بحوث في اللغة العربية: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات بجامعة أصفهان
العدد ٢٥ (خريف وشتاء ١٤٤٣هـ / ١٤٠٠هـ.ش)، ص ٢٣ ـ ٤٢
المقالة: محكمة

جمالية التماسك الإيقاعي في مراثي عبد الرزاق عبد الواحد
قصيدة *في رحاب الحسين* نموذجا[1]

دانا طالب‌پور *

الملخّص

من السمات التي تميز بين الشعر والنثر هي عنصر الإيقاع، وهو يلعب دورا أساسيا في النغمة الشعرية وحلاوتها، وهو تعبير أصيل عما يدور في مكامن الشاعر من الأحزان والأفراح والآلام؛ فبهذا السبب، يكون دوره بارزا بين توظيفات الشعراء، وقد شغل حيزا كبيرا بينها. يحاول هذا البحث دراسة الإيقاع الصوتي في قصيدة *في رحاب الحسين* دراسة أسلوبية. تعد القصيدة من القصائد التي تمتاز بمكونات إيقاعية جميلة تدل على وجدانية الشاعر الحزينة بشكل مؤثر. لهذا، لجأ البحث إلى دراسة هذه الميزة في القصيدة، بالاعتماد على المنهج الوصفي ـ التحليلي. وقد تم تطبيقه في دراسة الإيقاع الداخلي والخارجي في القصيدة. يقدم هذا البحث إيجازا عن القصيدة ومكانة شاعرها ومقدمات عن الوزن والقافية والعناصر المؤثرة في الإيقاع. ففي بحث الإيقاع الخارجي، درسنا بحر القصيدة وقافيتها ورويها؛ ومن خلالها كشفنا عن أهم الجماليات المؤثرة في إيقاعية القصيدة. وفي بحث الإيقاع الداخلي، درسنا أهم العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي نظريا ثم قمنا بتطبيقها على القصيدة. وفي النهاية، استخلصنا أن الشاعر ذو مهارة شعرية موسيقية بارعة، حيث نجح في إبراز المعاني عبر الإيقاعية نجاحا. فهناك تناغم موسيقي جميل بين الهيكل البنيوي والدلالي في القصيدة، حيث يعبّر عن المعاني وما يخالج في نفس الشاعر أدق تعبير.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، التماسك، المراثي، عبد الرزاق عبد الواحد، قصيدة *في رحاب الحسين*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

١ــ تاريخ التسلم: ١٣٩٩/٤/٣٠هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٩/٧/٢٧هـ.ش.

* حاصل على الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران Email:danatalebpour@gmail.com

Copyright©2022, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially

HTTP://DX.DOI.ORG/10.22108/RALL.2020.124063.1307

١. المقدمة

يشكل عنصر الإيقاع من أبرز خصائص الشعر التي لا يمكن أن نغضّ أبصارنا عن دوره المهم. فهو تعبير صريح عن مكنونات الشاعر وما يخالج في نفسه تجاه ما يرى. فإذا أراد أي أديب أن يكون شعره صوتا مدويا لأفكاره فإن وظيفته الرئيسة وبراعته تتجلى في كيفية استخدام التراكيب والألفاظ والانسجام والتآلف بينها. وهذه المهمة لا تتم إلا بمعرفة الشاعر بأهم الأدوات الموسيقية التي تساعد في ثراء نغمته الشعرية وسلاسته.

وذلك لأن «الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير عنه وتقوم الأصوات في ذلك بدور بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى، بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة، وبما يترشح من تجاوز صوتين مختلفين من صفات جديدة تظهر في أحدهما أو تظهر في كليهما» (السامرائي، د.ت، ص ٧٣). ويرى ديوت هـ. باركر[1] «أن عناصر الإيقاع هي العناصر اللازمة لتمييز الجمال الذي نجده حتما في العمل الفني ذاته؛ ففي الشعر نجده في الألفاظ، من حيث هي أصوات ترتبط في إيقاع أو انسجام وقافية ونغم» (حمدان، ١٩٩٧م، ص ١٨). «ويرجع شكري عياد العمل الفني إلى سببين رئيسين: أولهما: الشخصية المبدعة التي ترتبط بفلسفة وفكر معينين؛ ثانيهما: الحركة الإيقاعية في العمل الفني، وهو الذي تتحقق من خلاله وحدة العمل الفني، والتي تتمثل في وحدة الشكل والمضمون، والوحدة بين الحركة والسكون» (المصدر نفسه، ص ٢٠).

أما خالدة سعيد فـ«ترى أنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب ... الإيقاع لغة، بل سابق للغة المصطلح على تسميتها، كذلك إنه ما قبل الإصطلاح ... والإيقاع لا يقتصر على الصوت. إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، سحري، روحي)، وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل). فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكله، ذلك أن للصورة إيقاعها» (بزيو، ٢٠١٧م، ص ٢٢).

إذن، الموسيقى تشكل عنصرا هاما في الشعر وتثير انتباه المتلقي، حيث بواسطتها يستطيع أن يرتبط بالشاعر؛ لأنها تعبير خفي دقيق عن خلجات نفس الشاعر وأحاسيسه وأحزانه وأفراحه في كل الظروف. فعلى ذلك، تعرف أهمية الغناء الموسيقي في إبراز أهم المعاني الكامنة في نفس الشاعر في أحسن صورها، حيث لا يمكن الفصل بين الموسيقى والمعنى بأي طريقة.

وفقا لما تقدم، فهذه المحاولة تسعى إلى الكشف عن دور الموسيقى في رفع قيمة الشعر وجماليته ثم جماليات الإيقاع الخارجي والداخلي في إحدى قصائد الرثاء الحسيني، أي *في رحاب الحسين*، وتريد الإجابة عن السؤالين التاليين:

ـ ما أهم خصائص البنية الإيقاعية في قصيدة الشاعر؟

ـ كيف أثر الإيقاع في جمالية القصيدة وإيحاء دلالاتها للقارئ؟

١ـ١. خلفية البحث

أما في مجال شخصية الشاعر وأعماله ـ رغم مكانته المرموقة ـ لم تصدر حتى الآن بحوث شاملة مستقصية إلا بعض المقالات المبثوثة على صفحات الشبكات العنكبوتية أو في بعض المجلات أو الأطاريح الجامعية في إيران؛ منها ما يلي:

1 .Dewitt H. Parker

مقالة *قصيدة في رحاب الحسين للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد: دراسة تحليلية*، لمحمد مهدي ياسين الخفاجي (۲۰۱۵م)؛ في هذه المقالة، قام الكاتب بدراسة تحليلية لأهمّ الدلالات المعنوية للقصيدة على منهج تحليل الخطاب والنص.

وكذلك مقالة *دراسة أنواع التوظيفات في شعر عبد الرزاق عبد الواحد واستدعاء الإمام الحسين عليه السلام في شعره*، ليوسف نظرى وعلى حيدرى (۲۰۱۸م)؛ قام الباحثان بدراسة أنواع التراث، منها التراث الديني، والسياسي، والاجتماعي في شعر الشاعر ضمن اقتطاف نماذج من قصائده.

وكذلك مقالة *يحيى وعيسى بين الميثولوجيا والتاريخ؛ قراءة في النصوص الدينية والشعر المندائي: عبد الرزاق عبد الواحد ولميعة عباس عمارة أنموذجين*، لحسين عباسى اصل والآخرين (۲۰۱۹م)؛ تتناول هذه المقالة أنواع يحيى وعيسى الواردة في الكتب التاريخية والمقدسة من عيسى بن مريم، وعيسى المصلوب، وعيسى الحواري، ويحيى القرآني، ويحيى الإنجيلي في أشعار الشاعرين.

ومقالة *استدعاء شخصية الحسين (عليه السلام) والحرّ الرياحي في شعر الصابئة المندائيين: عبد الرزاق عبد الواحد أنموذجا*، للمؤلف الأخير (۲۰۱٦م)؛ في هذه المقالة، قام الباحث بدراسة شخصية الإمام الحسين والحرّ الرياحي في شعر الصابئة المندائيين، خاصة شعر عبد الرزاق عبد الواحد دراسة موضوعية تحليلية.

ودراسة *شعر عبد الرزاق عبد الواحد: دراسة اجتماعية*، لخالد عامري أصل (۲۰۱۵م)؛ لقد تناول الباحث أنواع المضامين الاجتماعية المطوية في ديوان الشاعر.

ورسالة *دراسة الحكمة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد*، لسعاد سيلاوي (۲۰۱٦م)؛ ولقد تناولت الدراسة أهم المضامين الحكمية الموجودة في أعمال الشاعر.

ودراسة *الالتزام في الشعر العراقي المعاصر: عبد الرزاق عبد الواحد أنموذجا*، ليوسف غرباوي (۱۳۹۵هـ.ش)؛ لقد قام البحث ـ بعد عرض إشارة إلى موضوع الالتزام في الأدب العربي ونشأته التاريخية وتحليل نماذج مختلفة من أشعار الشعراء المعاصرين ـ بدراسة الخصائص الشعرية للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ثم دراسة أنواع الالتزام في شعره من الالتزام السياسي والاجتماعي والديني.

وكذلك رسالة *دراسة الرموز الدينية ونقدها في شعر الصابئة المندائيين في قرني العشرين والواحد والعشرين: عبد الرزاق عبد الواحد ولميعة عبّاس عمارة*، لحسين عباسى اصل (١٤٤٠هـ)؛ هذه الرسالة قامت بدراسة أنواع الرموز الدينية المستخدمة في أشعار الصابئة المندائيين في قرني العشرين والواحد والعشرين، خاصة أشعار عبد الرزاق عبد الواحد ولميعة عباس عمارة. ولكن في مجال البنية الإيقاعية للقصيدة، لم يصدر حتى الآن أي بحث، بذلك يكون هذا البحث جديدا.

