تجليات التوصيل في الأسلوب الشعري / توظيف الإيقاع العروضي مثالا

أ.د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني

المقدمة:

أصبح من المهم القول إن الإيقاعات العروضية، وما يتربط بها من أنساق صوتية وموسيقية ذات فاعلية في عملية التوصيل؛ ووجد البحث أن العلاقة بين مظاهر الشعرية ومستويات التوصيل تلازمية، ولاسيما في الأمور المتعلّقة بالإيقاع Rhythm الذي يمتلك خصائص ترتبط بآلية عمل اللغة الشعرية الإبداعية التي تفرض مداخل خاصة ومعالجات نقدية فيها شيء من الابتكار.

ابتدأ البحث بتوطئة تنظيرية، حاول من خلالها الكشف عن حالة الترابط بين الشكل الموسيقي وعملية التوصيل، مبرزا أهم المقولات النقدية في ذلك، ليضع خطة تمثل نواة لدراسة أوسع؛ تناول المبحث الأول: (نسق التطابق الإيقاعي) متخذاً من شعر الخنساء مثالاً.

ورصد البحث مظهر الثبات في الأنساق الإيقاعية من خلال الأشكال الراسخة في الأوزان التقليدية الأصلية، ثم التحوّل الذي مَثَّلَتْهُ المتغيّرات الشكلية في أمثلة من شعر التفعيلة المنتقاة ضمن مبحث (الثبات والتحوّل في الإيقاع)، وقد أشّر ضمناً ملامح من المدرَك الشكلي الموسيقي، تعبيراً عن تفاعل عناصر البنية الإبداعية: (المرسل الرسالة المتلقي).

يفترض البحث أنه وضع لبنةً يحسبُها مهمة في اتجاه رصد علاقة التوصيل بالشكل، مع اعترافه بوجود لبنات أخرى يمكن الإفادة منها، لتتبع مظاهر أخرى، ولاسيما ما يرتبط بالأشكال المستحدثة التي أشَرْتُ عدداً منها في توطئة البحث.

اختُتِمَ البحث بتسجيلٍ مُكثَّفٍ لأهم ما توصل إليه البحث من نتائج وتصوّرات، أتمنى أن تكون قد حقّقتْ قدراً من الفائدة..

توطئة:

يرتبط فهمنا للإيقاع بالتنظيم، وهو سرّ من أسرار الكون والفطرة؛ ومعلوم أن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) اكتشف الإيقاع في الشعر ولم يخترعْهُ، وقد وضَعَهُ في منظومة رصده الرياضية المعروفة.

ولسنا – هنا – بصدد التنظير لمفهوم الإيقاع الشائع؛ فهو ((الوحدة النغمية التي تتكرر على نحو منتظم في فقرتين أو اكثر من فقَر الكلام أو أبيات القصيدة))(١)، والإيقاع العروضي يرتبط بنظام الوحدات الإيقاعية (التفعيلات) التي تنتظم عليها الأصوات لتحقّق نمطا مهما من التوصيل، وصورة هذا التنظيم تتّضح في الأنماط المغايرة في الأداء، التي أظهرتْ أشكالاً جديدة من الإيقاعات كما في الموشّح المنظوم على شكل أسماط وأغصان وأقفال وخرجات، وكذا المزدوج (الدوبيت)، ومبتكرات الشعر المهجري الشكلية، وشعر التفعيلة وما حققه كل ذلك من منجز أدائي وفاعلية في الجمال المسموع، وغير ذلك.

إن الإيقاع Rhythm مكوّن من مكوّنات الموسيقى الذي لم نجد له تعريفاً وافياً ربّما بسبب الاستعمالات المختلفة لمفهومه(٢)، وكذا حال الوزن Meter الذي يصعب معه رصد تعريف وافٍ له؛ لأنه ليس مفهوماً مفرداً، فهو ((وسيلة تمكّنُ الكلمات من التأثير المتبادل عن طريق إثارة الحيويّة في المشاعر والأحاسيس)) (٣)، ويتحقّق ذلك عن طريق الإيقاعات العروضية ومتعلقاتها.

