الموسيقى الخارجية لعينية محمد مهدي الجواهري في رثاء الحسين عليه السلام

أ.مشارك.د. ابو الحسن أمين مقدسي أ.مشارك.د. عدانان طهماسبي

الباحث. عبد الوحيد نويدي

جامعة طهران

The External Music of Al-Jawahiri's Poem in Al-Imam Al-Hussian's Elegy

Ass.Prof.Dr. Abu Al-Hassan Ameen Makdissi
Ass.Prof.Dr. Adnan Tuhimbasi
Researcher. Abdul Raheem Nowaidi
University of Tehran

Abstract

The present study deals with the manifestations of rhyme, meter, and inclusion in Al-Jawahiri's poem in Al-Imam Al-Hussian's Elegy which is considered one of his most important poems in in Al-Imam Al-Hussian's Eulogy . The poet uses different poetic devices to achieve the musicality of the poem. of Al-Jawahiri's paid a lot of attention to the musicality in the particular poem.

Key words: in Al-Imam Al-Hussian, Eulogy, Al-Jawahiri the External Music.

الملخص

تتناول هذه الدراسة ومن خلال المنهج الوصفي، مظاهر البنية الموسيقيّة الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية والزحافات والعلل والتدوير والتضمين في عينية الجواهرة المشهورة. هذه القصيدة هى التي أنشدها الجواهري في رثاء الحسين وتعد من عيون شعر الجواهري ومن عيون الشعر العربي في العصر الحديث.

من أهم النتائج التي حصلت عليها هذه الدراسة أنّ الشاعر قد جمع بين التدوير والتضمين في القصيده، وأن ظاهرة التضمين عامل من عوامل تنويع إيقاع النهايات، وهي أداة ذات تأثير في إخراج الايقاع مِمّا قد يعتريه من نمطية. وأنّ التدوير عند الجواهري يتجاوز حدود الظاهرة الإيقاعية كونه أداة تعبيرية تُعيننا في الكشف عن الاحتدامات العاطفية، وقد أفاد الجواهري من إمكانية التغيير في الأوزان المتمثلة في الزحافات والعلل إفادة حسنة واهتم اهتماما بالغا بالقافية وبموقعها الإيقاعي.

الكلمات الدليلية: الإمام الحسين(ع)، الجواهري، الرثاء، العينية، الموسيقى الخارجية.

المقدمة

لعل أهم ما يميز الشعر عن النثر هو أن الشعر موزون ومقفى. الوزن عبارة عن إحداث الموسيقى والإيقاع لدى المستمع والقارئ، فالإيقاع في الشعر ليس زينة عارضة، أو حلية ثانوية، بل عنصر مهم وضروري في إقامة البناء الشعري.

تعتبر القصيدة الشعرية عملا فنيا لاينفصل فيها الشكل عن المضمون، فالوزن ليس مجرد قالب خارجي يصب فيه الشاعر تجربته ويفرضه على تلك التجربة فرضا، بل هو جزء لا يتجزأ من العمل الفني إذ يمنح القصيدة قدرة على الإيحاء والتصوير، فإذا فقدت القصيدة الوزن واختلت فيها الموسيقى، ظهر نشازها وفقدت إثرها الموحي والمثير(ابوشاويش، 1989م: 358)

يرى الدارسون المحدثون أن النص بنية متكونة من عناصر متعددة ومترابطة ومتداخلة تؤلف بينها علاقات ولكل عنصر خصائصه المميزة عن غيرها ولذلك وضعوا «أركانا ثلاثة يجب أن تتحقق في الكلام ليسمّى شعرا: أولها: أن معانيه تصب في صور خيالية تثير خيال القارئ أو السامع. ثانيها: أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى وذلك بأن يكون اللفظ

رقيقا في موضع اللرقة، قويا في موضع القوة والعنف، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقى. ثالثها: الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص»(انيس، 1997م: 22)

إذن القصيدة بناء تركيبي يتألف من الحروف والألفاظ والصور وصياغتها وتركيبها وعلاقاتها مجتمعة أو بناء لغوي عروضي بكل مؤثراته وإيحاءاته، إنما هي نقل أحاسيس ومشاعر من خلال الصور والموسيقى تثير المتلقي فيتأثر بها وهنا تكمن قيمة الشعر وجودة الشاعر ومقدرته وموهبته وخياله (عبدالدايم، 1993م: 25) ومثل ذلك ما يراه شكري عياد، من أن حرف الإلف صوت لا لون له، ولذا قلّ الاعتماد عليه في القافية وإن كثر وروده في الحشو (عياد، 1978م: 127)

يرى بعض الدارسين المحدثين أن للألفاظ والحروف دورا، من حيث أن لها دلالات نفسية معينة تثيرها طبيعتها، وأن كثرة شيوع بعض الحروف أو قلتها يعزى إلى طبيعة تلك الحروف، فمثلا حرف اللام والميم والنون والراء والباء، يصلح أن يكون قافية، حيث استعملت هذه القوافي كثيرا في أشعار العرب، وذلك لأنها من أكثر الأصوات وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات. ولذا«يميل بعضهم إلى تسميتها إشباه أصوات لين ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل وفيها أيضا من صفات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف وأنها أكثر وضوحا في السمع»(انيس، 1961م: 28) ومنهم من يقرر أن للحركات الثلاثة إيحاء ودلالة، فالكسرة توحي بالانكسار والضمة تعبر عن الفخامة والفتحة تعطي معنى الاستعلاء(عبدالدايم، 1993م: 33)