۲. نبذة عن حياة عبد الرزاق عبد الواحد ومكانته الأدبية

إن «الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد (۱۹۳۰ – ۲۰۱۵م)، عراقي من مواليد عام ۱۹۳۰م في قلعة صالح في محافظة العمارة بجنوب العراق، وهو شاعر معروف من أهل بغداد، لُقِّب بـ"شاعر أم المعارك" أو "شاعر القادسية" (القروي، د.ت). تخرَّج الشاعر من دار المعلمين، كلية التربية، عام ۱۹۵۲م، وعمل مدرسا للغة العربية في المدارس الثانوية. عمل عبد الرزاق عبد الواحد مديرا لتحرير مجلة *صروح* السورية. وجدير بالذكر أنه كان زميلا لروّاد الشعر الحرّ، بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وشاذل طاقة،

عندما كانوا طلابا في دار المعلمين نهاية الأربعينيات من القرن الماضي. لقد كتب الشعر الحرّ أيضا، ومال إلى كتابة القصيدة العمودية العربية بضوابطها (المصدر نفسه).

كان الشاعر صابئي المذهب أو المندائية، وقد كتب هو «في العدد الرابع من مجلة صروح السورية بحثاً مطولا عن هذه الديانة؛ إذ شرح فيه أصولها والجواهر اللاهوتية التي تعتبر أساسيات هذه الديانة وتاريخها، كما شرح في البحث العقائد التي يستند عليها هذا الدين كالعقيدة في الله، والعقيدة في النبوة، وأخيرا العقيدة في الموت والحياة الأخرى، والجنة والنار» (غرباوي، ١٣٩٥هـ.ش، ٧١)؛ ورغم اعتناقه بهذا المذهب، نظم قصائد طوالا «في حب أهل البيت عليهم السلام كالإمام الحسين والإمام علي عليه السلام، فكان ملتزما في أدبه تجاه هذه النجوم التي لا تزال تشعّ في سماء الإنسانية» (المصدر نفسه، ص ١١٧).

وعند سؤال قدمه برنامج *إضاءات* على قناة العربية حول هذا الموضوع، أجابه الشاعر:

> علاقتي بالحسين عليه السلام كعلاقتي بالعمارة؛ فأنا ولدتُ في بغداد وبعد سنتين ونصف، انتقلت عائلتي إلى العمارة عشت بين شبكات الأنهار والأهوار والريف العماري، وهذا غذائي الشعري كان تكوين الشعري الأول، وكنت أعايش مواسم عاشوراء بطفولتي بكل جوارحي، بحيث رسخت في أعماق أعماقي، الحسين عندي النموذج، نموذج البطل الذي أنتمي أن أموت على غراره، أقول عن هذا الرجل العظيم في مسرحية الرياحي، بأنه ركب خلف الموت وأمسك الموت بيده ومات، وأقول ما معناه أنّ كل إنسان يموت بوق محدد، لكن هناك فرق بين من يمسك موته بيده وبين من يركض وراءه الموت ويمسكه ... فهو أمسك موته بيده (عبد الواحد، ٢٠١٢م).

و«حين سأله المقدم: كم قصيدة كتبت في الإمام الحسين عليه السلام؟ قال الشاعر: كل دواويني مليئة، كل قصيدة تصعد صعوداً يطلع بها نسق الحسين وأحكي معه داخل القصيدة» (عامري أصل، ٢٠١٥م، ص ٨١).

ويقول الشاعر العراقي فالح نصيف الحجية في الجزء الرابع لكتابه الموجز *في الشعر العربي* عن أسلوبه الشعري: «إن الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد يتميز بأسلوبه القريب من شعر المتنبي. في فخره ومدحه ذو حنكة شعرية فذة وأسلوب شعري يميل إلى قوة الشاعرية والبلاغة غير المقصودة، بحيث تجعله من أوائل الشعراء المعاصرين في قصيدة عمود الشعر في العربية» (القروي، د.ت).

«وقد صدر له ما يزيد على الستين مجموعة شعرية، منها عشر مجموعات شعرية للأطفال هي أعز شعره عليه كما يقول، ومسرحيتان شعريتان من أشهر أعماله الشعرية: مسرحية *الحر الرياحي* المعروفة، وملحمة *الصوت*، و*ديوان القصائد*، ومجموعة *قمر في شواطئ العمارة*، وديوان *في مواسم التعب وزبيبة والملك*، وهو عمل شعري بين الرواية والمسرح. ترجم العديد من أعماله إلى لغات عالمية، منها الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والفنلندية، واليوغوسلافية، والروسية، من قبل مترجمين مقتدرين لهم وزنهم في الترجمة والخبرة الأكاديمية، وكان أهم من ترجم له البروفيسور جاك برك إلى الفرنسية والدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي إلى الإنجليزية، وترجمت أربعة آلاف بيت من شعره إلى اللغة المكدونية تهيئة لمنحه إكليل ستروكا العالمي. حصل على أوسمة وجوائز عالمية عديدة في الأدب من جهات ومؤسسات عالمية منها، وسام بوشكين في مهرجان الشعر العالمي بطرسبرغ (١٩٧٦م)، درع كامبردج وشهادة الاستحقاق منها (١٩٧٩م)، ميدالية القصيدة الذهبية في مهرجان ستروكا الشعري العالمي في يوغوسلافيا (١٩٨٦م)، الجائزة الأولى في مهرجان الشعر العالمي في يوغوسلافيا (١٩٩٩م)، وعدد آخر من الجوائز والأوسمة المهمة في العراق والبلدان العربية والعالمية» (عامري أصل، ٢٠١٥م، ص ١٧ -١٨). «ولقد توفي في العاصمة

الفرنسية، باريس صباح يوم الأحد ٢٦ محرم ١٤٣٧هـ/ ٨ تشرين الثاني ٢٠١٥م، عن عمر ناهز ٨٥ عاما» (الخفاجي، ٢٠١٥م، ص ١٨٥).

٣. نظرة إلى قصيدة *في رحاب الحسين* وقيمتها

«تتكون القصيدة من ٥٩ بيتا على روي مجهور. وهي قصيدة وجدانية نابعة من وجدان الشاعر وضميره، مثلت لديه إحساسا بركانيا كان لابد له من أن يثور ليرمي حممه على كل من أجزاء القصيدة، لتصف خصال ومآثر وصفات هذا الثائر المعجز الذي لا يحده وصف أو تصفه كلمات» (المصدر نفسه، ص ١٨٤ – ١٨٥). يقول الخالدي:

> والحسين في قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد رمزا قد اغتنى بدلالات افتقرت إليها قصائد الشعراء العرب الذين سبقوه بما فيهم الجواهري. فإذا كان تشبيه الحسين بالمنار والملاذ قد ورد في صور الشعراء ما قبل عبد الواحد فإن وصف الحسين بالسلام والدليل وصلة الجبين ولألآء الشمس وسنا كربلاء ومن ضجعت بأضلعه الكبرياء، فإن تلك الأوصاف تُعدّ ملحما إبداعيا جديدا لعبد الرزاق عبد الواحد ومنجزا شعريا للقصيدة الحسينية المعاصرة. وبهذا فإن عددا من شعراء القرن العشرين ما بعد الجواهري قد ابتعدوا عن ثوابت القصيدة القديمة في بكائها وطبيعة حزنها ودلائلها الملموسة، كتذراف الدموع ولطم الخدود والاتشاح بالسواد. تلك المعالم التي دأبت عليها القصيدة العربية ورافقتها أكثر من ١٤ قرنا حتى مجيء الجواهري والرعيل الذي بعده وقد خطت القصيدة العربية الحسينية خطوة أبعد حينما طرقت القضية الاجتماعية والسياسية الراهنة، كما لدى عبد الرزاق عبد الواحد. فالحسين في ميمية عبد الرزاق عبد الواحد كان محورها وفلكها الدائر (د.ت، ص ٨٦ – ٨٧).

«فهو نص كامل من النصوص التي تبرهن على صياغة اللغة وبناء صور أسلوبية من مادة لغوية تصل المتلقي» (الخفاجي، ٢٠١٥م، ص ١٨٤). «نفس الشاعر العاشقة للحسين عليه السلام اجتذبت كلماته وجعلتها بهذا النسق الذي يصعب على غيره أن ينسج مثله. فنفس الشاعر العاشقة لم تنظر للحسين عليه السلام من نافذة الوصف، ولا من نافذة التعاطف، ولا من نافذة التاريخ، ولا من نافذة الانتماءات الصادمة للإنسانية، بل نظرت نفسه إلى معشوقه من نافذة العشق فمسحت بكلمات القصيد عن جبينها ما علق بإنسانية الإنسان من غبار الظلم والجور، فالحسين عليه السلام ليس اسما لشخص، بل هو عنوان لهوية الإنسانية، عنوان يكشف عن حقيقة لا يجد لها العلم الحديث تفسيرا مقبولا على الرغم من كلّ ما وصل إليه من نتائج هائلة في أبحاث الجينة الأنانية» (السراجي، د.ت).

٣ـ١. الإيقاع لغة

إن استقراء دلالات الفعل "وقع" في المعاجم العربية القديمة لا يخرج عن المعنى الاصطلاحي الذي شاع في الكتب الحديثة، فقد جاء في *معجم النقد العربي القديم*: «الإيقاع لغة: الميقع، والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها» (٢٠٠١م، ج ١، ص ١١٩). وجاء في *المعجم الوسيط*: الإيقاع هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء (٢٠٠٤م، ص ١٠٥٠). وورد في *تهذيب اللغة*: الإيقاع لغة: الميقع، والميقعة: المطرقة والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان (٢٠٠١م، ج ٣، ص ٣٨).

