديوان)

استخدم الشاعر في هذا البيت من الحروف الانفجارية ک القاف والتاء والطاء، لأن المقام مقام الفخر، ليصف فيها ما كان يتحلي به ذلک القائد والفارس من شجاعة وقوة وكرم. واستخدام هذه الحروف يتناسب تناسبا تاما مع مضمون البيت، يقول: هو قائد بطل مات في ساحة المعركة بين الرماح والسيوف وموته يقوم مقام النصر له.

ومن أفضل الصور للتعبير عن مكانته بين قومه استخدام البدر والنجوم، يقول:

كأنَّ بَنِي نَبْهَانَ يومَ وَفاتِهِ نُجومُ سَماءٍ، خَرَّ مِنْ بَيْنها البَدْرُ

(ديوان)

فقد أكثر الشاعر في هذا البيت من تكرار حرف النون سبع مرات للتعبير عن معاني الحزن والألم، يبين هذا البيت منزلته في قومه وحاجاتهم إليه وحالهم دونه. منزلته كمنزلة البدر بين النجوم والبدر زينة السماء فهو زينة قومه .

وكذلك من قوله الذي استخدم الشاعر من الحروف الانفجارية والحروف الهمسية الرخوة في شطرين من البيت، يقول:

فتًى، كانَ عَذْبَ الرُّوحِ لامِنْ غَضاضَةٍ ولكنَّ كبراً أنْ يقالَ به كبرُ

(ديوان)

ففي الشطر الأول يستخدم من الحروف الرخوة ک الشين، والحاء والضاد ويقول: كان لطيف من غير ضعف ومذلة ويستخدم في الشطر الثاني من الحروف الانفجارية ک الباء والقاف والكاف ويقول: كان قوياً عزيزاً من دون تكبر.

تكرار الكلمة:

"هذا النوع من أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعا بين أشكاله المختلفة." (عاشور، 2004م، ص60). ويجب أن نعلم "القاعدة الأساسية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعني العام وإلاكان لفظية متكلفةلا سبيل إلى قبولها".(الملائكة، 1967م، ص231). في مجال الموسيقي الداخلية يعتبر النظام الصوتي المنسجم من أهم الخصائص الدالة على الجمال الموسيقي للأصوات، إنّ الصوامت والصوائت تلعب دورا هاما في التنسيق بين أبيات القصيدة، فالأصوات الاحتكاكية (الرخوة) تستعمل للتعبير عن معاني الحزن والألم، كما تستعمل الأصوات الانفجارية (الشديدة)للتعبير عن معاني الحماسة والوجد والفخر.إنّ الصلة الموجود بين اللفظ والمعني يكسب الموسيقي الداخلية للقصيدة أكثر جاذبية وهذا ما يبدو واضحا في القصيدة أبو تمام. وقد تمكّن الشاعر في قصيدته من إقامة تناسب وانسجام بين الألفاظ والمعني من خلال خصائص الحروف في تكوينها؛ ويمكن للباحث أن يلمس ذلک في أبيات متعددة في قصيدته. في هذا النوع من التكرار هناك تشابه بلاغي في الشطرين وبهذا السبب يؤثر على الإيقاع الموسيقي من جهة، وعلى دعم المعني وتقوية في ذهن المتلقي من جانب آخر. فها هو أبو تمام يوظف هذا التكرار ليمنح المعني قوة كبيرة تؤثر على المتلقي بشكل ملحوظ:

ومن قوله

تكرار اسم القبائل المختلفة ليعبّر عن الحزن الشامل.يقول:

لئن ألبستْ فيهِ المصيبةَ طيءٌ لَمَا عُرِيَتْ منها تَمِيمٌ، ولا بَكْرُ

(ديوان)

لجأ الشاعر في هذا البيت إلى تكرار اسم القبائل الطيء والتميم والبكر، أراد الشاعر أن تعمّ هذه المصيبة ويلبسها الجميع حتّي يتساوي الجميع في الحزن ولم يقتصر هذا الحزن على قحطان بل شمل عدنان بفرعية التميم والبكر.

وكذلك من قوله في البيتين التاليين يكرر الشاعر كلمتي العزاء والصبر، وأراد أن تعم هذه المصيبة وتعداه إلى الجمادات حتي يتساوي الجميع في الحزن وبهذا السبب يقول: ويبكي عليه البأس والجود والشعر، فالشاعر يريد أن يقول بعد موته فقد الجود والاحساس والشجاعة.

يعزونَ عن ثاوٍ تُعزى بهِ العلى ويبكي عليهِ الجودُ والبأسُ والشعرُ

(ديوان)

وكرر كلمة الصبر مرتين وبعض الحروف الرخوة مثل الهاء والميم للتعبير عن الحزن العميق بسبب موت القائد بحيث

يقول استشهد الصبر مع قتله.

وأني لهمْ صبرٌ عليه، وقد مضى إلى الموتِ، حتى استشهدوا: هو والصبرُ! (ديوان)

تكرار البداية

"لقد أكثر شعراء العصر العباسي الأول من تكرار البداية إذ راحوا يكررون أسماء المحبوبات وحروف النداء والاستفهام، إن حصر التكرار في صدر البيت يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره في مساحة محدودة لا تستنفد طاقاته الشعرية وآهاته النفسية، مما يضطره إلى التكرار العمودي ". (البداينة، 2006م، ص122)." ورد تكرار البداية في شعر الرثاء كثيرا، لما فيه من تفريغ للشحنات العاطفية لدي الشعراء. "(المصدر نفسه، ص122)

فتًى كانَ عَذْبَ الرُّوحِ لامِنْ غَضاضَةٍ ولكنَّ كبراً أنْ يقالَ به كبرُ

(ديوان)

فتى، سلبتهُ الخيلُ، وهوَ حمى لها وبَزَّتْهُ نارُ الحَرْبِ وهْوَ لها جَمْرُ

(ديوان)

فَتًى كُلَّما فاضَتْ عُيونُ قَبِيلةٍ دماً ضحكتْ عنه الأحاديثُ والذكرُ

(ديوان)

فتى ماتَ بين الضربِ والطعنِ ميتةً تقومُ مقامَ النصرِ إذْ فاتهَ النصرُ

(ديوان)

فتي دهره شطران فيما ينوبه ففي بأسه شطر وفي جوده شطر

(ديوان)

إنّ التكرار للكلمة (فتى) التي تصور بعداً نفسياً حزيناً عاشه الشاعر بعد موت صديقه، وأن اختياره لكلمة (فتى)يدل على حزنه العميق على فقدان صاحبه وهو في ريعان الشباب.

التصريع:

"هو توافق العروض مع الضرب وزناًو روياً بزيادة أونقصان".(معروف، 1390ش، ص19).

"هو أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في الوزن والروي .في البيت المصرع على أن تكون عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته؛وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم، في أول وهلة، أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلک وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلک إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر"(يعقوب، 1991، 194)"فالتصريع في البيت الأول سمة تغلب على كل القصائد العباسية وهذا النوع من الثبات الذي يخصب الإيقاع في النص".(البداينة، 2006م، ص76)

كذا فليجلَّ الخطبُ وليفدحِ الأمرُ فليسَ لعين لم يفضْ ماؤها عذرُ

(ديوان)

جناس:

يسمى عند البعض "التجنيس" (الحلبي، 1980م، 183)يعد الجناس نوعا من منابع الموسيقي الداخلية الذي يعتمد على أسلوب التكرار في بنائه ؛ إذ تتكرر اللفظة أو الكلمة فتجانس اللفظة أو الكلمة الأخري . وما يميز ذلک التكرار أن المعني يختلف بين اللفظتين، بينما في تكرار اللفظي يتطابق معني اللفظ المكرر.والجناس يعدّ مظهرا مهما من مظاهر الموسيقي الداخلية حيث التماثل والتشابه بين بعض الكلمات في الصوامت والصوائت والاختلاف في المعنى ؛وهذا التكرار في اللفظ يخلق نغمة موسيقية خاصة للتأثير على المتلقي.وقد اعتمد بشار على مثل هذا النوع من الموسيقي الداخلية بصورها المختلفة .قدأكثر الشاعر من الجناس غيرالتام . "هو ما اختلف فيه اللفظان في عددالحروف، أو نوعها، أوحركتها، أوترتيبها. ويتفرع هذا النوع إلى اربعة انواع هي، المضارع، والناقص، والمقلوب، والمحرف".(عباچي، 1389ش، ص24).فمن الجناس التام قوله:

وما كانَ إلا مالَ من قلَّ مالهُ وذخراً لمنْ أمسى وليسَ له ذخرُ

(ديوان)

فالشاعر في هذا البيت استخدم الجناس التام بين كلمتي "مال" للرفع من مستوي موسيقية البيت عنده فجاء منسجماً مع المعني دون أن يشعر المتلقي بأدني تكلف في مجيئه.

وقد وظّف الشاعر كذلك الجناس غير التام من النوع اللاحق بين كلمتي: العسر واليسر .

وما كانَ يدري من بلا يسر كفهِ إذا ما استهلَّتْ أَنَّه خُلِقَ العُسْرُ

(ديوان)

ومن مظاهر الجناس غير التامّ من النوع الاشتقاق بين كلمتي: مات وميتة.

فتى ماتَ بين الضربِ والطعنِ ميتةً تقومُ مقامَ النصرِ إذْ فاتهَ النصرُ

(ديوان)

استخدم الشاعرمن الجناس الناقص المطرف: "هو ما كانت الزيادة فيه بحرف واحد، "(عباچي، 1389م، ص24)

وما ماتَ حتى ماتَ مضربُ سيفهِ مِنَ الضَّرْبِ واعْتَلَّتْ عليهِ القَنا السُّمْرُ

(ديوان)

فالشاعر في هذا البيت استخدم الجناس غيرمن النوع اللاحق التام بين كلمتي: ثوي وثري كما في قوله:

ثَوَى في الثَّرَى مَنْ كانَ يَحيا به الثَّرَى ويغمرُ صرفَ الدهرِ نائلُهُ الغمرُ

(ديوان)

بالنسبة إلى ظاهرة الجناس، بسبب تغيير بسيط في بعض حروف الألفاظ المتجانسة تنتج كلمات جديدة وبمعان مختلفة.

رد العجز على الصدر:

هو ضرب من ضروب التكرار، يقوم على رد أعجاز الكلام على صدوره."ردّ العجز على الصّدر في النّظم هو أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر يكون إمّا في صدر المصراع الأوّل أو في حشوه أو في آخره وإمّا في صدر المصراع الثاني" . (الهاشمي، 1994م، ص351) وهذا النوع من التكرار يحدث جرسا موسيقيا في البيت الشعري، وقد حرص شعراء العصر العباسي على هذا النمط من التكرار، ليربطوا بين إيقاع القافية وصدر البيت. أفاد شعراء العصر العباسي من هذا التكرار في أشعارهم تقوية للنغم وتنويعا في الجرس الموسيقي. يقول أشجع ألسلمى.

غريب وأكناف البيوت تحوطه ألا كل من تحت التراب غريب

وليس حريبا من أصيب بماله ولكن من واري أخاه حريب

ففي تكرار لكلمتي (غريب وحريب) في أول صدر وعجز نغمة موسيقية حزينة استطاع الشاعر من خلالها أن يدخل إلى نفس الملتقي شيئا من الأسي والحزن الذي خيم على الشاعر، فالغربة مدعاة للحزن، والحريب هو الحزين. لهذا التكرار دلالة صوتية ؛لأن الألفاظ التي ذكرت في صدر البيت تترد صداها في آخر البيت مرة اخري. ومن شأن هذا الترديد ومن شأن هذا التكرار إظهار الموسيقي الجميلة.

من مظاهر هذا النوع من التكرار كلمة (الصبر) في البيت التالي، يحس المتلقي طول الحزن والألم لدي الشاعر كما يقول:

وأني لهمْ صبرٌ عليه، وقد مضى إلى الموتِ، حتى استشهدوا: هو والصبرُ!

(ديوان)

حاول الشاعر إظهار تجلده وتصبره ويكرر كلمة (الصبر)لأنّ يضع المتلقي في تلك الأجواء الحزينة التي يعيشها الشاعر، ليلمس لوعة الحزن .، ومن الواضح هذا الحزن العميق بسبب تكرار الحروف الانفجارية مثل القاف والتاء والباء يصور درجة الألم التي يعاني الشاعر .