تضفي الموسيقى على الشعر وعلى الأخيلة والصور روعة وجمالا لما فيها من جرس الألفاظ وتناغمها وتآلفها وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها وتكرارها بعد قدر معين منها، فيسترعي الشاعر الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه. إنّ الموسيقى تنقسم على نوعين: اولا خارجية وهي تأتي نتيجةً للوزن والقافية واتحاد الرويّ في الأبيات حيث تدخل فى هذه النوع من الموسيقى ظاهرتا التدوير والتضمين، وثانيا داخلية وهي تأتي نتيجةً لإنتقاء الألفاظ وتراكيب العبارات. وسنتطرق خلال صفحات هذا البحث على الجانب الأول من جانبي دراسة الموسيقى أي الموسيقى الخارجية في عينية الجواهري، و ضمن الإجابة عن الأسئلة التالية نترك الموسيقى الداخلية إلى دراسة آخرى إن شاء الله:

1- ما هي أبرز ميزات الموسيقى الخارجية في قصيدة الجواهري عن رثاء الحسين؟
2- كيف تمّ توظيف الوزن والقافية في هذه القصيدة؟
3- ما هو مدى أثر التدوير والتضمين في تلون الموسيقى الخارجية؟

الفرضيات

من أهم الميزات للموسيقى الخارجية هو الوزن، والقافية والتدوير والتضمين، والبُعد الإيقاعي الوزني يمثل بأنساقه المختلفة رُكناً رئيساً في بنية الخطاب الشعري لدى الجواهري، حيث لديه اهتمام بالغ بالقافية وبموقعها الإيقاعي، والتضمين يحوّل شعره من بُعده القديم إلى بعد جديد ذي وظيفة جمالية تتجلّى في إضفائه إيقاعاتٍ تنغيميةً تخالف الأبيات الاخرى من القصيدة خاصة في نهايات الأبيات التي يظهر فيها ذلك، والتدوير عند الجواهري يتعدّى حدود الظاهرة الإيقاعية ويصبح أداة تعبيرية تُعين القارئ على الكشف عن الاحتدامات العاطفية.

الدراسات السابقة

لقد عكف بعض العلماء والباحثين على دراسة شعر محمد مهدي الجواهري، ودرسوا جوانب مختلفة منه وبذلوا فى ذلك جهودا متضافرة تستحق التقدير والثناء، منها: «أثر البنية الموسيقية لشعر المتنبي في شعر الجواهري»، للدكتور نجم عبد علي رئيس وهي تتناول: مظاهر البنيوية الموسيقية التي وافق فيها الجواهري المتنبي وهي المتمثّلة بالموسيقى الخارجية، ومنها : الأوزان والقوافي ورويّها في ديوان الشاعرين وأيضاً مظاهر الموسيقى الداخلية ومنها التكرار الحرفي في مطالع القصائد التي جاء وزنها وقافيتها، والتكرار اللفظي في تلك القصائد متفقة مع انماطه. والمقال ««موسيقى أشعار محمد مهدي الجواهري

السياسية» لمرضية آباد. تناولت الباحثة فيه مراحل تطور الموسيقى لشعر محمد مهدي الجواهري وأهم العوامل والعناصر الموسيقية فى شعره، والمقال «تحليل بنيوي لشعر الجواهري دراسة لقصيدتين دينيتين له انموذجا» لنرجس انصارى وطيبة سيفي تطرقت هذا المقال إلى دراسة البنية فى المستويات الصوتية والنحوية لقصائد الرثاء عند الجواهري.

رسالة «البنية الإيقاعية فى شعر الجواهري» لعبدالنور داود عمران، تناولت هذه الدراسة في الفصل الأول الإيقاع وعلاقات الإيقاع ومآخذه عند الجواهري، وفي الفصل الثاني التشكيل البنائي للبحور الشعري فى شعر الجواهري إذ اشار كاتب هذه الدراسة اشارة خاطفة الى بعض الابيات لعينية الجواهري (ابيات 1 إلى 5) وحللها تحليلاً عروضياً فقط من حيث الزحافات والعلل التي عرضت أبيات القصيدة، وفي الفصل الثالث، درس القافية في شعر الجواهري وتطرق في الفصل الرابع على الإيقاع الداخلي في شعر الجواهري.

تناولت هذه المقالة موضوع الموسيقى الخارجية لعينية الجواهري والتي لم يعتن بها الباحثون من هذه الناحية وكما مرّ بنا، لم يكتبوا حول هذه القصيدة إلا اشارات وجيزة وخاطفة. بناءا على هذا، ما تهدفه هذه الدراسة المتواضعة هو تبيين الموسيقى الخارجية المتمثلة فى الوزن والقافية والزحافات والعلل والتدوير والتضمين فى العينية تاركة بنية الموسيقى الداخلية والتي متثملة فى الحروف.

حول القصيدة

جاء في مقدمة ديوان الجواهري أن الشاعر ألقى هذه القصيدة في الحفل الذي أقيم في كربلاء لذكرى استشهاد الإمام الحسين، وكتبت خمسة عشر بيتا منها بالذهب على باب ضريح سيد الشهداء وهو الباب الرئيس الذي يؤدي إلى الرواق الحسيني ومع شهرة هذه القصيدة إلا أنها لم تحلل تحليلا موسيقياً. لذلك رأينا ان نفرد لها بحثا مستقلا لأهميتها.

تعتبر العينية من قصائد الرثاء التي قيلت في رثاء الإمام الحسين. فهي من ضمن أدب التشيع، «والحق أن الشاعر لم يصنف من شعراء الشيعة، فهو وأن كان من أسرة دينية ومن بيئة النجف، إلا أنه هجر كل ذلك وأختار طريقا آخر. ويقف بشعره في طليعة الشعر العربي الحديث»(عطية، 2008م: 1) فهو من اكبر الشعراء العربية في القرن العشرين.

بدأ الشاعر قصيدته يخاطب فيه الإمام خطابا مباشرا حيث استمر به حتى نهاية القصيدة، ويبدو أن مواجهة الشاعر القبر مواجهة مباشرة، جعلته يتعثر تعثرا طفيفا في كلماته، ولاسيما في كلمة «مضجع» في الشطر الأول وكلمة الأبلج في الشطر الثاني، فهو منشد عاطفيا إلى تلك الروح الكبيرة التي ضمها ذلك القبر، ولم يترك الشاعر نفسه لتختار ما أسلس من اللفظ، ولكنه اختار ان يبدأ بالفداء لقبر الحسين إذ ضمّ شخصية وضاءة الوجه رائعة بشجاعتها وبحسنها، ولطالما مدحت العرب الرجل وضاء الجبين، اذ يكون ذلك دلالة على شموخه وعزه وكبره:

فِدَاءً لمثواكَ من مَضْجَعِ تَنَوَّرَ بالأبلَجِ الأروَعِ:

وهذا يعني إنّنا ازاء الوقوف على القبر الا أنه وقوف من نوع آخر. فكانت ألفاظه ألفاظا حديثة إلى حد ما ولا سيما كلمتي «تنور والأروع». قد اوحى لنا الشاعر حين سمى قصيدته «آمنت بالحسين» أن هنالك إيمانا يأتي بعد الشك، وهو ما قد بنى عليه قصيدته فعلاً، إلا أنه بدأ من ختام القصيدة، التي ينبغي أن تنتهي إليها، فهو قد بدأ بالإيمان ثم عاد إلى الشك وقاده إلى الإيمان، ولم يكن ليبدأ من الشك الذي يتوقعه السامع أو القارئ.(عطية، 2008م: 6)

وكان مطلع القصيدة عاما بمعنى أنه لا يوحي على أن المرثي هو إمام مسلم، وعضده بالبيت الثاني:

بأعبقَ من نَفحاتِ الجِنا نِ رُوْحَاً ومن مِسْكِها أَضْوَعِ

و الذي يشير بان المرثي لم يكن رجلا عاديا، بل له قدسية ونحن آخذين بالحسبان ان (الأبلج)و(الأروع) في البيت الأول اعطيا مثل هذا التوجيه بشكل عام. يشير الجواهري فى الأبيات الثمانية الأولى، إلى أن الإمام ليس مثل من يدعو بالسقيا لقبره وهي عادة قديمة يدعو فيها العرب بالسقيا للقبور، بل نهجه نيّر وهو ذو مجد عظيم ومصون حتى توصل اليه ليكون منارا لكل

مقتد، كل هذا جعل الشاعر ليحيط بصفات تضمنت فى هذا القبر لكي يشد القارئ ويوجهه بأنه إزاء شخصية مسلمة فذة. قد ساعد حرف الرويّ (العين) الشاعر على إثارة الحزن «لأنه من الحروف الحلقية التي يعبر بها عن الحزن العميق»(الأنطاكى، 1972م: 1/ 19) مثلما ساعده على استعمال الكسرة مع هذا الحرف لأنها «تشعر بالرقة واللين»(الطيب، 1955م:1/ 71)

ثم انتقل الشاعر إلى مرحلة جديدة، وفكرة اخرى، وهي ان القبر قد صار مسجدا، يسجد فيه الساجدون ويركع فيه الراكعون، ثم يعود الجواهري إلى نفسه وكأنه قد حول الحديث من الآخرين إليه فقال (شممتُ ثراك) إذ به حاجة ان يشم (نسيم الكرامة) الذي طالما تشوق إليه وكأنه (ملّ) من قناعة القنع، ويتعمق الشاعر بعد ذلك في عاطفته وفي اندماجه بان (عفّر) خدّه مكان خد الحسين الذي وقع على الأرض إلا انه رفض ان يخضع للطاغوت وما يريده الظالمون منه. فقد وقع الخد على الأرض ولم يخضع، وداست عليه (سنابك خيل الطغاة) ولم يخشع.

لم يلبث أن افاق الشاعر وانتبه الى شاعريته ونفسه فقال «وخلت» وهنا ايحاء برجوعه الى شاعريته. الشاعر يتخيل وهو يطوف بالقبر «طوف الخيال» أن يدا من وراء الضريح مضخمة بالدم تشير الى عالم انساني هو نفسه العالم الذي قطع الأصبع ليأخذ الخاتم هو عالم السباع وان تاب وان كان عالما انسانيا. يعود مرة أخرى مخاطبا الإمام حسين(ابيات 20 الى 26) كأنه لم يرد ان يتركه لحظة، هنا يخاطب الحسين بقوله «تعاليت» ليدل على عظمة نفسه وكبريائه. وبعد هذه الأبيات جميعا ينتقل الشاعر إلى مديح الحسين فهو يعدد صفاته السامية كما مر عند النقاد(27 الى 33) ولا ندري لم اختار الشاعر هذين اللقبين (البَطِينِ // الحاسرِ الأثْزَعِ) مع انهما أقل مناقب الإمام علي.

ثم ينتقل الشاعر إلى «نقطة اشعاع» القصيدة (34 الى 38) التي من اجلها نظمت واراد من خلالها اختبار نفسه عن طريق الشك فتناولها تناول الشاعر الفيلسوف الذى يشك ليصل الى الحقيقة. وذلك من دون ان يقضي على تماسك قصيدته، فنظر إلى يوم عاشوراء نظرة الممحص الذي لم يكن خائفا او مرتهبا بما نقله الرواة، ولم ينخدع بما تعارف عليه الناس جراء هذا النقل، ولم يكتف بهذا وانما راح يفتش عما راكمته السنون وما تداولته من أصداء حادثة الطف المفجعة، وازاح اللثام عما يقوم به الدعاة والمخلصون الذين يرتقون المنابر خاطبين بما جرى وما كتب المتحمسون عن ذلك اليوم ليحيوا به ذكرى استشهاد الحسين. ثم ينتقل بعد ذلك إلى الجانب (الرسمي) والسياسة (39 الى 46) وها هو في الابيات (47 و52) يصل إلى النتيجة التي أتت من التمحيص والقراءة الواعية ومراجعة التاريخ، وقد وجدها ناصعة ليس اروع منها ولا انصع. وراح يعدد تضحيات الحسين. ثم عاد من جديد(48 الى 64) ليقدس ذكر الحسين قبال الشك، ويختم قصيدته بالإيمان وهو بالتالي تتويج لعنوان القصيده.

كما تبين لنا، ان هذه القصيدة بنيت على فكرة واحدة هي «الايمان» وهى من القصائد ذات الوحدة العضوية والحق أن عينية الجواهري متماسكة فى وحدتها، وأنها من قصائد الرثاء التي تتحدث عن غرض واحد.

بنية التشكيل الوزني فى عينية الجواهري

لقد اهتم النقاد العرب الأوائل بالوزن «اهتماماً بالغاً، وأولوه عناية فائقة، فعدُّوه عنصراً رئيساً في بنية الخطاب الشعري، وخاصية جوهرية كامنة في صميم ماهيته، وألحُّوا على قيمته المتميزة في تشكيل بنيته، ووظيفته الخاصة في تحديد ماهيته وطبيعته وفعله»(الشطيري، 2002م: 21) فالوزن عندهم "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»(ابن رشيق، 1972م: 134/1)، وهو "ممّا يتقوَّم به الشعر، ويُعدُّ من جملة جوهره»(القرطاجنى، 1966م: 263)، أما بالنسبة إلى الدراسة الحديثة فهو حاضرٌ في جميع الجهود النقدية التي قاربت المستوى الإيقاعي من مستويات البناء الشعري.

وفيما يتعلق بمفهوم الوزن وتعريفه يقع الدارس على شيء من ذلك في كلام النقاد القدماء، من ذلك قول القرطاجني: "والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب(القرطاجنى، 1966م: 263)، أما النقاد المعاصرون فيرونه «النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، التي تجعل من الكلام شعراً، أو

انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالى مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين»(يونس، 1993م: 40)، وبذلك تكون وظيفتُه تحقيقَ تأثير جمالي ونفسي ممتع (أبو شريفة، 2000م: 82)

ولما كان الوزن جزءاً من الإيقاع وفرعاً عليه، فإنه بحكم طبيعته المنضبطة القابلة للتقنين ينهض بدور فاعل في إغناء الخاصية الإيقاعية للنص الشعري عن طريق إحداث تهيؤ في نفس المتلقي ذي الحساسية المرهفة لاستقبال تتابعات جديدة مشابهة، «فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقُّع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب(رتشاردز، دون تا: 195)، ولا يتسنى هذا التوقع إلاَّ في إطار الهيئات الوزنية القارَّةِ في وعي المتلقي، لذلك قيل: إن «نشوء الإيقاع المنتظَر، إذن، محال عملياً دون وجود قالب خارجي أو نظام مسبق التشكُّل يُتوقَّعُ أن تحققه الكلمات»(أبوديب، 1987م: 322).

بحر القصيدة

بحر المتقارب ينتمي مع المتدارك إلى دائرة المتفق، والخليل هو من سمّى المتقارب بهذا العنوان «لتقارب أجزائه، ولأنها خماسية يشبه بعضها بعضاً»(ابن العماد، دون تا، 1/ 277)، وقيل سمِّي متقارباً «لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده اذ نجد بين كل وتدين سبباً خفيفاً واحداً وقيل بل لتقارب أجزائه أي لتماثلها وعدم الطول والبعد فيها»(خلوصي، ١٩٨٧م :185). ويعتمد المتقارب على تفعيلة واحدة، لذا أجازوا في عروضه القبض والحذف جريا مجرى الزحاف غير اللازم، كما أجازوا في حشوه زحاف القبض محاولة للخروج عن رتابة ايقاعه.

يحدث تكرار تفعليته الواحدة ثماني مرات في البيت الواحد طرقاً في أذني مستمعه مشعراً إياه وكأنه في موكب حثيث الخطى، وأن تفعيلته التي تبدأ بخفوت(فعو) ثم بحدة باقيها(لن) أفادت في أن يصلح . على سعة . للتعبير عن الحزن والاسى والجزع بصخب وعناد وقوة خلاف المدي.(داود عمران، 2008م: 119) كتب الجواهري عينيته على المتقارب التام المحذوف:

فعولن فعولن فعولن فعو(فعول) فعولن فعولن فعولن فعو

كتب الجواهري هذه القصيدة في مرحلة العلو وجاءت على ضرب محذوف «فعو» و«فعول» إيغالا بالصدمة وإعلاء لنبرة الخطاب، وذلك بإزالة نصف تفعيلة الضرب تقريبا(فعو) ما يمنح الشاعر الموافقة أو المخالفة مع العروض ليختار ما يناسب انفعاله ويجسد معانيه جاعلا من عروض أبياتها مسرحا له يوقع عليها ايقاعات نفسه ومشاعره، فمرة يأتي بها محذوفة وطورا مقبوضة مبتعدة عن صحيحها ابتعاد الجواهري عن الرتابة والتسليم الذي تولدهما خاتمة الصدر ذي العروض الصحيحة، أما في الحشو فكان زحاف القبض متفشيا يرفده أحيانا زحاف الخرم(عولن) معتمدا التقفية والتدوير، هذا كله يمنح القصيدة حيوية ولحمة بين ابياتها، فالتدوير والتضمين عند الجواهري –كما سنشير إليهما– لا يأتيان ضعفا في القصيدة، بل انثيالا تستقدمه سعة البيت او معنى يطلب سعة لا يجدها فيفيض الى البيت الذي يليه.(داودعمران، 2008م: 122) هذه ابيات من قصيدته الخالدة(آمنت بالحسين) تجسيدا لزحافات هذا البحر في ضربه المحذوف وتلوينا للايقاع مسايرة للمعنى وحملا له:

فِدَاءً/لمثوا/كَ من مَضْ/جَعِ تَنَوَّ/ رَبالأب/ لَجِ الأر/ وَعِ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو فَعُولُ فَعُولُن فَعُولُنْ فَعُو

بأعب/قَ من ذَ/فحاتِ الـ/جِنا نِ رُوْحَاً/ ومن مِسْ/كِها أَضْ/وَعِ

فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُن فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو

وَرَعْيَاً / ليومِ/ كَ يومِ الـ/ طُفوف وسَقْيَاً/لأرضِ/كَ مِن مَصْ/رَعِ

فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فعولن فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

وحُزْناً/ عليكَ/ بِحَبْسِ الـ/نفوس على نَهْ/جِكَ النّى/يرِالمَهْ/ يَعِ

فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فعولن فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو

وصَوْنَاً/لمجدِ/كَ مِنْ أَنْ/ يُذَال	بما أذ/تَ تأبا/هُ مِنْ مُبْ/ دَعِ
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ	فعولن فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
فيا أي/يها الوِتْ/رُ في الخا/لِدِي/ نَ	فَذَّاً/إلى الآ/نَ لم يُشْ/فَعِ
فَعُولُنْ فَعُولُن فَعُولُنْ فَعُ ف	عولن فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
وياعِ/ ظَةَ الطا/ محينَ ال/عِظامِ	للاهي/نَ عن غَ/دِهِمْ قُنْ/نعِ
فَعُولُ فَعُولُن فَعُولُنْ فَعُولُ	فعولن فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو
تعاليِ/تَ من مُفْ/زِعٍ للِ/حُتوفِ	وبورِ/كَ قبرُ/كَمن مَفْ/زَعِ
فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُنْ فَعُولُ	فعولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو
تلوذُ الد/ذُهورُ/ فَمِنْ سُج/جدٍ	على جا/نبيه/ ومن رُك/كعِ
فَعُولُن فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو	فعولُن فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

لوّنت زحافات القبض والحذف والخرم غير اللازمة وزحاف الحذف اللازم القصيدة كلها، بدأ الشاعر قصيدته بالتقفية وثنى بالتدوير في البيت الثاني والسادس ليظهر لنا تدفق القول وانثياله عنده بفعل الإلهام الشعري الذي حضره. نجد الحذف(فعو) في عروض البيت الاول والسادس والتاسع وضرب الإبيات كلها ونجد القبض(فعولُ) لا ينجو منه بيت من الأبيات إلا البيت السادس، كما نجد الخرم(عولن) في أول تفعيلات عجز البيت الثاني والسادس، لا أقول ان الجواهري الكبير يقصد إلى هذا كله، بل إنه شاعر فذّ تأخذ انفعالاته مسارات الزحافات والعلل مسترفدة ذلك لاظهار المعنى وتوالي بناء القصيدة من دون رصد سابق وتنظير معد.

القافية

سميت القافية قافية «لأنها تقفو أثر كل بيت وقال قوم لأنها تقفو أخواتها، والأول هو الوجه (الشهري، 2003م: 193) وما يعنينا هنا أهميتها في الدلالة وقد تنبه القدماء إلى أهمية القافية فاعتبروها «خصوصية وميزة يخص العرب وحدهم ولما كانت تحصينا للبيت وتحسينا له من الظاهر والباطن كانت أجل وأغلى ما في القصيدة (عبدالدايم، 1993م: 151)

للقافية مكونات وهى عبارة عن حروف وقد أطلق عليها ألقاب هى: الرويّ والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل وما يهمنا هنا هو الرويّ وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنتسب إليه.

إن حرف الرويّ في القصيدة المدروسة هو العين. كثر ورود حرف العين روياً لقصائد الرثاء بوجه عام والمراثى الواردة في الجمهرة بوجه خاص حيث جاء حرف العين رويّا لقصائد أبي ذؤيب الهذلى ومتمم بن نويرة وعلقمة الحميري.(الشهري، 2003م: 194) وربما كان لانتخاب العين رويا علاقة بما فى «جرس العين من مرارة وتعبير هن الوجع والجزع والفزع والهلع»(عبدالدايم، 1993م: 161)

التدوير فى قصيدة الجواهري

انّ التدوير مصطلح إيقاعي يدلُّ على اقتضاءِ وزن البيت اشتراكَ شطريه في كلمة واحدة، يكون جزء منها في الشطر الأول، والجزء الباقي في الشطر الثاني(الشوابكة، 1991م: 56)، والبيت المدوّر هو الذي اشترك صدره وعجزه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الصدر وبعضها من العجز(أبو العدوس: 1999م: 28)

إن التدوير كظاهرة إيقاعية بالدرجة الأولى ذو أهمية بارزة، فهو "في ذاته نوع من التلوين الخفيف يُضفي موسيقى شعرية وتموجاً" (الملائكة، 1993م: 229) لاختراقه الوقفة بين المصراعين من البيت، وتجاوزه لها، على الرغم من أن الوقفةَ "عنصرٌ مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى في البيت القديم، والبنية السائدة للبيت التقليدي معاً"(بنيس، 1991م:

138/1)، فالمتلقي يتصور على كلِّ حال في نهاية الشطر الأول زمان سكوتٍ قصير يحتاج تجاوزه "إلى مران أكثر للأذن حيث إن حالة التدوير تلغي ذلك الزمان في نهاية الشطر الأول»(رجائى، 1999م.: 73)

والتدوير يخترق الوقفة العروضية والوقفة الدلالية على حد سواء، يُمَكِّن الشاعر من التعبير بصورة أفضل عن الدفقة الشعورية(الغرفي، 1989م: 54)، ويبدو ذلك جلياً في مثل قول الجواهري:

فداء لمثواك من مضجع تنوّر بالأبلج الأروع
بأعبقَ من نَفحاتِ الجِنا نِ رُوْحَاً ومن مِسْكِها أَضْوَعِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
فيا أيُّها الوِتْرُ في الخالِدِي ن فَذّاً، إلى الآنَ لم يُشْفَعِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
وعَفَّرْتُ خَدِّي بحيثُ استرا ح خَدٌّ تَفَرَّى ولم يَضْرَعِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُوْ ف عُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
وحيثُ سنابِكُ خيلِ الطُّغَا ة جالتْ عليهِ ولم يَخْشَعِ
فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو
كأنَّ يَدَاً مِنْ وَرَاءِ الضَّرِي ح حمراءَ مَبْثُورَةَ الإصْبَعِ
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُوْ ف عُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
تَمُدُّ إلى عَالَمٍ بالخُنُو ع وَالضَّيْمِ ذي شَرَقٍ مُتْرَعِ
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُوْ ف عُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو
وتدفعَ هذي النفوسَ الصغا رِ خوفاً إلى حَرَمٍ أَمْنَعِ
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو
تأرّمُ حِقداً على الصاعقا ت لم تُنْءِ ضَيْزاً ولم تَنْفَعِ
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُوْ ف عُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
يَسِيرُ الوَرَى بركابِ الزما ن مِنْ مُسْتَقِيمٍ ومن أظْلَعِ
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
وأنتَ تُسَيِّرُ رَكْبَ الخلو د ما تَسْتَجِدُّ لهُ يَتْبَعِ
فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو
وَمَا رَتَّلَ المُخْلِصُونَ الدُّعَا ة من مُرْسِلِينَ ومنْ سُجَّعِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو
ومِنْ ناثراتٍ عليكَ المسا ء والصُّبْحَ بالشَّعْرِ والأدْمُعِ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو
وماذا! أأرْوَعُ مِنْ أنْ يَكُو ن لَحْمُكَ وَقْفَاً على المِبْضَعِ
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو ف عُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو

لقد بدأ الشاعر هذا المقطع ببيت غير مدوّر يُعْلِنُ فيه ارداته وإخلاصه التي تزاحمت في صدره وما إن دخل في تفصيل هذه الهموم أو تفسيرها حتى بدأ في تدوير الأبيات، وكأن الشطر الواحد من البيت ضاق عن استيعاب المعاني المتدفقة

التي تمور بها مشاعره، وبهذا يصبح التدوير إمكانية تعبيرية «تعمل على الربط بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي في انسجام تام»(الغرقي، 1989م: 55)

يقترن في الأبيات السابقة الذكر، التدوير بالتعبير المحتدم الذي يعكس احتدام المشاعر وتدفقها على نحو تصبح فيها الوقفة عند نهاية الشطر أمراً متعذراً، ففي قصيدة الجواهري المفعمة بالغضب العارم يصبح التدوير في مقاطع منها مؤشراً إلى "توتر الشاعر ورغبته بالاستمرار وعدم التوقف، للتعبير عن حالة وجدانية داهمته، يصبح معها القطعُ قطعاً للحالة قبل اكتمالها، وكأنَّ الفجاءة لا تمهله لالتقاط أنفاسه في نهاية كل شطر، فيواصل الكلام ولا يقف إلاّ عند آخِرِ البيت»(داود، 2002م: 45)

التضمين فى القصيدة

واضح من الإحصاءات العامة للمتن الشعري عند الجواهري سيادة النصوص الشعرية أو القصائد التي تندرج، إيقاعياً، ضمن النمط الملتزم بالوزن الواحد والقافية الموحدة على المستوى الكمي، وهو النمط التقليدي السائد في الشعر القديم وفي الكلاسيكية الجديدة، من حيث تَصالُح الوقفة الدلالية مع الوقفة العروضية على مستوى البيت الواحد. يقول قدامة تحت عنوان (عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً): «ومنها المبتور وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروضُ تمامَه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمّه في البيت الثاني»(قدامة، دون تا: 209)، وسماه ابن رشيق تضميناً وجعله من عيوب الشعر(ابن رشيق، 1972م: 164/1).

إلا أن المتأمل في عينية الجواهري تسترعي انتباهه محاولات لخرق القاعدة آنفة الذكر، وهي محاولات تتجلى في ظاهرة التضمين التي تتجاوز وحدة البيت إلى بسط المعنى على بيتين أو أكثر. وقد ينعطف الشاعر بظاهرة التضمين، من بُعدها القديم المعيب، إلى بعد جديد يوفِّر به الصلة بين أجزاء النص، ويكسبه تماسكاً نسيجياً يُمَهِّد لبناء الوحدة العضوية في النص، كقوله:

وَخِلتُ وَقَدْ طَارَتِ الذِّكْرَيَاتُ — بِرُوحِي إِلَى عَالَمٍ أَرْفَعِ

وَطُفْتُ بِقَبْرِكَ طَوْفَ الخَيَالِ — بِصَوْمَعَةِ المُلْهِمِ المُبْدِعِ

كَأَنَّ يَدَاً مِنْ وَرَاءِ الضَّرِيْـ — ـحِ حَمْرَاءَ مَبْتُورَةَ الإِصْبَعِ

تُمَدُّ إِلَى عَالَمٍ بِالخُنُو — عِ وَالضَّيْمِ ذِي شَرَقٍ مُتْرَعِ

تَخَبَّطَ فِي غَابَةٍ أَطْبَقَتْ — عَلَى مُذْئِبٍ مِنْهُ أَوْ مُسْبِعِ

لِتُبْدِلَ مِنْهُ جَدِيبَ الضَّمِيرِ — بِآخَرَ مُعْشَوْشِبٍ مُمْرِعِ

وتدفعَ هذي النفوسَ الصغا — ر خوفاً إلى حَرَمٍ أَمْنَعِ

تشتمل هذه الأبيات على تلاحم متين عن طريق تعلق كُلٍّ منها بتاليه وذلك بعلاقة نحوية، فالبيت الأول يتعلق بالثاني عن طريق العطف ومن ثم بالثالث الذي اشتمل على مفعول (خلتُ) الوارد في البيت الأول، وارتبط البيت الثالث بالرابع لوقوع خبر (كأن) في الرابع، أمّا البيت الخامس فمبدوء بجملة فعلية هي صفة لـ(عالم) الواردة في البيت الذي قبلها، وأخيراً تعلق البيت السادس والسابع بالبيت الثالث بسبب من الفعل (تبدل) و(تدفع) الذي فاعله يعود على (يداً). إن هذا التعلق المتتابع للأبيات من

شأنه أن يخلق منطقة شعرية ضمن القصيدة تتميز بإيقاعات تنغمية لنهاياتها مختلفة عن الإيقاعات التنغيمية لسائر القصيدة، ممّا يوفر درجة من الانتهاك للنسق السائد، وذلك أمر لا غنى للإيقاع عنه ليخرج من الرتابة

من أمثلة التضمين فى شعر الجواهري ما تعلق فيه البيت بلاحقه عن طريق الجملة الشرطية، إذ تقع أداة الشرط وفعل الشرط في بيت معين، ثم لا يستوفي الشرط جوابه إلا بعد عدة ابيات كقوله:

ولما أَزَحْتُ طِلاءَ القُرُونِ وسِتْرَ الخِدَاعِ عَنِ المخْدَعِ
أريدُ (الحقيقةَ) في ذاتِهَا بغيرِ الطبيعةِ لم تُطْبَعِ
وجَدْتُكَ في صورةٍ لم أُرَعْ بِأَعْظَمَ منها ولا أَرْوَعِ

يتبين لنا فى هذه الأبيات أن اداة الشطر(لمّا) وفعلها تأتى في البيت الأول ويأتي جوابه في البيت الثالث. ومن ثم تعلق البيت الأول بالثاني المشتمل على جملة حالية فى حين يأتى صاحبها فى البيت الأول (ضمير تُ فى أزحتِ).

و من الملاحظ في هذا النص هو التعارض الواضح بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية، فعلى الرغم من أن المعهود في القافية أنها ينتهي البيت بها إيقاعاً ودلالة، ولكن نجد الشاعر يتخطاها ويتجاوزها دلالياً مع تحقيقه لها إيقاعياً، ضامناً بذلك إيراد جميع التفاصيل واستقصاء جزئيات المعنى في القالب القديم الذي لا يتيح له ذلك إن هو التزم بصرامة المعايير النقدية القديمة.

يخلق التضمين في هذا النص، وغيره من النصوص، حالة من التوتر عند المتلقي الذي ينتظر القافية ويتوقع اكتمال الدلالة عندها، فينتهي انتظاره بمجيء القافية، ويخيب ظنه بقصور الدلالة، فيضطر إلى الانشداد إلى البيت الثاني مترقباً ضالّته متشوقاً إلى مكمل لدلالة البيت أو الموفي بمعناه، وبين حدوث التوقع إيقاعياً، وخيبة الظن في ذلك دلالياً، تكمن وظيفة الإيقاع الذي يوصف بأنه يحاول التأثير في الحساسية وفي الانتباه عند المتلقي.

إن التضمينَ على هذا النحو «خرقٌ للإرسالية الشعرية دلالياً مع الحفاظ على المعيار العروضي»(الغرفي، 1989م: 51) ؛ أي إن وحدة البيت دلالياً قد أصابها عنصر انتهاك تجاوز بها المفهوم القديم، وتلك نتيجة يمثل استخدام التقنية السردية في هذه الأبيات سبباً من أسبابها، إذ من غير المنطقي أن يَقْوَى بيتٌ واحد بإيقاعه المحدّد وأن يستوعب ظاهرة كهذه.

النتائج

بعد هذه الملازمة الطويلة لعينية الجواهري، والمعاينة المتتابعة لبنيتها الإيقاعية، استوى البحث على طائفة من النتائج، والتي يُمكن تخليصها على النحو الآتي:

1- وقف البحث طويلاً عند الإيقاع الشعري الثابت، متابعاً البحر الذي استخدمه الشاعر فتبيّن له أن الجواهري تقيّد بالأوزان الخليلية الموروثة، وبطريقة النظم المألوفة عليها غير أن ذلك لم يمنعه من استعمال الإمكانات الإيقاعية للأوزان الخليلية بطرائق يخرج بها عن النهج التقليدي، وقد كان بعض هذه المحاولات مستندة على النظام نفسه، وذلك في جمع الشاعر بين التدوير والتضمين وحصيلة ذلك كله أن البُعد الإيقاعي الوزني يمثل بأنساقه المختلفة رُكناً رئيساً في بنية الخطاب الشعري لدى الجواهري.

2- وقد تبين لنا حضور ظاهرة التضمين، والتى تعني ارتباط البيت بلاحقه دلالة، وفي شعر الجواهري، تحوّلت من بُعدها القديم المعيب إلى بعد جديد ذي وظيفة جمالية تتجلّى في إضفائه إيقاعاتٍ تنغيميةً مخالفة لسائر أبيات القصيدة في نهايات الأبيات التي يظهر فيها، فهو بذلك عامل من عوامل تنويع إيقاع النهايات، وأداة فعّالة لإخراجه مِمّا قد يعتريه من نمطية، فضلاً عن تحقيقه لغاية جمالية أخرى هي غاية التوتر والصراع الناشئين بين القافية التي تحاول أن تُنهي الأبيات صوتياً ودلالياً والتضمين الذي يعوق هذه المحاولة، كما لا يمكن إغفال قيمته البنائية الكامنة في أنه يساعد على ترابط أجزاء القصيدة وصولاً إلى اكتمال الوحدة العضوية.

3- حاولت المقالة تسليط الضوء على التدوير الذي يعدُّ ظاهرة عروضية أساساً، فتبيّن لها إكثار الشاعر منه، وقد أوضحت النماذج المدروسة أن التدوير عند الجواهري يتعدّى حدود الظاهرة الإيقاعية إلى أداة تعبيرية تُعين في الكشف عن الاحتدامات العاطفية، وتساعد النصوص ذات البناء الدرامي على التعبير بشكل أفضل عمّا تصبو إلى التعبير عنه،

4- وقد أفاد الجواهري من إمكانية التغيير في الأوزان المتمثلة في الزحافات والعلل إفادة حسنة، فكثيراً ما كان الزحاف والعلة في شعره ذا أثر جمالي بتقليله من السواكن،

5- وكان للجواهري اهتمامٌ بالغٌ بالقافية وبموقعها الإيقاعي، وتبيّن ذلك من خلال الحرف الذى اختاره لرويّ القصيدة، ونوع القافية التي استعملها، وطريقة بنائه الإيقاعي للبيت، فهو يحاول . في أحيان كثيرة . التمهيد للقافية كي تأتي مستقرة في موقعها القرار من البيت، فضلاً عن تنويعه للقافية في كثير من النصوص تنويعاً كان له الأثر المحمود في بلوغ الثراء الفني الإيقاعي، وفي الإبانة والتعبير عن مكنونات النفس ودواخلها.

المصادر والمراجع:

1- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الرابعة، 1972م.

2- ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت: المكتب التجاري، دون تاريخ.

3- أبوديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثالثة، 1987م.

4- ابوشاويش، حماد حسن، النقد الأدبي الحديث حول شعر أبى العلاء المعري، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء العلوم، 1989م.

5- أبوشريفة، عبدالقادر وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، عمّان: دارالفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، 2000م.

6- أبو العدوس، يوسف، موسيقا الشعر وعلم العروض، عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1999م.

7- الأنطاكي، محمد، المحيط في أصوات اللغة العربية ونحوها وصرفها، بيروت: مكتبة دار الشروق، ١٩٧٢م.

8- انيس، ابراهيم، الأصوات اللغوية، القاهرة: دار النهضة العربية، 1961م.

9- أنيس، ابراهيم، موسيقى الشعر، الطبعة السابعة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧م.

10- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاتها، المغرب: دار توبقال للنشر والدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991م.

11- خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧م

12- الأسلوبية والصوفية . دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داود، عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2002م.

13- داود عمران، عبدالنور، البنية الإيقاعية فى شعر الجواهري، رسالة لنيل الدكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب، 2008م

14- رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر. دون تا.

15- أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، د. أحمد رجائي، دمشق: دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، الطبعة الأولى، 1999م.

16- الشطيري، زيد قاسم ثابت، الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم (حتى القرن الثامن)، ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب في الجامعة المستنصرية، شوال 1423هـ . كانون الأول 2002م.

17- الشوابكة، محمد علي وأنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، عمّان: دار البشير للنشر والتوزيع، 1991م.
18- الشهرى، محمد على، المراثى فى جمهرة اشعار العرب دراسة تحليلة فنية موازنة، المملكة العربية السعودية، جامعة ام القرى، كلية اللغة العربية، اطروحة لنيل درجة الماجستير، 2003م.
19- الطيب المجذوب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي وأولاده ١٩٥٥.
20- عبدالدايم، صابر، موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجى، 1993م.
21- عطية، رحيم خريط، «قصيدة الجواهري العينية في رثاء الإمام الحسين (ع) دراسة تحليلية»، جامعة الكوفة كلية الآداب، 2008م
22- عياد، شكرى، موسيقى الشعر العربي، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعرفة، 1978م.
23- القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، 1966م.
24- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، أبو الفرج، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية، دون تاريخ.
25- الغرفي، حسن، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 1989م.
26- الملائكة، نازك، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1993م.
27- يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.