٣ـ٢. الإيقاع اصطلاحا

الإيقاع اصطلاحا «حركة الأصوات المنظمة داخل الدائرة الوزنية ومن الدوائر التي تؤلّف إيقاع القصيدة أو موسيقاها في شكل للحركة متصور التنظيم» (الرباعي، ١٩٩٨م، ص ١٧٧). وجاء في *المخصص*: أن «الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية» (٢٠٠١م، ج ١٣، ص ١٠).

ويعرفه محمد صابر عبيد بأنه «توافق صوتي بين مجموعة من الحركات يؤدي وظيفة سمعية، ويؤثر من يستجيب له ذوقيا، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى» (٢٠١١م، ص ٩٠). نلاحظ أن المعنى المشترك بين هذه التعاريف أن الإيقاع يوحي بمعنى التناوب والتتابع الذي يقع وفق نظام ثابت بين الأشياء أو الأحداث ويثير إحساس المخاطب والتذاذه وتنعمه.

٣ـ٣. أنواع الإيقاع

ينقسم الإيقاع إلى قسمين:

٣ـ٣ـ١. الإيقاع الخارجي

الإيقاع الخارجي لأي نصّ شعري يتمثل في الوزن العروضي وما يضمنه من زحافات وعلل ذات الأثر في إيقاعية الأبيات الشعرية، كما يتمثل بالقافية التي تحمل تحت طياتها مدلولات عميقة من خلال حرف الروي وحركته. فيما يلي، نقوم بتعريف المصطلحات المندرجة تحته ثم تطبيقها على قصيدة الشاعر.

* الوزن: «الوزن مفتاح القصيدة فهو يضطلع بمهمة تحقيق الإيقاع الجمالي لموسيقاها» (آلوجي، ١٩٨٩م، ص ١٥٣). إن الوزن في شكله الأساسي المجرد «هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها» (عبيد، ٢٠١١م، ص ٨). و«هو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف، وهو جزأ لا يتجزأ من تجربة الشاعر فلا يمكن الفصل بينه وبين الموضوع، فهو لا يقوم بنفسه كما أن جمالية الموضوعات لا تكتمل دون الاعتماد عليه» (العشماوي، ١٩٩٤م، ص ٢٢٩).

لقد استخدم الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد البحر الصافي[١]، أي المتقارب في القصيدة، و«هو من البحور التي ترد فيه تفعيلة "فعولن" ثمان مرات» (ابن رشيق القيرواني، د.ت، ج ١، ص ١٣٦). وهذا من البحور التي يطرأ عليه زحاف واحد وثلاث علل، أي زحاف القبض "فعولُ"، وعلة الحذف "فَعُو"، وعلة القصر "فَعُولْ"، وعلة البتر "فَعْ". لكن الشاعر استخدم بحر المتقارب التام فيها، ومن الزحافات زحاف القبض، ومن العلل علة الحذف فقط، حيث إن تفعيلة "فعولن" من حيث كمية تواترها ٣٠٣ مرة تشكل ٨٠% من أبيات القصيدة، وتفعيلة "فعولُ" ١٥١ مرة ٤٠% من أبيات القصيدة، وتفعيلة "فعو" ٧٩ مرة ٢٠% من أبيات القصيدة.

وقد وفق عبد الرزاق في اختيار البحر، فهو «بسيط النغم، مضطرد التفاعيل منساب طبلي الموسيقى ويصلح لكل ما فيه تعدد للصفات وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر» (المجذوب، ١٩٧٠م، ج ١، ص ٣١٢)؛ إذ نرى لأبياته تلاحما وإيقاعا سلسا مع المضمون تنساب فيه الحركة وتتلاءم مع انطباعات نفسه الحزينة وأحاسيسه، إضافة إلى ما يستخدمه الشاعر من اللغة السهلة المرنة في قالب الشعر العمودي، مما يضفي أعمق تأثير على وجدان المخاطب وتشركه في هذا الحزن العميق. وهذا طبيعي؛ لأن الشاعر يقف في ساحة معشوقه حسيرا أسيرا كما يقول، طالبا عفوه:

---

١. هي البحور التي تعتمد تكرار تفعيلة واحدة في السطر الشعري، دون أن تخالطها أية تفعيلة تابعة لبحر آخر، والبحور الصافية سبعة هي: الكامل، المتقارب، الرجز، الرمل، الهزج، الوافر، المتدارك أو الخبب.

قَــدِمْتُ وَعَفْــوَكَ عَــنْ مَقْــــــــدِمي حَســـيراً، أَسيـــراً، كَســـيراً .. ظَـــمي

(۲۰۱۰م، ص ۱۷۲).

فهذه الحالة تتطلب استخدام ألفاظ تتلائم مع مكانة المعشوق والقصيدة رثائية. والرثاء يقتضي استعمال ألفاظ تُعبّر عن حزن الراثي وانكساره أمام الفاجعة التي ابتلي بها. فالهدوء يطغى على كل أبيات القصيدة. رغم ذلك، يبدو أن الشاعر ما استطاع أحيانا أن يمتلك نفسه ويصخب تارة أمام هذه الفجائع الطارئة على سبط النبي ويلجأ إلى إيجاد حركة وانفعال وصخب يوجد حشدا صوتيا صاخبا لبناء تفعيلات الوزن، فينعكس على الجانب الإيقاعي لشعره وتحدث حالة من الجلبة والضجيج المنبعث من الأصوات المزمجرة، الأمر الذي يخرج الوزن عن مألوفه ذي النغم البسيطة، من ذلك قوله:

وَأحْجَمْـتَ كَيْـفَ؟ ... وَفـي أَلْـفِ سَـيْفٍ ولَـــوْ كُنْـــتُ وَحْـــدي لَـــمْ أُحْجِـــمِ

وَلَـــمْ أَنْتَظِـــرْهُمْ إِلـــى أَنْ تَـــدورَ عَلَيْـكَ دَوائِـرُهـــمْ يـا دَمـــــي

لَكُنْـــتُ انْتَزَعْـــتُ حُـــدودَ العِـــراق وَلَـــوْ أنْ أرســـانَهُـــمْ فـــي فَمـــي!

لَغَيَّـــرْتُ تَأريـــخَ هـــذَا الـــتُّرابِ فَمـــا نـــالَ مِنْـــهُ بَنـــو مُلْجـــم!

(المصدر نفسه، ص ۱۷۸).

كَـذا نَحْـنُ يـا أَيُّـــها الرَّافِـديـــن شِـــدادٌ عَلـــى القَهْـــرِ لَـــمْ نَشْكِـــمِ

(المصدر نفسه، ص ۱۸۲).

كما نرى في الأبيات، أن الصورة المصورة لحالة غضب الشاعر والثأر انعكست على أبيات القصيدة؛ إذ إن الشاعر حشد الأصوات المجهورة، أي "الهمزة"، و"الراء"، و"النون"، و"الميم"، و"العين"، و"الغين"، حيث شكّلت ألفاظا وتراكيب استطاع الشاعر بواسطتها أن يرفع من الأثر الصوتي للوزن المتقارب. فكلمات "أحجمت"، و"لم أحجم"، و"لم أنتظرهم"، و"انتزعت"، و"شداد"، و"لم نشكم" تدل خير دلالة على هذا المعنى.

* القافية: «القافية مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقّع السامع تكرارها في فترات منتظمة. ولولا القافية لفقدنا جانبا من جمال الموسيقى الشعرية، فهي كضربات الناقوس المؤذنة بانتهاء معنى معين أو فكرة معينة» (خلوصي، ۱۹۷۷م، ص ۲۲۰). «وحلاوة قوافي الشاعر هي التي تمنح القصيدة كلها جمالا خاصا. ومتى استطاع الشاعر أن يسيطر على القوافي سيطرة دقيقة تمكن من تملك ناصية النظم الأصيل دون منازع» (المصدر نفسه، ص ۲۲۴).

إذا نظرنا إلى أبيات قصيدة الشاعر نجد أنه استخدم القافية المطلقة، و«هو الذي يكون رويّها متحركا» (المصدر نفسه، ص ۲۱۷). فالقافية المطلقة تكون أوضح في السمع وأشد أسرا للأذن؛ لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده. قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذ حرف مد (أنيس، ۱۹۹۹م، ص ۲۸۱).

وحركة الروي هنا الكسرة الممدودة، و«هو صوت مجهور لا هو بالشديد ولا الرخو، بل مما يسمَّى بالأصوات المتوسطة» (المصدر نفسه، ص ۴۸). كما نرى أن الشاعر استخدم القافية المتداركة في بعض الأبيات، و«هو أن يكون القافية ذات السكونين المفصولين بحركتين» (خلوصي، ۱۹۷۷م، ص ۲۶۹). في البيتين التاليين، نرى نموذج هذه الطريقة:

إنَّـــكَ مُعْتَصَـــمُ الخائِفـــين يـــا مَـــنْ مِـــنَ الـــذِّبْحِ لـــمْ يُعْصَـــمِيْ

سَـــــلامٌ عـلَـــيْكَ حَبيـــبَ النَّبـــيِّ وبُرْعُمَـــه ... طِبْـــتَ مِـــنْ بُرْعُـــمِيْ

(٢٠١٠م، ص ١٧٤ - ١٧٥).

إن الساكنين اللذين يُنتَجان من إشباع الكسرة الموجودة في آخر الكلمتين "يُعْصَمِيْ" و"بُرْعُمِيْ" قد فصل بينهما الحرفان المتحركان "صَمِ" و"عُمِ"؛ وهذا أحدث جمالا ورونقا بديعا في أبيات القصيدة. ومما يثبت حرص الشاعر على شدة الإيقاعية مراعاة التجانس الصوتي والوزني بين بعض كلمات القوافي. منها التجانس الصرفي والوزني بين الكلمتين "أحتمي"، و"أنتمي" في البيتين التاليين:

فَمُـــذْ كُنْـــتُ طِفْـــلاً رَأَيْـــتُ الحُسَـــيْن مَنـــــــــارا إلـــى ضَـــوْئِه أنتمـــي

وَمُـــذْ كُنْـــتُ طِفْـــلاً وَجَـــدْتُ الحُسَـــيْن مَـــــــلاذاً بِأَسْـــــــوارِهِ أحْتَمـــــي

(المصدر نفسه، ص ١٦٣).

