الموسيقى الحشوية في شعر الموشح ((الموشح العراقي انموذجاً))

أ.م.د . فرحان بدري الحربي
جامعة بابل – كلية التربية للعلوم الانسانية

رؤى حميد منديل
جامعة بابل – كلية التربية للعلوم الانسانية
b.m_73@yahoo.com

المستخلص :

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على اشرف الخلق اجمعين وعلى اله واصحابه الغر الميامين.

اما بعد : فبعد تأمل في انتاج كثير من شعراء الموشح العراقي وجدت ان موشحاتهم كانت غنية بموسيقى خفية، منسجمة مع موضوع الشاعر الذي يعبر عنه، فخُلقت هذه الموسيقى عن طريق ما تتضمنه الموشحة من تصريح وتكرار وجناس حيث كان لذلك التلوين الصوتي الموسيقي في السياق الشعري دوراً مهماً في اضفاء جمالياته في النص الشعري، لاسيما اذا ما علمنا ان الموشح يكتب ليغنى على مسامع الناس .

الكلمات الافتتاحية: البناء الفني، جمالية الموسيقى، شعر، جرس الالفاظ، تكرار، تصريع، جناس .

Abstract :

In the name of God the Merciful and prayers and peace be upon His creature and his family and his companions granite Miami.

After:

After hopes to produce a lot of poets Iraqi Muashah found that Mohhathm was rich subtle music, in line with the theme of the poet who expressed, and they were created this music through the Provisions Almoshh of the permit and repetition and alliteration, where he was so coloring acoustic music in a poetic context an important role in hiding aesthetic in the poetic text, especially if we know that Muashah writes to sing on the ears of the people.

Keywords: technical construction, aesthetic music,hair, bell wordy, repeat, Tbara,alliteration.

مقدمة

لم تقتصر موسيقى الموشح العراقي على الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية فقط، بل نجد أن موشحاتنا غنية بموسيقى داخلية خفية تتوازى معها وتنسجم مع موضوعها ومع الواقع النفسي الذي يعيشه الشاعر[١]، محاولة من شاعر الموشح تطويع اللغة وتوظيف كل أدواتها الفنية لتحقيق الجمال الموسيقي للموشح موشحته، فللشعر نواحي عدة للجمال، ولكن أسرعها إلى النفوس ما فيه من جرس الألفاظ فقد يدرك حتى الطفل ما في الشعر من جمال الجرس حتى قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور، لأن أول أثر يتركه الشعر في المتلقي هو الأثر السمعي[٢].

وتتألف هذه الموسيقى عن طريق حركة الأصوات الداخلية في الموشحة التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل العروضية فهي "التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها"[٣]، وهذه الألفاظ لها أهمية بالغة في الموسيقى الداخلية للنص، من خلال اتصالها مع السابق واللاحق، ولها قيمة تأثيرية جمالية ترتبط بجرس الألفاظ[٤]، فاختيار الألفاظ نفسياً وموسيقياً وربطها بأخواتها في تناسق وانسجام يضفي على الموشحة تناسباً موسيقياً جميلاً خاصة وأن الكلمة تفقد شخصيتها المستقلة عندما تدخل في انتظام مع كلمات أخرى، وسوف تتعدد معانيها ودلالاتها، فالمتلقي لا يتلقى الكلمات الشعرية كأصوات كما يتلقى الأصوات الموسيقية بل يتلقاها كدلالات[٥]، فتُخلق هذه الموسيقى عن طريق ما تتضمنه الموشحة من تصريع وتكرار وجناس، وكان البحث في هذه الظواهر البديعية على مر العصور يقوم على أساس الاعتقاد الراسخ أنها مجرد زينة طارئة وزخرف بهدف التحسين والتنميق، ولكن هنا سنقف على بعض النماذج لنرصد تأثير

هذه الظواهر البديعية على المسار الإيقاعي، ولكن الفاعلية الإيقاعية لهذه الظواهر ليست بسيطة أو عرضية غرضها الزخرف، بل هي ركن هام في بناء العمل الفني ولا ريب أن لها دوراً كبيراً في خلق موسيقى هذه الموشحات[٦]، وهو ما أطلق عليه الدكتور إبراهيم أنيس "جرس الألفاظ في البديع"[٧]، وقد لعبت هذه الموسيقى الدور البارز في جلاء المعنى وإيضاحه وذلك باشتراكها مع الموسيقى الخارجية في تكثيف النغم الموسيقي في الموشحة حيث تُعد الموسيقى سر تميز النص الأدبي ومادته الأساس هي الحروف والألفاظ المبينة أساساً على الانسجام والتناسق[٨].

أولاً: التصريع

وهو من مظاهر موسيقى الحشو التي تنتج عن طريق توافق وانسجام صورتين إيقاعيتين[٩]، "وهو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني"[١٠]، وقد أشار إليه ابن رشيق القيرواني في باب التقفية والتصريع "هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربِه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[١١] وهذا له قيمة جمالية على المستوى الإيقاعي النفسي والدلالي، فهو يولد رنة موسيقية منبهة تأتي في صمت نهاية الشطر الأول الذي يتساوى مع ما يليه في الشطر الثاني، "بسبب توازن الألفاظ، مع توافق الأعجاز أو تقاربها"[١٢]، وأما على المستوى الدلالي فهو يكشف عادة عن تحول دلالي من موضوع إلى آخر أي من شعور إلى آخر[١٣].

وبما أن فن الموشح فناً غنائياً فيعد التصريع جزءاً مهماً في موسيقاه، وهذا ما لاحظناه ففي الموشح العراقي لا تكاد موشحة تخلو منه فنجده في المطلع وفي أجزاء الموشحة الأخرى ، فنجد في ديوان ابن الدهان موشحتين، استخدم التصريع في جميع أقفالها، قائلاً[١٤]:

بـــــــدّر اكمـــــــل ويـــــــوم مقبـــــــل

وفي القفل الآخر:

راح سلســـــــــل حَماهـــــا اكحـــــــــل

فالصورة الإيقاعية للعروض (أكمل) في الغصن الأول مطابقة للصورة الإيقاعية في الغصن الثاني (مقبل) وكذلك (سلسل وأكحل)، ولكن أهم ما يجسد هذين المصراعين هو الاختلاف الواضح في بنيتيهما، باستثناء حرف اللام الذي بنيت عليه الموشحة وهذا الاختلاف والتنوع يستمر في جميع الأقفال حتى نهاية الموشحة وبهذا "التنوع يكمن سر الجمال"[١٥].