ويسهم الإيقاع ومتعلقاته في تحقيق التوصيل عن طريق الشعرية (Poetics) بوضوح تام، ولاسيّما عند توظيف الانزياح (Deviation)، وإظهار الطاقة المتفجّرة من الكلام وتحقيق حالة من التوتّر(٤)؛ إذ ((تعدّ الموسيقى الشعرية – بوصفها العام – إحدى المرتكزات المهمة التي يُقيم الشعر حدود شعريته عليها، لما لها من ارتباط تركيبي في لغته، وإيحائي في دلالته))(٥)، واستناد القصيدة على البنية الموسيقية

والتنويعات الإيقاعية التي تظهرها يسهم في تطوير الشعر على حدٍّ تعبير فاضل ثامر(٦)، وهذا – ضمنا – يحقق فاعلية في التوصيل، ورأى الغذّامي أن الشعرية العربية بدأت منذ السبعينيات تتبلور فيها مفاهيم حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية وقوانينها بطريقة تلتحم فيه بالأسلوبية(٧).

ولا يخفى أن الأسلوب في الإبداع الشعري العربي ذو خصوصية يمكن رصدها في الكثير من المظاهر، أظهرها الإيقاع الذي يمكن توظيفه في رصد الشعرية Poetics، ولاسيما عند متابعة التنويعات التي تُظهرها التفعيلات والبحور الشعرية، والأنظمة الجديدة، منها – على سبيل المثال – ما أظهره الشكل الموسيقي في قصيدة التفعيلة، مثل(٨):

١- التداخل (بين بحر وآخر).

٢- التنوع (في الأوزان تبعاً للمقاطع الشعرية في القصيدة).

٣- التناوب (ويعني تكوين القصيدة موسيقياً من الشكلين التقليدي والحرّ، وغالباً ما يأتي هذا التناوب على شكل مقاطع).

٤- التدوير (الذي يجعل موسيقى القصيدة دورة واحدة لا يقف القارئ فيها إلاّ عند انتهائها أو انتهاء مقاطعها، وبهذا تُلغى الأشطر أو الأبيات).

٥- الاختلاط (ويعني اختلاط الشعر بالنثر في بنية القصيدة الواحدة).

إن هذه اللقيات من المقدمات التنظيرية التي سجّلتُها تحيل على أن الوزن ليس زينة خارجية، أو عنصراً ثانوياً في الإبداع، بل هو عنصر إثراء وأداة للتوصيل والإيحاء(٩)، وهو يسهم في الحيوية وشحذ الأخيلة ويشدّ الانتباه(١٠).

ويشير توفيق الزيدي إلى أن العامل الموحِّدَ لمكوّنات النصّ هو الإيقاع، وبوساطته تتحقق لذّة النصّ(١١) بصورتها الحسية والعقلية، ((وبذلك نظلّ قريبين من لذّة الفهم من حيث تقبّلها لطرب الإيقاع وما يرتبط [به] من تركيب حسن واعتدال الأجزاء الدالة على معنى))(١٢)، ويرى إياد الحمداني أن الإيقاع ((يُرهِفُ السّمعَ وينشّطُ الذاكرة، ويُنظّم الأنساق الوزنية والموسيقية بشكلٍ تتولّد عنه إيحاءات وأخيلة تتدخّل في قوّة التأثير)) (١٣)، واستقطاب المتلقي.

نسق التطابق الإيقاعي:

قد تقترن تفعيلات البيت الشعري بمظاهر التنغيم Tonality في حدود قد تتعدى إلى أنساق توازٍ تؤكّد أنها تقترن بالأسلوب وتقوّيه وتحقّق نوعاً ما من الانسجام Harmony يسهم في تحقيقه وإظهار التسجيع في بنية البيت، وقد رصد البحث نسقاً من التطابق المطلق للإيقاع العروضي في أبيات متناثرة في ديوان الخنساء، ويمكن تسجيل أهم ما رصده البحث في حدود ما يرتبط بنسق التطابق المطلق في الأمثلة الآتية التي ترثي فيها أخاها صخراً:

(١) فالحمدُ خلّتُهُ | والجودُ علّتُهُ
مستفعلن | فعلن (مخبونة) | مستفعلن | فعلن (مخبونة)

والصدقُ حوزتُه | إن قرنُهُ هابا(١٤)
مستفعلن | فعلن (مخبونة) | مستفعلن | فالن (مشعّث)

(٢) خطّابُ مَفْصَلَةٍ | فرّاجُ مَظْلَمَةٍ
مستفعلن | فعلن (مخبونة) | مستفعلن | فعلن (مخبونة)

ويلاحظ أن كل كلمتين كوّنت نسقاً توقيعياً عروضياً في كل بيت من الأبيات السابقة بطريقة التقسيم الإيقاعي المقترن بالترصيع(١٨) الذي يكون فيه حشو البيت مسجوعاً، وهو يُجزّئ البيت إلى أجزاء؛ ويبدو أن ظهور هذا النسق في الرثاء له علاقة بما يحققه المدرك الصوتي من تأثير نفسي.

الانسجام والتوصيل في مظهر التقسيم الإيقاعي:

أشار ابن منظور (ت ٧١١هـ) إلى أن التقسيم مأخوذٌ من التجزئة والتفريق(١٩)، وهو من الأساليب العريقة في العربية، أدخله السكاكي (ت ٦٢٦هـ) ضمن المحسنات المعنوية، وقال: ((هو أن تذكر شيئاً ذا جزأين أو أكثر، ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك))(٢٠).

ومصطلح التقسيم الإيقاعي الذي نقصده يرتبط بالشكل واللفظ، وينبغي تصنيفه ضمن المحسنات اللفظية فهو مقترن بالإيقاع والتوازي المتحقّق بين اللفظ المنطوق والوحدة الإيقاعية المقابلة لها؛ في قصيدة (يا صاحب القلب)(٢١) للشاعر الشريف الرضي (ت ٤٠٦هـ)، ويمكن تأشير مظاهر التقسيم في الآتي:

(١) عجز البيت الأول :

ألم الجوى	في قَلْبيَ الـ	مَصْدوعِ
— ∪ — ∪ ∪	— — ∪ —	— — —

(٢) ضرب البيت الثاني :

بنزوعِ

— — ∪ ∪

(٣) حشو البيت الثالث :

هيهات لا

— ∪ — —

(٤) ضرب البيت الرابع :

لوقوعِ

— — ∪ ∪

(٥) حشو البيت الخامس وضربه :

أسفاً على	ذاك اللّمى الـ	ممنوعِ
— ∪ — ∪ ∪	— — ∪ —	— — —

(٦) صدر البيت السابع وضربه :

كم ليلةٍ	جرّعْتُهُ	في طولِها

— ◡ — — | — ◡ — — | — — ◡ —

تقريعِ

— — —

(٧) عروض البيت الثامن وضربه :

ما بيننا

— — ◡ —

ودموعي

— — ◡ ◡

(٨) عجز البيت التاسع :

وأناملي	في سنّيَ الـ	مقروعِ
— ◡ — ◡ —	— — ◡ —	— — —

(٩) عروض البيت العاشر وضربه :

بعتابِهِ

— ◡ — ◡ ◡

لطلوعِ

— — ◡ ◡

(١٠) عجز البيت الحادي عشر :

لعجبتما	من عزّهِ	وخضوعي
— ◡ — ◡ ◡	— — ◡ —	— — ◡ ◡

(١١) عروض البيت الثاني عشر وعجزه :

من غيرهِ

— — ◡ —

شرّ الهوى	ما نلتَهُ	بشفيعِ
— — ◡ —	— — ◡ —	— — ◡ ◡

(١٢) ضرب البيت الثالث عشر :

توديعِ

— — —

(١٣) ضرب البيت الرابع عشر :

أسبوعِ

— — —

(١٤) ضرب البيت الخامس عشر :

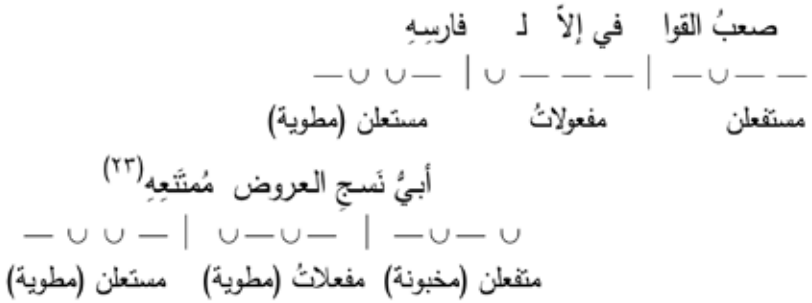
ملسوعِ

ويلاحظ بوضوح أن عدداً كبيراً من الكلمات في أبيات القصيدة قد قابلت الوحدات الإيقاعية المعتمدة بطريقة كوّنت وضوحاً إيقاعياً وانسجاماً راسخاً.

الثبات والتحوّل في الإيقاع وأثره في التوصيل:

إن ما يبعث الوقار Dignity والشعور بالرهبة والروعة يرتبط بما يتحقق من إعجاب مقرون باللذة النفسية عند تلقي العمل الإبداعي(٢٢).

ويبدو واضحاً أن هناك أبحراً شعرية تتجاوب مع الفطرة الإنسانية بطريقة ينتقل فيها الإيقاع من ما يشاع عليه من تعثّر في الإيقاع إلى نسق توازٍ أصيل؛ يقول أبو تمام معلقاً على خصائص (المنسرح) في بيت من الوزن نفسه:



وقد يكون ظهور الزحاف نادراً في بعض الأنماط الوزنية بل قد يختفي تماماً؛ فالمقتضب – على سبيل المثال – يأتي بصورة واحدة :

أمّا بحر المجتثّ فتخرق عليه علة (التشعيث) القاعدة المألوفة فيه، فهي علّة غير ملزِمة على خلاف المعتاد في الأنساق الأخرى، ويبدو أن محاكاة الفطرة هي الأساس في ذلك؛ إذ إن هذا العدول يحقّق نوعاً من المغايرة الشفافة لتحقيق التوصيل، يقول بشارة الخوري:

(٢) ندى ، ندى ، همسة الطهـ
ـرِ في شفا هـ الأقاحي
متفعلن (مخبونة) | فاعلاتن
متفعلن (مخبونة) | فاعلاتن

(٣) ندى ، ندى ، شعلة الحبْـ
ـبِ قبلةَ الـ أرواحِ
متفعلن (مخبونة) | فاعلاتن
متفعلن (مخبونة) | فالاتن (مشعّث)

[...]

(٦) لم يبق للزْـ زَهر والطيـ
ـرِ من شذا وصداحِ
مستفعلن | فاعلاتن
متفعلن (مخبونة) | فعلاتن (مخبون)

(٧) رضابُها للحُميّا
والخدُّ لثّ تُفّاحِ[٢٥]
متفعلن (مخبونة) | فاعلاتن
مستفعلن | فالاتن (مشعّث)

وهذا أمر ينتقل بنا إلى خصوصية الزحاف في التفعيلة، ثم النسق الذي تظهر فيه هذه التفعيلة، فزحاف الطيّ في (مستفعلن) له صورتان(٢٦):

- مستساغ وشاعري مع بحر السريع.
- غير مستساغ ومنفّر مع بحر البسيط.

مثال ذلك قول بشارة الخوري (من السريع):

أحالني الهمُّ إلى ليلةٍ
— ∪ — | — ∪ ∪ — | — ∪ — ∪
فاعلن | مستفعلن (مطوية) | متفعلن (مخبونة)

ماطرةٍ تعصف فيـ ها الرياح[٢٧]
o— ∪ — | — ∪ ∪ — | —∪∪ —
فاعلان (مذال) | مستفعلن (مطوية) | مستعلن (مخبونة)

وظهور الطي في حشو السريع زاد من سرعة الإيقاع وحقّق انسجاماً وتوصيلا واضحاً.

وفي قصيدة (المومس العمياء) ينسجم الإيقاع ويحاكي النمط الوزني التقليدي بإيقاعات قريبة من الشعر التقليدي على الرغم من استنادها إلى شعر التفعيلة بيد أن وقار الموقف وطبيعة الحدث المسرود يجعل هذه القصيدة قائمة على الإيقاعات المنتظمة، مثال ذلك الانتظام ما ظهر على لسان المومس لحظة تعريضها بالعرب والمسلمين الذي يمتلكون تاريخاً عظيماً لم يستطيعوا الإفادة من قيمه النبيلة وينقذوا هذه المرأة الضائعة؛ يقول الشاعر على لسانها:

لا تتركو ني يا سكارى
— — ∪ — | — — ∪ — —
متْفاعلن (مضمرة) متفاعلاتن (مضمرة مرفّلة)

للموت جو عاً ، بعد مو تي – ميتة الـ أحياء – عارا
— — ∪ — | — — ∪ — | — — ∪ — | — — ∪ — —
متْفاعلن (مضمرة) متْفاعلن (مضمرة) متْفاعلن (مضمرة) متفاعلاتن (مضمرة مرفّلة)

[...]

ما زلت أعـ رف كلّ ذا ك ، فجرّبو ني يا سكارى !
— — ∪ — | ∪ ∪ — ∪ — | — ∪ — — | — — ∪ — —
متْفاعلن (مضمرة) متْفاعلن متْفاعلن متفاعلاتن (مضمرة مرفّلة)

من ضاجع الـ عربية السمـ راء لا يلقى خسارا
— — ∪ — | ∪ ∪ — ∪ — | — — ∪ — | — — ∪ — —
متْفاعلن (مضمرة) متْفاعلن متْفاعلن (مضمرة) متفاعلاتن (مضمرة مرفّلة)

كالقمح لو نك يا ابنة الـ عربِ
— — ∪ — | ∪ ∪ — ∪ — | —∪∪
متْفاعلن (مضمرة) متْفاعلن متْفا (حذّاء)

كالفجر بيـ ن عرائشِ الـ عنبِ
— — ∪ — | ∪ ∪ — ∪ — | —∪∪
متْفاعلن (مضمرة) متْفاعلن متْفا (حذّاء)

أو كالفرا ت ، على ملا محِهِ

— ∪∪ | — ∪ — ∪ ∪ | — ∪ — —
متفاعلن (مضمرة) متفاعلن متفا (حذّاء)
دعة الثرى وضرواة اذْ ذَهبِ
∪ ∪ — ∪ — | ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ | — ∪ —
متفاعلن متفاعلن متفا (حذّاء)
لا تتركو ني .. فالضحى نسبي
— ∪ — | ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ —
متفاعلن متفاعلن متفا (حذّاء)
(مضمرة) (مضمرة)
من فاتحٍ ، ومجاهدٍ ، ونبي !
— ∪ — | ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ —
متفاعلن (مضمرة) متفاعلن متفا (حذّاء)
عربيةٌ أنا : أمّتي دَمُها
∪ ∪ — ∪ — | ∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ | — ∪ —
متفاعلن متفاعلن متفا (حذّاء)
خير الدما ء .. كما يقو لُ أبي
— ∪ — | ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ —
متفاعلن (مضمرة) متفاعلن متفا (حذّاء)
في موضع الـ أرجاسِ من جسدي ، وفي اثْـ ـرِي المذالْ
— ∪ — — | — ∪ — — | — ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ — — o
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان (مضمرة مذالة)
(مضمرة) (مضمرة)
تجري دما ءُ الفاتحي نَ فلوّثو ها ، يا رجالْ[٢٨].
— ∪ — — | — ∪ — — | — ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ — — o
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان (مضمرة مذالة)
(مضمرة) (مضمرة)

التوظيف الدلالي:

ويوظف الجواهري علّة الزيادة المقترنة بزحاف الإضمار للتعريض باستكانة الشعب وقبوله بالظلم والفقر:

نامي جيا عَ الشعب نامي
— — ∪ — — | — ∪ — —
متْفاعلن متْفاعلاتن (مضمرة مرفّلة)
(مضمرة)

حرستك آ لهَةُ الطعامِ
— — ∪ — ∪ ∪ | — ∪ — ∪ ∪
متفاعلن متفاعلاتن (مرفّل)

نامي فإن لم تشبعي
— — ∪ — | — ∪ — —
متْفاعلن متْفاعلن

من يقظةٍ فمن المنامِ(٢٩)
— — ∪ — ∪ ∪ | — ∪ — —
متْفاعلن متفاعلاتن (مرفّل)
(مضمرة)

اقترن الترفيل في هذا المقطع ببطء الإيقاع إذ ظهرت تفعيلة (متفاعلن) تامة، وقد كان لهذا الظهور المقترن بتصريع الزيادة أثرٌ واضح في الإيحاء بطول النوم واللهو المكنّى عنه بالطعام ثم إن ظهور الترفيل في البيت الثاني أوحى بطول النوم أيضاً وقِصَر اليقظة، وذلك

بسبب سرعة الإيقاع في قوله : من يقظةٍ — — ∪ — (المضمرة)
وبطئه في قوله : فمن المنام ∪ ∪ — ∪ — — (المرفّلة)

الخاتمة :

يحقق الإيقاع العروضي تنظيماً يرتبط بأصالةِ الإبداع الأدبي، فهو يوجّه الأحاسيس بطريقة خاصة تتجاوز حدود المقطع الشعري نحو المقطوعة Stanza أو القصيدة، ولاسيما في مظاهر التقسيم ومظاهر العدول التي يكشف عنها.

وقد أظهر البحث أن الرصد الأسلوبي إنّما هو قرين لرصد الشعرية Poetics، عند التعامل مع الإيقاع، وقد أثبتت أمثلة شعر التفعيلة قدرة على تطوير الأداء وإعطاء مساحة كافية للمبدع في التصرّف والتأثير في المتلقي وتحقيق عملية التوصيل.

يعدّ الإيقاع عاملاً أساسياً من عوامل شحذ الأخيلة وإدامة التواصل مع المتلقي وتحقيق الالتذاذ، وقد طوّرت القصيدة الحديثة أنماطاً من الانزياحات على مستوى الشكل العام للقصيدة، بيد أن تأثير الإيقاع كان هو الأقوى؛ فهو رفيق المضامين حين يحقق علاقة جدلية بين الأشكال التي يصنعها المقام، والموقف الذي غالباً ما يحقق عنده الإيقاع نوعاً من العدول.

وجد البحث أن أنساق التوازي على مستوى (التقسيم) تظهر بطرائق متنوعة؛ فهي عند الخنساء قائمة على الترصيع، وعند الشريف الرضي قائمة على الارتكاز المقطعي من دون تسجيع، أمّا حدود القافية وأنساقها الصوتية، فهي جزء لا يتجزأ من الإيقاع العروضي.

ومن الأمور التي رصدها البحث مظهر الثبات في شكل الإيقاع العروضي عند اقترانه بوزن المنسرح أو المجتث – على سبيل المثال – ويبدو أن هذا الثبات مرتبط بالوقار Dignity والفطرة التي أنتجته، وهي تحقق نمطا أصيلا من التوصيل.

وقد يستعين المبدع بالإيقاع المنتظم في بنية قصيدة التفعلية ويسندها إلى قافية ذات منجز صوتي وموسيقي ملائم وروي منضبط في مقامات معينة من النص، ترتبط بالمناسبة تعبيراً عن تفاعل عناصر البنية الإبداعية، وهذا لا يعني أننا نؤمن بوجود علاقة منطقية بين

الغرض أو المناسبة والإيقاع، لكننا نؤمن بوجود علاقة بين درجة الانفعال ومستوى العدول في التفعيلة أو البنية الإيقاعية للنصّ، وأن أنساق التوازي الإيقاعي تحقق تأثيرات متنوعة في المتلقي.

الهوامش:

(١) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة – مصر، ١٩٧٧م: ٤٣٥ – ٤٣٦.

(٢) مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزيدي، منشورات عيون للمقالات، دار البيضاء – المغرب، ط٢، ١٩٨٧م: ١٣٧.

(٣) إشكالية الإيقاع في الشعر العربي (بحث)، د. ستار عبدالله، مجلة الأقلام، بغداد، ع٤، تموز ٢٠٠٢م، ص:٣٧.

(٤) ينظر في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م: ٤٦.

(٥) الشعر العراقي المعاصر، الرؤية.. وأنساق التشكيل – دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات، أ.م.د. علي متعب جاسم، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط١، ١٤٣٦هـ – ٢٠١٥م: ٢٦٩.

(٦) الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢م : ٢٧٥.

(٧) الخطيئة والتكفير، د. عبدالله الغُذّامي، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥م: ١٨.

(٨) ينظر دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطميش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م: ٢٨٥.

(٩) ينظر فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، د. علاء حسين البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط١، ١٤٣٦هـ – ٢٠١٥م: ٦١.

(١٠) ينظر مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٣م: ١٩٨، ٢٠١.

(١١) مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ١٣٨.

(١٢) الشمعة والمصباح، دراسات وبحوث في الشعر والنقد، أ.د عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١م: ١٠٣.

(١٣) قراءة عروضية في شعر الأخطل الصغير (بحث)، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، مجلة آداب البصرة، جامعة البصرة، ع٣٣، ٢٠٠٢م، ص: ١٩.

(١٤) ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحيى بن سيّار الشيباني النحوي (ت ٢٩١هـ)، تح: د. أنور أبو سويلم، جامعة مؤتة، دار عمّار للنشر والتوزيع، الأردن – عمّان، ط١، ١٤٠٩هـ-١٩٨٨م: ١٥٤.

(١٥) المصدر نفسه: ١٥٥.

(١٦) المصدر نفسه: ١٥٧.

(١٧) ديوان الخنساء: ٣٨٧.

(١٨) الترصيع: مصطلح بديعي أصله اللغوي يرتبط بترصيع الجواهر وغيرها في الذهب، ويحيل اصطلاحاً على مظهر تجزيء البيت موسيقياً وتسجيع حشوه. للتفصيل في ذلك ينظر:

– معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م.: ٢/١٣٤-١٤٠.

– معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة، دار المنارة للنشر والتوزيع – جدّة، دار ابن حزم، بيروت – لبنان، ط٤، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م : ٢٥٨ – ٢٦٠.

– معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، المجلّد الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م : ١/٣٢٣ – ٣٢٦.

(١٩) لسان العرب المحيط للعلامة ابن منظور (ت ٧١١هـ)؛ معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، نديم مرعشلي، بيروت، [د.ت]: (قسم).

(٢٠) مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، تح: د.عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م: ٥٣٥، وينظر معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٢/٣٢٩-٣٣١.

(٢١) ديوان الشريف الرضي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت – لبنان، ١٣١٠هـ: ٤٩٦/١. وتتألف القصيدة من ستة عشر بيتاً.

(٢٢) ينظر الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، عزيز الشوان، شبكة الاتصالات الدولية (منتدى سماعي) www.sama٣y.net: ١٢١.

(٢٣) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزّام، دار المعارف - مصر، ط٤، [د.ت]: ٤١٣/١.

(٢٤) شعر الأخطل الصغير، بشارة عبدالله الخوري، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٧٢م: ٣٤.

(٢٥) شعر الأخطل الصغير: ٣٧.

(٢٦) ينظر تفصيل ذلك في قراءة عروضية في شعر الأخطل الصغير (بحث): ٤٣-٤٤.

(٢٧) شعر الأخطل الصغير: ٢٦.

(٢٨) ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م: ٥٣٥/١-٥٣٦.

(٢٩) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مهدي الجواهري، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط٢، ٢٠٠٨م : ٦١٠/٤.

المصادر والمراجع:

أولاً: الكتب والدواوين الشعرية:

١. الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مهدي الجواهري، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط٢، ٢٠٠٨م.

٢. الخطيئة والتكفير، د.عبدالله الغُذّامي، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربية السعودية، ١٩٨٥م.

٣. دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطميش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.

٤. ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزّام، دار المعارف - مصر، ط٤، [د.ت].

٥. ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

٦. ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، أبو العباس، أحمد بن يحيى بن سيّار الشيباني النحوي (ت ٢٩١هـ)، تح: د. أنور أبو سويلم، جامعة مؤتة، دار عمّار للنشر والتوزيع، الأردن – عمّان، ط١، ١٤٠٩هـ-١٩٨٨م.

٧. ديوان الشريف الرضي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت – لبنان، ١٣١٠هـ.

٨. شعر الأخطل الصغير، بشارة عبدالله الخوري، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٧٢م.

٩. الشعر العراقي المعاصر، الرؤية.. وأنساق التشكيل – دراسة نقدية في شعر جيل السبعينيات، أ.م.د. علي متعب جاسم، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط١، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م.

١٠. الشمعة والمصباح، دراسات وبحوث في الشعر والنقد، أ.د عبدالكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١م.

١١. الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢م.

١٢. فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، د. علاء حسين البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط١، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م.

١٣. في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

١٤. لسان العرب المحيط للعلامة ابن منظور (ت ٧١١هـ)؛ معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، نديم مرعشلي، بيروت، [د.ت].

١٥. مبادئ النقد الأدبي، إ.أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٦. معجم البلاغة العربية، د. بدوي طبانة، دار المنارة للنشر والتوزيع - جدّة، دار ابن حزم، بيروت – لبنان، ط٤، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

١٧. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

١٨. معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، المجلّد الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م.

١٩. مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، تح: د.عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.

٢٠. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزيدي، منشورات عيون للمقالات، دار البيضاء – المغرب، ط٢، ١٩٨٧م.
٢١. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة – مصر، ١٩٧٧م.

ثانياً: بحثان مستلان:

١. إشكالية الإيقاع في الشعر العربي (بحث)، د. ستار عبدالله، مجلة الأقلام، بغداد، ع٤، تموز ٢٠٠٢م.
٢. قراءة عروضية في شعر الأخطل الصغير (بحث)، د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، مجلة آداب البصرة، جامعة البصرة، ع٣٣، ٢٠٠٢م.

ثالثاً: شبكة الاتصالات الدولية:

- الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، عزيز الشوان،(منتدى سماعي) www.sama3y.net.