ومنها أن أكثر الصيغ التي أكثر الشاعر من استخدامها في القافية صيغة "أَفعَل"، كـ"الألأم"، و"الأكرم"، و"الأقوم"، و"الأرحم"، و"الأشهم"، و...، نظرا لقوة الوصف فيها بالنسبة لباقي المشتقات، تأكيدا على مكانة الإمام الحسين المتميزة لدى المتلقي وصيغة جمع التكسير كـ"أفعُل"، كـ"أنجُم"، و"الأسهُم" و...:

وَهُـــمْ يَـــدْفَعونَ بِعَـــرْيِ الصُّـــدورِ عَـــنْ صَـــــدْرِك الطّـــاهر الأرْحَـــم

(المصدر نفسه، ص ١٧٥).

وأنْـــتَ الـــدَّليلُ إلـــى الكِبْريـــاءِ بِمـــا ديـــسَ مِـــنْ صَـــدْرِك الأَكْـــرَمِ!

(المصدر نفسه، ص ١٧٣).

فلفظا "الأرحم" و"الأكرم" أحدثا نسقا صوتيا اقتضته طبيعة الخطاب. فناسب ذلك أن يبني قوافيه بشكل يوحي بالفخامة الإيقاعية الدالة على شأن المخاطب ومكانته. «فاللغة بلحاظ نظامها العلامي لها القدرة على أن تعبر عن نفسها بنفسها والنظام الصرفي زاخر بالطاقات التعبيرية والإيحاءات الصوتية والدلالية، الأمر الذي جعل الشعراء يحرصون على الاستفادة من البنية الصرفية في رفع طاقة الإنجاز الصوتي والدلالي لنصوصهم الشعرية ولا سيما في نهايات الأبيات أو القوافي التي تمثل قمة النغم وذروته» (قاسم، ٢٠٠٢م، ص ١٢٥).

وجدير بالذكر أن هذه الموسيقى قد تسبب أن يسوغ الشاعر لنفسه ما لا يُسوَّغ، منها التضمين في البيتين التاليين. وهذا من أجل الصلة بين الأبيات وتوفير تلاحم منسجم في المعنى، وإن كان عيبا. ومنه البيت التالي، حيث جاء خبر المبتدأ "الموت" في البيت القادم، أي القدر المبرم، وفصل بينهما ضمير "هو":

لِيَـــوْمِ القِـــيـــــامَةِ يَبْقـــــى السُّـــؤال هَـــلِ المَـــوْتُ فـــي شَكْـــــلِه المُـــبَهِم

هُـــوَ الـقَـــدَرُ المُـــــــبرم أللّا يُـــــرَدّ أمْ خـــــــادمُ الـــقَـــــــدر الـــــمُبْرِم

(٢٠١٠م، ص ١٧٤).

«وهذا طبيعي؛ لأن الشاعر يريد الانتباه إلى فاجعة الإمام الحسين عليه السلام ومواقفه وخصاله وتصوير مدى الحبّ والتعلق بهذا الإمام العظيم. كان لهذه الواقعة أثر كبير في قصيدة الشاعر، فهي من فجّر في داخل هذا الشاعر كل الأفكار والمعاني التي تراها متسلسلة متتالية، وكأنها لا يمكن حصرها ولا يمكن أن نحدها» (الخفاجي، ٢٠١٥م، ص ١٩٢ - ١٩٣).

* حرف الروي: «يمثل صوت الروي رأس الهرم الموسيقي للبيت الشعري، وباب الدخول إلى باحة النص الإيقاعية والشيفرة التي إن استطاع أحد فكّها كان أولج من غيره إلى مكامن الشاعر النفسية وعالمه الخاص. فعنصر التطريب والإثارة كامن فيه، ولا يعني ذلك أن صوت الروي يمتلك قدرة فردية على أن يتصف بالحزن أو بالفرح، ولكن التضافر الصوتي للأصوات التي تسبق الروي تسهم في تأزيم الموقف وشد الأذهان وصولا لصوت الروي الذي يفضح ذلك التأزم المفتعل» (العشماوي، ١٩٦٧م، ص ٣٣٧).

إن الشاعر عبدالرزاق قد بنى رويّ قصيدته على حرف "الميم" التي «تضارع اللام في حلاوتها وسهولتها» (المرشد، ١٩٧٠م، ج ١، ص ٦٩)؛ «وهو من حروف الذلاقة، فمن خصائصها قدرتها على الانطلاق، من دون تعثر في تلفظها ولمرونتها وسهولة النطق بها كثرت في أبنية الكلام.

وزاوج دلالة إظهار الألم بصفته القوية المجهورة، فضلا عن اقترابه من أصوات المد بانطلاقه الهوائي، لذا يسمَّى شبه علة» (عمر، ١٩٧٦م، ص ١٠٠)، الانطلاق الذي هيأ له العلو والارتفاع لإظهار المدلول المتسارع والمزدحم في خلجات الشاعر. ولكي تتضح دلالة الانكسار بشكل جلي، جعل قافية النص محركة بالكسر؛ «لأنه يحقق مستوى من الانقياد يهبط بصوت الكلمة، موقعا أثرا موسيقيا واضحا خصوصا في الأصوات الواضحة» (عودة، ٢٠١١م، ص ٤٣).

٣ـ٣ـ٢. الإيقاع الداخلي

يطرح هذا الإيقاع بوصفه مقابلا افتراضيا للإيقاع الخارجي. «لم يقف النقاد القدماء عند دراسة الأوزان الشعرية والقوافي، بل درسوا ظاهرة موسيقية أخرى، وقد أطلقوا عليها الموسيقى الداخلية» (الزبيدي، ١٩٩٤م، ص ٣٥). يمكننا تعريف الإيقاع الداخلي بأنه النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر» (جيدة، ١٩٨٠م، ص ٣٥٤).

«فليست الموسيقى الخارجية وحدها التي تجعل الرباط قائما بين القصيدة والمتلقي، بل تذهب الدراسة إلى اعتبار عناصر الموسيقى الداخلية أساسية في مد الجسور الرابطة بين المتلقي والعمل الإبداعي الشعري، والارتباط الوثيق في الذهن بين جرس الكلمة ومعناها والحالة هذه تشكّل بعدا جديدا للموسيقى الداخلية» (النجار، ٢٠٠٧م، ص ١٣٣). «ينساب الإيقاع الداخلي في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة ووقدة تومئ إلى الشاعر فتحليها وتحسن التعبير عن أدقّ الخلجات وأخفاها» (آلوجي، ١٩٨٩م، ص ٧٩).

وقد جرى عبد الرزاق على سنن غيره من الشعراء في استخدامه للمحسنات، فجاءت عفوية نابعة من صدق تجربته، وهي تزينه بالحسن والجمال. فيما يلي، نقوم بدراسة بعض هذه الجماليات الإيقاعية الكامنة في القصيدة، من أهمها التكرار، والجناس، والتضاد، والتوازي، والتصريع، وغيرها مما له أثر على الإيقاع.

* التكرار: «يمكن في الشعر أن يتكرر عناصر كثيرة. فالتكرار زيادة على كونه يؤدي وظائف دلالية معينة فإنه يؤدي من ذلك إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر من بداية النص حتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص بالتأكيد مع مساعدة عوامل التماسك النصي الأخرى» (الفقي، ٢٠٠٠م، ج ٢، ص ٢٢). ترى نازك الملائكة أن اللفظ المكرر «لا بد أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كانت لفظة متكلفة لا سبيل لقبولها» (العنزي، ٢٠١٧م، ص ١٧٦).

يقول عمر محمد طالب: إن «التكرار محقِّق على مستوى البيت وظيفتين في القصيدة: الأولى دلالية، الشاعر عندما يكرر وحدة معجمية بنفس اللفظ، فإنه يقصد إلى الإلحاح والتأكيد على عنصر دلالي من عناصر الإرسالية ونقله إلى المتلقي المباشر» (طبانة، ١٩٨٦م، ص ٢١٧). ولكن «لا بد أن يشكل الشيء المكرر ظاهرة في القصيدة، لكي يكون أثره واضحا في إبراز الإيقاع. قد يكون التكرار واضحا كتكرار جملة أو تركيب أو لفظة وقد يكون أقل وضوحا كتكرار الأصوات داخل القصيدة، تكرار لفظة معينة أو أسلوب معين ولا سيما أسلوب الاستفهام والتعجب» (يوسف، ٢٠١٣م، ص ٢١٢).

نلمح آثار تكرار الحروف بصورة لافتة عند النظر إلى هذه القصيدة، حيث لاءم الشاعر بين الحروف وعمل على تجميع عدد من الأصوات المجهورة والمهموسة في بيت شعري واحد. وكلاهما مرتبط ارتباطا وثيقا بحالة الشاعر النفسية. استخدم الشاعر عبد الرزاق في القصيدة الحروف المجهورة أكثر بكثير من الحروف المهموسة، حيث كمية تواترها في القصيدة تبلغ ١٥٨١ حرفا، أي ٧٤%، مما ينبئ عن النعومة واللطافة والرقة التي تتناسب مع موضوع القصيدة ويوجد تناغما صوتيا ودلاليا مع روي القصيدة. كأنّ شاعرنا يريد الجهر وإعلاء صوته ليسمعه غيره لإخراج ما في داخله من حزن وأسى وحسرة.