لَئِنْ أُبغِضَ الدَّهْرُ الخَؤونُ لِفَقْدِهِ لَعَهْدِي بهِ مِمَّنْ يُحَبُّ له الدَّهْرُ

(ديوان)

استطاع الشاعر من خلال تكرار كلمة الدهر أن ينتسب سبب موت القائد إلى الدهر، ومن جهة الآخر يحب الدهر لأنّ أعماله كان حسناً في هذا الدهر.

الموسيقي المعنوية

وهي التي يكون التحسين بها راجعا إلى المعنى أولا وبالذات، وإن كان نصها يفيد تحسين اللفظ أيضا ويضم هذا النوع عددا كبيرا من الفنون البلاغية أهمها: المطابقة والمقابلة ومراعاة النظير واستخدام ورد العجز على الصدر.

طباق

إنّ من أهم مصاديق الموسيقية المعنوية عند أبو تمام الطباق. "هو الجمع بين الضدين في كلام أو بيت شعر كالإيراد والإصدار والليل والنهار والبياض والسواد"(الحلبي، 1980م، ص199).

ويسمى هذا الأسلوب بالمطابقة والتطبيق والتكافؤ والتضاد وهو في الاصطلاح يعني "الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة"(آمدي، 1961م، ص271).«سواء كان الطرفان حقيقيين أو مجازيين، اسمين أو فعلين أو حرفيين أو مختلفين »(قلقلية، 1992م، ص290)."ان سر البلاغة كل من المطابقة والمقابلة إنما هو تداعي المعاني، فالضد أو المقابل يجلب إلى الذهن ضده أو مقابله." (المصدر نفسه، ص299). التضاد إذن مظهر من مظاهر التناسب ولكن من النوع السلبي، لأنّ الذهن يتصوّر أحد الضدّين عند تصور الآخر، فالعسر تخطر على البال عند ذكر اليسر.وقد اعتمد الشاعر على هذا النوع من المحسنات كثيراً، فمنه قوله:

وما كانَ يدري من بلا يسر كفهِ إذا ما استهلَّتْ أنَّه خُلِقَ العُسْرُ

(ديوان)

فالتضاد الموجود بين العسر واليسر واضح فيما ذكر.ومثله كذلك قول الشاعر:

لئن ألبستْ فيهِ المصيبةَ طيءٌ لَمَا عُرِيَتْ منها تَمِيمٌ، ولا بَكْرُ

(ديوان)

فالتضاد الموجود بين كلمتي(ألبستْ وعُرِيَتْ)، نجد التناسب التام بين الضدين ومضمون البيت لأنّ يتألم الشاعر لهذا المصيبة ويحزن لهذا الفقد، حيث لم يقتصر هذا الحزن على القبيلة الطيء فحسب، بل تعداه إلى قبيلتي التميم والبكر.

مراعاة النظير:

"يراد به الجمع بين أمرٍ وما يناسبه لا على جهة التضاد، لكون التقابل فيه يحصل بين الاطراف المتناظرة "(الحموي، 1987م، ص293)، نحو قوله تعالى: "أُوْلَئِكَ ٱلذِينَ اشْتَرَوا الضَّلالَةَ بِالهُدىَ فَما رَبِحَتْ تِجارَتُهم وَمَا كَانُوا مُهْتَدِين"(بقره:16)، فقد حصل فيه تناسب بين قوله تعالى: (ما ربحت تجارتهم) وقوله: (اشتروا الضلالة) فهما نظيران متناسبان لأنّ تجارة الضلالة لن تربح . ولِمراعاة النظير صور مختلفة من التناسب، منها مناسبة اللّفظ للمعنى أو اللفظ للّفظ أو المعنى للمعنى، وقد أشار الحموي إلى ذلك في قوله: "وهو في الاصطلاح أن يجمع الناظم أو الناثر أمراً وما يناسبه مع إلغاء ذكر التضاد لتخرج المطابقة، وسواء كانت المناسبة لفظاً لمعنى أو لفظاً للفظ، أو معنى لمعنى، إذ القصد جمع شيء إلى ما يناسبه من نوعه أو يلائمه في أحد الوجوه"(المصدر نفسه، ص293).

إن من أهم مصاديق الموسيقية المعنوية عند ابوتمام مراعاة النظير ومن قوله:

وما ماتَ حتى ماتَ مضربُ سيفهِ مِنَ الضَّرْبِ واعْتَلَّتْ عليهِ القَنا السُّمْرُ

(ديوان)

والمراعاة في هذا البيت نشأ عن الجمع بين القنا والسمر والسيف والضرب، مما خلق تصويراً رائعاً من القائد البطل الذي قاتل مع الأعداء من صلاة الفجر إلى صلاة الظهر ومن الظهر إلى صلاة الغروب بالسيف حتّي تكسّرت تسعة سيوف له من شدّة المعركة حتي أحاطوا به الروم منفرداً، فقتل قبل الغروب.

ومثله كذلك قوله:

كأنَّ بَنِي نَبْهَانَ يومَ وَفاتِه نُجومُ سَماءٍ، خَرَّ مِنْ بَيْنها البَدْرُ

(ديوان)

فالتناسب واضح بين النجوم والسماء والبدر، يشبه محمد بالبدر وقومه بالنجوم والبدر بين النجوم زينة السماء فإذا غاب البدر خسرت درته الوسطي.

سقى الغيثُ غيثاً وارتِ الأرضُ شخصه وإنْ لم يكنْ فيهِ سحابٌ ولا قطرُ

(ديوان)

والمراعاة في هذا البيت نشأ عن الجمع بين الغيث والسحاب والقطر.يمكن أنّ نستنتج بسبب هذا التكرار، حين يكرر الشاعر الكلمة ما، يريد أن أكد على معني معين أو نبه المتلقي إلى أهمية ذلک المعني لأنّ إذا ذكرت اللفظ في صدر ثم في الختام تترد صداها مرة أخري بحيث يصبح صدر البيت وعجزه نغماً واحدةً متصلةً.

النتيجة:

توصّلت هذه الدراسة من خلال استعراض الموسيقي الشعرية في رثاء قائد عربي، محمد بن حميد الطوسي إلى النتائج التالية:

-اعتمد الشاعر بالنسبة إلى الموسيقي الخارجية على البحر الطويل، وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات كالمدح، والفخر، والرثاء؛ بعض النقاد يربطون بين وزن القصيدة وموضوعاتها."إن الرثاء يتناسب مع بحر الممتد الوزن كالطويل لأن الامتداد والطول يتفق مع شدة الحزن. انتبهنا إنّ الوزن العروضي هو أهمّ عنصر للموسيقي الخارجية والقوافي وحرف الروي خاصةً تشارك في الموسيقي

الخارجي بدور فاعل وفي القصيدة هذه يلجأ الشاعر بحرف الراء المضمومة لخلق الموسيقي الحزين وسبب ذلك، أنّ حرف الراء بحركته الاهتزازية أن يوحي بحزن الشاعر المتكرر، ويفرغ الشاعر آهاته المتتالية عبر ترديد هذا الحرف .

– بالنسبة إلى الموسيقية الداخلية، تنتج عن حالة الشاعر النفسية، والشاعر عندما يستخدم الحروف والكلمات يعبّر عن حالاته النفسية، وتبين لنا من خلال هذا البحث أنّ الموسيقي الداخلية أحد المظاهر الجمالية التي تتمثل في التكرار والجناس وردّالعجز علي الصدر والشاعر عندما يكرر بعض الحروف، فهذا يدلّ على أهمية هذا الحرف ويحس المتلقي بأنّ لتلك الكلمة أو العبارة أهمية بالغة والإيقاع الناتج من تكرار الحرف والكلمات يجذب أذن السامع. استطاع الشاعر من إقامة تناسب وانسجام بين الألفاظ والمعني من خلال استخدام الأصوات الاحتكاكية الرخوة للتعبير عن معاني الحزن والألم، قد أكثر الشاعر في هذا القصيدة من تكرار الحروف الهمسية الرقيقة ک الميم والنون والهاء الذي يتناسب تناسباً تاماً مع مضمون القصيدة، لأن المقام مقام الحزن والألم والأسي. وبإمكان الدارس أن يلمس ذلك في أبيات متعدّدة من قصائده.

– من أهم مظاهر الموسيقي المعنوية عند الشاعر مراعاة النظير، الطباق وقد جاءت جميعها متناسب مع أهداف الرئيسي للقصيدة التي هي التناسب بين اللفظ والمعني.