والشاعر حسن عبد الباقي وجدنا ديوانه يحتوي على موشحتين تحمل لنا موسيقى لا يمكن التغافل عنها، فيقول[١٦]:

فـــــوق خديـــــه شـــــقيق ولـــــه البـــــدر شـــــقيق
صـــــير الخصـــــر الرقيـــــق ردفـــــه البـــــاغي رقيـــــق
قلـــــت بـــــــالثغر بريـــــق مـــــزج الشـــــهد بريـــــق

فالتصريع الذي جاء به تصريعاً تاماً فكلا العروض والضرب متوافقه توافقاً تاماً في صورتها الإيقاعية وهذا التوافق يحمل وظيفة جمالية لأن اللفظ المشترك إذا حمل على المعنى ثم جاء به معنى أخر أدى ذلك إلى اشتياق النفس إليه[١٧]، بما يبعثه من نغمة موسيقية ذلك لتشابه الأصوات فتفاجئ ذهن المتلقي بهذه المشابهة[١٨]، فيأتي "من جهة أداة كشف، ومن جهة أخرى أداة فاعلة نتسمَّع من خلالها حركة الإيقاع في هذه البنية بشكل جميل"[١٩].

وأما صفي الدين الحلي فنلاحظ هيمنة التصريع كعنصر موسيقي في موشحاته حيث نلاحظ موشحته (في حمى الملك)[٢٠]، جاءت جميع أقفالها مصرع بها، وكذلك موشحة (كثير الحسن قليل الوفاء)[٢١]، وموشحة (حامل الهوى)[٢٢]، وموشحة (إلى معاليه ينتهي الكرم)[٢٣]، وموشحة (أطول خوفي)[٢٤]، وردت بعض أقفالها مصرع بها، أما موشحة (عيشة راضية)، فقد حملت أجمل موسيقى لأن الشاعر التزم بها تجنيس القلب، فيقول[٢٥]:

لَنا نشـــــوةُ في الدّجى ناشـيهِ بإدراكها اصلحْت شـــانيه

وفي القفل الثاني يقول فيه[٢٦]:

فكانّـــتْ لأنفســنا هاديَة ولكنّهـــا للعِـــدى داهَيـــة

فقد قام الشاعر بالتلاعب بالكلمات المصرع بها عن طريق قلب حروفها، وبهذا حرص الشاعر على استثمار كل الوسائل اللغوية والعروضية التي تعينه على إثراء الإيقاع وتكثيف نغمة موشحته، وخاصة أن هذا التلاعب بالكلمات المصرعة لم يكن عبثاً بل جاء متجاوباً مع حركة شعوره.

ونجده استخدم التصريع في مقاطع من موشحته (ليلة العز)، فيقول[٢٧]:

الطيـــرُ شَـــــدَا ومَنظـــــرُ الزهـــــرِ بـــــدا

والقطـــــرُ غـــــدا يوليـــــه جـــــوداً ونـــــدى

والجـــــونُ حـــدا ومَـــد في الجـــــو رِدا

ففي هذا المقطع نجد أن الشاعر كان موفقاً في اختياره لألفاظه، فنجد أن التصريع هنا واضحاً، فضلاً عن أن الكلمات المصرعة بها جاءت متجانسة فيما بينها، مما أعطى رنَّة واضحة وجميلة، بالإضافة إلى قافية الألف، كل هذا ساعد على الانطلاق في الوصف.

ونجد موشحة التلعفري قد جاءت أقفالها مصرع بها، فيقول[٢٨]:

واحترزْ واحذرْ فأحـــداق الـــــدّمى كَـــمْ أراقـــت في رباهـــا من دِم

فالصورة الإيقاعية للعروض (دمى) في الغصن الأول توافق الصورة الإيقاعية للضرب (دمِ) بعد إشباع حرف الروي، فاعتمد الشاعر التصريع طيلة موشحته، جعلها تحمل موسيقى مميزة عن طريق تكرر هذا التصريع بعد كل دورٍ فكان بمثابة استراحة بسب الحروف الممدودة (الألف والياء) المتكررة، وتهيئة المتلقي للأدوار المختلفة القوافي بعدها.

ونجد الشاعر أحمد بن حسن الموصلي يحقق ذروة الإنسجام والتناسق في النغم في موشحته، يقول فيها[٢٩]:

بـــي مـــــن حـــــوى الحسن كلـــه وفـــــتاق غيـــــدَ الاكلـــــه

وفي القفل الثاني يقول فيه:

فلـــــو رأى قـــــيس دلـــــه انســـــاه حســـــن المدلـــــه

فنلاحظ التطابق بين العروض والضرب تطابقاً تاماً يؤدي إلى زيادة الدفق الموسيقي بسبب تطابق الكلمات ونلاحظ موشحة (لك قد يخجل الغصن) لمحسن الخضري، حيث قامت الموشحة بأكملها على هذه الموسيقى، فيقول[٣٠]:

لـــك قد يخجل الغصن النظير وجفـــون مالهـــا قـــط نظيـــر

وبعينيـــــك أحـــورار مستدير يصرع الليـــث ويـــردي الاســـدا

ما عهدنا الظبي يردي الضيغما

قســما بـــالطرف لمـــا ان ســـــها فـــــوق خـــد فوقـــه الـــورد زهـــا

ان قلبـــي عنـــــك يومـــاً ماســـها لا ولا هـــــــم بلهـــــو ابـــــــــدا

يبدو التصريع في هذه الموشحة قوياً، بسب التصريع التام بين الكلمتين (النظير ونظير)، ولهذا التقارب التام في اللفظ أثراً واضحاً على النغم باعتبار "الإيقاع في حد ذاته يعني التقارب والتماثل والتناسب"[٣١]، فضلاً عما نجده من أن هذا التصريع في اثراء المعنى لكونه تحول من الحديث عن الغض المورق الذي وصفه بالنظير إلى جفون المحبوبة التي مالها نظير، وفي المقطع الاخر نجده في لفظتي (سها وزها) فنجده تصريعاً ناقصاً فهو مختلف في صوت واحد فقط، ولكنه بهذا حقق الإيقاع المتناسق لأن حرفا السين والراء كلاهما من الحروف الرخوة مما سهل إيقاع البيت.