وذلك لأن الشعر تفريغ لمعاناة الشاعر، يأتي عبر قنوات الأصوات ذات الصفات المتعددة، من جهر أو همس وغيرهما، فيستثمر الأديب ذلك في إخراج الانفعال الشعري بالمظهر الصوتي المتناغم مع المعنى، ومن ثم يقوم الشاعر بتوظيف الصوت لإسناد الدلالة العامة للنصّ. «هذا التناغم الصوتي بين الألفاظ المفردة والمركبة، لا تتم جماليته الموسيقية إلا بتمام التناسق بين صوت اللفظ ودلالة محتواه». (عباس، ٢٠١٢م، ص ٣٤٤).

من أكثر الحروف تواترا في القصيدة ـ في مقدمتها ـ حرف "اللام"، حيث كررت ٢٧٦ مرة في القصيدة، ثم "الميم"، وهو من الحروف المتوسطة ـ فضلا عن تناسبها مع روي القصيدة ـ تنسجم مع معناها وعاطفة الشاعر الحزينة المكسورة وتُعبِّر عما يجيش في مكامن نفسه من لوعة الحزن والأسى؛ من نماذجه البيت التالي، حيث كرر حرف "الميم" سبع مرات:

قَدِمْتُ وَعَفْوَكَ عَنْ مَقْدَمي مَزيجاً مِنَ الدَّمِ وَالعَلْقَم

(٢٠١٠م، ص ١٨١).

أو البيت التالي:

فمَسَّكَ مِنْ دونَ قَصْدٍ فَمات وَأَبْقاك نَجْماً مِنَ الأَنْجُمِ

(المصدر نفسه، ص ١٧٤).

حيث كررت ستّ مرات. ومن بين الحروف المهموسة يأتي حرف "التاء" أكثر من غيرها، حيث يبلغ من التواتر ١١٧ مرة. منه البيت التالي:

بَلِ اخْتَرْتَ مَوْتَكَ صَلْتَ الجَبين وَلَمْ تَتَلَفَّتْ.. ولَمْ تَنْدمِ

(المصدر نفسه، ص ١٧٥).

ففي هذا البيت، تكرر حرف "التاء" ثماني مرات، وهو «صوت مهموس شديد في تكونه لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا فجائيا سمع ذلك الصوت محدثا انفجارا صوتيا واضحا، وهذا الانفجار جاء ليتضافر مع صفات مكانة وشجاعة الإمام عليه السلام» (العزازمة، ٢٠١٤م، ص ٥٢٣). وكذلك تضافر "الفاء" المهموسة و"الضاد" المجهورة في البيت التالي:

وخُضْتَ وَقَدْ ضُفِرَ الْمَوْتُ ضَفْرا فَما فيهِ لِلرُّوحِ مِنْ مَخْرِمِ

(المصدر نفسه، ص ۱۶۴).

أو اجتماع "الهمزة" و"الألف" في البيت التالي:

وما دارتِ الشَّمسُ إلّا وأنْتَ لِلَأْلائِها كَالأخِ التَّوأمِ

(المصدر نفسه، ص ۱۷۵).

فالأوجاع وغصص حادثة كربلاء تأخذ بمجامع نفسه فلا تدعه يهنأ. قد نجح الشاعر في إيجاد الامتزاج والتماسك بين الألفاظ وجو القصيدة، «فبناء الأصوات في الكلمة له ارتباط وثيق مع ظلال المعاني في أنفسها ومع إشعاع المشاعر الوجدانية المنبثقة عن التجربة الشعرية. ومن التقاء هذين المنبعين، تغنى اللغة وتتكاثف دلالتها ويصبح للصوت دلالة إيحائية وصدى جمالي في النفس، بل إن أسمى ما يصل إليه الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم» (حمدان، ۱۹۹۷م، ص ۱۵۴). من نماذج هذا اللون البيت التالي:

قَدِمْتُ وعَفْوَكَ عَنْ مَقْدَمي حَسيراً أَسيراً كَسيراً ظمي

(۲۰۱۰م، ص ۱۷۲).

لقد ورد حرف "السين" المهموس ثلاث مرات، وجاءت "الياء" الممدودة المجهورة التي تدل على الانفعال المؤثر في البواطن، خمس مرات. و«يعمل على توليد نوع من إيقاع مصوت حزين، وهذا مناسب لحالته النفسية بطلب العفو، وهو يمشي على هذه الصورة المنكسرة التي يشبهها بالأسير الذليل الذي لا حول له ولا قوة والظمآن المنكسر الحسير، كلها طلبا لنيل شفاعة الإمام عليه السلام عند الله وطلب المغفرة» (الخفاجي، ۲۰۱۵م، ص ۱۹۱).

في أبيات القصيدة، نرى نماذج كثيرة لهذا اللون من التكرار. وعليه فقد تمازجت أصوات القصيدة لتحمل دلالة الحزن والسخط، فكانت دالة على ذاتها بذاتها في بث السخط والحزن والتأسي ...، حيث كان اختيار اللفظ المناسب للصوت المناسب حقلا يانعا في شعره للدلالة الصوتية، حيث يجعل المتلقي يتماشى مع الشاعر ويشترك في فضاء الحالة الذي يعيشه. لكشف دور تكرار الأصوات على مستوى نسيج القصيدة، نورد الجدول الآتي لمعرفة نسبة ترديد الأصوات في القصيدة:

أ ـ جدول تواتر الأصوات المجهورة

أ	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ط	ظ
۱۰۸	۷۲	۳۶	۶۷	۲۱	۱۱۰	۱۸	۲۱	۱۷	۹
ع	غ	ق	ل	م	ن	و	ي	المجموع	النسبة المئوية
۸۳	۱۰	۴۴	۲۷۶	۲۳۷	۱۳۰	۱۳۸	۱۶۴	۱۵۸۱	%۷۵

ب ـ جدول تواتر الأصوات المهموسة

ح	ث	هـ	ش	خ	ص	ف	س	ك	ت	المجموع	النسبة المئوية
۵۴	۷	۷۱	۱۰	۱۸	۲۲	۸۱	۵۸	۷۹	۱۱۷	۵۱۷	%۲۵

نتيجة الإحصاء السابق، نجد غلبة الأصوات المجهورة موازنة للأصوات المهموسة، فهو أمر طبيعي في الاستعمال اللغوي والاستعمال الشعري، فهي أقدر وأقوى على حمل الأحاسيس، فهي قناة تنفيسية لمشاعر عبد الرزاق وموصل رنيني قوي للمتلقي. لا ينحصر التكرار عند الشاعر بالأصوات، بل يأخذ أنماطا أخرى، مما يؤثر تأثيرا قويا على نغمية القصيدة ويكسر الرتابة الموجودة في النص؛ منها تكرار الكلمات أو التراكيب.

فأما تكرار التراكيب فمن الأشكال البارزة عند عبد الرزاق وتأتي غالبا في سبيل الإلحاح على معنى أو تأكيد فكرة محددة. فهو لا ينقل الأفكار كالتابعين، بل يشطر الكلمات إلى دلالات ولا يصبّ كلامه في مجرى محدد، فهو ينفرد بخصوصية الابتعاد عن الأبيات الشاردة التي يقدمها بين يدي خاصته (الخفاجي، ٢٠١٥م، ص ١٨٤). فـ«تكرار الكلمات يمنح القصيدة امتدادا وتناميا في الصور والأحداث، لذلك يعد نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص» (الغرفي، ٢٠٠١م، ص ٨٤).

ومن الكلمات التي أكثر الشاعر من استخدامها في القصيدة كلمة "سلام على"، حيث كرّر هذه الكلمة ١١ مرة بشكل استهلالي في بداية الأبيات. وقد أراد الشاعر من خلاله الصلوة على الممدوحين والعناية بمقام الامام الحسين وشهداء كربلاء، مما أعطى الأبيات توازنا موسيقيا جميلا:

سَلامٌ عَلَيْك حَبيبَ النَّبي ... وبُرْعُمُه مِنْ بُرعُم طِبْتَ

سَلامٌ على آلِكَ الحُوَّم ... حَوالَيْك في ذلك المَضْرَمِ

سَلامٌ عَليهم على راحَتين ... كَشَمْسَين في فَلَك أَقْتَمِ

(٢٠١٠م، ص ١٧٤ - ١٧٦).

ومنه البيت التالي، حيث كرر الشاعر لفظة "نجما" مرتين حتى يعمق المعنى في نفس المتلقي، مما يتناسب مع موضوع القصيدة الذي يسعى الشاعر فيها إلى تخليد حماسة الإمام الحسين في المخاطب فيشعر المتلقي بذلك، وكأنه يعيش هذه اللحظات والأحاسيس مع الشاعر:

فَمَسَّك مِنْ دونِ قَصْدٍ فَماتَ ... وأبْقاكَ نَجْماً مِنْ الأنجُمِ

(المصدر نفسه، ص ١٧٤).

كما نرى أنّ الشاعر حاول أن تكون قصيدته موسيقية. ولقد وفق توفيقا أيضا في هذا المجال. منه إيجاد الامتزاج والتجانس الحركي بين حركات أواخر الكلمات المبدئية والكلمات التي تليها، أي الموافقة بين الصوت الآخر والصوت الأول من الكلمة المجاورة لها، مما أحدث نغما صوتيا جميلا في القصيدة وأدى إلى حلاوة النغمة الشعرية وجمالها. ففي البيت التالي ـ فضلا عن تكرار حرف "التاء" ـ قد تجاورت حركة الفتحة الموجودة في أواخر الكلمات مع حركة أول الكلمات الذي جاء بعدها، مما أدّى إلى إيجاد نغمة صوتية جميلة في أبيات القصيدة:

بَلِ اخْتَرتَ مَوتكَ صَلْتَ الجَبينِ ... ولم تَتَلَفَّتْ ولم تَنْدَمِ

(المصدر نفسه، ص ١٧٥).