إذن يمكننا أن نستنتج في الختام أنّ الشاعر قد استطاع أن يستنفد الموسيقي بنجاح بحيث أن يرفع درجة الموسيقي بكل أنواعه المختلفة إلى الذروة الفنية بحيث أن يضع المتلقي في تلك الأجواء الحزينة، على سبيل المثال إنّ الرنة الحزينة التي شكلتها الهاء، أظهرت بوضوح مدي ارتباط الموسيقي بالمعني.

المراجع والمصادر:

1-القرآن الكريم.
2- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيّد أحمد صقر، الطبعة الأولى، ، القاهرة: دار المعارف، 1961م.
3- إبراهيم، أحمد ملحم، جماليات الأنا في الخطاب الشعري، الطبعة الأولى، دار الكندي، اربد:2004م.
4- أسامة بن مرشد بن منقذ، البديع في نقد الشعر:، تحقيق: الدكتور بدوي أحمد طبانة والدكتور حامد عبد المجيد، الالقاهرة، 1960م.
5-أسية، داحم، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية (محمود درويش نموذجا)، رسالة الماجيستر، جامعة حسيبة بن بوعلي، 2009 م.
6-أنيس، ابراهيم، موسيقي الشعر، الطبعة الثانية، الالقاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م.

7-البداينة، خالد فرحان، التكرار في شعر العصر العباسي الأول؛ رسالة الماجيستر، جامعة مؤتة، 2006م.
8-بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، الطبعة الثانية، بيروت: دار اندلس، 1982
9-التبريزي، خطيب، الكافي في العروض والقوافي، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1994م.
10- ترحيني، فايز، الأدب:أنواع ومذاهب.، بيروت: دار النخيل، 1415ق.
11- جيدة، عبدالحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار الشمال، 1986م.
12-حركات، مصطفي، أوزان الشعر، الطبعة الأولي، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، 1998م.
13- الحلبي، شهاب الدّين محمود بن سليمان، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ، تحقيق ودراسة الدكتور أكرم عثمان يوسف، دار الحرّية للطباعة، بغداد، 1980م.
14- الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، الطبعة الأولى، بيروت: منشورات دار مكتبة الهلال، 1987م.
15-خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، المجلد الثاني، الطبعة الخامسة، بيروت:مؤسسة المطبوعات العربية، 1970م.
16- داوود، أماني سليمان، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، عمان: دار مجد لاوي، الطبعة الأولي، 2002م.
17-السيد، شفيع، التكراربين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد السادس، ص85-106، .1984م.
18-الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، الطبعة الثالثة، كويت: مطبعة حكومة الكويت، 1989م.
19-عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، الطبعة الأولى، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م
20-العاكوب، عيسي علي، موسيقي الشعر العربي، دمشق: دار الفكر، 1421ق.
21-عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.
22-عباچي، اباذر، علوم البلاغة في البديع والعروض والقافية، الطبعة السادسة، طهران:سمت، 1389ش.
23-عبد الرؤف، محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، القاهرة: مطبعة الكيلاني، 1977م.
24-عبدالله عطيه، عبدالهادي، ملامح التجديد في موسيقي الشعر العربي، الاسكندريه: مكتبة بستان المعرفة، 2002م.
25- العراقي، أبو ناصر، أجمل ما قيل في الرثاء، (د.ت)
26- فاضلي، محمد، مختارات من روائع الأدب العربي في الشعر الجاهلي .تهران: سمت، 1381ش.
27-القلقلية، عبده عبد العزيز، البلاغة الإصلاحية، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار الفكر العربي، 1992م.
28- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة العاشرة، القاهرة: دار المعارف.

29----------، فصول الشعر ونقده، مصر: دار المعرف، 1999م.

30- غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة، 1997م.

31- معروف، يحيي، العروض العربي البسيط، الطبعة السادسة، تهران: سمت، 1390ش.

32-مفتاح، محمد، في سيماء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1982م.

33-ملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثالثة، بيروت: منشورات مكتبة النهضة، 1967م.

34- نصار، حسن، القافية في العروض والادب، مكتبة الثقافة الدينية، (د.ت).

35- الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، بيروت، دار الفكر، 1994م.

36-الهاشمي، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، الطبعة الاولي، المنامة، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، 2006م.

37-هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ في بحث البلاغي والنقدي، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980م.

38- يعقوب، إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، 1991م.