ويأتي التصريع في "مفتتح القصائد حرصاً من الشعراء على الجانب الإيقاعي المؤثر في النفس، حيث تستجيب عن طريق ذلك الإيقاع الصوتي لما يريد الشاعر أن يطرحه من قضايا وأفكار والمستوى الدلالي مع المستوى الإيقاعي يجسدهما البناء اللغوي وهو ما يسمى عند القدماء بالتنسيق المخصوص"[٣٢]، فقد حرص شاعر الموشح حيدر الحلي على الإتيان به في مطلع موشحته فقط، فيقول[٣٣]:

احـــــدى الغَـــواني الى الزوراءِ جَاءتْك تمشـــــي على استحياءِ

فنلاحظ التقارب التام في النطق بين قافية المصراعين فالأولى (راء + ي) والثانية (ياء + ي) فتنقسم القافية في كلا المصراعين الى مقطعين، وذلك بسبب طبيعة حروف الروي (أي الهمزة) فهذا الحرف يعد من أشق الاصوات إذ يحتاج الى جهد عضلي [٣٤]، وبسبب صعوبة نطقه سوف ينقسم المصراع الى قسمين في كلاهما مما يجعل رنة كلا المصراعين بارزة ومشابهة وبذلك يحقق انسجاماً اكثر لموسيقى مطلعه .

ثانياً: التكرار

وهو "أن يكرر المتكلم الكلمة أو الكلمتين بلفظها ومعناها"[٣٥]، وهو الأساس في خلق الموسيقى الداخلية بجميع صوره وهو "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"[٣٦]، وإن هذه الظاهرة لها قيمة جمالية بما تخلقه من موسيقى للنص ولها دوراً مهماً في إخصاب شعرية وتكثيف البث الإيحائي والجمالي، فهو خاصية مشحونة بالإيحاء والتوتر في نسقها العلائقي، وله وظيفة تعبيرية في النص من خلال سيطرة فكرة العنصر المكرر على فكرة الشاعر[٣٧]، ويوظف هذا التكرار أو هذه الطاقة الصوتية لرسم ملامح الموسيقى الداخلية فيكون حيلة لفظية وشغفاً جمالياً[٣٨]، وهذا العنصر يكون "أكثر وضوحاً من غيره، خاصة أن التكرار يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه"[٣٩]، ولكي يحقق التكرار وظيفته الجمالية يحتاج "إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات"[٤٠].

هناك فروع متعددة لهذا النوع من البديع، ولكننا سنتحدث هنا عن أكثر أنواع التكرار وروداً في الموشح العراقي وهو:

١. تكرار الحرف:

إن دراسة هذا النوع من الموسيقى مهمة لأن القصيدة الشعرية في تنظيمها عبارة عن أصوات، وبذلك تتحول معه طبقة الصوت إلى جزء من التأثير الجمالي[٤١]، وهي في الوقت نفسه "المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية تتمظهر بالطريقة الملموسة جدّاً والأكثر عمقاً"[٤٢]، وهذه الموسيقى "تنهض على مجموع من القيم الصوتية التي تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلك في القصائد التي تكثر فيها التقفيات وتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى"[٤٣]، فيتمكن الوشاح بذلك من التأثير على المتلقي عن طريق "رفع الصوت وخفضه بشكل يراعي تقوية المقطع أو إرخاءه،

فالمقطع الذي يقع عليه النبر يرتفع معه الصوت بطبيعة الحال، وفي ما عدا ذلك يرتفع الصوت ارتفاعاً عفوياً في المواقف العاصفة"[٤٤].

وسندرس هنا تكرار صوت معين في سطر واحد، أو ضمن مقطع معين، وسنحاول الكشف عن القيم الجمالية للأصوات التي لا تكمن في الألفاظ نفسها فحسب بل في تجانسها في النسيج اللغوي.

كما في قول الشاعر ابن الدهان الموصلي[٤٥]:

يهفـــو فُويـــق حقـــفٍ لَـــــدْنا اذا أنثنـــــى
وعَهْـــدنَا بالكثـــــبِ لاتنبـــتُ القنـــــا
مـــالي يـــــدٌ فـــأقوى بالصـــــدَّ والنـــــوى
فـــارحم حليـــفُ بلـــوى قَـــدْ شـــفهُ الهـــوى

فقد جاء تكرار صوت الفاء في هذا المقطع سبع مرات ومن مميزات هذا الصوت بأنه عند خروجه "تلتقي الشفة السفلى بالأسنان العليا تاركة بينهما فراغاً كافياً لمرور الهواء، ويحدث الهواء حينئذ نوعاً من الحفيف"[٤٦]، فنلاحظ أن هذا الصوت ينسجم مع ما أراد الشاعر التعبير عنه من ضعف وحزن تجاه محبوبته فكان تكرار هذا الصوت كالآه.

كما في قول صفي الدين الحلي[٤٧]:

أسرتِ فؤادي حينَ أطلقتِ عبرتي، وبَـــــدلتني من منيتـــي بمنيتـــي
ولما رأيتِ الســقمَ أنحـلَ مهجتـــي، تعجبتِ من ســقمي وانكـرتِ قتلـي

صِـــرتِ ان بـــدا ألمَـــي، عنـــدما ارقـــتِ دمـــــي
تعجبـــين مـــن ســـقمي، صحـــتي هـي العجـــبُ

نلاحظ في هذا المقطع هيمنة صوت التاء، حيث ورد خمسة عشر مرة، ويتميز صوت التاء بأنه "صوت شديد مهموس... لا يتحرك الوتران الصوتيان بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا فإذا أنفصل انفصالاً فجائياً سمع ذلك الصوت الانفجاري"[٤٨]، مولداً شحنة من الانفعال، فاقتضى التركيز على المخاطبة مصوراً للمتلقي قساوتها.

ووظَّف صفي الدين الحلي صوت الكاف، قائلاً[٤٩]:

كـــأن نـــارَ الجَحـــيم هجـــرك لـــي لم تُبـــقِ مـــن مهجتـــي ولم تّـــذرِ
ان كـــان اقصى مُناك ســـفكَ دمـــــي فَلَـــيسَ عنـــدي لـــذاكَ من أثَـــر
أيَحمِـــــل حتفـــاً مـــن رجـــــاك ويقُتَـــــل، وهو فـــــي حِمـــــاك
يـــا قلـــــب قد كـــانَ مابليتَ به فأصْبـــــر لحكـــم القضـــــاء والقدر
فأصـــبرُ كالصـــبر فـــي مَرارتـــــهِ لكـــــن فيه عَواقـــــب الظفَـــــرِ

ففي هذا المقطع نجد تكرار صوت الكاف إثنى عشر مرة، وبسبب الجهد العضلي الذي يتطلبه النطق به بسبب عمق مخرجه، حيث يعد من الأصوات الشديدة[٥٠]، فيجعل التركيز على هذا الصوت أكثر فمثل بذلك الصوت عاطفة الشاعر القوية فكان خروج الهواء عند النطق به كأنه تنفيس الشاعر مكبوتات نفسه وهو يصف هجر المحبوبة له، وقساوتها تجاهه.

ومن تكرارات حرف الكاف قول باقر الهندي، يقول[٥١]:

الكـــــأس في كـــــاس كـــاعب كوجنتيهـــــا تـــــــــورد

شـــــمس عليهـــــا كواكـــــب مـــــن الحبـــــاب المنضـــد

إن تكرار هذا الحرف في بداية موشحته حقق رنة قوية وبارزة، وكأنه أراد التنبيه بها على جمال الساقية، ونجده في القفل الآخر وظف حرف ألألف، فيقول:

والطيـــر في الـــدَّوح خاطـــب شـــــدا وغنَّـــــى وغـــــرَّد

فهذا الصوت الطويل (الألف) في (شدا وغنَّى) يخلق موسيقى طويلة تجعل الشاعر ينطلق في التعبير عن الطبيعة.

ويوظف موسى الطالقاني تكرار صوت الكاف في موشحه له وجهها لصديقه، قائلاً في أحد مقاطعها[٥٢]:

فكـــن كيـــف شـــئتَ فمالي اليك ســـــواك شـــفيعٌ ولـــي في يَـــدِيك

فؤاد لحبك ألقى القياد

إن حرف الكاف فرض هيمنته في هذا المقطع، فهذه إشارة تقتضي التركيز على المخاطب، وخاصة أن كل ما يحصل بالشاعر من ألم يعود إليه وهذا الحرف يتطلب جهداً كما ذكرنا فيكون مناسباً لوصف ألمه وعذابه من غياب صديقه جاء ومعه تكرار حرف الفاء وما يسببه هذا الحرف من حفيف- كما ذكرنا سابقاً- فكان ملائماً للألم والحزن الذي يمر به الشاعر لفقده لصديقهِ.

ويوظف موسى الطالقاني حروف المد في موشحته، قائلاً[٥٣]:

فاشـــــتياق وفـــــراقُ وســـقام ومـــــــــلامُ وهيـــــامُ وســـــهر

فكأن لم يكُ غيري مستهام

لا ولا غيركُ في الناس قمر

في هذا المقطع نجد تكرار لحروف المد الألف والواو، حيثُ تسمى هذه الحروف بالحروف الطوال[٥٤]، مما جعلت الصوت طويلاً حيث عبر هذا الصوت عن حجم ما يعانيه الشاعر عن طريق مد الكلمة وتطويلها، بالإضافة إلى صوت الهاء في كلمتي (هيام، سهر) فمجيئها بصورة متتالية أصبحت كالآه التي تقرع ذهن المتلقي.

وقوله مادحاً في موشحة اخرى حيث وظف حرف المد الألف، يقول[٥٥]:

قد أبـــى العـــزُّ لمثلـــي ان يضام وانـــا ابن الصـــيد وضـــاح النســـب

من ابـــاه الضـــيم ســـادات الانام خيـــر هـــذي الناس عجمـــاً وعـــرب

وبآبـــائي هذا الكـــون قـــــام مـــن يُـــــباهيني بجـــدٍ وبـــأب

وأنـــا ابـــنُ الفـــارس النـــدب البطل مـــن بـــه الله الرايـــا امتحنـــا

فقد كرر الشاعر حرف المد (الألف) بشكل حقق نغمة طويلة، فالشاعر في هذا المقطع يفتخر بنفسه وبآبائه فدفع الشاعر إلى الاستغراق في هذا الفخر.

وأفاد عبد الباقي العمري من صوت العين، فيقول[٥٦]:

خلنـــي ياســـعد من وصـــف الربيع ومـــن التشـــبيب في بنت الـــدنان

واعفنـــي عن نعـــت ذي الحسن البديع بمعـــاني المنطـــق الزاهـــي البيـــان

فجاء بتكرار حرف العين سبع مراتٍ، فما يتميز به هذا الصوت بإصدار حفيف ولكن ليس بالقوي[٥٧]، فقد وظفه الشاعر في موقع مناسب وكانه تعب من وصف الربيع والتغزل بالمحبوبة عن طريق هذا الحفيف الضعيف، ويريد بعد ذلك ان يمدح الشخصية المناسبة .

ووظف عثمان بكاش في أحد مقاطعه صوت الميم، فيقول[٥٨]

مليح في الجمال له علامة فلم يرض الهلال له قلامة

يميناً لو رمى طرف العمامة لخلت قوامه علم الاقامة

فجاء تكراره أثني عشر مرة، ويتميز هذا الصوت بأنه مجهورٌ ويتكون "بأن يمر الهواء بالحنجرة أولاً فيتذبذب الوتران الصوتيان، فإذا وصل مجراه إلى الفم هبط أقصى الحنك، فسد مجرى الفم متخذاً الهواء مجرى في التجويف الأنفي محدثاً في مروره نوعاً من الحفيف"[٥٩]، وكرر الشاعر معه حرف اللام في الكلمات (مليح، الجمال، علامة، قلامة، الإقامة) وتظهر جمالية إلحاق الميم باللام في هذه الألفاظ قدرة اللسان على الانتقال من الميم إلى اللام بسهولة ومرونة للناطق، قبالة تقبل السامع لهذا الانتقال لأن حرف اللام هو حرف لثوي[٦٠].

وقد وظف الشاعر محمد بن دانيال صوت اللام للتعبير عن حاله، فيقول[٦١]:

انا مالي اعلل بالوصال وأسهر للقلى طوال الليالي

وارضى في الحقيقة بالمحال بودي لو ارى طيف الخيال

ومالي ساهراً من لحظ ناعس شجيا فهل خلخالها أهدى الوساوس اليا

فأدى تكراره إلى تقوية موسيقى المقطع، فكانت معبرة عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فقد وظفه– اللام– بسب شدة وقعه للتنبيه عما جرى به من جفاء محبوبته لدرجة أنه رفض الحقيقية، متمسكاً بالمحال.

وقد وظف السيد حيدر الحلي الوسوسة النتاجة عن تكرار صوت السين، فيقول[٦٢]:

وَمِن الوَشْي كَساهَا قُشبا حُلَلَ السُندسِ والاسْتبرقِ

وَشَّحَ الطَّلُ عَرُوس الزَّهَرِ

بسْقيط اللؤلؤ المُنحْدرِ

ثُمَّ حَيّاها نَسيم السَّحر

وَجَلاها فَوْقَ كَرْسي الرُبى لمعُ بَرْقٍ مِن ثنايا الأبرَقِ

ينتشر موسيقى السين في هذا المقطع، ولفقد جاء تكراره سبع مراتٍ حيث يتميز هذا الصوت المهموس "بأنه عند النطق بها تقترب الأسنان العليا من السفلى فلا يكون بينهما إلاّ منفذ ضيق جيد"[٦٣]، وينتج صوت صفير[٦٤]، ويرتبط هذا الصوت ببعض الحالات الشعورية، وبذلك اراد الشاعر التعبير بهذا الصوت عن حركة الطبيعة وصوت الطيور بالإضافة إلى الطبيعة الصامتة التي يصفها، فكان هذا الحرف السين مناسباً لصوت الطبيعة الصامتة، ومعروف عن هذا الحرف انه يجود في الوصف فيكون صوته بمثابة تصوير للطبيعة . [٦٥]

٢. تكرار الكلمة:

أن تكرار الكلمات التي تبنى من أصوات داخل النص الشعري، يستطيع الشاعر بها أن يخلق جواً موسيقياً يشيع دلالة[٦٦]، وهذه الموسيقى تخلق إحساساً وتثير صوراً ورؤى فتعمل التأثير في الملتقى وتدعه أشد تقبلاً للنشوة الفنية[٦٧]، ووجدنا عند شعراء الموشح العراقي هناك نماذج تستحق أن تدرس لما فيها من تناغم جاء عن طريق تكرار كلمات معينة، كما في قول أحمد بن حسن الموصلي[٦٨]:

ان قُلتَ بدرُ فالبَدْرُ ينخَسفُ

أو قُلــــتُ شـــمسٌ فالشمـــسُ تتكســـفُ
أو قلـــــتُ غصـــنٌ فالغصـــنُ ينقصـــفُ

لقد كرر الشاعر كل من كلمة (بدر وشمس وغصن) مرتين فأحدث تناغماً أفاد موشحته، فضلاً عن رسم صورة بعدم رضاء البدر والشمس والغصن بأن يشبه ممدوحه بهم لشدة جماله.

وممن استخدم اللفظة لتقوية موسيقى موشحته الشاعر صفي الدين الحلي، فيقول[٦٩]:

وحقَّ الهـــوى ماحلـــتُ يومـــاً عن الهـَـــوَى، ولـــكن نَجمـــــي في المَحبـــة قد هـــوى
ومـــاكنتُ أرجـــو وصـــلَ مَـــن قَتلي نـــوى، وأضـــنى فـــــؤادي بالقَطيعَةِ والنـــوى
لَيسَ في الهَـــوى عجَـــبُ ان أصابني النَصـــبُ
حامِـــلُ الهَـــوَى تَعِـــب يســـتفزه الطّـــربُ

كرر الشاعر كلمة (الهوى) أربع مراتٍ مما منح هذا المقطع نغمة إيقاعية خاصة فقد استطاع الشاعر أن يوائم بين هذه النغمة وحالته الشعورية، فأضفى رونقاً جمالياً وقدرة أكثر على التأثير عن طريق تكرار هذه اللفظة بشكل ملفت، فتنتج الموسيقى في النص عن طريق "أنفعال الشاعر بما حوله عن طريق اللغة، ولهذا تكون اللغة الشعرية في القصيدة موزونة، فالانفعال هو المصهر الذي تتحول فيه كل العناصر المكونة للعمل الشعري ومن هنا كان الإيقاع مرتبطاً بالمعنى".[٧٠]

واستخدم صفي الدين الحلي الفعل (قال وقلت) في موشحته، فيقول[٧١]:

قـــال: مَـــه لاتعصـــني! قلـــتُ: مهـــلا، لســـتُ اخشـــى مـــع هـــواه افتضـــاحا

وفي القفل الآخر يقول:

قال: امـــلإ الكـــاسَ بـــالراح أم لا، قلـــتُ: حســـبي ريقـــك العـــذبُ راحـــا

فأراد الشاعر أن ينقل للمتلقي مشهداً حوارياً مع محبوبته فاستخدم هذه الأفعال بشكل مكرر، فجاء تكرارها بشكل أضفى على الموشحة نغمة موسيقية موحدة بداية كل مقطع، هذا بالإضافة إلى أنه كان موفقاً باختيار ألفاظ قريبة هي (مه ومهلا) لما بينهما من تجانس، تحقق أعلى مستوى من الموسيقى لهذا المقطع.

وللكلمة دوراً مهماً في تحقيق موسيقى للشعر، فهي "صوت الوجدان، لها سحرها ودفؤها وعبقها، جهرها وهمسها، شدتها ولينها، تفخيمها وترقيقها، لها بتولة الفكر وطهارة النفس. إنها مظهر من مظاهر الانفعال النفسي"[٧٢]، فنجد أن الشاعر محمد الواسطي يقوم بتكرار كلمات ذات طابع حزين، فيقول[٧٣]:

كلهـــم يبكـــي على ألـــف جفـــاه أو حبيـــب مـــات
وأنـــا أبكـــي على طيـــب الحيـــاه وزمـــانٍ فـــات
أيـــن عمـــري؟ وعلـــى عمـــري اه خلَّـــف الحســـرات

ويأتي تركيز الشاعر على كلمة أبكي، وما تحمله هذه الكلمة من معاني الألم، ولكنه على أي شيء يبكي؟ فهو باكياً على عمره الذي ذهب وولى، ولم يخلف غير الحسرات. فكانت هذه الموسيقى نابعة من أعماق ما يحسه الشاعر، فضلاً عن هذا التسلسل فذكر البكاء مرتين، وبعدها عمري مرتين.

وممن استخدم تكرار الفعل (قال، قلت) في الأقفال والأدوار الشاعر الحبوبي، فيقول[٧٤]:

كلـــما قبلتـــه قـــال : كفـــاك قلـــت: من خـــديك ورداً أجتنـــي

وفي القفل الآخر، يقول[٧٥]:

قلـــت: يـــا أقصـــى المنـــــى روحـــي فداك مـــا جـــرى؟ قـــــال: أمـــا قبلتنـــي

قلـــــت: خـــــذ عـــــنِّ قبلـــــة قبـــــل

قـــال: مـــا كـــل رويً يشـــفي الغلـــل

قلـــــت: مـــــن لـــــي بســـــجاياك الأول

قـــال لـــي: هيهـــات إمـــن يســـمع ذاك (أم أوفـــــى لا تبـــــاري) مضـــــعني

فجاء تكرارهم لغرض رسم مشهد غرامي مع محبوبته.

ولكي يصل الشاعر بالملتقي إلى قارئ لا شعوري ومتأثر لا شعوري لا بد من التركيز على عنصراً مكرراً[٧٦]، فنجد الحبوبي يوظف الضمير في مديحه، قائلاً[٧٧]:

ذاك مـــــن عمّهـــــم جـــــود يـــــده

ذاك مـــــن ســـــادهم فـــــي محتـــــده

ذاك مـــن ســـاغ الـــورى مـــن مـــورده

ذاك مـــــن ذاك! وهـــــل تعـــــرف ذاك ذاك مـــن أضـــحى ســـمي (الحســـن)

يكشف تكرار الضمير (ذاك) عن رغبة بتقوية مديحه عن طريق التركيز على نغمة وهي الضمير (ذاك).

واستخدم الحبوبي الفعل مرة أخرى لتقوية نغمته، قائلاً[٧٨]:

فتـــرى فيهـــا الفضـــا لمـــا ارتـــدى ولـــه مـــن لامـــع البـــرق شـــنوف

يـــرقص القطـــر زفونـــا إذ غـــدا يضـــرب الرعـــد بجنبيـــه دفـــوف

وتـــرى الآكـــام فـــي قطـــر النـــدى ظهـــرت فـــي مـــده مثـــل الحـــروف

وتـــرى فيـــه الرواســـي ســـفنا ســـبحت مـــاخرة فـــي لجـــج

وتـــرى الضـــب يـــؤم المكمنـــا ثانيـــاً بُرثُنـــه لـــم يعـــج

وتـــرى منـــتظم الطـــل الســـقيط فيـــه بطـــن الـــواديين أتشـــحا

فيكرر الفعل المضارع (ترى) خمس مرات للتدليل، فقد وصف الشاعر هذه الطبيعة بصورٍ مجازية أضافت لها جماليات ساحرة، فأراد الشاعر التأكيد والتدليل لما يحث لها فقام بتكرار هذا الفعل، وأخذ هذا التكرار وموقع واحد في كل مقطع من الموشحة، مما أعطى لموشحته نغمة أقوى وبداية أجمل.

وممن استخدم التكرار بداية كل سطرٍ الشاعر موسى الطالقاني، فيقول(٧٩):

فاســـألوا عنـــي هاتيـــك البحـــار هـــل جـــرت إلاّ بجـــاري أدمعـــي؟

واســـألوا فـــي الليـــل إذا شـــط المـــزار هـــل رآنـــي طـــيفكم فـــي مضـــجعي؟

ان الانفعال الشعري مدى بلغ مداه يحدث ايقاعاً داخلياً متناسقاً فنجد ان الطالقاني هنا منفعلاً ويطلب ان تسأل عما وصل اليه حاله ، كانه لم يكتفِ بالتعبير عنه فيطلب التسأل عن حاله ، فافتضى تكرار الفعل ولم ينفصل الجاني الدلالي عن الجانب الايقاعي .

ومن تكراراته اللطيفة التي أستهل بها موشحته، قوله(٨٠):

يـــا غصـــون البـــان يـــا غصـــون البـــان قـــد مـــال غصـــني وأنثنـــى والصـــبر عنـــي بـــان

كانت هذه أبرز التكرارات التي خلقت لنا موسيقى جمالية، وقد وجدت هناك تكرارات لكنها لم تفد الجانب الموسيقي بقدر ما جاءت تدعيماً للمعنى.

٣. الجناس:

هو تشابه اللفظين في النطق، واختلافهم في المعنى، وينقسم إلى قسمين، الأول ويسمى التام، ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء، هي نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها. والآخر غير تام، ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأربعة السابقة(٨١)، وقد نبَّه عبد القاهر الجرجاني إلى أهميته، فقال: "إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمراً لم يتم إلاَّ بنصرة المعنى"(٨٢)، وقال أيضاً: "إنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساقه نحوه"(٨٣). كما وقد نبَّه جان كوهن على ضرورة استغلال الشاعر لكل أدواته الفنية، لتحقيق شعرية أكثر لنصه، ونبه على ضرورة مقاربة ما سماه بـ(النظم) الذي لا يعد حلية زائدة أو خارجة عن الشعر، كما لم ينظر إليه بوصفه متمركزاً في مستوى الصوت فحسب، بل نظر إليه على أنه بنية صوتية دلالية(٨٤).

وسنقف على بعض النماذج في الموشح العراقي لرصد تأثير الألفاظ المتجانسة على موسيقى الموشحة.

فيقول يوسف بن زيلاق(٨٥):

صـــــاحِ لا تســـــتمع مـــــن اللاحـــــي واطّـــــرح مـــــا يقـــــولْ

فمـــــن العيـــــب أن تبـــــت صـــــاحي مـــــن كـــــؤوس الشـــــمولْ

فـــــــاكس راحَ النـــــــديم بـــــــالراحِ واعـــصَ قـــول العـــذولْ

فكلمة (صاحِ ولاحي) على الرغم من التجانس في الحروف، إلاَّ أن معناها جاء معاكساً تماماً، فالشاعر يطلب من صاحبه ألا يسمع لقول العذول (اللاحي). ومن ثم يوظف الجناس الآخر بين لفظة (صاحي) و(راحِ) فنجدهما أيضاً يحملان معنى معاكساً، فهو يعيب على صاحبه أن ينام ويترك الراحِ (الخمرة)، وهذا الجناس بين الألفاظ مهماً لتحقيق موسيقى أكثر، "فالتجانس الصوتي يكشف عن أهمية دور الحركة الصوتية في تشكيل إيقاع النص، اذ يجب أن تحقق شروط تآلف الأصوات وحدة النص الشعري، وتجعله كلاً متماسكاً متعادلاً"[٨٦].

ومن الجناس أيضاً ما جاء في قول أحمد بن حسن الموصلي[٨٧]:

فالنضـــــــــــيد النظـــــــــــيم والشـــــــــــتيت الشـــــــــــنيب

والأســـــــــــيل الوســـــــــــيم الخضـــــــــــيب الخصـــــــــــيب

والقـــــــــــوام القـــــــــــويم القضـــــــــــيب الرطيـــــــــــب

فجانس الشاعر بين هذه الألفاظ التي عبَّرت عن مدى إعجاب الشاعر بالممدوح، حيث تلاحقت هذه الصفات في ذهن الشاعر فعبر عنها وتلاحم هذا الإطار الصوتي مع بقية عناصر التجربة، فجاءت أهميتها بأنها "تخلق إحساساً، وتثير صوراً ورؤى، فالنغمة الموسيقية تعمل على تخدير وعي المتلقي، وتدعه أشد تقبلاً للنشوة الفنية، اذ تحدث فيه حالة من الذهول والرعشة متداخلة، وهي في أصلها نغم يتسرب ويجول في النفس"[٨٨].

ونجد صفي الدين الحلي جاء بموسيقى منسجمة مع مشاعره الداخلية، فيقول[٨٩]:

حمـــــدتُ إليـــــك ترحـــــالي وحـــــالي

وزادَ لـــــــديكَ إقبـــــــالي وبـــــــالي

وقـــــد ضـــــاعفتَ آمـــــالي ومـــــالي

فيريد الشاعر أن يضع جميع ماله في خانة غيره، فاستعمل الألفاظ التي تعطي إيقاعات متناغمة، وهذه الألفاظ هي (ترحالي وحالي، إقبالي وبالي، آمالي ومالي)، فهو تماماً يريد أن يعرض عن طريق المجانسة في أبياته حالة تسليمه الأول والآخر إلى الغير، وهنا تكمن أهمية الإيقاع الداخلي.

ونجد الشاعر محمد بن دانيال يوظف جناساً مشابهاً له، فيقول[٩٠]:

يـــــا صـــــاحِ لســـــتَ صـــــاح مـــــن ابنـــــة الكـــــرومْ

والـــــرَّاح فـــــوق راحـــــي أُنقـــــى بهـــــا الهمـــــومْ

كـــــــم تعـــــــذل اللـــــــواحي فيهـــــــا وكـــــــم تلـــــــومْ

إنَّ القـــــــــــدحَ اذا قـــــــــــدح يبقـــــــــــي التـــــــــــرحْ

فيقوم الشاعر بترخيم كلمة صاح من أجل تحقيق حناساً تاماً. ونجد الجناس في ألفاظ (الراح، راحي، القدح، قدح)، فهذا النظم والترتيب له دور فاعل في تحقيق الموسيقى، فيرى جان كوهن "أن النظم أداة فعالة في الشعر"[٩١]

---

[١] يُنظر: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، كمال أحمد غنيم، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨: ٢٦٧.

[٢] يُنظر: موسيقى الشعر ، ابراهيم انيس ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، د .ت: ١٣.

[٣] الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) ، عز الدين اسماعيل ، وزارة الاعلام والثقافة ، بغداد ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٦: ٣٧٤.

[٤] يُنظر: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠: ١٢٥

[٥] يُنظر: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، عبد القادر عبو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧: ١٤٤.

[٦] يُنظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، إبتسام أحمد حمدان، مراجعة أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، سورية– حلب، الطبعة الأولى، ١٩٩٧: ٢٨٩.

[٧] موسيقى الشعر: ٤٤.

[٨] يُنظر: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، أحمد العلوي العبدلاوي وحميد حماموشي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠١٣: ٣٣٩.

[٩] يُنظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٦: ٨٠، ويُنظر: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الإيقاع الشعري)، رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠١٣: ٢٠٧.

[١٠] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه: أحمد الحوفي وبدوي طبابه، نهضة ،مصر، د .ت: ٢٧٧.

[١١] العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة ، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٥٥: ١٧٣.

[١٢] جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، إشراف: صدقي محمد جميل، مؤسسة الصادق، طهران، د. ت: ٣٥٢.

[١٣] يُنظر: جماليات القصيدة الإسلامية، الإيقاع الشعري: ٢٠٧.

[١٤] ديوان ابن الدهان ، تحقيق عبد الله الجبوري ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٨: ١٩٥.

[١٥] البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام (في تجليات الإيقاع تركيباً ودلالة وجمالاً)، رشيد شعلان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١١: ١٥٢.

[١٦] ديوان حسن عبد الباقي: ٦٩.

[١٧] يُنظر: جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقد عند العرب: ٢٧٠.

[١٨] يُنظر: البناء الفني في شعر الهذليين، أياد عبد المجيد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠: ١٣٣.

[١٩] شعر نزار قباني السياسي (دراسة نقدية)، حيدر فاضل عباس الحميري، دار الفراهيدي، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٤: ١٤٠.

[٢٠] يُنظر: ديوان صفي الدين الحلي ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٠: ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧.

[٢١] ديوان صفي الدين الحلي ،: ٤٥٦، ٤٥٧.

[٢٢] م. ن: ٤٥٣، ٤٥٤.

[٢٣] م. ن: ٢١٣، ٢١٤.

[٢٤] م. ن: ٤٥٥.

[٢٥] م. ن: ٦٧٢.

[٢٦] م. ن: ٦٧٣.

[٢٧] م . ن :١٩٤.

[٢٨] ديوان التلعفري ، شهاب الدين محمد بن يوسف بن مسعود التلعفري الشيباني ، تحقيق رضا رجب ، دار الينابيع ، دمشق ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٤: ٦٠١.

[٢٩] ديوان الموشحات الموصلية ، جمع محمد نايف الدليمي ، د. ط ، ١٩٧٥ : ٤٠، ويُنظر: الموشحات: ٤٥، ٤٨، ٥٤، ٥٧، ٦٢، ٦٤، ٨١، ٨٢، ٨٦.

[٣٠] ديوان الشيخ محسن الخضري ، جمع عبد الغني الخضري ، المطبعة العلمية ، النجف ، ١٩٤٧: ١٢٠؛ ويُنظر: النصوص ١١٩، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩.

[٣١] البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام: ١٤٩.

[٣٢] موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية) ، حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩: ٥٠.

[٣٣] ديوان السيد حيدر الحلي ، تحقيق مضر سليمان الحلي ، شركة الاعلمي ، بيروت – لبنان ، الطبعة الاولى ،٢٠١١: ٣٤٩.

[٣٤] الاصوات اللغوية ، ابراهيم انيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩٩ : ٧٨ .

[٣٥] شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، صفي الدين الحلي، تحقيق: نسيب نشاوي، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٢: ١٣٤.

[٣٦] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٢: ٣٨.

[٣٧] يُنظر: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: ١٦٥، ١٦٧.

[٣٨] يُنظر: ظواهر أسلوبية في الشعر الأردني الحديث، طارق عبد القادر المجالي، دار يافا، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩: ٢١٠.

[٣٩] فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٦ : ٥٣.

[٤٠] يُنظر: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: ١٦٥، ١٦٧.

[٤١] يُنظر: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة (الإيقاع الشعري): ١٧٣.

[٤٢] قضايا الشعرية، رومان باكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨: ٥٤.

[٤٣] القصيدة العربية الحديثة (حساسية الأنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات)، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠١٠: ٣٨.

[٤٤] تمهيد في النقد الحديث ، روز غريب ، دار المكشوف ، بيروت ، الطبعة الاولى ، ٢٠٠٦ : ١٧٩.

[٤٥] ديوان ابن الدهان: ١٩٣

[٤٦] الأصوات اللغوية: ٢٥.

[٤٧] ديوان صفي الدين الحلي: ٤٥٤.

[٤٨] الأصوات اللغوية: ٥٦، ٥٧.

[٤٩] ديوان صفي الدين الحلي: ٤٥٦.

[٥٠] يُنظر: الأصوات اللغوية: ٢٥.

[٥١] شعراء الغري والنجفيات ، علي الخاقاني ، المطبعة الحيدرية ، النجف ، ١٩٥٤: ٣٨٠/١.

[٥٢] ديوان السيد موسى الطالقاني ، تحقيق محمد حسن ال الطالقاني ، مطبعة الغرى الحديثة ، النجف ، الطبعة الاولى ، ١٩٥٧: ٢٨٤.

[٥٣] : م . ن : ٢٨٤.

[٥٤] يُنظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، رواي للإعلان، إسكندرية: ٣٧: ٣٧.

[٥٥] ديوان السيد موسى الطالقاني: ٣١٣.

[٥٦] ديوان الموشحات الموصلية: ١١١.

[٥٧] يُنظر: الأصوات اللغوية: ٧٧.

[٥٨] ديوان الموشحات الموصلية: ٩٠.

[٥٩] الأصوات اللغوية: ٤٤.

[٦٠] يُنظر: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، دار الشروق العربي، بيروت، الطبعة الرابعة، د. ت: ٢٨، ويُنظر: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، أحمد العلوي العبدلاوي وحميد حماموش، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٣: ٣٤٧، ٣٤٨.

[٦١] ديوان الموشحات الموصلية: ٥٤، ٥٥.

[٦٢] ديوان السيد حيدر الحلي: ٣٦٧.

[٦٣] الأصوات اللغوية: ٦٧.

[٦٤] يُنظر: م. ن: ٦٧.

[٦٥] يُنظر : الصورة في الشعر العربي ، احمد علي ابراهيم الفلاحي ، دار غيداء ، عمان ، الطبعة الاولى ، ٢٠١٣ :١٩٣.

[٦٦] جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٣٩؛ ويُنظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: ٣٨.

[٦٧] فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: ١٤٩.

[٦٨] ديوان الموشحات الموصلية: ٣٨.

[٦٩] ديوان صفي الدين الحلي: ٤٥٣.

[٧٠] مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥: ٢٥٢.

[٧١] ديوان صفي الدين الحلي: ٤٦٠.

[٧٢] خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨: ١٧.

[٧٣] فوات الوفيات ، محمد بن شاكر بن احمد الكتبي ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر ، د.ت:٢/٥٨٦

[٧٤] ديوان السيد محمد سعيد الحبوبي ، جمع محمد الحبوبي ، صححها عبد الغفار الحبوبي ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ١٩٨٠: ١٤٨.

[٧٥] م. ن: ١٤٨، ١٤٩.

[٧٦] يُنظر: اللغة الإبداعية (دراسة إسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية)، يوسف محمد الكوفحي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠١١: ١٦.

[٧٧] ديوان الحبوبي: ١٥١

[٧٨] م. ن: ١٥٨.

[٧٩] ديوان السيد موسى الطالقاني: ٣١٠.

[٨٠] م. ن: ٣١٦.

[٨١] يُنظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: ٣٤٥.

[٨٢] أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، الطبعة الأولى، ١٩٩١: ٨.

[٨٣] م. ن: ١١.

[٨٤] يُنظر: بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٦: ٥٢.

[٨٥] فوات الوفيات: ٢/٦٣٨-٦٣٩.

[٨٦] الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ١٥٣.

[٨٧] المنهل الصافي والمستوفى بعد الوافي ، يوسف بن تغري بردى الاتابكي جمال الدين ابو المحاسن ، تحقيق محمد امين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤: ١/٢٦٧.

[٨٨] فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: ١٤٩.

[٨٩] ديوان صفي الدين الحلي: ٢١٧.

[٩٠] ديوان الموشحات الموصلية: ٥١، ٥٥.

[٩١] بنية اللغة الشعرية: ٥١.