ونظيرها في هذه الخصيصة البيت التالي، حيث انتهت الحركات الإعرابية في أواخر الكلمات بالكسرة، وهذا أحدث جمالا موسيقيا في القصيدة يطرب القارئ ويسبب التذاذه وتنعمه فضلا عن التوافق الصرفي بين الكلمتين "متوجة" و"مخضبة"، والذي

يسمى في البلاغة بالتسميط، ويعتبر نوعا من أنواع التكرار، وهو «أن يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء أو كلها في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف والتمثيل» (النجار، ٢٠٠٧م، ص ١٥٠):

طَهُورٍ، مُتَوَّجَةٍ بِالجَلالِ مُخَضَّبَةٍ بالدَّمِ العَنْدَمِ

(٢٠١٠م، ص ١٧٦).

ومن نماذج التكرار الصرفي هو تكرار صيغة "فعيل" في الشطر الثاني للبيت التالي، مما أحدث نغمة موسيقية جميلة تنسجم مع جو القصيدة:

قَدِمْتُ وَعَفْوَكَ عَنْ مَقْدِمي حَسيراً، أَسيراً، كَسيراً... ظمي

(المصدر نفسه، ص ١٧٢).

وفي البيت التالي، جمع الشاعر بين الكلمات الثلاث "توشك"، و"تنكر"، و"ترخي" في الصيغة الصرفية:

وَتُوشكُ أنْ .. ثُمَّ تُرْخي يَدَيْك وَتُنْكرُ زَعْمَكَ مِنْ مَزْعم

(المصدر نفسه، ص ١٨٠).

أو البيت التالي:

سَلامٌ عَلَى آلِكَ الحُوَّم حَواليْك في ذلك المَضْرَمِ

(المصدر نفسه، ص ١٧٥).

وكل ذلك من أجل التأثير في النفس بسحر الجرس والصوت لتعزيز معانيه وبث مقاصده وغاياته، فأصوات الشاعر جاءت لتعميق المعنى، فضلا عن التعبير عما يجيش في مكامن نفسه من لوعة أسى وحزن.

* الجناس: «الجناس صنف بلاغي يرجع إلى جرس الكلمة وتأليف حروفها وانسجام هذا التأليف في النطق» (سلامة، ١٩٥٢م، ص ١١٦). ويعرفه السكاكي بقوله: «تشابه الكلمتين في اللفظ» (١٩٨٣م، ص ٤٢٩). ويبدو جماله في ما يلجأ إليه المجنس لاختلاب الأذهان، «فبينما هو يراك أنه سيعرض عليك معنى مكرراً ولفظاً مردداً لا تجني منه غير التطويل والانقباض والسآمة؛ إذ هو يروق منك فيجلو عليك معنى مستحدثاً يغاير ما سبقه كل المغايرة وإن حكاه في نفس الصورة وذات المعرض فتأخذك الدهشة لهذه المفاجأة السارة اللذيذة التي أجدَت عليك جديداً لم يقع في حسابك، ولا ريبة في أن كل طريف يفجئ النفس ويباين ما كانت تنتظره تتنزى له وتستقبله بالبشرى وبالفرح» (الجندي،١٩٥٤م، ص ٢٩ - ٣٠). «فهو نسق صوتي وضرب من التكرار يراد به تقوية الجرس» (هلال، ١٩٨٠م، ص ٢٧٠).

والجناس أكثر الألوان البديعية أهمية في تشكيل الإيقاع، فالمتجانستان هما في الواقع إيقاعان موسيقيان يترددان في مساحة البيت الشعري. قد استخدم الشاعر عبد الرزاق هذه الصناعة البلاغية أكثر بكثير في هذه القصيدة خاصة ما يسمّى بالجناس الناقص. «وهو ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى» (الجندي، ١٩٥٤م، ص ١١٦). وأول ما يطالعنا من هذا النوع من الجناس مطلع القصيدة، حيث اتخذ منه وسيلة لتقوية جرسه ألفاظه:

قَدِمْتُ وَعَفْوَكَ عَنْ مَقْدَمي حَسيراً، أَسيراً، كَسيراً... ظمي

(٢٠١٠م، ص ١٧٢).

في هذا البيت، إن الشاعر جانس بين الكلمات "حسيرا، وأسيرا، وكسيرا"، مجانسة مطلقة بين الحرفين المهموسين، أي "الحاء" و"الكاف"، والحرف الشديد المجهور، أي "الهمزة"، وقرع سمع المتلقي بهذا الجرس. ويسمى هذا بالجناس المضارع؛ وذلك لأن بين الحرفين "الحاء" و"الهمزة" تقارب في المخرج. وهذا جناس بديع في قصيدة الشاعر؛ لأنه وُفِّق في مراعاة تقارب مخارج الأصوات وحركاتها. وهذا مما يتناسب مع الجو العام للقصيدة الذي عبَّر فيها عن انكساره وعجزه وشوقه وعشقه إلى إمامه المظلوم الحسين.

ومن أكثر أنواع الجناس الناقص شيوعا في قصيدة الشاعر جناس الاشتقاق. وهو «ما توافق فيه اللفظان في الحروف الأصلية مع الترتيب والاتفاق في أصل المعنى» (الجندي، ١٩٥٤م، ص ١١٤). و«للاشتقاق دور بارز في تقوية رنين الألفاظ. إن هذا التوزيع للألفاظ المتجانسة يعطي حالة من الانسجام والتنغيم الذي ترتاح معه الأذن فهو يحاكي الخيال الحسي للمتلقي ويثيره بالإيحاءات المنبعثة من ذلك التنغيم» (المصلاوي، ١٩٩٩م، ص ٢٠٢). في القصيدة نرى نماذج كثيرة من هذا النوع من الجناس، منها:

وإنَّـــكَ مُعْتَصَـــمُ الخـائِفيـــن يـا مَـنْ مِـنْ الـذّبْحِ لـم يُعْصَـمِ
سَـــلامٌ عـــلى هـــالةٍ تَرْتَقـــي بِلَأْلائِـهَـــا مُرْتَقـــى مَـرْيَم

(٢٠١٠م، ص ١٧٦).

و:

وَأَحْجَمْـتَ كَيْـفَ ...؟.. وَفـي أَلْـفِ سَـيْفٍ ولَـوْ كُـنْتُ وَحْـدي لـم أحـجـم
ولَـمْ أَنْـتَظِرْهُمْ إلـى أنْ تَـدور عَـلـيْك دَوائـرُهُم يـا دمِـي

(المصدر نفسه، ص ١٧٨).

كما نرى أن الجناس جاء في الأبيات ليؤكد صفة مكانة الإمام الحسين. و"معتصم ولم يعصم"، و"ترتقي ومرتقى"، و"تدور ودوائر"، و"أحجمت ولم أحجم"، كلها تجنيسات أسبغت على العبارة ثراء نغمياً امتزج امتزاجاً مع دلالات ألفاظه. فنجح الشاعر في اشتقاقاته المتمثلة في "معتصم ولم يعصم"، و"ترتقي ومرتقى"، و"تدور ودوائر" نجاحا بارزا حقق من خلالها هالة موسيقية عكست روعة صوتية رائقة مما أوجد مكسبا أسلوبيا بارزا؛ و«هذا النمط التكراري يتحقق معه دفع المعنى إلى النمو تدريجيا ليصل إلى الحد الذي يحسن الوقوف عنده» (عبد اللطيف، ١٩٨٤م، ص ١٢٤).

فضلا عن ذلك أن تكرار المتجانسين في الأبيات الثلاثة الأولى خلق صنعة بديعة أخرى يسمى بردّ الأعجاز على الصدور. وهو «بأن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحق بهما في أول الفقرة والآخر في آخرهما» (القزويني، ٢٠٠٤م، ص ٣٩٩). وهذا يدل على مقدرة الشاعر الفنية وسعة مخزونه اللغوي وقدرته البارعة في التوليف بين الكلمات غير أن يتكلف في هذا الامتزاج ويتعب نفسه؛ والله أعلم.

* التصريع: «يعد التصريع من أبرز الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي العمودي قديمة وحديثة. فالتصريع مأخوذ من المصرعين اللذين هما باب البيت الشعري والتصريع في الشعر نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني» (ابن رشيق القيرواني، د.ت، ص ١٧٣).

يساهم التصريع في إضفاء موسيقى شعرية البيت ويؤثر في المتلقي الذي يعجب بقصيدة دون أخرى لإيقاعية أبياتها. قد استغلّ الشاعر عبد الرزاق هذا التشكيل الفني في قصيدته هذه، حيث لاءم بين الكلمات في الوزن والتقفية وأحدث توازنا صوتيا واضحا بينهما لينتج تكرار الوحدات الصوتية إيقاعا خاصّا في القصيدة. ولقد تجلى هذا النوع في القصيدة في قول الشاعر:

سَـــــلامٌ عَلـــى آلـــكَ الحُـــــوَّم حَـــوالَيْـك في ذلك المضـــــــــرِم

(۲۰۱۰م، ص ۱۷۵).

ففي هذا البيت، التصريع حاصل بين الكلمتين "الحُوَّم والمضرِم"، حيث تشترك كلمة العروض "الحوَّم" مع كلمة الضرب "المضرِم" في حرف الروي، أي "الميم" وحرف الوصل، أي "الياء" الناشئة عن إشباع كسرة الروي وفي حركات القافية "المجرى والإشباع". ومنه البيت التالي:

قَدِمْـــتُ وَعَـــفْوَكَ عـــنْ مَقْـــــدَمي مَزيجـــــاً مـــن الـــدَّمِ والعَلْقَـــم

(المصدر نفسه، ص ۱۸۱).

ففي هذا البيت، جاء التصريع بين الكلمتين "مقدمي" و"العلقم"، وكلاهما ينتهيان بحرف "الميم"؛ ومن خلاله، استطاع الشاعر أن يخلق تناغما موسيقيا يلفت انتباه القارئ.

