مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية

اسم المقال: الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني الدمشقي (ت 1173هـ - 1759م)
اسم الكاتب: د. هناء سبيناتي
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/2948
تاريخ الاسترداد: 2026/11/02 13:48 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

المُوْسِيْقَا الدَّاخِلِيَّةُ فِي شِعْرِ الكِيْوَانِيِّ الدِّمَشْقِيّ
(ت ١١٧٣هـ – ١٧٥٩م)

د. هناء سبيناتي*

الملخّص

هذا بحث في الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني الدمشقي، يعرض أبرز عناصرها، محاولاً تبيان أثرها في المعاني والصور.

إنّ قراءة النصوص الشعريّة للكيوانيّ تعلن عن أنساق إيقاعيّة تعكس درايته الشعريّة، وإدراكه أنّ الجذوة الإيقاعيّة من مقوّمات الخطاب الشعريّ الإبداعيّ، لذلك قُسِمَتْ الدراسة قسمين: في القسم الأول دُرِسَتْ عناصر الموسيقا الداخليّة في شعره، فكان أبرزها: التكرار والجناس وردّ العجز على الصدر وطباق السلب، أمّا في القسم الثاني فحاول البحث تبيين أثر هذه الموسيقا في معاني الكيوانيّ، فتناول بالدرس قصيدة في الغزل، إذ بلغت العناية الموسيقيّة في قصيدة الغزل ذروة عليا عند الشاعر، ومن ثمّ رصد أثرها في بناء الصورة، فلا نكاد نجد عنده قصيدة إلا وقد زخرت بفنون من عناصر الموسيقا الداخليّة تتضافر مع مكوّنات النصّ الأخرى لأداء الدلالة.

وظهرت عبر هذه الدراسة قيمة الخطاب الشعريّ الإيقاعيّة المسكونة بالإيحاءات الدلاليّة، إذ كانت موسيقاه الداخليّة متوائمة مع رؤيته النفسيّة عن طريق التجمّعات الصوتيّة وطاقاتها الإيحائيّة كاشفة عن معانٍ خفيّة في شخصيّة الشاعر.وفي سبيل ذلك كلّه اتُّبِعَالمنهج الوصفيّ التحليليّ الذي يستقصي الظاهرة ويحلّلها.

الكلمات المفتاحية: موسيقا، الشعر الكيواني ، الموسيقا الشعرية، الايقاع الشعري

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية– كلية الآداب ـ جامعة دمشق

The Inner Music in AlkiwaniAldimashki's poetry (1795 AD, 1173 Hijri).

Dr. HanaaSbeinati

abstract

Reading the poetic texts of Alkiwani-Aldimashki presents rhythmic formats that reflect his poetic recognition. He recognizes that rhythmic roots are from the rectifiers of the creative poetic discourse and those roots are very close to the poetic experience. The research studies the text's inner music with a special analysis and excludes its elements from his poems, it is clear through repetitions, homophone, epanalepsis and the antithesis. Through those figures of speech, the value of rhythmic poetic rhetoric appeared which full of semantic inspiration. The research studies a romantic poem that has a lot of musical elements and those elements in the romantic poem are the priorities according to the poet. It is difficult to find a poem without those musical elements combined with the other text's components to perform the significance.

His inner music with its sound gatherings and suggestive energy was matched to his psychological view and this music shows hidden meanings in the poet's personality. Even the sentences in their various structures come compatible with the deep structure of the text by chanting some letters and some words.

Key words: Music, kiwi poem , poem music , rhythm poem

يمتلك الكيواني الدمشقيّ خصوصية وتفرّداً بين شعراء العصر العثماني، فنصُّه الشعري يمثّل منجزاً إبداعيّاً، كان ذا فاعلية مؤثّرة في الأوساط الأدبيّة، وحظي باهتمام حسن من معاصريه، فقد كان شاعراً وكاتباً موهوباً ومتميّزاً.

ولد أحمد بن حسين باشا بن مصطفى الشهير بالكيواني[١] في دمشق، وأخذ عن علماء الشام، ثمّ قصد إلى مصر فأخذ عن علمائها، وأتقن علوم العربيّة والآداب والفقه وفنوناً أخرى، ونال إجازة في الخطّ، قال عنه المرادي في ترجمته: "مُفْرد الزمان وحسنته، الأديب الشاعر والأريب الماهر، كان سَمَيْدعاً عارفاً بارعاً كاملاً كاتباً فاضلاً، له يدٌ طولى في العلوم، وفنون الآداب، ومهارة تامّة خصوصاً بالإنشاء والنظم والنثر، وبراعة في الكتابة بحيث تفرّد بحُسن الخطّ في وقته، مع معارف تامّة، وخطٌّ أخذ من الحسن وافر الحظّ...كان درّة في جيد دهره، وغرّة في جبهة عصره"[٢].

رحل إلى الأناضول وصولاً إلى إستانبول–عاصمة الدولة – وحظي بتكريم بعض رجال الدولة، ونال حظّاً من الشهرة والرعاية يليق به وبعلمه وفنّه، "وكان أحد أعيان (جند أوجاق البرليّة) بدمشق، والمشار إليه بهم، ووالده كان أمير الأمراء، تولّى حكومة القدس وعجلون وغيرها"[٣].

طبع ديوانه في دمشق سنة (١٣٠١هـ)، وقال الدكتور محمد رضوان الداية عنه: "ديوان الكيواني الدمشقي نموذج حسن الدلالة، جيّد الشهادة على نبض حيوي في الأدب: شعره ونثره في هذه المدّة من حياة الأدب العربي؛ وهو نموذج يكسر حدّة الكلام المتسرّع عن انحطاط عام وسقوط ذريع للأدب العثماني، ويغيّر من تلك الرواسم الجامدة، والرواسم جمع الرَّوسم: الكليشة"[٤].

---

(١) تنظر ترجمته في: سلك الدرر، المرادي ١/ ١١٣–١٢٤، الأعلام، الزركلي١١٨/١، وترجم له ترجمة موسّعة الدكتور عمر موسى باشا في تاريخ الأدب العربي (العصر العثماني): ٥٠٦.

(٢) سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، محمد خليل المرادي، تحقيق: أكرم حسن العلبي، دار صادر، بيروت ١١٣/١.

(٣) المصدر السابق ١١٣/١.

(٤)الكيواني الدمشقيّ أحمد بن الحسين (ت ١٧٥٩م) من طلائع نهضة الشعر في العصر الحديث، د. محمد رضوان الداية، مجلّة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ٨٧، الجزء ٤ ، تشرين الأول ٢٠١٢: ١٠٧٨.

وأغلب شعره في الغزل، والوصف، والحنين، والشكوى من الغربة، حتى إنّ صديقه سعيد بن السمّان[١] كان يسمّي ديوان الكيواني (المَلْطَمة) لأن غالبه– بل كلّه– ندبٌ وتأوّه، وقد اعترض المرادي– صاحب سلك الدرر– في ترجمة الكيواني على هذا، وقال فيه: إنّ تسمية ابن السمّان لديوان الكيواني بالملطمة حسدٌ منه، وشبّه الكيواني في القرن الثاني عشر بالأمير منجك المنجكي[٢] في القرن الماضي، بل هو أرجح منه... ثمّ عقّب وقال: وعلى كلّ حال فهو فرد الدهر أدباً وفضلاً ونظماً ونثراً...[٣].

غير أنّ هذا الاهتمام لا يكاد يتجاوز عصره، فإذا ما اقتربنا من الدراسات الحديثة لا نجد دراسة جديّة إلا ما كان من الدكتور محمد رضوان الداية في مقال نشره في مجلة مجمع اللغة العربية، بعنوان "الكيواني الدمشقي أحمد بن الحسين (ت ١٧٥٩م) من طلائع نهضة الشعر في العصر الحديث"، ولذلك فإنّ هذا البحث يقترب من مستوى لم ينل حظاً من الدراسة ألا وهي (الموسيقا الداخلية) بوصفها البؤرة الأساسية التي تشع منها عناصر القصيدة التكوينية الأخرى "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً"[٤] يجسّد القدرات الخياليّة للمبدع.

ولابدّ قبل الشروع في استجلاء الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني من الوقوف على تعريفها ليكون ذلك ركيزة أنطلقُ منها إلى دراسة عناصرها وتأثيرها في شعره، والتعريج على مصطلح الإيقاع بسبب التداخل القائم بين مصطلحَي الإيقاع والموسيقا.

(١) تنظر ترجمته في: سلك الدرر، المرادي ١٦١/٢.

(٢) الأمير منجك بن محمد اليوسفي (ت ١٠٨٠هـ) تنظر ترجمته في: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، المحبي ١٣٦/١.

(٣) سلك الدرر، المرادي ١١٤/١.

(٤) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الإنجلومصرية، ط٢، ١٩٥٢: ١٥.

١-الإيقاع الشعري:

الإيقاع اصطلاحاً: "وحدة النغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في أبيات القصيدة"(١)، وعرّف الدكتور شوقي ضيف الإيقاع بأنّه "موسيقا خفيّة تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة وكلّ حرف وكلّ حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقا الخفيّة يتفاضل الشعراء"(٢) ويقصد د. ضيف بالموسيقا الخفيةِ الداخليةَ(٣).

"فالإيقاع ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية"(٤).

٢-الموسيقا الشعرية:

يقول د. إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقا الشعر) -الذي يعدّ مرجعاً أساسياً لكلّ دراسة جادة في بابه-: "وللشعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردّد بعضها بعد قدر معين منها، وكلّ هذا هو ما نسمّيه بموسيقا الشعر"(٥)، ثمّ إنّه جعل الموسيقا المتولدّة من جرس الأصوات والبديع اللفظي في فصل، وجعل الموسيقا المتولّدة من عروض الخليل في فصل آخر، من دون تصريح منه بأنّ الأولى داخليّة والثانية خارجيّة.

فالنصّ الشعريّ ينمو في نظام موسيقي خارجي بارز ناتج "من الحركات والسكنات بغض النظر عن نوعية الحروف وصفاتها وتكرارها، وهو ما تعبّر عنه تفعيلات الخليل، فإذا انتظمت أصوات

(١) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة: ٤٣٢.

(٢) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٦٦: ٩٧.

(٣) اختلف الدارسون حول مصطلح الموسيقا الخفيّة وربّما عَنَوا به: أنواع البديع المعنوي وإخراج الخبر والإنشاء عن وظائفهما اللغويّة ممّا يثير الذهن ويحرّك اللبّ لإدراك الغاية الشعريّة، ينظر: موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ٤٢.

(٤) نظرية اللغة والجمال، تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية - اللاذقية، ١٩٨٣: ١٦٦.

(٥) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ٧-٨.

البيت بناظم إضافي غير ما تعرب عنه البحور الخليليةّ فهو ما يطلق عليه الموسيقا الداخليّة"[١].
وهذا ما يحمل على الاعتراف بأنّ "الوزن والقافية لم يكونا وحدهما في يوم من الأيام وحتى في الجاهليّة الموسيقا الكاملة للشعر، وكان لابدّ دوماً من نغم موسيقي يكمل المعنى والصورة، وينبعث من اللغة، وربما كان هذا الجانب من موسيقية اللغة في القرآن الكريم هو الذي جعل الناس حين سمعوا آياته أول ما سمعوها يظنونها شعراً وما هي بشعر"[٢].
فالموسيقا الداخلية هي الانسجام اللفظي الناتج من التآلف الصوتي بين اللفظة وأخواتها في التركيب، وكذلك بين المفردة الواحدة ودلالتها التعبيرية والإيحائية، وتعدّ عنصراً موسيقياً حرّاً مؤازراً لعروض الخليل، ويمكننا أن نعدّها الإنجاز الموسيقي الأبرز في الدرس النقدي بعد إنجاز الخليل، الذي لم يدّعِ هو ولا من تابع أعماله والتزمها بأنّ البحور هي المصدر الوحيد لموسيقا الشعر.
"إنّ الموسيقا الداخليّة نظام موسيقي خاص يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة ملزمة تحكمه، وإنّما يبتدعه الشاعر ويتخيّره ليناسب تجربته الخاصة، فهو كلّ موسيقا تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزّز رؤيا الشاعر"[٣]، وليس من المبالغة القول إنّ الموسيقا الشعرية تسهم في نقل مكونات النص عامة سواء الدلالة أم العاطفة أوالخيال.
أمّا الخوض في الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني فهذا ما سنقف عليه اعتماداً على عناصرها وتبيين تأثيرها في المعاني من دون الادّعاء أنّ البحث استوفى كلّ تلك العناصر.

أولاً- عناصر الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني:

وُفِّق الكيواني اعتماداً على الموسيقا الداخليّة لأشعاره في إقامة علاقة إيصال فاعلة مع متلقّيه، وقد أشاع هذا الجو الموسيقي عبر عناصر موسيقية أسهمت إلى حدٍّ بعيد في إغناء

(١) أقنعة النص قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١: ٧٠.
(٢) أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥: ١٣٥.
(٣) بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، إيمان خضر الكيلاني، دار وائل للنشر، عمّان، ٢٠٠٨: ٢٧٨.

الصوت الداخلي للقصيدة، وسيقتصر البحث على أربعة منها: التكرار، والجناس،وردّ العجز على الصدر، وطباق السلب.

١- التكرار:

يعدُّ التكرار أحد الخطوات المنهجيّة التي اتّكأ عليها الكيواني ليجعل منها مرتكزاً صوتيّاً يسهم بدرجات متفاوتة في الخلق الشعري، ويمكن تقسيم التكرار بالنظر إلى طبيعته أربعة أقسام هي:

أ- تكرار الحرف:

يسهم تكرار الحروف في أداء الرسالة الشعرية إسهاماً ملحوظاً عبر تأثيره الموسيقي، وما يصاحب هذا التأثير من دور ترنّمي يوائم بين الشكل اللفظي والمضمون الشعري، فإذا كرّر الشاعر حرفاً فلأنّه يستخرج منه أقصى طاقاته الدلالية، وفي الوقت ذاته ينتج الإيقاع بسبب التماثل، ويهيمن صوت الحرف المكرّر على البيت الشعري، فإن كان هذا الصوت ملائماً للدلالة سار كلّ من الشكل والمضمون إلى غاية واحدة، وإن خالفه فإنّه يورث التنازع والتنافر بين الموسيقا والدلالة، فالكيواني يكرر القاف في معرض حديثه عن العاذل، يقول[١]:

يـــا عـــاذلي أَتظـــنُّ أنْ قَـــدْراقتِي مِـــنْ قولِـــكَ التلفيـــقُ والتنميـــقُ

وهو يرمي إلى عتاب العاذل، فكان حرف القاف معيناً على دعم الفكرة، إذ إنّه يوحي بالشدّة والقساوة والصلابة[٢]، فكان لابدّ من مواجهته بقوّة وإبراز قدرته على كشف تلفيقه وتنميقه، فطغى حرف القاف على البيت عاضداً الروي.

فإن تكررت الألف منحت الكلمات مجالاً ممتداً، لأنّ مخرجها الجوف من دونما تدخلٍ من جهاز النطق، فتجيز للنفَس أن يمتدّ فيتضح المستوى الصوتي لما فيها من جهر وتطاول، كقول شاعرنا[٣]:

(١)ديوان أحمد بك الكيواني الدمشقي: عُني به: محمد أمين الشهير بابن عابدين، صحّحه: عمر نبهان، المطبعة الحفنية لصاحبها محمد أفندي الحفني، دمشق الشام، ١٣٠١هـ: ٤٦.

(٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٨: ١٤٢.

(٣) ديوان الكيواني: ١١٣.

أعيَـــا الهَـــوى حَبْلـــي كمَـــا أعيَـــا الخَـــواطرَ كنـــهُ وصـــفه

أربَـــى علـــى لُطْـــف النّسيـــ ـــمِ بِفـــرطِ رقتِـــهِ ولطفِـــه

يَـــا وَيْـــح قلبـــي مِـــنْ قسَـــا وةِ قلبِـــهِ مَـــع لـــينِ عِطْفِـــه

كرّر الشاعر الألف المديّة خمس مرّات في البيت الأول، منبّهاً إلى ظهور الإعياء عليه بسبب الهوى، وأراد أن يجهر بحبّه في البيت الثاني فكرّرها مرّتين، وكذلك اتّكأ عليها مرّتين في البيت الثالث حتى غدت ركيزة أساسية في بناء النصّ، فأطلقها محاولة منه للترويح عن نفسه بعد إحساسه بالضيق والاختناق.

واستخرج الكيواني من حرف الباء الجهير في البيت الآتي أقصى طاقاته التعبيرية، يقول[1]:

قلـتُ: مـولايَ كيـفَ يَحْسُـنُ هَجْـري واجتنابي، وبـي مِنَ الحبّ ما بـي؟

إذ ورد في الشطر الثاني خمس مرّات، منساقاً في خدمة موسيقا البيت مطبوعاً بطابع انفعال الشاعر، فعند النطق بـ (الباء) تنطبق الشفتان انطباقاً محكماً، وبعد انفصالهما فجأة ينفجر النَّفَس المحبوس مُحْدِثاً صوتاً انفجاريّاً مدوّياً[2]، وهذا الأمر يتّفق مع طبيعة تجربة الشاعر الوجدانيّة المكبوتة والقاسية، ولا سيما أنّهربط بين الحرف المكرر (بي) والمصدر (اجتنابي) بمجانسة لطيفة، فأتى الأثر الإيقاعي من تكرار (بي)، والتكرار الدلالي الناتج من الجمع بينها في شطر واحد مع التجنيس.

ب- تكرار اللفظ:

كلّ لفظ في السياق الشعري له تأثيره الدلالي والموسيقي، فإن كرّره الشاعر فإنما منحه الاستمرار، ومدّه بحيويّة موسيقية تنبه إلى مكامن الجمال في اللفظة "وذلك عبر المحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا ينبع من خلال

(١) ديوان الكيواني: ٦.

(٢) الأصوات اللغويّة، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة العصر، د.ت: ٢٣.

تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم المركوز في الخامة المبدعة"[١]، ثمّ إنّه يمثل إلحاحاً على الدلالة التي يُعنى بها، **ويتجلّى تكرار اللفظ في ثلاث صيغ هي:**

١- تكرار الاسم:

يرمي به الشاعر إلى تثبيت الدالّ، يقول[٢]:

فقلْـــتُ لـــهُ- فـــديتُكَ -: زِدْ تَنِـــي حَـــرّاً علـــى حَـــرِّ

لأنّ النَّـــارَ فِـــي قَلبِـــي وقلبِـــي لـــيسَ فِـــي صَـــدْري

أسهم تكرار (الحَرّ) في إكساب البيت الأول إلهاب مشاعر الشاعر، وساعد في تنمية الدلالة تدريجياً، فتحوّل الحرّ إلى نار تصلى قلبه في البيت الثاني، والقلب في صدر البيت يحترق، وهو في العجز هاربٌ من حرّه إلى المحبوب.

ومن تكرار الاسم قوله[٣]:

وَسَـــاجعةِ تُبْـــدي الشـــكايةَ جهـــدَهَا وأكتمُهَا جهدي ومَا وَجْدُها وَجْدي

وإنْ سَـــألَ الخـــلّانُ عنـــي فـــإنّني مقـيمٌ علـى عَهْـدِي وإنْ نَقَضُـوا

ولـــي عنْـــدَهُمْ قلـــبٌ يُعَـــذَّبُ بالجفـــا وفي أضلعي قلبٌ يذوبُ مِنَ البعدِ

تتكثّف التكرارات الموحية في البيت الأول، فلفظتا (الجهد والوجد) كُرّرتا مرّتين، وهما توحيان بحمولة تراثية من المقارنة بين حال الحمامة وحاله، وبأنّ جهده ووجده أعظم وأبين من جهدها ووجدها فلا مجال للمقارنة بينهما، إضافة إلى تكراره (العهد) في البيت الثاني مضفياً إيقاعاً مستمراً من الوفاء به و الإقامة عليه عبر التقابل الدلالي في الشطر الثاني (مقيم ـ وإن نقضوا)، وجاء تنكير (قلبٌ) وتكراره في البيت الأخير موحياً بتكرار ضربات قلبه المعذّب التي لا تملُّ من التكرار.

(١) ينظر:البنية الإيقاعية في شعر شوقي، محمود عسران، مكتبة المعرفة، ٢٠٠٦ :٣٠١.

(٢) ديوان الكيواني: ١١٠.

(٣) المصدر السابق: ٥٨ -٥٩.

٢- تكرار الفعل:

ويطغى على قسيميه في تكرار اللفظ، وهو يزيد على حركية الإيقاع لما هو معلوم عن الفعل من إفادته الحركة والاستمرار، يقول شاعرنا[١]:

رِفْقَـــــاً بقلـــــبٍ وَالـــــهٍ مَـــا قـــرَّ قـــطُّ مـــنَ الوجيـــبِ

تهفـــو بـــه الـــذّكرى كَمَـــا تهفـــو المُدامـــةُ بالشَّـــروبِ

بنى الكيواني بيته الثاني على حركية الفعل (تهفو)، ولمّا كرّره في الشطر الثاني أدّى تكراره الوظيفة الإيقاعية.

وقد يضيف الشاعر إلى تقسيم الشطرين عاضداً آخر هو التكرار، كما في قوله[٢]:

أمســى المعنّــى يعــاني مــا يعانيــه مــن الأســى ويقاســي مــا يقاســيه

فكرّر (يعاني) في الشطر الأول مرّتين، ثمّ كرّر (يقاسي) مرّتين في الثاني مكسباً البيت إيقاعاً غزيراً بكثرة التكرار مع أدائه وظيفته الدلالية.

وقد يطغى الغرض الموسيقي في التكرار، كقوله مخاطباً محبوبه[٣]:

فَأَذِبْــهُ أو عَذِّبْــهُ كيــفَ تَشَــا وبمَــا تَشَــا فعذابُــهُ أجــرُ

أسهم تكرار الفعل (تشا) في الشطر الثاني في تعميق المعنى.

٣- تكرار الاسم والفعل:

إذا أراد الشاعر المزجَ بين الحركة والثبات لجأ إلى التنويع بين المكرّرين، فيجعل أحدهما فعلاً والآخر اسماً أو العكس، ومن أبرز صوره الفعل والمفعول المطلق، يقول[٤]:

إذا رنَّ مِــنْ فــوقِ الأراكــةِ رَنَّــةً تنفّســتُ أنفاســاً لهــا تُحــرقُ الجَمْــرا

تتكاتف في تكرار الفعل (رنَّ) مع المفعول المطلق (رنَّةً) الوظيفتان الإيقاعية والدلالية، فهو

(١) ديوان الكيواني: ١٢.

(٢) المصدر السابق: ٦٣.

(٣) المصدر ننفسه: ٣٤.

(٤) نفسه: ٢٢.

يبتغي من صوت لفظة (رنّة) رنَّة الراء والنون، وابتغى من صوت المفعول به (أنفاساً) بعد الفعل (تنفَّستُ) تنفيساً عن حاله، مع خروج أنفاسه الحرّى عبر همس السين وصفيرها.

وهذه الصورة من التكرار تتداخل وظائفها مع الوظيفة التي اختارها الكيواني من وظائف المفعول المطلق التي حددها النحاة، وهي تأكيد معناه أو بيان عدده أو بيان نوعه، نجد مثل هذا في قوله(١):

فَعَـــــلَ الغـــــرامُ بلبِّـــــهِ فِعْـــــلَ المـــــدامِ القَرْقَـــــفِ

إذ افتتح كل شطر بالصيغة الصوتية نفسها مع ما عقد بينهما من رابطة نحوية عبر المفعول المطلق تفيد تعميق الدلالة في الشطرين وتؤكّدها، إضافة إلى الفائدة الإيقاعية.

ومثل هذا التكرار كثير جداً في ديوان الشاعر، قلّما تخلو منه قصيدة.

ج- تكرار التركيب:

اعتماد لفظ (التركيب) أقوم من (الجملة) التي تتطلّب مسنداً ومسنداً إليه، ومن (العبارة) التي تفيد الإعراب والإفصاح كما في مادة (عبر) في اللسان، لأن الشاعر قد يكرّر كلمتين أو أكثر لا يتم بها معنى، هذا وإنّ تكرار التركيب قد يكون مدخلاً لفهم المضمون العام للنص، وهذا النوع من التكرار يكون سلسلة صوتية تؤلّف إيقاعاً موسيقياً لا ينقطع إلا بعد أن يبلغ مداه في المتلقي، ومن هذا الباب قوله(٢):

فَسَـــقَى اللهُ طِيـــبَ عَهْـــدِ تلاقيـــ ـــنَا وحيَّـــا الإلـــهُ عَهْـــدَ التلاقـــي

فهو يلتذّ بتركيب (عهد التلاقي) لدلالة حلاوة اللقاء ولذة الوصال ولإيقاعها الذي أراد له الشاعر الامتداد.

وأكثر تكراره التركيبي جاء على هذه الطريقة، أي تكرار لفظين في البيت الواحد، كقوله(٣):

كَـمْ ذا الولـوعُ وكـلُّ نـارِ جَـوى خَمَـدَتْ ونـارُ جَـواك لـمْ تَخْـبُ

(١) ديوان الكيواني: ٢٧.

(٢) المصدر السابق: ٤٨.

(٣) المصدرنفسه: ١٠.

فتكراره (نار جوى) بعد افتتاح البيت بـ (كم) الخبرية التكثيرية أراد به تأكيد حرقة فؤاده وتسعّر كبده، فكان الإيقاع الموسيقي حاملاً لتلك الدلالة، ومنه قوله[1]:

كيـــــفَ احتيَـــــالي والزمَـــــا ن مُعَانـــدي كيـــفَ احتيَـــالي؟

تشترك وظيفتا التكرار الدلالية والإيقاعية في رسم معاناة الشاعر، فتكرار التركيب يؤدي وظيفتين: دلالية وموسيقية، أما الدلالية فهي تنبيه المتلقي إلى قيمة هذا المكرّر وجعله أساساً لبناء معنى النص، وأما الموسيقية فهي منح هذا الإيقاع امتداداً يطغى على نواحي الإيقاع الأخرى.

وحين يكرر الكيواني تركيب (أهلاً بطيفٍ) في قوله[2]:

أَهْـــــلاً بِطَيْـــــفٍ طـــــارقٍ زَادَ الـــــرّدَى عنّـــــي سُـــــراهُ

أَهْـــــلاً بطيـــــفٍ زائـــــرٍ كَشَـــفَ الـــدُّجَى عنّـــي سَـــنَاهُ

فإنه يرمي إلى امتداد ساحة الترحيب بالطيف الطارق الزائر، فأسهم التكرار في ترسيخ فكرته وترسيخ إيقاعه لأن المُصغي إلى الأبيات يسمع هذين الشطرين المكرّرين ضربات على دفّ لا يملّ هذا الضارب المحبّ ولا تشتفي له نفس حتى يرى المحبوب وسط داره.

د- تكرار الأسلوب:

يحقّ لتكرار الأسلوب أن يغدو عنصراً موسيقياً داخلياً لأنه يتضمن تكراراً لأداة دلالية، ولكن هذا التأثير الإيقاعي لا يرقى ليصل إلى مراتب المؤثرات الإيقاعية الأخرى؛ لأنّ غالب أدوات الأساليب مبنية من حرفين فحسب مثل: لم، لن، لا، ما ، مّنْ، كم، وفيها ما بني من أكثر من هذا ولكنها أقلّ عدداً.

ومن قراءة الديوان تبين لنا أن الشاعر اعتمد في قصائده أساليب غالبة في ديوانه، أهمها: النفي، والاستفهام، والنداء، وغيرها من الأساليب التي لم ترقَ إلى أن تغدو سمة أسلوبية مؤثرة إيقاعياً في هذا الديوان.

(١) نفسه: ٥٢.

(٢) ديوان الكيواني: ٩٣.

وتجدر الإشارة إلى أن المقصود بتكرار الأسلوب هو تكرار الأداة نفسها، **وسنبدأ بأسلوب النفي:**

١-أسلوب النفي:

شاع أسلوب النفي في الديوان مفرداً، وهو أمر بدهي لأنّ كلامنا بين نفي وإيجاب، لكن الشاعر حين يكرر أسلوب النفي ينتقل من مجرد النفي إلى جعله مركز الرسالة الشعرية، قال الكيواني[١]:

ترفــــقْ يَــــا زمـــــانُ فمَـــا فُـــؤادي بِصَـــــلْدٍ لا يلـــــينُ ولا جَليـــــدِ

ولـــيسَ القلـــبُ مِـــنْ حَجَـــرٍ فيبقَـــى عَلـــى هَـــذا، ولا أنَـــا مِـــنْ حديـــدِ

غدا النفي لبَّ الدلالة في البيتين، إذ يتمحور الحديث عن رفض قسوة القلب، فصار المعنى المركزي في هذين البيتين، وأثرى تكرار (لا) إيقاع البيت، فأكسبه تدرجاً موسيقياً يبدأ ضعيفاً (لا يلين) وينمو شيئاً يسيراً في نهاية البيت (ولا جليد) إلى أن يرتفع في البيت الثاني (ولا أنا من حديد)، لأنه أراد إيصال رسالة الرفض والإنكار للزمان، فكان تكرارها بمنزلة التأكيد الموسيقي لها.

ولابدّ من التنبيه على أن الكيواني مفتون بتكرار صيغة النفي (لا)، نجد ذلك في قوله[٢]:

فيَـا مَـنْ لعَـيْن لا تمَـلُّ مِـنَ البُكـا ويَـا مَـنْ لقلـبٍ لا يَفِيْقُ مِـنَ الحـبِّ

والإيقاع الداخلي في هذا البيت لا يقتصر على تكرار (لا)، بل كان لتكرار النداء وكذلك الصيغة الاشتقاقية للفعل المضارع حضورٌ مميزٌ، مع التوازن المكتسب بين الشطرين.

وتبلغ (لا) ذروة تأثيرها الإيقاعي في مثل قوله[٣]:

وســـهامُ طَرْفِـــكَ لا يُبَـــلُّ رميّهـــا وغليـــلُ وَجْـــدِي لا يُبَـــلُّ لهيبُـــهُ

ومـــدامُ ريقِـــكَ لا يفيـــقُ نزيفُـــهُ وقـــريحُ جفنـــي لا يُمَـــلُّ ســـكوبُهُ

إذ اعتمد الشاعر الطاقة التعبيرية لـ (لا) الكامنة فيها ليجعلها محوراً لرسالته الشعرية،

(١) المصدر السابق: ٥٢.

(٢) ديوان الكيواني: ١٧.

(٣) المصدر السابق: ٤٤.

وامتدت تلك الطاقة الدلالية لتغدو إيقاعية بسبب تكرارها أربعاً في بيتين.

ولم يقتصر أسلوب النفي على (لا)، على أنها الأداة الأهم والأبرز عند شاعرنا، فأدّت (لم) دوراً موسيقياً في حوار بين الشاعر وطيف زاره ليلاً عاتباً عليه سُلُوّه وجفاءه، بقوله[1]:

طَيْـــــفٌ ألـــــمَّ بمُـــــدْنَفِ أجفانُـــــهُ لـــــمْ تَطْـــــرِفِ

ويقُـــولُ لـــي: مَـــولاي لـــمْ تَـــرْعَ الـــوِدادَ ولـــمْ تَـــفِ!

لـــمْ أَسْـــلُ قربَـــكَ إنّمـــا الـــ أيّـــامُ لـــي لـــمْ تُسْـــعِفِ

أنَـــا مَـــنْ صَـــفَا لـــكَ وُدُّه لكنّنـــي لـــمْ أُنْصَـــفِ

وَيـــحَ الغريـــبِ قَضَـــى أســـىً وحبيبُـــهُ لـــمْ يَعْـــرِفِ!!

نلحظ أن دور (لم) الدلالي أساسي، وكان لتكرار (لم) قيمة موسيقية لا يمكن إنكارها، وإنها لتمثل مصدراً من مصادر الموسيقا الداخلية، بسبب تكرار (لم) مع الفعل المضارع المختوم بالفاء المهموسة والمكسورة في نهاية كلّ بيت، فغلب صوته الموسيقي، أو لنقل تضافر مع (لم) لينتج ذاك الانسجام الموسيقي.

وغالباً يصاحب أسلوب النفي عند الشاعر أسلوبٌ نحويّ هو (الاستثناء) فتزداد الكثافة الموسيقية في البيت، إذ يؤدي تكرار النفي والاستثناء وظيفته الموسيقية بسلاسة، يقول[2]:

ومَـــا الغَـــدْرُ إلا وِصَـــال السّـــوى ولـــو بالتبسّـــمِ أو بـــالنظرْ

ولـــيسَ الوفـــاءُ مِـــنَ المســـتها مِ إلا التـــزام البكَـــا والسَّـــهَرْ

كرر النفي والاستثناء في البيتين، ولكن الإيقاع المتولد من تكرار الاستثناء في البيت الثاني جاء أقلّ أثراً من سابقه، لأنه جاء متأخراً عن أداة النفي، وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الشاعر إيصال صوت رفض الغدر من المحبوب والحث على الوفاء والإخلاص.

(١) المصدر نفسه: ٩٥.

(٢) نفسه: ١٥.

٢-أسلوب الاستفهام:

لا يطلب الشعراء بالاستفهام العلم بشيء لم يكن معلوماً، بل يخرج الاستفهام عندهم إلى أغراض أخرى، ولا تعنينا في هذه الدراسة أغراض الاستفهام البلاغية، بل ما تؤديه من أثر موسيقي ناتج عن تكرارها، ويبدو أن الفصل بين الغرض البلاغي والغرض الإيقاعي صعبُ المنال؛ لأن الإيقاع الموحي سببه تكرار الأسلوب الذي يقتضي تكرار الغرض البلاغي، فقوله(١):

أَوَلَـــوْ نَظَـــرْتَ إلـــى الجَمَـــا دِ لجَـــادَ بالعَـــذْبِ النّميـــرِ؟

أَوَ لَـــيْسَ فـــي حِبيِّـــك لـــي عُـــذرٌ ولكـــنْ مَـــنْ عَـــذيري؟

يخرج فيه الاستفهام بالهمزة إلى النفي الذي تكرر لتكرار الاستفهام، وهذا التكرار أضفى انسجاماً موسيقياً بين البيتين، لكن الإيقاع الأبرز فيهما ناتج من المماثلة بالدرجة الأولى والجناس قبل تكرار الاستفهام، ولتكرار الواو العاطفة بعد الهمزة أثر موسيقي يماثل أثر الهمزة، فالصوت الداخلي ينبعث عن طريق امتداد (الواو) المتوافقة نغمياً مع البوح والحب والهيام بالمحبوبة.

ويظهر تأثير التكرار الموسيقي للاستفهام أكثر في قوله(٢):

مَـــنْ مُسْـــعِدي مَـــنْ عَـــذيري؟ مَـــنْ مُنْصـــفِي مَـــنْ مُجيـــري؟

مَـــــنْ آخـــــذٌ بيمينـــــي مِـــنْ جـــورِ ظَبْـــيٍ غَريـــرِ؟

حضرت (مَنْ) أربعاً في البيت الأول فأورثت ذاك الرنين الموسيقي الذي يبعث الترنم الشعري.

وربما يكون التكرار الاستفهامي بـ (هل) كقوله(٣):

هَـــلْ للمحـــبّ المســـتهامِ رفيـــقُ أمْ هَلْ إلى الصّبرِ الجميلِ طَريقُ؟

أَمْ هَـلْ كمَـا قَـالوا: إذا بَـان الـذي تَهْـوى فَـإنَّ اليَـأسَ مِنْـه رفيـقُ؟

(١) ديوان الكيواني: ٣٠.

(٢) المصدر السابق: ٩٨.

(٣) المصدر نفسه: ٤٦.

شكّل تكرار (هل) في البيتين مجسّات صوتيّة ودلالية تجسّد حالة الضياع لدى الشاعر، لتنبعث عن طريق تكرارها انفعالات متنوّعة من الشكوى إلى الحيرة والإثارة.

٣-أسلوب النداء:

لم يكرّر الكيواني من أحرف النداء التي استعملها إلا (يا)، فأكسبها بهذا التكرار قيمة موسيقية تضافُ إلى غرضها الدلالي، واتخذ تكرارها صورتين: أولها تكرارها في بيت واحد، كقوله[١]:

فَـذُبْ يـا قلـبُ أشـواقاً وهمّـاً ويَـا طَرْفِـي تسـلَّ عـن الهُجُـودِ

إنّ تكرار (يا) في هذا البيت يمنح الصوت امتداداً يتناسب مع رغبة الشاعر الدائمة في خطاب ذاته المعذَّبة.

وثانيها: تكرارها في أكثر من بيت، لتغدو مقوّماً موسيقيّاً يعمل على شحن الأبيات بطاقة جديدة، تعدّ مفتاحاً أساسيّاً من مفاتيح الشعريّة فيها، يقول[٢]:

وأنـتَ يَـا صَـاحِبي كَـرِّرْ حَـدِيثَهُمُ فَـإنّ للقلـبِ شـأناً كلّمَـا ذُكِـرَا

وأنـتَ يَـا عَيْشَـنَا الماضِـي ومَعْهَـدَنا سَـقَاكَ دَمْعـي ودمـعُ المُـزْنِ مُبتكَـرا

ويَـا ليـالٍ مـعَ الأحبـابِ فيـهِ خَلَـتْ وَفْـقَ الأمـانيّ كانَـتْ كلَّهَـا سَـحَرا

وربّما يلحّ الشاعر على صوت (يا) فيكرّرها لإنشاء رابط موسيقي بين مجموعة أبيات، وقد وفّقَ في ذلك كثيراً، وكذا في قوله[٣]:

يَـــا مُعْرِضَـــاً عنّـــي بِغَيْـــ ـــرِ جِنَايَـــةٍ واللهُ يعلـــمْ

يَـــا لابِسَـــاً حُلَـــلَ الجَمَـــا لِ الفَـــرْدِ والحســـنِ المُـــتَمْ

يَـــا مُلبِســـي ثـــوبَ الضَّـــنَا والـــدمعُ يرقُمُـــهُ بِعَنْـــدَمْ[٤]

(١) ديوان الكيواني: ٥١.
(٢) المصدر السابق: ٧٨.
(٣) المصدر نفسه: ١١٢.
(٤) العَنْدم: مادّة حمراء كان يُتخذ منها خضاب.

يَـــا مَـــنْ تُضـــيءُ لـــهُ الـــديا جِـــــرُ إنْ تبسَّـــــمَ أو تكلَّـــــمْ
يَـــا مَـــنْ بفـــنِّ السّـــحرِ مُقْـــ ـــلتُه مِـــنَ المَلَكَـــيْنِ أَعْلَـــمْ
يَـــا نافِـــذَ الأَحكـــامِ فـــي كـــلِّ الجَـــوارحِ مُـــذْ تحكّـــمْ
يَـــا آمِـــرِي لـــنْ أَكْـــتُمَ الـــ حـــبَّ المبـــينَ ولـــيسَ يُكـــتمْ
يَـــــا فاتِكَـــــاً بمحبِّـــــهِ إنّ الأعَـــادي مِنـــكَ أَرْحَـــمْ
رِفْقَـــاً بِعَـــانٍ فيـــكَ مِـــنْ جُمْـــرِ الصَّـــبابةِ قَـــدْ تجسَّـــمْ

والغالب على أسلوب النداء هُنا أنه تكرّر في قالب موازنة بين الأبيات ينتج عنها انتظام التردد وزيادة تأثير الكلمات في الأسماع من أجل الدلالة، ولا يخفى أنّ تكرار (يا) بما فيها من مدّ طويل قد أعطى تلويناً نغمياً وجرساً موسيقياً أغنى دلالة الاستعطاف والتذلّل والتأوّه التي تنبض بها الأبيات.

هـ- التكرار الاشتقاقي (تكرار الصيغة الاشتقاقية أو المماثلة):

المماثلة عند ابن معصوم: "أن تتماثل الألفاظ أو بعضها في الزنة من غير تقفية"(١)، فلم يشترط لها أن تكون في إطار موازنة، إلا أن شرّاح التلخيص اشترطوا فيها الموازنة وهو ما اعتمده البحث، لذلك لن يُطلِق على هذا اللون (مماثلة) بل التكرار الاشتقاقي، وهذا ما استقرّت عليه الدراسات الحديثة.

وهذا اللون يتعدّد بتعدّد الأوزان الصرفية، ويمكن تقسيمه بحسبان طريقة وروده في البيت أقساماً ثلاثةً:

١-التكرار الاشتقاقي المتعاطف: تأتي ألفاظه متعاطفةً متواليةً، وواو العطف تشكّل حينها

(١) أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ١٣٨٨-١٩٦٨ و١٣٨٩-١٩٦٩: ١٧٨/٥.

رابطاً إيقاعياً إضافياً إلى التماثل الوزني، فقوله[١]:

بَـــانوا وَوَجْـــهُ الزّمَـــانِ طَلْـــقٌ فَصَـــارَ فـــي وَجْهِـــهِ قُطُـــوبُ

فـــــلا نَـــــديمٌ ولا صَـــــديقٌ ولا أَنـــــيسٌ ولا حَبيـــــبُ

عطف فيه بين الصفات المشبّهة باسم الفاعل في البيت الثاني، فهي ألفاظ متماثلة وزناً متعاطفة نحواً، وثمّة تكرار التنكير وما يحمله هذا التنكير من إيحاءات غنيّة بمعاني الإطلاق وعدم التحديد، ممّا يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تخلّف لدى المتلقّي إحساساً عميقاً باغتراب الشاعر، ويضفي نوعاً من الغموض والتهويل، فشكلت معاً مصدراً موسيقياً منسجماً، ومثله قوله[٢]:

لِـــي فِـــي النّســـيبِ رَقيقُـــهُ ورَشـــيقُهُ ومَنيعُـــــهُ ولَطيفُـــــهُ وعَجيبُـــــهُ

وَلِـــيَ الغَـــرَامُ زَفيـــرُهُ وحَنينُـــــهُ وفُنونُـــــهُ وجُنونُـــــهُ وكُروبُـــــهُ

وقد بنى الكيواني موسيقا بيتيه على تكرار اشتقاقي وزني يعبّر عن مكنوناته وعواطفه، فوزن (فعيل) هو الوحدة البنائية الأهم في الموسيقا الداخلية للبيتين، إذ حمّله الشاعر توقَه إلى بثّ زفراته التي تبعثها أنّاتُ ألمِ البعدِ والصدود.

٢-التكرار الاشتقاقي المتعاقب: تأتي الألفاظ المتماثلة فيه متعاقبة لا يفصل بينها فاصل، كقوله[٣]:

أَبِيْـــتُ مُسَـــهَّداً قلقَـــاً عَلـــيلاً حَزينَـــاً وامِقَـــاً فَـــرْداً غَريبَـــا

فقد تعاقبت الصفة المشبهة باسم الفاعل المكرّرة ثلاثاً بوزن (فعيل)، منشئة مصدراً موسيقياً، يشترك فيه إيقاع التنكير الذي خُتمت به التكرارات في إيجاد رابط موسيقي آخر، إضافة إلى التعاقب الوزني، إذاً فهذا اللون فيه مؤثران موسيقيان هما التماثل الوزني، والتنكير المتعاقب الذي يترك ترجيعاً صوتيّاً عالياً، يصاحبه رنين ممتدّ يرفع وتيرة الإيقاع، ما يساعد المتلقّي

(١) ديوان الكيواني: ١٤.

(٢) المصدر السابق: ٤٤.

(٣) المصدر نفسه: ٦١.

في تمثل اللحظة الوجدانيّة والتفاعل معها، ومنه قوله أيضاً[١]:

وَشَـــادٍ وَاجِـــدٍ غَـــرِدٍ يغنّـــي سَـــقَاكَ اللهُ يَـــا عَهْـــدَ الكثيـــبِ

فقد كرر وزن (فاعل) مرتين، ويطغى صوت تنوين الكسر على إيقاع اسم الفاعل، فيؤدي وظيفته الإيقاعية.

٣-التكرار الاشتقاقي المتوازن وهو المماثلة: وعنصر الموازنة فيها أظهر، فقد أدت المماثلة دورها الإيقاعي تاليةً للموازنة، وبذا تبلغ الموازنة مبلغاً عظيماً في تأثيرها الإيقاعي، كقوله[٢]:

فيَـا سَـافحاً دَمْعـي ويَـا سَـافكاً دَمِـي ويَـا سَـالباً لُبِّـي ويَـا مالكَـاً رِقِّـي

فالتكرار الاشتقاقي بين (سافحاً وسافكاً وسالباً ومالكاً) جاء ضمن قالب موازنة هيمنت على الصورة الإيقاعية في البيت كله، ومثله قوله[٣]:

فأنَـا الغَريـبُ ولـيسَ لِـي مِـنْ مُـؤنسٍ وأنَـا الأسـيرُ ولـيسَ لـي مِـنْ فَـادِ

هذا وإن التكرار بأصنافه كلّها وتقسيماته نوع من التقابل الدلالي، الذي يضحي وسيلة من وسائل ترتيب الدلالة، ويؤدي إلى النمو التدريجي لها متوسلاً بالتكرار الصوتي الموسيقي، كما أنه يشكل دعامة لتماسك النص عبر استدعاء الدلالة التي تقوم بها الكلمة المكررة للكلمة الأولى.

٢-الجناس:

وهو أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى[٤]، وهذا الاتفاق اللفظي الذي تتكرّر به الأصوات تتوهمه الأذن تكراراً، حتى إذا لامستِ الإدراك انتبه إلى جِدة الدلالة واختلافها، فكأن الشاعر "يخدعكَ عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة

(١) ديوان الكيواني: ٨٧.

(٢) المصدر السابق: ٨٦.

(٣) المصدر نفسه: ٩٩.

(٤) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار ابن خلدون: ٣٢٠.

ووقّاها"[١]، وبذلك يتكرّر الإيقاع وتتجدّد الدلالة، وهذه مزية الجناس من التكرار، ثمّ إنّ الجناس يبعث في النفس الأنس والألفة الصوتية والموسيقية، فحين يصل المتلقي إلى الكلمة الثانية من المتجانسين يشعر بأنّه مرّ بهذه التجربة الصوتية وأنه خبِرها، ومع انتهاء الكلمة تلمع الدلالة المختلفة عن اللفظ الأول، وتحدث عنده المفاجأة الدلالية مع أنّ اللفظين متشابهان جداً، وأكثر ما يكون هذا في الجناس التام، يقول[٢]:

أنَـــا يَـــا رَقيـــقَ الوَجْنتيـــ ـــنِ رقيـــقُ عَارِضِـــكَ المُنَمْـــنَمْ

فالبنية المتماثلة بين قوله (رقيق– رقيق) قدمت وحدة موسيقية متجانسة، واختلفت معها في الدلالة، وأشعرت المتلقي بالأُنس الصوتي، وهذا ليس حكراً على الجناس التام بل الناقص أيضاً، فإنّ نقصان الجناس معناه أنّه قد حدث اختلاف في إيقاع المقطعين: إمّا في زمن الإيقاع، أو في مسافته أو درجته[٣]، يقول الدكتور منير سلطان: "الجناس الناقص هو مقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع مختلفان في المدلول"[٤]، فالنقص في الجناس الناقص يلبّي حاجة النفس إلى الإيقاع المُتباين، كما يلبّي الجناس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرّر، وقد وُجد هذا النوع من الجناس بكثرة في شعر الكيواني، يقول مثلاً[٥]:

وَرُحْـــتُ أُداوي داءَ قلبـــي بالصَّـــبا كَمَنْ راحَ يستشفي مِنَ السّقمِ بالسّمِّ

لَقَدْ وَسَمَتْ أيدي النّوى الرَّبْعَ بالبِلى فباكِرْهُ يا دَمْعي ورَاوحْه يَا وَسْمي

تَجنبَ صَبرَ الصَّبِّ في جانبِ اللّوى وَأَلْوَى البِلا باللبِّ في ذلكَ الرسمِ

إنّ الجناس بين (السقم– السم) والجناس الآخر بين (وَسَمَتْ– وَسْمي) يقوي صفير السين ورنين الميم بعدها، أمّا الجناس بين (صبرَ الصبِّ)،(أَلْوَى البلا باللبِّ) فإنه يكثف جرس

(١) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٩١: ٨.

(٢) ديوان الكيواني: ١١٢.

(٣) ينظر: البديع في شعر شوقي، د. منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٢: ١٠٩–١١٠.

(٤) المرجع السابق: ١٠٩.

(٥) ديوان الكيواني: ٥.

الأصوات، ويبرز التفاعل بينها عبر الاختلاف الدلالي الناتج عن التركيب النحوي والاختلاف الجزئي، فيجد في نفس المتلقّي قبولاً وفي أذنه وقعاً متناسقاً.

وأكثر ما يبلغ هذا التفاعل أوجه حين تنشأ رابطة دلالية كأن يكونا من حقل دلالي واحد بين المتجانسين، كقوله(١):

ولهيـــبُ الزّفيـــرِ يَحْـــبِسُ أَنْفَـــا سِـــي ونَفْسِـــي تَسِـــيلُ مِـــنْ آمَـــاقِي

إنّ حرارة الحبّ تحبس أنفاس المحبّ دائماً في حين تذوب نفسه وتسيل دمعاً، فأبرزت القيمة الدلالية القيمة الموسيقية العالية بين (أنفاسي- نفسي) لأنهما من حقل دلالي واحد، وقد اشترط الجرجاني لاستحسان الجناس أن يكون موقع مَعْنييهما من العقل موقعاً حميداً وألا يكون مرمى الجامع بينهما مرمىً بعيداً(٢)، فالجامع بين (أنفاسي- نفسي) قريب، وموقعهما من العقل حميد لما بينهما من القرب الدلالي. ويبدو أن الكيواني أدرك القيمة الموسيقية المضاعفة الناتجة من كون المتجانسين من حقل دلالي واحد فأتى به في شعره كثيراً، يقول(٣):

إلامَ ولا ذَنْـــبٌ فَـــديتُكَ تَعْضَـــبُ وكَـمْ ذا التجنـي والجفَـا والتّجنّـبُ

في البيت جناس بين (التجني والتجنب) وهما يشتركان في حقل دلالي واحد هو (الصدود)، فتجني المحبوب وتجنبه لمن يحب، يطغى على جو البيت الشعريّ، ويعبّر عن حاله النفسية والشعورية، وكذلك يسيطر على البيت الإحساس بالضعف أمام من يحبّ.

وقد بلغ كثير من جناساته منزلة بلاغية سامية، إذ جاءت عفوَ الخاطر مع طلب المعنى لها كقوله(٤):

فَمَـا زِلْـتُ يَبْرينـي النّسـيمُ إذا انْبَـرى مِنَ الشَّام حتّى قَدْ حكانيَ لاغِبُه(٥)

(١) المصدر السابق: ٤٩.

(٢) ينظر: أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني: ٧.

(٣) ديوان الكيواني: ٩١.

(٤) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني: ١١.

(٥) اللاغب: المُتعب.

جاء الجناس في كلمتي (يبريني– انبرى) ولم تَنْبُ إحداهما عن البيت، بل جاءت ملائمة لموقعها ومعناها كل الملاءمة، ونجده كما أراده الجرجاني: "لا تبتغي به بدلاً ولا تجدُ عنه حولاً، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقّه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلّم إلى اجتلابه وتأهبٍ لطلبه"(١).

٣–ردُّ العجز على الصدر:

عرّفه القزويني "أن يجعل أحدهما (أي اللفظين المكرّرين أو المتجانسين أو الملحقين بهما) في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني"(٢).

ومصدر الموسيقا في هذا اللون هو تكرار صوت اللفظ الذي يورث التلاؤم والانسجام الصوتي بين الشطرين، فالبيت يكتسب إيقاعاً صوتياً شبيهاً بما يكتسبه من التكرار، لكنه يمتاز منه بأنه يرتكز على موسيقا القافية التي تتكرر عمودياً على مدى النص، فيمتد تأثير الموسيقا العمودية أفقياً، فيتمتع النص بنوع من التشاجر والترابط والتآلف بين نوعي الموسيقا، فإن تكرّر ردّ العجز على الصدر في أبيات أخرى من النص كنا أمام مخطط موسيقي يرتبط بعضه ببعض بروابط كثيرة، تتصدرها مصادر الموسيقا الخارجية، ثم يعضدها ردّ العجز على الصدر، كقول الكيواني(٣):

يَـا مُولَعـاً بعَـذابِ صَـبٍّ مُـدْنَفٍ أَبَـداً بحبِّـكَ لا يَـزالُ مُوَلَّعَـا

ضَـيّعتَ مَشْـغوفاً بحبِّـكَ صَـادقاً فيـهِ ولـمْ يَـزلِ المحـبُّ مُضَـيّعَا

كـانَ احتجابُـكَ سَـيدي لِـي مُوجِعـا وَبَـدا الصـدودُ فكـانَ منـهُ أَوْجَعَـا

جاء ردّ العجز على الصدر في البيت الأول بين لفظي (مولعاً– مُوَلَّعا) وفي البيت الثاني بين (ضَيَّعتَ– مضيّعا) وفي الثالث (مُوجعا– أوجعا).

وإضافة إلى التآلف والترابط الموسيقي يساعد ردّ العجز على الصدر على تمكين القافية في

(١) ديوان الكيواني: ٩١.

(٢) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، د.ت: ٨٧/٤.

(٣) ديوان الكيواني: ١٨–١٩.

البيت، فهو يعدُّ عضداً مؤازراً للموسيقا الخارجية لأنه يرتكز على القافية، فالشاعر يمهد لقافيته ورويّه بأصواتٍ تماثلها وتجانسها، حتى إذا أتمَّ المتلقي قراءة البيت امتلأت نفسه من ماء البيت، وطاف خياله في معناه بتأثير هذا العنصر الموسيقي، الذي ربما لم يفطن له المتلقي بداية، لكنه فعل فعله فيه، فهو يجعل البيت وحدةً موسيقيةً تضحي دائرة موسيقية في بيت واحد، يمارسُ فيها الشاعرُ المبدعُ عملية استدراج لشعور المتلقّي وانفعاله، ليصل إلى المستوى الانفعالي عند الشاعر، وهذا الاستدراج يمثّل إشراكاً للمتلقّي في إنتاج النص، وهو عملية يشترك فيها الأثر الدلالي في النص والتأثير الموسيقي.فاللفظان المكرّران في البيت الشعري هما ردّ للعجز على الصدر إن جاء أحد اللفظين في قافية البيت كقول الشاعر[١]:

وعَـاذِلٍ قَـالَ لِـي إنّ الهَـوى خَطَـرٌ لا كُنتُ إنْ لمْ أكنْ مِنْه عَلَى خَطَرِ

فالتكرار بين قوله (خطر–خطر)، وهذه المماثلة الإيقاعية التي تشكّل محطّة التقفية الرسمية والداخلية تسهم في تقوية الشدّ والجذب العاطفيّ لدى المتلقّي، ومثله قوله لكن بتغيير موقع اللفظ الأول إلى وسط صدر البيت[٢]:

لقـــد شـــطوا بمـــا حكمـــوا وأفـــــديهم وإن شـــــطوا

ولا يخفى أثر هذه المماثلة الصوتيّة في إحداث نظام توسّعي للقافية، وأجملُ من ذاك قوله[٣]:

قَـدْ زَادنِـي الركْـبُ كَرْبَـاً غنِّـي رَمَـلاً عَسَـى يُغيّبنِـي عمّـا بـيَ الرَّمَـلُ

ثمة رد العجز على الصدر بين (رَمَلاً– الرَّمَلُ) وفيه جناس بين (الركب– كرباً) و(غنّني– يُغيّبني)، وهي غزارة في عناصر الموسيقا الداخلية، إذ فيه ردّ للعجز على الصدر، وفيه جناسان، وتكرار حرفي الراء ستاً والنون ستاً.

إذا تمكّن المتلقي من معرفة القافية قبل بلوغها فإن الفائدة الأهم من ردّ العجز على الصدر

(١) ديوان الكيواني: ٨٥.

(٢) المصدر السابق: ٣٦.

(٣) المصدر نفسه: ١١.

هي المشاركة الموسيقية والدلالية في إنتاج النص، فالشاعر يمنح المتلقّي مزية القدرة على مشاركته في النظم، وهو بهذا يضمن جذبه لإكمال عملية التلقي، عبر إثارة مكامن الطمع بمشاركة أخرى في الإنتاج ربما يتيحها الشاعر مرة ثانية.

٤-طباق السلب:

الطباق هو "الجمع بين الشيء وضده في الكلام"(١)، وليس فيه مصدر موسيقي، أمّا طباق السلب فهو يعتمد على إيراد اللفظ مرّتين إحداهما بالإيجاب والأخرى بالنفي فهو يقتضي تكراراً، "وحقيقة هذا النوع من الطباق تكرارٌ"(٢)، وكما رأينا مما تقدم فإن التكرار هو من أهم المصادر الموسيقية الداخلية في النص، ويتفوق طباق السلب على التكرار بما يحمله من تناقض وصراع بين الأضداد، لكنه ليس تفوقاً ينطلق من الموسيقا الداخلية، بل هو من باب الموسيقا الخفية، ومن طباق السلب قول شاعرنا(٣):

مَـــا سَـــقَانِي الـــرّاحَ حَاملُهُـــا بَلْسَـــقَاني الوَجْـــدَ والبُرَحَـــا

الطباق بين قوله (ما سقاني بل سقاني) وفيه تكرار السقيا، وهو من باب تكرار الفعل الذي يزيد في حركية الإيقاع. والتأثير الموسيقي أظهر في قوله(٤):

تُغَيِّبُـــهُ الـــذّكرى وتُحضِـــرُهُ المُنَـــى فَصَحوٌ ولا صَحْوٌ وسُكْرٌ ولا سُكْرُ

لأنه كرر (صحو) كما هي ونفى الثانية نفياً، وأتبعها بـ (سكر) ونفى الثانية نفياً، فحافظ على الموسيقا الناتجة من تكرار (صحو- سكر)، كما أنّ هذين اللفظين يوحيان بوجود تقابل دلالي بين الحركة والسكون في ضرب من المفارقة التي ترصد حالة القلق النفسي لدى الشاعر، وتعكس مدى توقه إلى الفناء في المحبوب، لتشيع في البيت مُناخاً صوتياً مؤثّراً يعبّر اعتماداً عليه عن أحوال خاصة تعتريه على غرار الشعراء الصوفيين.

(١) وشي الربيع بألوان البديع: عائشة فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠: ١٨.

(٢)المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط٣، ١٩٨٩: ٢/ ٢٦٣.

(٣) ديوان الكيواني: ٢١.

(٤) المصدر السابق: ٧٧.

ويكثر الشاعر في تغزله من طباق السلب، فهو غالباً يطلبه لدلالته أكثر من وظيفته الإيقاعية مع بقاء الوظيفتين ظاهرتين في النص، يقول[١]:

مَلَكتَ قلبِي ولمْ أملكْهُ يا سَكَني ومَا أراكَ بهَذا المُلْكِ تُشْرِكُنِي

فهو يلحّ على تملّك المحبوب لقلبه كيفما كان، بوجهيه المثبت والمنفي (ملكت ولم أملك) فوردت هذه الثنائية في وضع تقتضيه مجريات النغم والدلالة، محققة التجانس الصوتي على المستويين الموسيقي والدلالي.

ثانياً- أثر الموسيقا الداخلية في معاني الكيواني:

إنّ المتأمّل في شعر الكيواني يجد أنّ التواشج المنظّم بين مفردات الأشطر الشعريّة وحروفها أسهم بدرجات مختلفة في إشاعة نغمة موسيقية على المستوى الداخلي الشعري تفضي إلى خلق مطابقة خفيّة بين الصوت والمعنى، وقد تُتَبِّع أثر الموسيقا الداخليّة في معانيه عبر محورين هما: **أثر الموسيقا في الإيحاء بالمعنى، وأثرها في بناء الصورة.**

١-أثر الموسيقا في الإيحاء بالمعنى:

إنّ ألفاظ الشعر بناء صوتي، كالموسيقا التي هي بناء صوتي أيضاً، واتحاد الشعر والموسيقا في المادة الأولية يحتم اشتراكهما في الوظيفة البنائية للنصّ الشعري، أي إنّ كلاً منهما يشكّل لبنة في النص، وهذا يجعل الألفاظ تتحمّل وظيفة موسيقية تفرضها عليها طبيعتها الصوتية، فإن تطوعت الألفاظ لأداء هذه الوظيفة ارتقى النص الشعري وبلغ الغاية منه، وإن كان اختيارها غير ملائم لمعاني النص، وخرجت عن الدور المنوط بها انحدر النص إلى دائرة الإهمال والاندثار، وبعبارة أخرى إذا أفلح الشاعر في أن تكون ألفاظه المولّدة للمعنى مولّدةً في الآن ذاته لموسيقا ملائمة له، فقد وهب نصّه مزية الجمال الأدبي والتأثير، واستطاع أن يورث المتلقّي لذّة النصّ المنشودة، وهذا ما عبّر عنه د. محمد غنيمي هلال بقوله: "إنّ الموسيقا في

(١) المصدر نفسه: ٨٩.

البيت ليست إلا تابعة للمعنى"[١]، لذلك فإننا نرى ألفاظاً يكثر استعمالها في الغزل ويقلّ في الحماسة مثلاً، وهذا رهن بطبيعتها الصوتيّة الموسيقيّة،"إنّ المرء يتوقّع في موسيقا ألفاظ الشعر الغزلي شيئاً غير الذي يتوقّعه في معركة أو هجاء أو في موضوع سياسيّ حماسيّ"[٢]، فثمّة علاقة عضويّة جدليّة بين الألفاظ والموسيقا في الشعر "فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناءٌ لدلالية ولطريقة إنتاج معناه، فليس للكلمات معنى قَبْليٌّ سابقٌ على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاعٌ ينتج المعنى خارج الخطاب، إنّ الإيقاع هو المعنى"[٣].

إذاً إنّ للإيقاع أثراً في تكوين دلالة النصّ تتمثّل في الإيحاءات التي تلقيها عناصر الموسيقا الداخلية على البيت الشعري لأنّ هذه العناصر الداخلية تنشئها تلك الألفاظ والتراكيب التي بنت النصّ، فالشاعر يختار مفرداته بعناية بحيث تعبر عن الغاية الدلالية المنشودة، وكذلك تعبر عن الغاية الإيحائية التي تسهم في إنشائها عوامل عدّة مثل جرس الكلمة وحمولتها التراثية، والشعور الذي تثيره بذاتها.

والشاعر المُجيد يراعي في اختياره الدلالة المعجمية والإيحائية، ولغة الشعر يتفوّق فيها الإيحاء على المعنى المعجمي، أي تتفوّق فيها مصادر الإيحاء من جرس وحمولة تراثية وشعور، وتسمو بها إلى فضاء تعبيري هو أحد معايير التفاضل بين الشعراء.

لذلك كلّه سيتناول البحث دراسة قصيدة في ديوان الكيواني دراسة موسيقيّة داخليّة في محاولة لاستكشاف الإيحاءات التي تلقيها الموسيقا الداخليّة في البناء الدلالي، أمّا القصيدة المختارة للدراسة فهي قصيدة غزليّة، وسبب اختيارها أنها تمثّل النمط الموسيقي لغرض الغزل عند الكيواني، إضافة إلى أنها لا تعدّ مطوّلة فأبياتها أحد عشر، تمثّل النواحي التي تجب دراستها في قصيدة الغزل، وستهتمّ الدراسة بتجلية الإسهام الموسيقي في المعنى فحسب.

١- مَسَّنِي الضّرُّ مِنْ صُدودكَ عنّي واشْتَفَى حَاسِدِي بِذلكَ مِنّي

(١) النقد الأدبي الحديث: ٤٣٧.

(٢) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ٤٠-٤١.

(٣)الشعر العربي الحديث بنياته ودلالتها التقليدية: محمد بنيس، دار توبقال، المغرب، ط٢، ٢٠٠١: ١٧٨.

قيمة التصريع توجب على الدارس البدء به لأنّه يحوز الحظّ الأوفى من نصيب الموسيقا الشعرية في المطلع، وإذا نظرنا إلى لفظي التصريع (عنّي، منّي) نجد في قوله (عنّي) حرفي نون مثل نون الروي في آخر البيت (منّي)، وتلتهما ياء المتكلّم وكأنّ الشاعر عمد إلى ضمّ الشطرين بعضهما إلى بعض ضمّاً موسيقيّاً ليزداد الترابط المعنويّ بينهما، واستثمر ياء المتكلّم ليحيل التعبير إلى نفسه ويقصره على ذاته، فهو يتكلّم على حالة من الوجد والصدّ تخصّه ولا تعمّ سواه، فأدّى التصريع وظيفته الشعريّة على أكمل وجه، دلالياً عبّر الشاعر عن عمق ألمه ومعاناته، وموسيقيّاً أكسب البيت تطريباً وتنغيماً وأوحى بغرض القصيدة من مطلعها.

ثمّ إنّ حرف الرويّ أسهم كذلك بدوره المهمّ، فرنّة النون توحي بالألم والخضوع والاستكانة إذا لُفظ مخفّفاً مرقّقاً[١]، وهي المعاني المطلوبة في هذا المطلع فالصدُّ برّح بالشاعر، والحاسد بلّ غلته واشتفى، وأهمّ ما في النون أنّه صوت رنّان[٢]، فيه رنين يوحي بألم الشاعر ووجعه، وأيّ حرف أقدرُ من النون على الغناء وإثارة النغم، وحين أراد الشاعر توفير إيحاء البرحاء في المشهد كلّه وفّر له ياء المتكلّم أربع مرّات، ولا حرف أقدر على تعميق الوجد والصبابة من ياء المتكلّم، وأسهم الجناس بين (مسّني وعنّي ومنّي) في إثارة جرس موسيقي إضافي يوحي بالحزن والتوجع.

ويلفت النظر في هذا البيت الاقتباس من القرآن الكريم: "مسّني الضرُّ"[٣]، وهو اقتباس تامّ كمّاً وكيفاً، وإنّ فائدة الاقتباس لا تقتصر على تقوية الكلام، أو إعطاء الدليل على صواب فكرة، أو استعراض الثقافة الواسعة، بل إنّ الاقتباس يمثّل نقلاً حيّاً للموسيقا من النصّ المقتبس منه بما يتضمّنه من معانٍ وإيحاءات وانفعالات ومشاعر إلى النصّ الجديد، إذاً فالشاعر يقتبس– فيما يقتبسه– موسيقا النصّ الأسبق، ويسكبه في قالبه الموسيقيّ الجديد ويطوّعه، فتتكوّن في هذا النص ثلاثة أنواع من الموسيقا: الموسيقا الخارجيّة، والموسيقا

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: ١٥٨.

(٢) المرجع السابق: ١٥٨.

(٣) من قوله تعالى: ﴿وَأَيُّوبَ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرۡحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ﴾ الأنبياء: ٨٣.

الداخليّة، وموسيقا النصّ المقتبس، فيشكّل ما يمكن تسميته ثراءً موسيقيّاً، وهو ما يجعله غزير الإيحاءات في هذا المقام منها: ألم الصدود وشدّة الوجد، فالاقتباس يستحضر النصوصَ المقتبس منها وظروفها ودلالتها كما يعهدها المتلقّي في النصّ الأصلي فيطرب طربَه القديم، فكيف إن كان المقتَبَس منه نصّاً كريماً، نصّاً محفوظاً في الأذهان تتسابق إيحاءاته إلى مخيلة المتلقّين.

٢- فَـأَجِرْنِي بِحُرْمَـةِ الـوُدّ والعَهْـ ـدِ الـذي كـانَ بينَنَـا وأَغِثْنِـي

تعدّ المماثلة عنصراً موسيقياً داخلياً بارزاً في البيت لأنّها تقوم على الموازنة في أسلوب الطلب بين (أجرني وأغثني) فتوحي بتذلّل الشاعر للمحبوبة، وعلى الجناس بين لفظي (الودّ والعهد)،وعلى الرغم مما في "حرف الدال من الشدّة والفعالية الماديتين والصلابة"[١] فإنّ خفضه هُنا يوحي بالليونة والانكسار المناسبين للطلب.

٣- وَتَـلافَ مَـا غَـادَرَ الشّـوقُ منّـي بوصـالٍ إنْ كـانَ عنّـيَ يُغْنِـي

يشكّل حرف المدّ (الألف) في قوله: (تلاف، ما ، غادر، بوصال، كان) حضوراً قويّاً في هذا البيت، فقد أقاد الشاعر من طاقته المتمثّلة بالامتداد واللين والتموّج، ليبث وجده وتشوّقه للوصال، ويُفرغ فيه زفراته ومعاناته، فضلاً عمّا يتركه من جذب لمخيلة المتلقّي، فمزيّة حروف المدّ أنّها تفرض على المتلقّي قراءة البيت ببطء وتأنٍ، فتقوّي من إيحاء الكلمات والصور، ليتفاعل المتلقّي مع الشاعر المحروم من الوصال المأمول.

٤- إنّنـي قَـانعٌ مِـنَ الوَصْـلِ أَنْ تَسْـ ـمعَ منّـي شكوى هُمومي وحُزْنـي

حازت حروف الهمس حظّاً وفيراً من حروف البيت، فهي تقارب الثلث، وهو مقدار كبير بالقياس إلى المقدار الطبيعي لحروف الجهر والهمس كما يراه د. إبراهيم أنيس: "خُمس الكلام يتكوّن عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة"[٢]، إنّ هذه الغزارة في

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: ١٤٢.

(٢) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ٣٠، وحروف الهمس كما ذهب إليه د. أنيس في (الأصوات اللغوية) الصفحة ٢٢ هي: (ت- ث- ح- خ- س- ش- ص- ط- ف- ق- ك- ه).

الحروف الهامسة تلائم مقام الوصال الذي لا يصلح له الجهر والشدّة، وقناعته بالبوح والنجوى وبثّ همومه وأحزانه.

٥- أَلِفَ القلبُ نارَ حبِّكَ حتّى كلُّ نارٍ عِنْدِي كجنّةِ عَدْنِ

ينتقل الشاعر من غزارة حروف الهمس في البيت الرابع إلى الاعتدال فيها مع حروف الجهر، لأنّ نار الحبّ الملتهبة في قلبه لم تعد تحتاج إلى همس وبوح، لذلك عمد إلى المعادلة تقريباً بين أحرف الهمس التي تناسب الحبّ، وأحرف الجهر التي تناسب الاحتراق.

وتتجسّد الرؤية الشعريّة للشاعر في الشطر الثاني عبر ثنائية ضدية (النار والجنة) التي لها أثر فاعل بوصفها عنصراً بديعياً في ترسيخ المفارقة، وتأكيد هذه الثنائية التي تمثل الأزمة النفسية التي يعيشها الشاعر، ويزيد هذه الأزمة تكرار كلمة (نار)، إذ يضفي صوت (الراء) التكراري جواً من التوتر النفسي بسبب طبيعته التكرارية.

٦- يَا نَدِيمِي أَغِبْ بِذِكراهُ لُبِّي فلعلّي أَرْتَاحُ إنْ غِبْتُ عنّي

يتبدى الإيقاع في هذا البيت متغيراً في الصعود والهبوط، فنغمة الكلام صاعدة في النداء وهابطة ممتدة عند الصوت المنخفض (المكسور) في نهاية البيت ليقدم تموّجاً إيقاعيّاً عبر الإسراع والإبطاء، ويتخلّله وقوف على الياء الساكنة في لفظة (أَغِبْ) التي تحمل في بنيتها صوت (الغين) وهو صوت لهوي مفخم ومن خصائصه "الغور والغموض"[١] وهو ما يناسب الموقف النفسي للشاعر إذ إنه يريد أن يرسم في ذهن المتلقّي صورة الغياب والانكفاء والتواري.

كما أنّ تكرار صوتي (الغين والباء) في تضاعيف هذا البيت يكشف عن قدرات الشاعر ونزعاته الفنيّة، فالملاحظ أنّ كلا الحرفين (الباء) و(الغين) شديدان مجهوران، أحدهما حلقي وهو (الغين)، والآخر شفوي وهو (الباء)، وقد أثبتت الدراسات أنّ الأصوات الحلقية والشفوية تدلّ على الحزن والتألّم والبثّ والشكوى، فهي تتضافر على أداء مقصود واحد[٢]، وهذا ما

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: ١٢٨.

(٢) ينظر: الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، العدد (١٢)، السنة (١٧)، كانون الأول، سنة ١٩٩٢: ٧٠.

يحكم دلالة الصوتين اللغوية ومعانيها في هذا البيت الذي يفصح عن ألم الشاعر وحزنه لغياب المحبوبة، والتقاط ذكرها والحديث عنها من الرفاق لا لشيء إلا ليشعر بالراحة إن هو غرق بتذكرها وغاب عن واقعه المأزوم.

٧- مَـا صَـفَتْ مِثْـلَ جِسْـمِهِ أَوْ حَكَتْـهُ فَـوقَ ثَغْـرِ الأقَـاحِ قَطْـرةُ مُـزْنِ

يلجأ الشاعر في هذا البيت إلى الضمير الغائب دلالة على شعور البعد والإحساس بالفقد، لكنّه عندما يصف جمالها وتميّزها بالصفاء والنقاء يؤكّد حضورها المعنوي وتجذّرها في قلبه، وكرّر صوت (الحاء) "الحلقي الاحتكاكي المهموس"[1] ليعبّر عن أحاسيس مكبوتة يريد بها أن تخرج لعلّها تكون بلسماً شافياً لنفسه عبر تذكّر صورة حسنها وبهائها.

٨- وَتَجَـافَى غُصْـنُ الأَرَاكَـةِ لمَّـا قَـامَ يَحْكِـي قوامَـهُ بـالتثنّي

وللمدود في هذا البيت حديث آخر، يبيّن القيمة العليّة لها، فالفعل (تجافى) فيه حرف المد الألف الذي يلائم حركة البعد والنأي، وجاء بعده الفعل (قام) فكان مدّه مناسباً لمدّة زمنيّة يحتاج إليها القيام، أمّا في (الأراكة) و(قوامه) فأبرز ما فيهما حرف المدّ الألف ووظيفته تبيان الحركة، ويؤكّد ذلك قوله (بالتثني) إذ تُغني رنّة النون عن المدّ الطويل في تطويل الصوت، عُضِدَت بمدٍّ طويل في آخرها بما يوافق إرادة الشاعر للتطويل وإبداء الحركة المحبّبة إلى الشاعر، في حين جاء لفظ (يحكي) خاطفاً سريعاً بمدوده القصيرة التي أسرعت بالوصول إلى القوام لتصل إلى التثني الذي قصده الشاعر لذلك طوّل به وتغنّى.

٩- مَـا بَـدَا لِـي إلا بَهَـتُّ إليـهِ بِعيـوني فلـيسَ يَطْـرُفُ جَفْنِـي

إنّ تواتر صوت (ياء) المتكلّم، وصوت حرف المد (الألف) أسهما في استرخاء الحركة الإيقاعية، وعبّرا عن حالة الذهول التي أصابت الشاعر لمّا بدت المحبوبة بحسنها الفتّان وجمالها الأخّاذ، يقابلها حضور للأصوات الشديدة والانفجارية مثل (الميم، الباء، التاء) التي تسلّلت بين حروف المدّ، لتشكّل بذلك نسقاً أسلوبياً يوحي بطبيعة الفكرة التي تسيطر على رؤية الشاعر المتمثّلة بآماله المعقودة على لقائها ووصالها.

(١)علم اللغة العام (الأصوات): د. كمال محمد بشر، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٥: ٢١٤.

١٠- سَـيّدي مَـنْ لمُهْجَـةٍ فيـكَ ذابَـتْ بـينَ نَـارِ الهَـوى وَنَـارِ الّتجنّـي

أبرز ما في البيت التناغم بين أحرف الهمس والجهر، فأحرف الهمس جاءت لتعزف معزوفة الألم والحزن التي قصد الشاعر أن يبثّها عبرها، إذ جرى صوت (الهاء) المهموس الرخو شاجياً متموّجاً مع الإحساس بالألم وفقدان الأمل، ويتبعه صوت (الفاء) الموحي بالرخاوة والدفء، ثمّ صوت (التاء) الذي يجمع صفةَ قوة إلى صفةِ ضعفٍ "انفجار وهمس"[١]، وهو بذلك يدلّ على صراع محتدم بين ما تكنّه الذات من حسرات وأشجان وما يتلقّاه من صدود وهجران، وجاءت أحرف الجهر لتناسب وقع البعد والصدّ القاسي على النفس.

كما أنّ موسيقا البيت المعتمدة على التكرار (نار) كانت عاملاً توصيلياً يثير ذهن المتلقّي ويبقيه في حالة حركة متيقّظة بين ألفاظ التكرار (نار الهوى ونار التجنّي) لتعبّر عن ذوبانه بنار الحبّ والجوى ونار البعد والفراق.

١١- أَتَمنّـــى رِضَـــاكِ عنّـــي وهيهَـــا ت وُقُـــوعُ العَنْقَـــاءِ للمُتَمنّـــي

يبلغ الشاعر في البيت الأخير ذروة شعريّة شامخة، فهو يتمنّى رضاها، وهي تزيد على عنائه وعذابه، واختار الشاعر كلمة (هيهات) لإثارة الغموض اللذيذ الذي يجعل المتلقّي يغوص في بحر فكره، وتوفّر له امتداداً موسيقيّاً ذاتياً، تتركه يترنّم بما ترغب به نفسه من نيل رضاها عنه، بينما يستحيل نيل رضاها كطائر العنقاء الأسطوري، وتؤدّي كلمة (للمتمنّي) دوراً موسيقياً تنفرد به وحدها، فالبيت يسير باسترسال وليونة حتى يصل إليها فيطالعه فيها تكرار اللام، وحرف اللام يختصّ بمزيّة من غيره من الحروف أنّه كثير الدوران في الكلام، وأنّه "يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"[٢]، وهذه المعاني تكثر في الغزل ويقصد بها الشاعر نفسه، ثمّ تطالعنا في الكلمة رنّة الميم ثمّ رقّة التاء ثمّ توالي رنّات النون المشدّدة، باعثة التنغيم والتطريب والتطويل بهما، بسبب تطاول الغنّة بالنون قاصداً بهذا

(١) علم الأصوات، كمال بشر: ٢٤٩.

(٢) خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، حسن عباس: ٧٨.

التطويل بالتنغيم رصد حالة الاضطراب النفسي المسيطرة على كيانه، وأخيراً وفي ظلّ هاجس استمناح الرضا وتوثيق الوداد والاسترحام ينحو الشاعر في استعطافه أرقَّ منحى متوسّلاً بأسرار التكرار في صدر البيت وعجزه (أتمنّى – للمتمنّي) لنيل القرب والزلفى.

وفي ختام دراسة الأبيات نجد أنّ العناية الموسيقية في شعره بلغت الذروة العليا، فليس في هذه القصيدة بيت إلا وفيه عدد من العناصر الموسيقية الداخلية تتضافر مع مكوّنات النص الأخرى لأداء الدلالة، فهو يكرّر في هذه القصيدة صوت النون (٤٠) مرّة في الحشو، وأوّل ما يُعرف من أمرها أنّها تسمّى (الحرف النوّاح)[١] أي إنّها غالباً ما ترتبط بالألم والأسى، وهذا ما ينطبق تماماً على الشاعر فهو يتحسّر على أيّام الوصال ليعيش زمن الاغتراب والحيرة والجفوة فيستخدم الكلمات التي تحمل في بنيتها صوت النون وهو يوحي بموسيقا حزينة تتضمّن مسحة الحزن والأنين إثر جفاء الحبيبة، فكانت القصيدة كاملة تتساب كلماتها وتتدفق في تناسب وانسجام صوتي ودلالي.

٢–أثر الموسيقا الداخلية في بناء الصورة:

إذا كانت الموسيقا مميزاً أول للشعر من النثر، فإنّها ستغدو حاضرة في بقيّة العناصر الأخرى المكوّنة للشعر، وسيأخذ هذا الحضور الموسيقي شكل الناظم لبقية العناصر إذ يربط مكونات القصيدة بعضها ببعض، وسيغدو الوسيلة الأهم التي تضمن للشاعر تحقيق التوازن المطلوب بين عناصر العمل الشعري، فالمعنى يسري في الألفاظ والتراكيب التي تنتظم في قالب الأسباب والأوتاد، والصور تنسكب في النص مراعية الضوابط الموسيقية التي تستمدّ منها توازنها وائتلافها، والعاطفة بما فيها من اتّساع وغموض يسري فيها الإيقاع كخيط شفاف يؤلّفها، لذلك لا يمكن لنا أن نتصوّر عناصر العمل الشعري أنساقاً معزولاً بعضها من بعض؛ لأنّ هذا الفصل سيفقد البيت الواحد ماءه وينعكس على القصيدة كلّها تفككاً وقصوراً، ويجب أن تتناسب تلك العناصر فيما بينها، فإن فقدت الموسيقا تناسبها وتلاؤمها مع بقية عناصر الشعر أضحت قيوداً وأغلالاً تمنعها من أداء دورها الجمالي.

(١) الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داود، عمان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٢: ٥٠.

واعتماداً على قول إبراهيم أنيس "ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"(١)، فإنّ الموسيقا تغدو عنصراً عضويّاً مركزيّاً في الصورة الشعريّة تتحرّك على إيقاعها وتشكّل مجالاً خصباً للتعمّق في النص، ولابدّ للصورة الفنيّة إذا ما أريد لها النمو من أن تنسكب في قالب الموسيقا الخارجيّة لأنّها تتألّف من الألفاظ والتراكيب التي تنتظم في تفاعيل البحر، ولكنّ هذا ليس لازماً لها في نطاق الموسيقا الداخلية، فقد ينظم الشاعر الصورة في سلك عناصر الموسيقا الداخلية، فتتآلف الصورة مع الموسيقا تآلفاً ثانياً بعد أن تآلفت مع الوزن وانتظمت فيه، وقد لا تكون منتظمة فيها.

والصورة البلاغيّة تشبيه واستعارة وكناية كما يبيّن لنا علم البيان، فقد ينسكب الشاعر التشبيه في قالب الموازنة كقوله(٢):

جَوَانَحُـــهُ جَمْـــرٌ ومَدْمَعُـــهُ سَـــكْبُ ومطلَبُـــهُ صَـــعْبٌ وأيّامُـــهُ حَـــرْبُ

إذ استغرقت الموازنة البيت كلّه (جوائحه جمر، مدمعه سكب، مطلبه صعب، أيامه حرب) فتكرار التشبيه البليغ جاء لتوكيد دلالة واحدة هي شدّة المعاناة التي يقاسيها الشاعر، وليس بين طرفي التشبيه (الجوانح جمرٌ) عنصر موسيقي إلا أنّ الصورة كانت طرفاً من عنصر موسيقي أكبر واقتضت تساوياً زمنياً مع التراكيب المتتالية، لتكون الصورة جزءاً من قطعة موسيقية، فتكتسب الصورة بذلك ذوبان الحدود الفاصلة بين طرفي التشبيه، فالتشبيه هو عقد مقارنة بين شيئين مختلفين طبيعة متماثلين صفة، وحضور التشبيه في جملة موسيقية يضيّق مواطن الاختلاف بينهما إلى درجةٍ ما تحدّدها قوّة العنصر الموسيقي.

أمّا في قوله(٣):

وَاخْضَـرَّ رَوْضُ الأمَـاني فَهـي حَاليَـةٌ كأنّمَـا جَـرَّ فيهَـا ذيلَـهُ الخضـرُ

(١) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ١٥.

(٢) ديوان الكيواني: ٩١.

(٣) المصدر السابق: ١٦٩.

فإننا نلحظ أنّ صورة روض الأماني وقد ازدان وازدهى، تشبه صورة روضٍ سَحَبَ فيه (الخَضِرُ)– الرجل الصالح– ثوبه الساحر فتحققت فيه البهجة والخضرة والنضرة، وقد عرض الشاعر وصفه في قالب التشبيه بعد أن استحضر الاستعارة المكنيّة (اخضرَّ روض الأماني) لتتعانق مع التشبيه البليغ الإضافي (روض الأماني) مشكّلة لوحة تصويرية متكاملة، أضفى عليها التكرار (اخضرّ– الخضر) رابطاً موسيقياً لطيفاً، غدا نقطة ارتكاز لنموّ الصورة، ما أكسبها قيمة موسيقية أعلى.

ولا يختلف الأثر الموسيقي في الاستعارة كثيراً إن جاءت في قالب موازنة كقوله[1]:

وكَيْـفَ وقَـدْ أذابَ الحُـبُّ جِسْـمي وقَـدْ أفنَـى السّـقامُ دَمِـي ولَحْمِـي

فقد نسب إلى الحب الإذابة، ونسب إلى السقام الإفناء، وجعل الاستعارتين المكنيتين في قالب موازنة بين الشطرين، أي في تساوٍ صوتي، فتغدو كلّ استعارة جزءاً من قالب موسيقي يؤكّد مضمونه ويؤكّد العلاقة بين أطراف الاستعارة.

وكما تنتظم فنون البيان في قالب الموسيقا الداخلية تنتظم الكناية فيها أيضاً انتظاماً أظهر من التشبيه والاستعارة لأنّهما يتطلّبان أطرافاً للصورة من مشبه ومشبّه به وغيرهما، أمّا الكناية فلا تتطلّب أطرافاً لأنّها بنية داخليّة عميقة تتستّر وراء البنية اللفظيّة الظاهرة التي يصحّ عقلاً إرادتُها، لذلك فمجال ورود الكناية ضمن عناصر الموسيقا الداخليّة أوسع، ومنها ردّ العجز على الصدر بقوله في حديثه عن المحبّين[2]:

ولَـــيسَ يُخْفِـــي المُحِـــبُّ شـــيئاً وَظَـــنُّ أَهْـــلِ الهَـــوَى يُصِـــيْبُ

قُلُـــــوبُهم كلُّهَـــــا عُيُـــــونٌ وَكُـــــلُّ أَجْســـــامِهِمْ قُلـــــوبُ

في البيت الثاني كناية عن بصيرتهم النافذة وإحساسهم العالي المرهف الذي يتمتّعون به نتيجة الحبّ العفيف الطاهر، فهو الذي يُكسبهم هذه الشفافية في المشاعر والأحاسيس، وقد

(١) المصدر نفسه:١٩.

(٢) ديوان الكيواني: ١٥.

أدخل هذه الكناية في قالب الموسيقا الداخلية عبر ردّ العجز على الصدر بين (قلوبهم) في الشطر الأول و(قلوب) في الشطر الثاني، وكلّ منهما كناية عن شيء واحد وهو ما ذُكر، وقيمة ردّ العجز على الصدر تتمثّل في تكرار الإيقاع وتجدّد الدلالة، لكنّ هذا المثال يتكرّر فيه الإيقاع ولا تتجدّد الدلالة، وهذا ليس دائماً في الكناية بل إنها قد تسمو بالبيت عامة وبالجناس خاصة كقوله(١):

أَعَائِـــــدٌ عيشُـــــنَا الرّطِيْـــــبُ فربّمَـــــا أَخْصَـــــبَ الجَـــــدِيْبُ

الكناية في قوله (عيشنا الرطيب) وهي كناية عن الحياة الهانئة السعيدة التي كان يتنعّم بها بقرب المحبوبة وبشبابه الغضّ، وظهرت الموسيقا الداخليّة في البيت حين أتبع الكناية بقوله (الجديب) مجانساً بين الرطيب والجديب، فتحققت هنا قيمة الجناس عن طريق تجدّد الدلالة، وربّما كان ذلك لأنّ لفظ الجناس الثاني ليس داخلاً في نطاق الكناية، فحصل تكرار الإيقاع ونشأت الوحدة الموسيقية.

فالشاعر حريص على جرس شعره كلّه، محافظ على انسجامه الصوتي والدلالي، عبر آليات لم تكن مقصودة لذاتها أو متكلفة، لذا لا نشعر بكثرتها إلا إذا تعمّدنا الوقوف عليها، لأنّها كانت موظّفة لخدمة النظام الإيقاعي العام، على نحو جعلها عنصراً أساسيّاً في نسيج المعنى والمبنى معاً.

الخاتمة:

توسل البحث بديوان الشاعر الكيوانيّ الدمشقيّ الذي اعتنى بالبنية الفنيّة لشعره عبر التفنّن بألوان البديع، والحرص على ملاءمة جرس الكلمات لدلالة البيت، فتناول عناصر الموسيقا الداخليّة في شعره وهي:

-**التكرار**: يعدّ نوعاً من التقابل الدلالي الذي يضحي وسيلة من وسائل ترتيب الدلالة، ويؤدّي إلى النمو التدريجي لها متوسّلاً بالتكرار الصوتيّ الموسيقيّ، كما أنّه يشكّل دعامة لتماسك

(١) المصدر السابق:١٤.

النصّ عبر استدعاء الدلالة التي تقوم بها الكلمة المكرّرة، وقد أحسن فيه الكيوانيّ أيَّ إحسان.

-الجناس: يبعث في النصّ الأُنس والألفة الصوتيّة والموسيقيّة، لأنّ المتلقّي يمرّ بالتجربة الصوتيّة ذاتها، لكن الدلالة مختلفة فتحدث عنده المفاجأة الدلاليّة، وجناساتالكيواني تخدم الدلالة ولا يبين فيها التكلّف.

-**ردّ العجز على الصدر**: مصدر الموسيقا فيه هو تكرار صوت اللفظ مرتكزاً على موسيقا القافية التي تتكرّر عموديّاً على مدى النصّ، فيمتدّ تأثير الموسيقا العموديّة أفقيّاً، فيتمتّع النصّ بنوع من الترابط والتآلف الموسيقي، ويؤدي إلى تمكين القافية وهو كثير جيد في الديوان.

-**طباق السلب**: يعتمد على إيراد اللفظ مرّتين إحداهما بالإيجاب والأخرى بالنفي متقضياً التكرار الذي هو من أهمّ المصادر الموسيقيّة الداخليّة في النص، ويتفوّق طباق السلب على التكرار بما يحمله من تناقض وصراع بين الأضداد، وجرى في الديوان مجرى لطيفاً.

وقد بلغت العناية الموسيقيّة في قصيدة الغزل ذروة عليا عند الكيواني، فلا نجد قصيدة غزليّة إلا وقد زخرت بفنون من عناصر الموسيقا الداخليّة تتضافر مع مكوّنات النصّ الأخرى لأداء الدلالة.

وعرض البحث تأثير الموسيقا الداخليّة في بناء الصورة البلاغيّة، وقد لحظ الكيوانيّ تلك العلاقة بين الموسيقا الداخليّة والصورة، فسكب صوره في قالب موسيقيّ داخليّ ليحرّض الصورة على النمو وعلى الإيحاء بأعلى درجة.

ولوحظ من هذا البحث أنّ الموسيقا الداخليّة قادرة على تحمّل عبء مناسبة الغرض الشعريّ، فالألفاظ المسوقة في النصّ الشعريّ تتبّئ بالغرض بجرسها ورنينها، وكذلك التموّجات الصوتيّة للجملة التي تنشئ موسيقا ملائمة للغزل، فكانت الموسيقا الداخليّة عند الكيوانيّ تتواءم مع حالته النفسيّة عن طريق تكرار الأصوات لتكشف عن معانٍ خفيّة في شخصيّته، وحتّى الجمل في بنياتها المختلفة جاءت متلائمة مع البنية العميقة للنصّ عبر ترديد بعض الحروف والكلمات.

المصادر والمراجع:

١- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدّة، ١٩٩١م.

٢- الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج:أماني سليمان داود، عمان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٢م.

٣-الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، د.ت.

٤-أصول قديمة في شعر جديد: نبيلة الرزاز اللجمي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م.

٥-الأعلام: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٢،١٩٧٧م.

٦- أقنعة النصّ قراءات نقديّة في الأدب: سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ١٩٩١م.

٧-أنوار الربيع في أنواع البديع:علي صدر الدين بن معصوم المدني، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ١٣٨٨-١٩٦٨ و ١٣٨٩-١٩٦٩.

٨-بدر شاكر السيّاب دراسة أسلوبيّة لشعره: إيمان خضر الكيلاني، دار وائل للنشر، عمّان، ٢٠٠٨م.

٩-البديع في شعر شوقي: د. منير سلطان،منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٢م.

١٠- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، د.ت.

١١- البنية الإيقاعيّة في شعر شوقي: محمود عسران، مكتبة المعرفة، ٢٠٠٦م.

١٢- تاريخ الأدب العربي (العصر العثماني): د. عمر موسى باشا، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩م.

١٣- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار ابن خلدون، د.ت.
١٤- خصائص الحروف العربية ومعانيها: حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.
١٥- خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر: محمد أمين المحبي، دار صادر، بيروت، د.ت.
١٦- ديوان أحمد بك الكيواني الدمشقي: عُني به: محمد أمين الشهير بابن عابدين، صحّحه: عمر نبهان، المطبعة الحفنية لصاحبها محمد أفندي الحفني، دمشق الشام، ١٣٠١هـ.
١٧- سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر: محمد خليل المرادي، تحقيق: أكرم حسن العلبي، دار صادر، بيروت.
١٨- الشعر العربي الحديث بنياته ودلالتها التقليدية: محمد بنيس، دار توبقال، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م.
١٩- علم اللغة العام (الأصوات): د. كمال محمد بشر، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٥م.
٢٠- في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، د.ت.
٢١- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.
٢٢- موسيقا الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الإنجلومصرية، ط٢، ١٩٥٢م.
٢٣- نظرية اللغة والجمال: تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية – اللاذقية، ١٩٨٣م.
٢٤- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزي، ١٩٩٧م.
٢٥-وشي الربيع بألوان البديع:عائشة فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.

الأبحاث والمقالات

١- الكيواني الدمشقيّ أحمد بن الحسين (ت ١٧٥٩م) من طلائع نهضة الشعر في العصر الحديث:د. محمد رضوان الداية، مجلّة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ٨٧، الجزء ٤، تشرين الأول ٢٠١٢م.

٢- الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق: د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، العدد ١٢، السنة١٧، كانون الأول، ١٩٩٢م.