* التوازي: يحتل التوازي مركزا مهما في بنية الخطاب الشعري، و«هو يعني تكرار البنية التركيبية مع ملئها بمحتوى مختلف فيعاد استخدام سلاسل متشابهة تقدم من خلالها أحداث متنوعة» (بحيري، ۱۹۹۷م، ص ۱۳۱). وقد عرفه ياكبسون[1] بأنه «متواليان متعاقبان أو أكثر لنفس النظام الصرفي ـ النحوي المصاحب بتكرارات أو اختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية دلالية» (۱۹۸۸م، ص ۱۰۸).

«إن التوازي بصفته التكرارية قادر على إحالة الأبنية الصرفية والتراكيب النحوية إلى وحدات وزنية ترتبط بالبناء الصرفي وتؤدي عملا دلاليا يمكن اكتشافه بقوة الحدس وتحمّل النص قيما أسلوبية ذات طابع إيقاعي وترنمي يمكن الوقوف على مقاصده من خلال آلية التأويل المنطقي والتي غالبا ما يستعملها المحلِّل الأسلوبي» (عبد اللطيف، ۱۹۸٤م، ص ۱۹٦ - ۲۰۱). إذا نظرنا إلى أبيات القصيدة نرى أن الشاعر استخدم صنعة التوازي بشكل بارع في الأبيات مما يكشف عن مقدرته الفنية، منها الأبيات التالية:

فَمُنْـــذُ كنْـــتُ طِفْـــلاً رَأَيْـــتُ الحُسَـــيْن مَـــــناراً إلـــــى ضَـــــوْئِه أنْتَمـــــي

ومُـــذْ كُنْـــتُ طِفْـــلاً وَجَـــدْتُ الحُسَـــيْن مَـــــلاذاً بـــــأسْوَارِه أحْـــــــتَـــــمِي

ومُـــذْ كُنْـــتُ طِفْـــلاً عَرَفْـــتُ الحُسَـــيْـــنَ رِضَـــــاعاً ... ولـــــلآنِ لَـــمْ أُفـطَـــــمِ

(۲۰۱۰م، ص ۱۷۳).

في هذه الأبيات، حاول الشاعر أن يقيم التوازن بين الأبيات، فقام بشكل متوازن بين عبارة "ومذ كنت طفلا" في الأشطر الثلاثة و"الحسين" المكررة في الأشطر الأولى للأبيات الثلاثة و"رأيت"، و"وجدت"، و"عرفت" في الأشطر الأولى و"منارا"، و"ملاذا"، و"رضاعا"، و"إلى ضوئه"، و"بأسواره"، و"و للآن لم" في الأشطر الثانية. و"أنتمي"، و"أحتمي"، و"أفطم" في الأبيات الثلاثة. وهذا قد

1 .Jacobson

أدى إلى تواز ترادفي في الأفعال "وجدت"، و"عرفت"، و"رأيت" الثلاثة في المعنى أيضا. قد كشف الشاعر في توظيف هذه الجمل؛ سواء على المستوى النحوي أم على المستوى الدلالي عن مقدرة إبداعية؛ إذ إن الجمل المتوازية متماثلة تقريبا في التركيب في البيتين الأولين (ظرف زمان + فعل ناقص ماض + اسمه + خبره + فعل ماض + فاعل + مفعول به)، في الشطر الأول، و(حال + حرف جر + مجرور + مضاف إليه + فعل مضارع) في الشطر الثاني.

أما على المستوى الدلالي فقد استخدم في الأبيات الثلاثة أفعال اليقين، أي "رأيت"، و"وجدت"، و"عرفت"، إضافة إلى الإتيان بالكلمات "ملاذا"، و"منارا"، و"رضاعا" منونةً رمزا إلى فخامة مكانة الإمام الحسين، مما أحدث ترابطا وتماسكا وإيقاعية تشد المتلقي ويخلق توافقا نغميا متسقا في الأبيات، فضلا عن توازي الطباق الموجود بين كلمات القصيدة. ومنه أيضا البيت التالي:

فِـــدىً لِخُـــشـــــوْعِـكَ مِـــنْ ناطِـــقِ فِـــــدَاءً لجُـــــــوعِكَ مِـنْ أَبْـــــكَمِ

(المصدر نفسه، ص ١٨٠).

إنّ التضاد الموجود بين الكلمات "خشوع"، و"جوع"، و"ناطق"، و"أبكم" أحكم النغمة المتساوية تنافرا وتجاذبا عبر التقفية الداخلية؛ فضلا عن ذلك، فقد استعار الشاعر كلمة "جوعك" بدلا من السكوت، وهذا أيضا خلق جمالا نصيا بديعا في القصيدة.

* التضاد: كان نصيب الطباق من الإيقاع الداخلي وافرا، وهو كما يعرِّفه البلاغيون: «جمعك بين الضد في الكلام، أو في بيت من الشعر وتعددت مسمياته في كتبهم فهو المطابقة، التطابق، التضاد، التكافؤ» (عبد الجليل، ٢٠٠٢م، ص ٥٢١).

ومن هنا، فالطباق «يرتبط بالمعنى في إحداث المفارقة التصويرية التي يبتغيها الشاعر ويساهم تكرار الألفاظ في إبراز القدرة الموسيقية للطباق. وتأتي أهمية التضاد من كونه يشكل عنصر المخالفة وهذه المخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه، فالتضاد بصيغه المختلفة يمثل أسلوبا يكسر رتابة النص وجموده بإثارة حساسية القارئ ومفاجأته بما هو غير متوقع من ألفاظ وعبارات وصور ومواقف تتضاد فيما بينها لتحقِّق في النهاية صدمة لقارئه ولعل التضاد من أكثر الأسايب قدرة على إقامة علاقة جدلية بين النص والقارئ من جهة أخرى» (الحيصة، ٢٠١١م، ص ٨٢).

من خلال دراستنا للقصيدة، لاحظنا أن التضاد قد ورد كثيرا بين جماليات الإيقاع الداخلي، وله أثر في إحداث جرس موسيقي من خلال انسدام الألفاظ وتناغمها في تركيب النص ويلعب دورا أساسيا في تفريض انفعالات الشاعر وأحاسيسه. فقد نوَّع أشكال التضاد في القصيدة ولا يقتصر على شكل واحد، فيستعمل تارة صيغا اشتقاقية وتارة يوظف التضاد الدلالي بين الكلمات، منه البيت التالي:

فِـدىً لخشُـــوعك مـــــن ناطـــق فِـــــداءً لِجـــــــوعِـــكَ مِـــنْ أبْكـم

(٢٠١٠م، ص ١٧٨).

ففي هذا، خلق التضاد بين الكلمات "خشوع"، و"جوع"، و"ناطق"، و"أبكم" تناغما موسيقيا وتقابلا معنويا جميلا في النص، ومنه البيتان التاليان:

فَكَـــيْفَ، وَفـي أَلْـف سَـيْفٍ لُجِـــمْتَ وعَـــــمْرَكَ يـا حُـرُّ لـــمْ تُلْـــجَـــمِ؟

وَأَحْجَمْتَ كَيْفَ ...؟.. وَفي أَلْـفِ سَيْـــفٍ ولَـوْ كُنْـــتُ وَحْـــــدي لـم أُحْـــــجِمِ

(المصدر نفسه، ص ١٧٨).

في هذين البيتين، قد أوجد الشاعر بين الكلمتين "لجمت"، و"لم تلجم"، و"أحجمت"، و"لم أحجم" تقابلا جميلا، حيث خلق إيقاعا موسيقيا آخر ينتج من تكرار الكلمة في بداية شطر ثم في نهاية شطر آخر، مما يسمّى ردّ الأعجاز على الصدور. في قصيدة الشاعر، نرى نماذج كثيرة لهذه الصنعة.

ومما يثير انتباه القارئ أن الشاعر استخدم هذا الفن في مكانه اللائق في الموضع الذي أراد به أن يثبت للقارئ المقام الشامخ للإمام وأنصاره من الحرّ الرياحي الذين لا يمتنعون عن سبيل تحقيق أهدافهم السامية ويفدون كل ما في أيديهم ويهتكون الظلام والكفر والظلم ويصبحون أنوارا مشعّة على كل الجهات، والذين لا يتخاذلون أمام الموت والذل. قد وفق الشاعر في الترابط النغمي والدلالي بين الأبيات توفيقا. الأبيات التالية خير مثال على هذه البراعة:

لقَـدْ قُـــلْتُ لِلـنَّفْسِ: هــذا طَريقُــكِ لاقــي بِــهِ المَـــــــوْتَ كَـيْ تَسْـلَمي

(المصدر نفسه، ص ١٧٣).

و:

مِــنَ الــرَّفْضِ والكِـــــبْرياءِ العَظيمَــة حَتّـــى بَصُـــرْت وَحَـــتَّى عَـــــمي

فَمَـــسَّك مِـــنْ دونَ قَـــصْدٍ فمـاتَ وأبْقـــاكَ نَـــجْماً مِـــنَ الأنْـــجم

(المصدر نفسه، ص ١٧٤).

الخاتمة

من خلال دراستنا للقصيدة، تبين لنا أن الشاعر قد وفق في إبداع قصيدة بارعة جميلة تثير وجدان المتلقي ويشركه في هذا التأزم والقلق النفسي الذي تعيشه نفسه، كأنه يعيش مع الشاعر ويسير معه، وذلك قيد الدقة والمهارة التي استعملها في هذا الأثر. من خلال قراءة عابرة لدى المتلقي الأديب، يرتسم سيطرة الجمال الإيقاعي على الأبيات. فهناك تناسب وائتلاف تام بين الأصوات والوزن انتهاء بالروي مع موضوع القصيدة، بحيث لا نرى نشازا بينها. وبما أن القصيدة رثائية حزينة فقد استخدم الشاعر وزنا رقيقا ورويا سهلا بحركة مكسورة ترسم الحزن وما في بواطنه بشكل بارز عن مقام إنساني شامخ. فالكلمات وكل أجزاء القصيدة تدل بذاتها على المعنى. ففي تكرار الحروف المجهورة والمهموسة والتضاد والتوازي إيقاع معنوي خاص يعبر عن المعنى المكنون في نفس الشاعر؛ وهكذا الأمر عن جمال التجانس الإيقاعي بين الكلمات. فإن الشاعر استطاع أن يمتلك زمام المعاني وخلجات نفسه، بحيث إن التجانس يسير مع مكنونات نفس الشاعر. بما أن الشاعر كان من رواد الشعراء المتميزين في العصر، ففي هذه القصيدة قلما نرى سيطرة القديم، وذلك ينبئ عن مقدرة الشاعر عن التوليف بين الألفاظ والمعاني، إضافة إلى أن القصيدة رثائية، وهذا يتطلب استخدام ألفاظ سهلة رقيقة تعبر عن كوامن وجود الشاعر أدق تعبير.

***

المصادر والمراجع

أ ـ العربية

آلوجي، عبد الرحمن. (١٩٨٩م). ***الإيقاع في الشعر العربي***. دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن. (د.ت). ***العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده***. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. د.م: دار الرشاد الحديثة والدار البيضاء.

ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل. (د.ت). ***المخصص***. بيروت: دار الكتب العلمية.

الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد. (٢٠٠١م). ***تهذيب اللغة***. تحقيق محمد عوض مرعب. ط ٢. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

أنيس، إبراهيم. (١٩٩٩م). ***الأصوات اللغوية***. ط ٥. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

ـــــــــــ ؛ وآخرون. (٢٠٠٤م). ***المعجم الوسيط***. ط ٤. القاهرة: مكتبة الشرق الدولية.

بحيري، سعيد حسن. (١٩٩٧م). ***علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات***. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر والترجمان.

بزيو، أحمد. (٢٠١٧م). ***الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري: مفدي زكريا نموذجا***. أطروحة الدكتوراه. جامعة الحاج لخضر. كلية اللغة والأدب.

الجندي، علي. (١٩٥٤م). ***فن الجناس***. القاهرة: دار الفكر العربي.

جيدة، عبد الحميد. (١٩٨٠م). ***الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر***. بيروت: مؤسسة نوفل.

حمدان، ابتسام أحمد. (١٩٩٧م). ***الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي***. مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فراهود. حلب: دار القلم العربي.

الحيصة، محمد خالد عواد. (٢٠١١م). ***البناء الفني في شعر عمر أبو ريشة***. رسالة الماجستير. جامعة الشرق الأوسط. كلية الآداب والعلوم.

الخالدي، علي محمد حسين. (د.ت). «الإمام الحسين في رحاب القصيدة العربية: الجواهري أنموذجا جديدا رؤية نقدية جديدة». ***اللغة العربية وآدابها***. ص ٨٨ – ١١٠.

الخفاجي، محمد مهدي ياسين. (٢٠١٥م). «قصيدة في رحاب الحسين للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد: دراسة تحليلية». ***مديرية تربية ذي قار***. ج ٥. ع ١. ص ١٨٤ ـ ٢٠٩.

خلوصي، صفاء. (١٩٧٧م). ***فن التقطيع الشعري والقافية***. ط ٥. بغداد: مكتبة المثنى.

الرباعي، عبد القادر. (١٩٩٨م). ***جماليات المعنى الشعري: التشكيل والتأويل***. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الزبيدي، مرشد. (١٩٩٤م). ***بناء القصيدة في النقد العربي القديم والمعاصر***. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

السامرائي، إبراهيم. (د.ت). ***في لغة الشعر***. عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر. (١٩٨٣م). ***مفتاح العلوم***. بيروت: دار الكتب العلمية.

السلامة، ابراهيم. (١٩٥٢م). ***بلاغة أرسطو بين العرب واليونان***. ط ٢. القاهرة: مطبعة مخمير.

سيلاوي، سعيد. (٢٠١٦). ***دراسة الحكمة في شعر عبد الرزاق عبد الواحد***. رسالة الماجستير. جامعة الشهيد چمران.

طبانة، بدوي. (١٩٨٦م). ***التيارات المعاصرة في النقد العربي***. ط ٣. الرياض: دار المريخ.

عامري أصل، خالد. (٢٠١٥). ***شعر عبد الرزاق عبد الواحد: دراسة اجتماعية***. رسالة الماجستير. جامعة أراك.

عباس، تحسين فاضل. (٢٠١٢م). «من القيم الصوتية في نهج‌البلاغة». ***مجلة كلية الفقه***. ع ١٦. ص ٢٥٦ – ٢٨٣.

عباسى أصل، حسين. (١٤٤٠هـ). ***دراسة الرموز الدينية ونقدها في شعر الصابئة المندائيين في قرني العشرين والواحد والعشرين، عبد الرزاق عبد الواحد و لميعة عبّاس عمارة***. أطروحة الدكتوراه. جامعة أصفهان. كلية اللغات.

ـــــــــــــــ ؛ وحميد احمديان؛ وسيد محمدرضا ابن‌الرسول. (٢٠١٦م). «استدعاء شخصية الحسين (ع) والحر الرياحي في شعر الصابئة المندائيين: عبد الرزاق عبد الواحد أنموذجا». ***جامعة ذي قار***. ع ٢٠. ص ٢٩٦ ـ ٣٢٥.

ـــــــــــــــ ؛ وسيد محمدرضا ابن‌الرسول؛ ونرگس گنجی. (٢٠١٩م). «يحيى وعيسى بين الميثولوجيا والتاريخ: قراءة في النصوص الدينية والشعر المندائي عبد الرزاق عبد الواحد ولميعة عباس عمارة أنموذجين». ***آداب الكوفة***. م ١. ع ٤٠، ص ١١ ـ ٥٠.

عبد الجليل، عبد القادر. (٢٠٠٢م). ***الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية***. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

عبد اللطيف، محمد. (١٩٨٤م). ***البلاغة والأسلوبية***. القاهرة: الهيئة القومية العامة للكتاب.

عبد الواحد، عبدالرزاق. (٢٠١٠م). ***ديوان المراثي***. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

عبيد، محمد صابر. (٢٠١١م). ***القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات***. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

العزازمة، محمود حسين عبيد الله. (٢٠١٤م). «الإيقاع الصوتي في لامية العرب للشنفرى: دراسة أسلوبية إحصائية». ***المشكاة***. ج ١. ع ١. ص ٤٩١ – ٥٣٧.

العشماوي، محمد زكي. (١٩٦٧م). ***قضايا النقد الأدبي والبلاغة***. القاهرة: الأميرية.

ـــــــــــــــ . (١٩٩٤م). ***قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث***. القاهرة: دار الشروق.

عمر، أحمد مختار. (١٩٧٦م). ***دراسة الصوت اللغوي***. القاهرة: مطابع سجلّ العرب.

العنزي، حسن عبد الواحد سهيل. (٢٠١٧م). ***الشعر ما بعد ٢٠٠٣ في المثنىّ: دراسة موضوعية فنية***. رسالة الماجستير. جامعة المثنى. كلية التربية للعلوم الإنسانية.

عودة، علي يونس. (٢٠١١م). ***البنيات الأسلوبية في شعر أحمد الواثلي***. رسالة الماجستير. جامعة البصرة.

غرباوي، يوسف. (١٣٩٥هـ.ش). ***الالتزام في الشعر العراقي المعاصر: عبد الرزاق عبد الواحد أنموذجا***. رسالة الماجستير. جامعة الشهيد چمران.

الغرفي، حسن. (٢٠٠١م). ***حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر***. د.م: إفريقيا الشرق.

الفقي، صبحي إبراهيم. (٢٠٠٠م). ***علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية***. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر.

قاسم، محمد أحمد. (٢٠٠٢م). ***المرجع في علمي العروض والقوافي***. طرابلس: مؤسسة جروس برس.

القزويني، محمد بن عبد الرحمن جلال الدين. (٢٠٠٤م). ***الإيضاح في علوم البلاغة***. تعليق عبد الحميد هنداوي. ط ٢. القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.

المجذوب، عبد الله الطيب. (١٩٧٠م). ***المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها***. ط ٢. بيروت: دار الفكر.

المصلاوي، على كاظم محمد علي. (١٩٩٩م). ***لغة الشعر عند الهذليين***. رسالة الماجستير. جامعة الكوفة. كلية الآداب.

مطلوب، أحمد. (٢٠٠١م). ***معجم النقد العربي القديم***. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

النجار، مصلح عبد الفتاح؛ وأفنان عبد الفتاح النجار. (٢٠٠٧م). «الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي». ***جامعة دمشق***. ج ٢٣. ع ١. ص ١٢١ – ١٥٨.

نظرى، يوسف؛ وعلى حيدرى. (٢٠١٨م). «دراسة أنواع التوظيفات في شعر عبد الرزاق عبد الواحد واستدعاء الإمام الحسين (ع) في شعره». ***الآداب***. ع ١٢٧. ص ١٧٥ – ١٩٠.

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

ياكبسون، رومان. (١٩٨٨م). ***قضايا الشعرية***. ترجمة محمد الوالي ومبارك الطبعة. د.م: دار توبقال.

يوسف، علي حسين. (٢٠١٣م). ***الإمام الحسين بن علي في الشعر العراقي الحديث***. كربلاء: العتبة الحسينية المقدسة.

ب ـ المواقع الإلكترونية

السراجي، زكي. (د.ت). ***في رحاب الحسين للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد***.

https://www.almothaqaf.com

عبد الواحد، عبد الرزاق. (٢٠١٢م). ***برنامج إضاءات***.

https://www.alarabiya.net

القروي، خيري. (د.ت). ***عبد الرزاق عبد الواحد من رحاب الإمام الحسين***.

https://www.kitabat.info

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی