دراسة البنية الإيقاعية في قصيدتي الكوثرية (للسيد رضا الموسوي الهندي و معارضة محمد جواد الجنابي)

الأستاذ المشارك الدكتور

رقيه رستم پور ملكي

r.rostampour@alzahra.ac.ir

الباحثة

مريم تميمى نژاد

mtamiminazhad@yahoo.com

جمهورية إيران الإسلامية

جامعة الزهراء - طهران

الملخّص

الأسلوبية منهج نقدي حديث، يدرس النصوص الأدبية على أساس تحليل الظواهر اللغوية بشكل،يكشف عن تنظيمه وفقاً للمستويات الصوتية والتركيبية والبلاغية،فيؤدي الى التميز بين آثار الأدباء والشعراء. و من أبرز الخواص الأسلوبية هي البينية الإيقاعية التي تتمثّل في عناصر نغمية متماسكة ذات صبغة جماعية أو فردية. عمد هذا البحث على الدراساةا لجانب الإيقاعي في قصيدتي الكوثرية لسيدرضا الموسوي الهندي ومحمد جواد الجنابي؛أما الإيقاع فلابد له أن يصدر عن فطرة موسيقية جميلة لدي الشاعر الذي يلعب دور المنفذ والمنسق لهذه البنية.أمّا المعارضات الشعرية فن من الإبداع يمارسه الشعراء لإحياء تراث الشعراء السابقين كما مارسها الجنابي في معارضة الكوثرية للموسوي الهندي وهما يعدان من الشعراء لإحياء تراث الشعراء العراقين المعاصرين؛فجنابي يعارض القصيدة الكوثرية للموسوي الهندي التي قالها في المدح والتوسل الرسول (ﷺ) وأمير المؤمنين(عليه السلام).من هذا المنطلق يهدف هذا المقال دراسة البنية الإيقاعية على ضوء المنهج الوصفي – تحليلي ومن اهم النتائج التي توصلت اليها هذه الدراسة هي؛ ان القصيدتين على نفس الموضوع و الإيقاع ولكن السبب الرئيسي الذي أدي الى الاختلاف هو طول القصيدتين؛ فالموسوي الهندي أكثر من إستخدام

الإيقاع الخارجي والداخلي بالنسبة الجنابي. ومن الطبيعي أن نجد هناك تباينا بين العاطفتين فتارة تكون العاطفة جياشة وتارة أخري تتضائل عنده بينما نجد أن العاطفة عند الجنابي من حيث المستوي في الأبيات نفسها.

الكلمات الرئيسية

الكلمات المفتاحية : الأسلوبية، الإيقاع، المعارضة،الكوثرية، الهندي، الجنابي

المقدمة

يعترف كثير من الدارسين أن كلمة الأسلوبية لايمكن أن تعرف بشكل دقيق، وقد يرجع الى مدي رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها، إلا أنه يمكن االقول إنها تعني بشكل من الأشكال،التحليل اللغوي لبنية النص.(أبوالعدوس،٢٠٠٧، ٣٥)

أما لفظة الأسلوب "style " فهي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الأجنبية التي تعني القلم، وفي كتب البلاغة اليونانية القديمة كان الأسلوب يعد إحدي وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة وخاصة الجزء الخاص باختيار الكلمات المناسبة لمقتضي الحال. (نفس المصدر)

أستخدم مصطلح الأسلوبية "stylistics" منذ الخمسينات وأريد به منهجٌ تحليل للأعمال الأدبية التي يقترح استبدال الذاتية والانطباعية في النقد التقليدي بتحليل موضوعي أو عملي للأسلوب في النصوص الأدبية.(الخفاجي،١١،١٩٩٢) كانت البداية للأسلوبية قديما عند العالم السويسري فرديناند دي سوسير(١٩١٣م)، الذي أسس علم اللغة الحديث وتلميذه شارل بالي (١٩٤٧م)فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية ، وأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب وبذلك فقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة .

تعرف الموسيقي بأنها صوت يبعث في النفس العديد من المشاعر و التي تختلف باختلاف نغمة الموسيقي المسموعة ، فمنها ما يثير السرور و الفرح و منها ما يثير الحزن و المشاعر السلبية ، و هي بلا شك نوع من أنواع الفنون الموسيقي قديماً كما قيل: «إنه قول موزون مقفّي يدل على معني» (قدامة بن جعفر، ١٣٠٢ ،٣) موسيقي القصيدة في نقد الحديث قسمان : خارجية يحكمها العروض وحده،وتنحصرفي الوزن والقافية،وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنة أرحب من الوزن والنظام المجردين.(بكار،١٩٣،١٩٨٢)

فالإيقاع هو:جوهر الموسيقي ومادتها، ويعد شرطاً أساسياً لجميع ألوان الموسيقي إلا إنه ينبغي أن نضع في الاعتبار أن الشعر لايحقق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدده البحر بل هناك الإيقاع الخاص بكل كلمة أي كل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، وهناك الجرس الخاص بكل حرف من الحروف المستعملة، ثم الجرس المؤلف الذي تصدره الكلمات المستعملة مفردة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البت كله ، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة أو مقطع من القصيدة. (نافع،١٩٨٥، ٥٢-٥٣)

السيد رضا ابن السيد محمد ابن السيد هاشم الرضوي الموسوي المعروف بالهندي، يرجع نسبه الى الإمام علي الهادي(عليه السلام). ولد في مدينة النجف الأشرف عام (١٢٩٠هجرية).انتقل مع والده الى سامراء عام (١٢٩٨ هجرية) لطلب العلوم الدينية. عاد الى النجف عام (١٣١١ هجرية) ليواصل دراسته في حوزتها العلمية. كتب الشعر في سنٍّ مبكرة، وامتاز شعره بالرقّة والسهولة والأصالة .له مؤلفات منها: (الميزان العادل بين الحق والباطل) وكتاب (سبيكة العسجد في تأريخ أبجد) وله ديوان شعر مطبوع.

محمد جواد بن حسن الجنابي النجفي ولد في النجف الاشرف (١٣٤١هـ/١٩٢٣م)يرقي المنبر ويحترف الخطابة ، دخل في التعليم والتربية وعين معلماً و واصل البحث والتاليف له أنساب الجنابين . ومات والده وهو (١٣٧٦هـ) له مؤلفات منها :(دراسات إسلامية) و (محاضرات الجنابي) .

وسبب اختيار هاتين القصيدتين أولاً عنوان القصيدة " الكوثرية " قد جعله حافزا مثيرا لدراسة.ثانياً أن هذه المعارضة لم تحظ بالدراسة بعد.

أسئلة البحث

يحاول هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية

١. كيف وظف كل من الشاعرين الإيقاع الداخلي لبيان عواطفهما الشعرية؟
٢. ما هي الميزات البارزة للمستوي الصوتي في أسلوب الشاعرين؟

خلفية البحث

لايوجد على حسب المعلومات المتوفرة مقالة خاصة بدراسة اسلوب المعارضة عند الشاعرين ، ولكننا عثرنا على القصيدة الكوثرية لسيد رضا الموسوي الهندي فمنها:

١- الخاقاني،عبد الله الشيخ عباس،(١٩٩٤) بعنوان الكوثرية الخالدة في مدح أميرالمؤمنين الإمام علي (عليه السلام) ، قام بشرح قصيدة الكوثرية لسيد رضا الموسوي الهندي.فلكاتب يقوم بتوضيح مصطلاحات البلاغية وبعد ذلك يدخل في اطار قصيدة ويشرح المفردات و الأبيات وفي الأخير يأتي ببعض ابيات في مدح الأمام علي (عليه السلام).

٢- رضوي، سيد علي،(١٣٧٠ش) بعنوان «چكامه كوثريه يادواره غديرخم» قام بشرح وترجمة القيصدة الكوثرية الى الفارسية ويأتي بقصايد الذين عارضوا هذه القصيدة.

٣- بعض الشعراء عارضوا في قصائدهم كالشيخ كاظم الصحاف التي قالها في مدح الإمام علي (عليه السلام) والشيخ محمد الحسين الأنصاري في قصيدته المسماة "بالنهج الكوثرية " وبعضهم قاموا بتخميس هذه القصيدة كالشيخ حسن بن علي آل سعيد .

منهج البحث

والمنهج الذي إعتمدنا عليه هو الوصفي - التحليلي وذلك عبر الحديث عن موسيقي والقيام بدراسة إحصائية لنماذج من قصيدتي الهندي والجنابي على اساس البنية الإيقاعية من خلال دراسة المستوي الصوتي والمستوي غير الصوتي ثم يستخلص النتائج.

المعارضة

إن المعارضة الشعرية فنّ قديم في الأدب العربي،فبدايتها تعود إ لي العصر الجاهلي ولكنّها لم تعرف بهذا الإسم كما تعرف الآن بل كانت تسمي بالمباريات الشعريةكما نجد ذلك عند «امرءالقيس» و « علقمة الفحل » . أما المعارضات ازدهرت في عصر الانحطاط ومن أهّم اسبابها كان المديح وخاصة المديح النبويّ ، كبردة البوصيريّ التي عارضها كثير من الشعراء وتأثروا بها من ناحتي « الموضوع والوزن العروضي ومن ناحيۀ التبرُّك بمن أنشدت بين يديه لنيل الحظوة منه». (شبيب،١٩٩٨، ٨٤-٨٣)

أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحرٍ وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة لجانبها ّ الفني وصياغتها الممتازة فيقول قصيدة في بحر القصيدة الأولي وقافيتها وفي موضوعها مع انحراف يسير أو كثير حريصاً على أنّ يتعلق بالأول ودرجته

الفنّية ويفوقه، فيأتي بمعانٍ أو صور بإزاء الأولي، تبلغها في الجمال ّ الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل وجمال التمثيل أو فتح آفاق جديدة في بالمعارضة. (الشايب، ١٩٩٨م،٧) وهذا التعريف المبسط يخفي وراءه كثيرا من الدلالات الثقافية والحضارية التي تُنتج فيها النصوص المعارِضة، وهي ترتبط ببنية ثقافية وفكرية سائدة لها منهاجها في إنتاج المعرفة والإبداع، قوامه قياس الغائب على الشاهدوالفرع على الأصل.وهو النظام الفكري الذي أطلق عليه محمد عابد الجابري النظام المعرفي البياني، حيث الإبداع "لا يعني عملية الخلق من عدم، بل إنشاء شيء جديد انطلاقا من التعامل، مع شيء أو أشياء قديمة. قد يكون هذا التعامل إعادة تأسيس أو تركيب، وقد يكون نفيا وتجاوزا ومن هنا يمكن القول إن الإبداع في الفن هو إنتاج نوع جديد بواسطة إعادة تركيب أصيلة للعناصر الموجودة.(الجابري١٩٨٤، ١٠٨)

الأسلوبية

يحتل الأسلوب كأحد العناصر الأدبية الخمسة[1] (سليمي وأحمدي،٢٠١٠، ٧٢) مكانة مرموقة في معالجات النقاد للنصوص الأدبية؛أما الأسلوبية هي طريقة التعبير التي يختارها الأديب أو المتكلم بما يتناسب وعواطفه وأحاسيسه ،والتي ينتظم فيها الكلام انتظاما خاصا كي تؤدي وظيفتها من الإثارة والإفهام والتميز والتفرّد.لكن لاستكمالها بالمفهوم الدلالي للأسلوب في التراث العربي ولعلّ أدقّ تحديد يرجع الى"ابن خلدون" الذي يقول في إنّه عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي»:مقدمته عن الأسلوب يفرغ فيه، ولا يرجع الى الكلام باعتبار إفادته كمال المعني من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنّما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبار انطباقها على تركيب خاص. (ابن خلدون،١٩٦٠،١٢٩٠)

فالأسلوبيّة لا تركز فقط على شكل اللفظة وإنّما على عمق دلالاتها متجاوزة مرحلة الى مرحلة أعمق عندما تتعامل مع لغة النصّ تعاملا فنّياً، من خلال إبراز الظواهر « التبسيط اللغويّة المميّزة ومحاولة إيجاد صلة بينها وبين الدلالات التي عن طريقها يمكن الوصول الى المعني الغائب في النصّ، وبذلك تتشكل القيمة للغة التي تشكل منها النصّ، ثم انتظام هذه الكلمات في مل وإنظام الجمل في فقرات وتضافر هذه

الأنساق مع المعني».(عودة،٢٠٠٣،صص٥١-٥٢) ولهذا يمكن القول بأنّ من وظائف الأسلوبية هو كشف الدلالات لمستويات اللغة عن طريق فك الرموز والعلامات اللغويّة.

الموسيقي

الموسيقي لغة عالمية يشترك في فهمها والإحساس بها الناس جميعاً، دون تمييز لجنس محدد أو مجموعة معينة على اختلاف البيئات واللغات والجذور، وذلك لإنها لغة العواطف، ويستخدم الصوت والزمن عنصرين مكنوين لها، وبذلك تصبح علماً وفناً ولغة الرموز والإشارات ،فيقول سليم الحلو:" ان الموسيقي و الجبر و الحساب و الهندسة و المنطق و العروض، هي كلها انواع من جنس العلم الموزون، و هي علوم متشابكة، رباطها النظام، و وحدة الحركة و السكون."(الحلو،١٩٦١، ١٢)

علم الموسيقي يشتمل على بحثين أحدهما يبحث عن أحوال النغم من حيث الائتلاف وسمي"علم التاليف"والآخر يبحث عن مقادير الأزمنة المتخللة بين النغم يسمي "علم الإيقاع".(يوسف،١٩٦٤، ١٨)

الموسيقي أهمّ مقوّمات الشعر، وعنصر التوافق الايقاعي والنغمي وفق أصول متعارفة تُعدّ من بين أدوات صناعة الشعر. وقد عرّف القدماء الشعر بأنه كلام موزون مقفّي، وهو تعبير دقيق من حيث الشكل؛ فكلمة موزون تعني تتابع الوحدات الايقاعية، وكلمة مقفّي تعني تتابع القوافي النغمية في أواخر الابيات، وتتابع الإيقاع مع تتابع القوافي هو ذلك الشيء الذي يحدث ذلك الاستحسان الإيقاعي لدي سمع القاري، وهو نفس الشيء الذي يطلق عليه النقّاد المعاصرون مصطلح موسيقي الشعر.(خروشا،١٣٨١، ١٨٥)

البنية الإيقاعية

الإيقاع مشتق من «أوقع» بمعني : «أسقط»،والإيقاع في اللغة: من إيقاع اللحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان ويبينها .(ابن منظور،٢٠٠٨،ج٢: ٤٣٣٥)

وفي الإصطلاح الأدبي:«حركة النغم الصادر عن تاليف الكلام المنثور والمنظوم الناتج عن تجاور أصوات حروف اللفظية الواحدة، وعن نسق تتزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام كل ذلك شعرا في سياق الأوزان والقوافي...فالإيقاع في حصيلة النهائية تواتر الحركة النغمية من حيث تآلف مختلف العناصر الموسيقية،أو تنافرها ومن

حيث درجة ذلك التآلف ومؤثراته الإيجابية غني أو فقرا،اتساعاً أو ضيقا،تنوعاً أو رتابة.(يعقوب،١٩٩٢،ج١: ٢٧٦)

الإيقاع يعد من الناحية الموسيقية في النص من أهم القضايا التي يولي الشعراء اهتمامهم بها وذلك لأن الشعر العربي قد ارتبط في نشأته الأولي بالغناء والرقص والموسيقي ارتباطاً وثيقاً وقد تطور منذ العصر الجاهلي الى العصور الإسلامية المختلفة، وقد تأثر الى إهتمام المتلقي بهذه الناحية وإحساسه بجمالها وتذوقه لها وشعوره بها، حتي أصبح سمعه ينفر من النصوص التي يتداخلها الخلل الموسيقي؛لأنه تأثر بإختلاف الثقافات التي تأثرت بها بلاد المسلمين نتيجة الفتوحات الإسلامية. (شلبي،١٩٨٢،١٠٩)

وعلى ذلك فالإيقاع هو:جوهر الموسيقي ومادتها، ويعد شرطاً أساسياً لجميع ألوان الموسيقي إلا إنه ينبغي أن نضع في الاعتبار أن الشعر لايحقق موسيقيته بمحض الإيقاع العام الذي يحدده البحر بل هناك الإيقاع الخاص بكل كلمة أي كل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، وهناك الجرس الخاص بكل حرف من الحروف المستعملة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات المستعملة مفردة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البت كله،ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة أو مقطع من القصيدة.(نافع،١٩٨٥، ٥٢-٥٣)

يعرف د.محمد غنيمي هلال (الإيقاع) بأنه :وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة .....أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي،فمثلا«فاعلن »في بحر متدارك تمثل وحدة نغمية في البيت .....والمقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين والمد والحرف الساكن الجامد ....فحركة كل تفعيلةوحدةالإيقاع في البيت.

يعرف الوزن بأنه مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت،والبيت هوالوحدة الموسيقية للقصيدة العربية.(هلال،١٩٩٦، ٤٦١-٤٦٢)

وقريب منه ما قاله الدكتورشكري عياد في تعريفه الإيقاع بأنه : حركة منتظمة، والتئام أجزاء الحركة في مجموعة متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام،وتمييز

بعض الأجزاءعن بعض في كل مجموعة شرط آخر، إذ أن سلسلة الحركات أو الأصوات إذا انعدمت فيها هذه القمم المتميزة استحالت الى مجرد تردد أو ذبذبة.(عكام،١٩٨٩،٤٤)

وللإيقاع أهمية كبري بوصفه" وحدة بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري "كما تتجلي هذه الأهمية في القيمة الجمالية المتولدة عنه، إذ لا يوجد شعر بدون إيقاع، فشرط الشعر ينبع من أنه يكون قد اكتسب من لغته إيقاعا خاصاً، ومهما يكن من تعريف الإيقاع فهو شيء أساس في الشعر؛ لذا فقد حظي باهتمام الكثير من النقاد والباحثين.

ويؤكد محمد كنوني أن الإيقاع هو حصيلة العلاقة الجدلية بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي وهذه العلاقة تسمي بالوظيفة الشعرية. (كنوني،١٩٩٧، ٣٢)وبناءً عليه يتكون الإيقاع من أمرين(الإيقاع الخارجي) ويضم الوزن الشعري الذي تقوم عليه القصيدة وما يندرج تحته من التفعيلة وما يعرض لها، فضلاً عن القافية، و(الإيقاع الداخلي)وما يحوي من ظواهر بديعية كالجناس والطباق و..فضلاً عن التكرار والتجمعات الصوتية ذات الأثر في إيقاعية البيت الشعري.

الإيقاع الخارجي:ممثلا بـــ (الأوزان والقوافي) ويقصد بالإيقاع الخارجي"توزيع التفعيلات في القصيدة ووظائفها"(عياد،١٩٧٨، ٥٧).

وهو يقابل معناه مايعرف بالوزن الشعري والذي يعد" نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل." وهذا يشاكله بإيقاع النغم من حيث:" نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل". وكذلك لأن "نسبة القول الى الحروف كنسبة الإيقاع الى النغم ". (الفارابي،١٩٦٧، ١٠٨٥)

الإيقاع الداخلي: تتشكل الموسيقي الداخلية في النص الأدبي من مكونات عديدة فمنها:نظام المقاطع الصوتية وغيرالصوتية التي يتبعها في بنائها، والحروف المتكررة وماتحمله من موسيقي تنسجم مع المعني العام للقصيدة، والإيقاع الداخلي ينتج من النغم الناتج من تآلف الحروف مع بعضها داخل كلمات البيت الشعري. «ويصل التلاحم بين الايقاع الخارجي والداخلي بالخطاب الشعري الى ذروة موسيقيته كونه يصل به الى التناغم الصوتي _ الدلالي الذي يصبح بمثابة ضابط أساس يشد جميع

مفاصل الخطاب».(اليوسفي،١٩٩٢، ٥٨) وينساب الإيقاع الداخلي في "اللفظة والتركيب فيعطي إشراقه ووقدة تُومئ الى الشاعر فتحليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها".(آلوجي،١٩٨٩، ٧٩)

الإيقاع الخارجي في القصيدتين

جاء المبحث على قسمين يدور قسم الأول حول الإيقاع الخارجي،أما قسم الثاني الإيقاع الداخلي. من المعلوم أن الإيقاع الخارجي لأي نص شعري يتمثل في الوزن العروضي وما يضمه من زحافات وعلل ذات الأثر في إيقاعية الأبيات الشعرية،كما يتمثل بالقافية التي تحمل تحت طياتها مدلولات عميقة من خلال حرف الروي وحركته.

يتكون البناء الإيقاعي للنص الشعري من تركيب الوزن مع القافية ويعدان في قصيدة العربية" دعامتها الموسيقية" (الهاشمي،١٩٩٢،ج١: ٥٧) كما تري نازك الملائكة وهي رائدة الشعر الحر أن "الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلي عنها الشعر إلا ويستحيل نثراً ". (الملائكة،١٩٦٨، ٢)

	أمْقلْ	لجُثّغْ	ركأمْ	جوهرْ		ورحيْ	قرضا	بكأمْ	سُككرْ	(الهندي،٢٠١٥، ٢٠)
فيقول الجنابي معارضاً إياه	أفصيْ	حُلسا	نكما	أبهرْ		أمنشْ	رُبيا	بِكَما	أثمرْ	(الجنابي،١٤١٦، ٧)
	فعِلنْ	فعِلنْ	فعِلنْ	فعْلنْ		فعِلنْ	فعِلنْ	فعِلنْ	فعْلنْ	
	مخبون	مخبون	مخبون	مقطوع		مخبون	مخبون	مخبون	مقطوع	

أتي سيد رضا الموسوي الهندي بقصيدته الكوثرية التي قالها في مدح وتوسل الرسول (ﷺ) وأمير المؤمنين علي(عليه السلام) ومطلعها:

وقد نظم الشاعران قصيدتهما على البحر المتدارك مثمن مخبون،كما يقول الدكتورصفاء خلوصي سُمِّيَ المتدارَك بهذا الاسم؛ لأن الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله، ويُسَمَّي أيضا بالمتدارِك لأنه تدارك بحر المتقارب أي التحق به، وذلك لأنه خرج منه بتقديم السبب على الوتد.ويعرف هذا البحر أيضاً عرف بالمحدث وأكثر مايصلح لايراد نكتة أو محاكاة وقع مطر أو قعقعة سلاح.(خلوصي،١٩٧٧، ١٩٥) يري ابراهيم انيس هذا البحر منسجم الموسيقي حسن الوقع في الاذان ولذا شاع في الزجل.

(أنيس،١٩٥٢، ٢٧٣) وهو من حيث نسبة السرعة في المرتبة الثالثة وقد تزداد هذه السرعة في حالة الخبن وتقل في حالة التشعيث،ولكنه يبقي وزنا سريعا على كل حال .من الواضح أنه كان وزنا نادرا في الشعر العربي القديم والحديث.(بحراوي،١٩٩٣،٤٢)

الوحدات الوزنية في القصيدتين

النمط التفعيلي:المتدارك بلغ عدد التفعيلات سيد رضا الموسوي الهندي ٤٣٨تفعيلة، ومحمد جواد الجنابي٣٠١تفعيلة وانقسمت على النحوالآتي:

الوحدات الوزنية في قصيدتي الكوثرية			
وصف التفعيلة	التفعيلة	العدد في قصيدة الموسوي	العدد في قصيدة الجنابي
التفعيلة الأصلية	فاعِلُن	٣٩	١٧
زحاف المخبون	فعِلُن	١٢٠	١٩٤
علة القطع	فعلُن	٢٧٩	٩٠

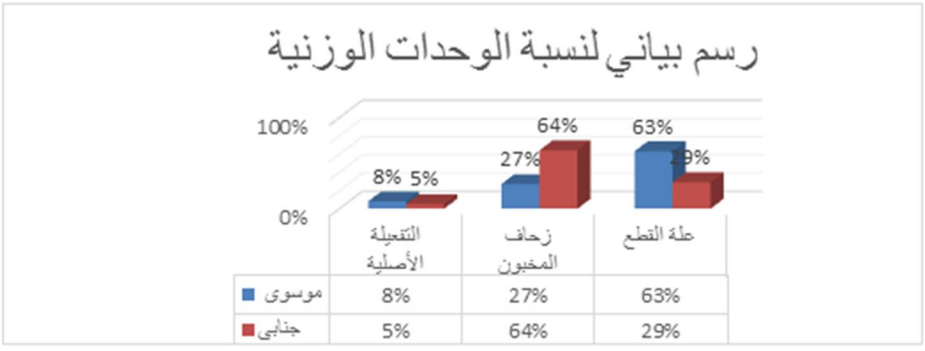
١- التفعيلة الأصلية (فاعِلُن) تكررت في بناء النص لسيد رضا الموسوي الهندي تسعة ثلاثون مرة ولكن لمحمد جواد الجنابي في بناء النص سبع عشرة مرة

٢- التفعيلات المنحرفة عنها :

- (فَعِلُن) المخبونة، وقد تكررت في بناء القصيدة لسيد رضا الموسوي الهندي مئة وعشرين مرة ولكن لمحمد جواد الجنابي في بناء القصيدة مئة واربع وتسعون مرة
- (فَعلُن) المقطوعة، وقد تكررت في بناء القصيدة لسيد رضا الموسوي الهندي مئتين وتسع وسيعين مرة ولكن لمحمد جواد الجنابي في بناء القصيدة تسعين مرة

تبداء القصيدتين بزحافات المخبونة ويأتي في مستهلين البيت الأول؛ليكون مدخلاً مناسباً لهذا الخبن الذي سيرد على طول الأبيات،كما يعد مفتاحاً إيقاعياً تفتتح به القصيدتين ،حيث ورد لسيد رضا الموسوي الهندي ٢٧٪ ،أما بنسبة لمحمد جوادالجنابي٦٤٪، وذلك لزيادة سرعة الأبيات،في حين وردت التفعيلة الأصلية (فاعِلُن) بنسبة لسيد رضا الموسوي الهندي ٨٪،أما بنسبة لمحمد جواد الجنابي٥٪،كذلك جاءت علة القطع وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ماقبله.(الهاشمي،١٩٩١،

١٢٩) حيث ورد لسيد رضا الموسوي الهندي ٦٣٪ ،أما بنسبة لمحمد جوادالجنابي ٢٩٪،وأنهما وظفا علة القطع في عروض البيتين ليكون سريع اللحاق بالشطر الأول.



فالوزن كما يري الناقد الفرنسي فولتير" ليس مجرد قيد للشاعر، بل هو الذي يرغم الشاعر على التفكير بدقة أكثر وأن يعبر عن نفسه أكثر وضوحاً وصد قاً ".(زغلول سلام،١٩٨١، ٧٠) على الرغم من طغيان التفعيلات المصابة بالزحافات على التفعيلة الأصلية ماهي إلا إصابات في روح القصيدة والتي أعطتها نفساً حاداً كتلك الزفرات المنطلقة من روح الشاعرين المتألمة؛ ليتجسد التطابق بين روح الشاعرين وروح القصيدتين، من خلال الأبيات التالية:

سـوَّدْتُ صـحيفةَ أعمـالي ووكلـتُ الأمـر الى حَيـدرْ
هـوكهفي مـن نُـوبِ الـدّنيا وشَـفيعي في يـوم المَحشـرْ

(الهندي،٢٠١٥، ٢١)

وَ يُـقاسُ علـى فـي عُمَـرٍ وَ أَبُـو حَنِيْفَـة فِـي جَعْـفَر
إن صَـحَّ فَـلا خَيْـرٌ يُرجـي للنـاسِ و لا كَسـرٌ يُجبَـرْ

(الجنابي،١٤١٦، ٨)

ينظم الوزن العواطف والتجارب التي توجد في الشعر حيث يكون الوزن تابعاً لحالة الشاعر الانفعالية والتجربة التي يمر بها، فالتجربة الشعرية هي التي تحدد على الشاعر الوزن الذي يتلائم مع طبيعتها(عبيد،٢٠٠١، ٢١)؛وهو عبارة عن جاذبية موسيقية ترتبط بجسد الإيقاع(غثوان،٢٠٠٧، ١٢١) فقصيدتان غنيان بالإيقاع ويناسبان الجانب

الوجداني الداخلي البعيد عن السطحية العاطفية، ويجمعان بين القوة المبثوثة والرقة المأنوسة، ولهذا كان مناسباً للحزن والتوسل والحكمة والفخر.وقد ابتعدا عن الرتابة دخله من مخبون وقطع، وعاطفة الشاعرين تتراوح بين الهبوط و الارتفاع فهذه العاطفة نابعة من محبة اهل البيت (ع)؛ ومن الطبيعي أن تنخفض وتيرة العاطفة وترتفع تبعاً لزفرات قلبهما الحزين وكأننا نصغي الى موسيقي الروح وأنينها لا الى موسيقي القصيدة.

دور القافية في البنية الإيقاعية

القافية تساهم بجانب مهم في الصوت الموسيقي في القصيدة، ولما امتلكته القافية من وقع المتردد بانتظام بين الحين والآخر، فهي تعمل إجتذاب انتباه المتلقي، فالوزن والقافية يتجذبان لصناعة موسيقي النص. والقافية "بمثابة الفاصلة الموسيقية التي فيها قوة الإيقاع والقوة التأثير" (عبد القادر، ٢٠٠٨، ٨٢)

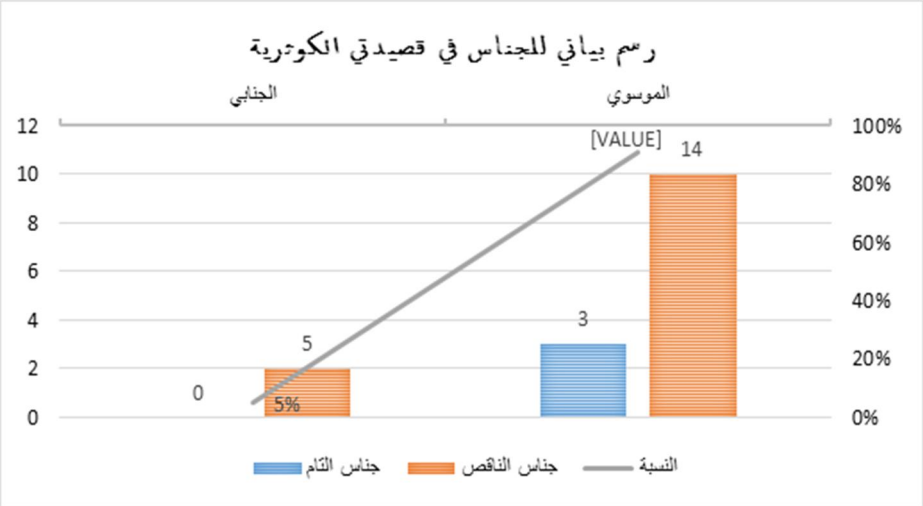
وقد اعتمدا الشاعرين على القافية المقيدة لشدة الألم وجعلها متسابقا لما يجول في صدرهما،من الفجع والأنين من خلال حرف الروي"راء" وهو من الأصوات الملفتة للانتباه في هذين النصين فقد كرّر سيد رضا الموسوي الهندي حرف الراء في مطلع القصيدة خمسة مرات ، مرتين في شطر الأول وثلاثة مرات في شطر الثاني وكأنه يريد أن يمهّد به للقافية التي هي الراء ويعطيها مكانة مهمّة من اول بيت ، وقد قسّم بيته كذلك الى قسمين متساويين {أمُفلّجُ ثَغْرِكَ - رحيْقُ رضابِك} {أمْ جوهرْ- أمْ سُكّرْ} (الخاقاني، ١٩٩٤، ٥٢) أمّا محمد جواد الجنابي آتي بثلاثة مرات حرف الراء .

وقد استخدم سيد رضا الموسوي الهندي (٥٤)كلمة من قافية الراء بعدد أبيات قصيدته ؛واستخدم محمد جواد الجنابي(٣٩)كلمة من قافية الراء بعدد أبيات قصيدته، منها(١٣)كلمة مشتركة بينه وبين سيد رضا الموسوي الهندي ؛ وانفرد محمد جواد الجنابي بـــ (٢٦)كلمة ليس لها مثيل في قصيدة الهندي. وهذا يدل على قدرته في استخدام القوافي غير المطروقة.

فكان صوت الراء من الأصوات التي تتميز بقدرتها الصوتية العالية فقد اتكأ عليه الشاعرين واتخذه وسيلة ليفجرا طاقات نغمية حزينة كبري، إذ حرف الروي الراء من الأصوات المجهورة، وتلك محاولة صوتية لتكثيف الإيقاع، وفيها مايشئ بأن في النفس رغبة عارمة في الإعلان عما في نفسهما، وإشهارهما في درجة من الوضوح السمعي التي

تهـئ المسـتمع لتقبلـه وفهـم معنـاه وغاياتـه وقـد تناسـب حـرف الـروي مـع الحدث(عباس،١٩٩٨، ٨٢-٨٥). ومما يلفت الانتباه في هذه الأبيات استهلالها بمطلعين مصرعين سيد رضا الموسوي الهندي «جوهر وسكر» ولمحمد جوادالجنابي «أبهر وأثمر» على عادة الشعراء القدامي حيث التراث الموسيقي الناجم عن تماثل القافية في الشطرين مما يكون لهما وقع في نفس المتلقي يوقظه ويحفزه لعملية التلقي.

فيما سبق تكلمنا عن الوزن والقافية ضمن إطار الإيقاع الخارجي ونفصل القول هنا في الإيقاع الداخلي الذي ينبع من أعماق النص الشعري، وستكون دراستنا له من خلال المحسـنات البديعيـة كالجنـاس ورد العجـز علـى الصـدر وغيرهـا ممـا لـه أثـر علـى الإيقاع،والتكرار إضافة الى التجمعات الصوتية وبيان قيمة ودلالة كل منها في النص الشعري المتمثل في قصيدتي الكوثرية. ونقف في البداية عند الجناس الذي عُرف بأنه " تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعني، وهو إما تام إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئاتها) وترتيبها،وإما غير تام إن اختلف في واحد من هذه الأربعة".(القزويني،٥٧٣٩، ٢٩٠)



حيث نري أن سيد رضا الموسوي الهندي أكثر من إستخدام الجناس ولا نلحظ للجناس التام حضوراً عند محمد جواد الجنابي؛ ربما لتجنب الرتابة التي يقع فيها صاحب الجناس التام عند تكراره كلمتين متشابهتين، على الرغم من كونه يدل على

سعة المخزون اللغوي لدي الشاعر، إلا أنه ابتعد عنه وآتي بخمسة جناس ناقص وقد تمثلت في الأبيات التالية:

أَوْ يَسْمَهُ طَرِبٌ غَنّي أَوْ يَسْمَعُهُ حِبرٌ كَبَّرْ

(الجنابي،١٤١٦، ٧)

جانس جناساً مكتنفاً بين (يسْمَهُ و يَسْمَعُهُ) والجناس المكتنف يقصدبه زيادة حرف في وسط الكلمة (طبانة،١٩٧٥،ج١: ١٥٦)، ويعمل على إغناء الإيقاع الداخلي للبيت بتكراره للحروف ذاتها، ويؤدي ذلك الى تقوية نغمة الأبيات.

غَيْرُ الْكَرّارِ أَبِيْ الْأَطْهَارِ وَحّامِيْ الَدِيْنِ بِيُوْمِ الْكَرْ

(نفس المصدر)

فجانس جناساً مذيلاً وهو الاختلاف بأكثر من حرفين في آخرالكلمة(طبانة،١٩٧٥،ج١: ١٥٦)حيث نلحظ أيضاً تلك الإيقاعية المفرحة وأشد ما تكون فخراً لحظة الحماية الدين ، فناسب هذا الجناس بتكرار الحروف تكراراً لذلك الفرح الذي يشعر به كلما مَرّ على باله موقف الشجاعة ، كما نجد التجاوب الإيقاعي في الأبيات التي يحوي جناساً، والذي يصدر عن التماثل في الكلمات ذلك التماثل الذي تطرب له الأذن وتهتز لسماعه أوتار القلوب فتتعاطف مع صدي الكلمات(الفيود،٢٠٠٤، ٢٤٨)، ولكن الهندي استخدم بأربعة عشرة جناس ناقص ونأتي ببعض هذه الأبيات:

آياتُ جلالِك لا تُحصي وصفات كمالِك لا تُحصَرْ

فجانس بين (تُحصي و تحصر) جناساً مضارعاً حيث الاختلاف بين المتجانسين في حرفين متقارب المخرج (عتيق،٢٠٠٩، ٢٠٥)، كما يعد جناساً مطلقاً فجانس بين الكلمتين بدون اشتقاق(طبانة،١٩٧٥،ج١: ١٥٦)، وهذا الجناس؛ الجناس يغذي إيقاع الأبيات بتكراره لمعظم حروف الكلمتين، ولاسيما إن وجدنا الكلمتين قد وقعتا في نهاية كل شطر؛ مما يعطيها حيوية إيقاعية، وبهذا التكرار نسكتشف روح الإيقاع في البيت حيث يولد تأثيراً تنغيمياً يزيد من موسيقيته؛ وايضاً نري معه موازنة بين ضرب البيت وقافيته.

كذلك نلمح جناساً مضارعاً في قوله ضمن القصيدة الكوثرية التي كثرت فيها الجناسات وذلك في قوله :

أنّـــي ســـاوَوْكَ بمَـــن نـــاوَوْك وهـــل ســـاوَوْ نَعلـــى قَنبَـــرْ

وهذا ما لا يستطيع، تحقيقه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الإيقاع اللفظي، وهو ما لمسنا أثاره عند الشاعرين حيث جاءت جناساتهما بعيدة عن التكلف والصنعة.

آتي الهندي بأربعة جناس تام في الابيات القادمة: فأسألْ بدراً وأسألْ أُحداً ، وسَلِ الأحزابَ وسَلْ خَيبَرْ

ويقودنا الجناس الى الكلام عن **رد العجز على الصدر** وعُرف بأن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في آخر البيت، والثاني في صدر الشطر الأول أو حشوه أو آخره أو في صدر الشطر الثاني. (عتيق،٢٠٠٩، ٢٢٥)،والشاعر حين يعمد الى هذه التقنية يجد نفسه قد أكد على معني معين أو نبه المتلقي الى أهمية ذلك المعني.

ويقول سيد رضا الموسوي الهندي في أحد الأبيات :

بكّـــر للسُّـــكرِ قُبَيـــلَ الفجـــرِ فصَـــفوُ الـــدَّهر لِمَـــن بَكّـــرْ

يجمع بين رد العجز على الصدر في (بكر) مع الجناس التام وهو ما يجعل الإيقاع ثقيلا ويلمس فيه شيء من التكلف ولاسيما أن غالبية حروف البيت كانت مشددة، ويقول أيضاً:

ولـــو لمْ تُـــؤمَرْ بالصـــبَّرَ وكظـــمِ الغَـــيظِ ولَيتَـــك لَـــم تُـــؤمَرْ

والشاعر تأخذه الحماسة العاطفة ويتمني أن الإمام علياً(عليه السلام) لم يؤمر بالصبر لكي يأخذ حقه بالقوة ويتغير وجه التاريخ، ولكن لاشكَّ ان هذه عواطف جياشة، فالحكمة الالهية اقتضت الصبر وكظم الغيظ مما فعله أمير المؤمنين. فلم نلحظ لمحمد جواد جنابي رد العجز على الصدر في قصيدته.

ظاهرة التكرار

التكرار بأنواعه المعنوي واللفظي فوائد يستدل بها على معانٍ أخري يوردها المبدع في سياق النص،فالمبدع يسلط الضوء«على حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها».(الملائكة،١٩٦٨، ٢٧٦)

وقديكون التكرار«أحيانا لازمة لغوية تترددفي مواطن محددة في القصيدة، وبذلك تتحول اللازمة اللغوية الى ركيزة بنائية ينبثق منها المقطع الشعري، أو الأساس الذي يمنع القصيدة من التشتت، ويتحقق تماسكه ووحدتها إذا أحسن الشاعر توظيفها». (رومية،٢٠٠٦، ٦٧) تتناول هذه الظاهرة من خلال المستويات الآتية:

مستوي الصوت الفرد

إن الدلالة الفنية تنبع من تكرار الصوت داخل النسيج الشعري الذي تهيمن فيه"ملامح صوتية متساوية أو متشابهة جداً من الناحية السمعية بتكرار الوحدة الصوتية أو مجموعة من الفونيمات في كلمتين متتاليتين أو أكثر بتكثيف معين، حين يمكن الحصول على تأثير رمزي أو تحفيز للمضمون انطلاقا من التعبير.(عبد المطلب،١٩٩٧، ٢٤١)

ونجد في قصيدتي الكوثرية يعمد الشاعران الى ترديد صوت بعينه وذلك من خلال تكرار حرف السين في الكلمات الآتية:

تكرار حرف السين في قصيدتين	
٢٦مرة لسيد رضا الموسوي الهندي	سُكْرُ-مِسكٌ- أسفرُ- يَسهرُ- نُسُكٍ- سحرُ- أقسمتُ- حُسن- مَبْسَمِك- يَسارِكَ- للسُّكر- فاسلُكْ -سُبُلِي- أسرفتُ - أسلفتُ لنفسي- سوّدْتُ- بالسهم- الساقي- حسَنٍ- سألْ-سَلّ- الإسلامَ- قاسُوكَ -بِسِواكَ- ساوَوْكَ- الناس- استَيْسَرْ
١٤مرة لسيد محمد الجنابي	لسانك- سبحان- يَسْمَعُهُ-يسمه- يخسرْ- أسفرْ- فردوس-يوسف- يساق- يُكسَرْ- سَعيٌ- يَسْري- لنَسلُ- يبسمْ

وحتي تتجلي دلالة التكرار،يجدا الوعي بطبيعة الموقف الشعوري الذي استدعاهما،فالشاعرين هنا معني بتصوير الواقع للتعبير رويتهما وموقفهما،إذ أن الحداث لها تأثير على نفيسة الشاعرين،وحضورهما في هذا الموقف استدعيا منه تكرار حرف السين،إذ السين هو صوت صفيري يوحي بالانزلاق والامتداد، والصفير خارج من نفس الشاعرين ليدل على تأزم حالتهما النفسية بشكل يتناسب مع اللوعتهما والتجربتهما المحرقة(عباس،١٩٩٨، ١٠٨)، وقد تمثلت في الآبيات الآتية:

إن كُنـــــتَ لِـــــجهلِكَ بـــــالأيا ـــــمِ حَـــدتَ مَقـــامَ أبـــي شُـــبّرْ

فأســـألْ بـــدراً وأســـألْ أُحـــداً وسَـــلِ الأحـــزابَ وسَـــلْ خَيبَـــرْ

(الهندي،٢٠١٥، ٢١)

فكـــــثِيْر النـــــكْرِ لِـهـــــاديْنا وعلـــى الْـــأرضِ النّســـلُ الْـــأكثرْ

فمـــــتي يبســـــمْ ثغْـــــر الْـــــدنيا للنـــــاسِ وقـــــائمهُمْ يظهـــــرْ

(الجنابي،١٤١٦، ٨)

ومن الملاحظ تكرار حروف المد إذ أن هذه الحروف تحتاج الى مدة طويلة في نطقها بحيث تتناسب هذه المدة مع رغبة الشاعرين في مواجهة حالة الصدمة المشار اليها وقد تكرر حرف المد الألف (١٢) مرة في الابيات التالية:

قاسُـــوكَ أبـــا حســـنٍ بِسِـــواكَ وهـــل بـــالطّودِ يُقـــاسُ الـــذَّرْ

أنـــّي ســـاوَوْكَ بمـــَن نـــاوَوْك وهـــل ســـاوَوْ نَعلـــى قَنبَـــرْ

(الهندي،٢٠١٥، ٢١)

أ فتُضْـــــربُ فاطمـــــةٌ جهـــــراً وَلَهـــــا ضِـــــلْعٌ ظُلْمـــــاً يُكسَـــــرْ

فـــــدكٌ تُغْصَـــــبْ مِنْهـــــا قهـــــراً وَ بِلـــــيْلٍ فاطِمَـــــةٌ تُـقـبـــــرَ

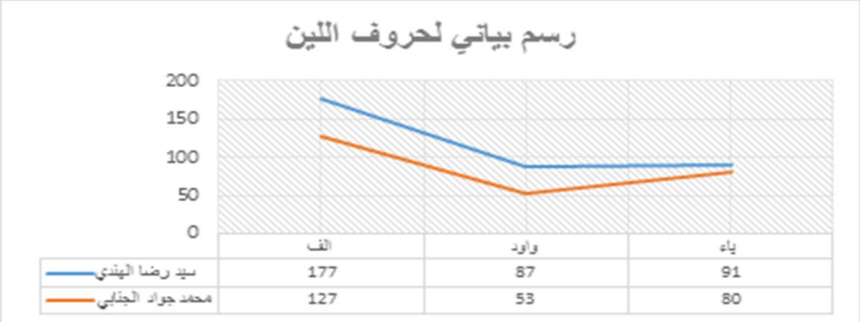
(الجنابي،١٤١٦، ٨)

وقد ساهم تكرار حرف المد الألف في إظهار حالة الفاجعة التي تنتاب الشاعرين لما جرت على بنت النبي وبعلها، وإظهار الحسرة والمرارة التي يشعران بها.وتكراره تعبيرعن آهاتهما العميقة في خلجاتهما،فهما يعمدان لأصوات منبها على حزنهما ومعبرا عن تألهما فيكون"مدّ الصوت كتنفس الصعداء وهذه المدود الكثيرة المتنوعة والمصاحبة للنص الى منتها، إفضاءات بآلام الشاعرين داخل إفضائهما الظاهر بشكواهما، إنها موسيقي شجوه تخللت موسيقي العروض:إنها أنفاسه داخل كلماته تهب الأبيات حياة وصدقا".(عزالدين،١٩٧٨، ٦٧)

ويحتوي المقطعان على أصوات اللين (الألف- الواو-الياء)، وهي أصوات تحتاج في نطقها الى فتح مجري الهواء وتخليته من أي عائق، حتي يخرج الصوت حرا طليقا محدثا أكبرمدي من الصوتية، التي تؤدي الدور الأكبر في السيطرة على الإيقاع، إذ لهذه الحروف قدرة على أن تكون وعاء للآلام(أنيس،١٩٥٠، ٣٠).وقد بلغ عدد الدوال التي

تحتوي على تلك الأصوات لسيد رضا الموسوي الهندي(٣٥٥) ولسيد محمد الجنابي(٢٦٠) وهي نسبة مرتفعة توحي بالجو العام الذي يسيطر على المخاطب، وعكسه على خطابه، وهو جو حزن وحسرة وانكسار.

ويلحظ هنا – الدوال التي تحتوي على أصوات اللين وهي: (فتيت،الخيرِ،الوَردَ،جُفونكَ، آثَرَ، آياتِ، قديْراً،هديْ ،الْألوانِ، واعِيْ، أسفرْ،.....ألخ) التي تنسجم مع دلالة المقطعين، و تعبر عن عالم الشاعرين وأزمتهما التي جمدت ذاتهما وزمانهما، وهذه الدوال بما تحتاجه من صوت ممتد تلائم إيقاع الحزن وتعكس الألم في امتدادهما.



إن الشاعرين استخدما روي القصيدة حرف الراء إذ أن البنية الصوتية لحرف الراء لها إيقاعاً عاليا فقد تكررت في النص الشعري لسيد رضا الموسوي الهندي (١١٠) مرة ولسيد محمد جواد الجنابي (٧٦) مرة وظهور هذا الصوت ينطوي في حقيقته على مغزي دلالي، خاصة أن الراء بحسب توظيفه الصوتي، يدخل ضمن الأصوات التي "تشبه الحركات في أهم خاصة من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي". (بشر،١٩٧٥، ١٣١) وهذا الوضوح يتطلبه الموقف الانفعالي الذي يسيطر على الشاعرين؛ لذلك فقد وجدا في هذا الصوت الملاذ الذي سرب طريقة عذابات روحهما المسكونة بالأوجاع والمحاطة بالآلام.

تكرار الكلمات

يعد التكرار ملمحا بارزا من ملامح الإيقاع الشعري في علاقته بالسرد . إذ يلجأ الشاعر الى هذا الأسلوب من أجل إبراز فكرة معينة و الإلحاح عليها فالتكرار " أبلغ من

التأكيد ويعد من محاسن الكلام و هو من محاسن الفصاحة ".(السيوطي ،١٩٧٤، ٣ :٢٤٤)

وهو تكرار يعكس الاهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم .اضافة الى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.(ابن الأثير،٢٠٠٩، ٢٥٧)

إن تكرار الكلمات أقدر على نقل نغمة موسيقية متوازنة من الحروف، وهذه النغمة الصوتية المكررة تشد القارئ اليها؛ ليقف أمامها مصغيا لعزف أوتارها، ومن ثم فإنه يتفاعل مع هذا الجرس المتكرر لتكون النتيجة التفاعل مع التجربة بكل أبعادها.

وللتكرار وظيفة مهمة في الكوثرية محمد جواد الجنابي إذ يعمل التكرار على الإيقاع الحزين المنسجم مع أجواء القصيدة وذلك عندما كرر اسم "فاطمة"(س) وكلمة "القلب" وردت مرتين وذلك في الأبيات الآتية:

«أَوْ يَسْمَعُهُ واعِيْ قَلْبٍ، يامَنْ ذِكْرُكَ يَرويْ قَلبيْ» (الجنابي، ١٤١٦ ،٧) وفي ذلك يدل على عمق تأثير هذه الواقعة على القلوب.

«أفتُضْربُ فاطمةٌ جهراً، وَبِليْلٍ فاطِمَةٌ تُقبَرْ»(نفس المصدر)مما يدل على الافعال الشنيعة التي حدثت لبنت النبي(ﷺ) بعد وفاته.

ولكن التكرارفي القصيدة سيد الموسوي: «والخالُ بخدكَ أم مِسكٌ ،أم ذاكَ الخالُ بِذاكَ الخَدُ» (الموسوي،٢٠١٥، ٢٠)

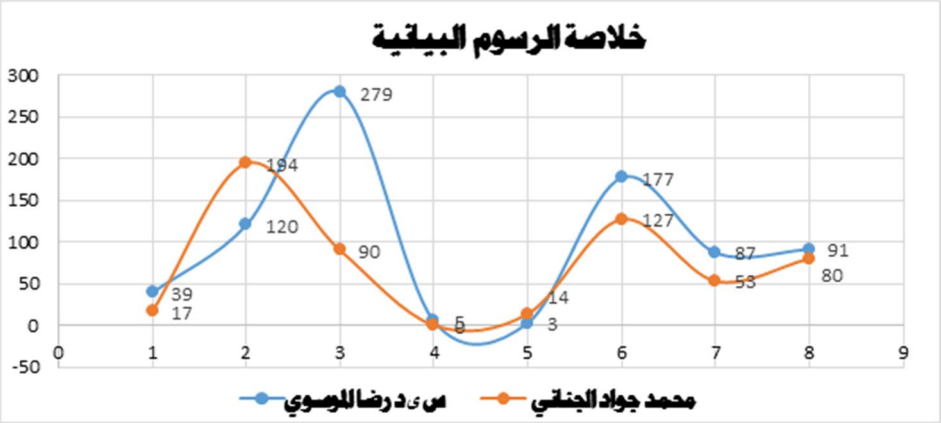
استدخم الشاعر كلمة "الخال والخد" مرتين معا لتصوير وتأكيد المعني وترسيخه في ذهن المتلقي.

كما تكرر الفعل "هجر" ثلاثة مرات في القصيدة ولكن بدلالات متعاقبة ففي بيت التاسع "هجرك" سبب عماه وبيت الرابع عشر"هجراني" اتصال الفعل بياء المتكلم دلالة سيطرة الحدث على فكر الشاعر وعواطفه ووجدانه، ثم يأتي بفعل "يهجر"وفعل المضارع يدل على حال الشاعر على الرغم من هجر حبيب ولكنه لن يستطيع على هذا الهجران.

ومن الملاحظ أن التكرار ولد نغمة موسيقية استطاعت أن تنقل الينا التجربة بكل توترها الإيقاعي والإنفالي.

النتائج

- عبر متابعتنا لدراسة البنية الإيقاعية في قصيدتي الكوثرية وجدنا أن جنابي يعارض القصيدة الكوثرية للموسوي الهندي، وقد نظم الشاعران قصيدتهما على البحر المتدارك مثمن مخبون.
- على الرغم من طغيان التفعيلات المصابة بالزحافات على التفعيلة الأصلية ماهي إلا إصابات في روح القصيدة والتي أعطتها نفساً حاداً كتلك الزفرات المنطلقة من روح الشاعرين المتألمة؛ ليتجسد التطابق بين روح الشاعرين وروح القصيدتين.
- يعتمد الشاعران على القافية المقيدة لشدة الألم وجعلها متسابقا لما يجول في صدرهما من الفجع والأنين من خلال حرف الروي"راء" وهو من الأصوات الملفتة للانتباه في هذين القصيدتين.
- سيد رضا الموسوي الهندي أكثر من إستخدام الجناس ولا نلحظ للجناس التام حضوراًعند محمد جواد الجنابي؛ ربما لتجنب الرتابة التي يقع فيها صاحب الجناس التام عند تكراره كلمتين متشابهتين، على الرغم من كونه يدل على سعة المخزون اللغوي لدي الشاعر، إلا أنه ابتعد عنه وأتي بخمسة جناس ناقص.
- يحتوي القصيدتان على أصوات اللين (الألف- الواو-الياء) وهي نسبة مرتفعة توحي بالجو العام الذي يسيطر على المخاطب، وعكسه على خطابه، وهو جو حزن وحسرة وانكسار.
- في مايلي خلاصة الرسوم البيانية التي جاءت اثناء البحث:



- وعاطفة الشاعران تتراوح بين الهبوط و الارتفاع فهذه العاطفة نابعة من محبة اهل البيت (ع)؛ ومن الطبيعي أن تنخفض وتيرة العاطفة وترتفع تبعاً لزفرات قلبهما الحزين وكأننا نصغي الى موسيقي الروح وأنينها لا الى موسيقي القصيدة.

Abstract

Stylistics is one of the modern methods for criticizing the literal texts which studies the structure of text and analyzes its elements according to three levels including phonetic, syntax and fluency, resulting in discrimination among the work of scholars and poets. One of the most obvious characteristics of stylistics is the phonetic structure which has been represented in rhythmic , coherent and weighted elements. The present paper studies the phonetic structure in two idylls of Kosarieh by Mohamad Javad el-janabi with Seyed Mohamadreza Moosavi el-handi. Tone and phonetics are undoubtedly derived from musical nice nature of poet and plays administrative and coordinative role in the structure.

But poets benefit from poetry interference as an innovative art for reviving the heritage of previous poets; as Jenabi has applied it in interference with El-hendi Kosarieh. These are contemporary Iraq poets who are considered as those who revive the heritage of last Iraq poets. Jenabi attempted at interference with Kosarie idyll of El-hendi Moosavi who writes poetries about Prophet Mohamad and Imam Ali(peace upon them). Then, present investigation tries to study the phonetic structure of these two idylls in descriptive-analytical method. One significant result of this study is that two idylls are written in a same music and subject, but the most important difference is the their length and verses. Moosavi El-hendi benefits internal and external length more than Jenabi. And in is natural to observe a difference between feeling and affection in two idylls. Idyll of Moosavi sometimes is full of feeling and affection and sometimes the extent of this feeling is reduced, but feeling and affection are in the same level in Jenabi's idyll.

Keywords: structuralism, phonetic, interference, Kosarieh, El-hendi, Jenabi

قائمة المصادر و المراجع

١. ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (٢٠٠٥م):لسان العرب، بيروت،منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

٢. أبي منصور الحسين بن زيله:تحقيق زكريا يوسف (١٩٦٤م):الكافي في الموسيقي،القاهرة،دارالقلم.
٣. أبو شريفة،عبد القادر (٢٠٠٨م):مدخل الى تحليل النص الأدبي،طبعة الرابعة،عمان،دار الفكر.
٤. أبو عدوس،يوسف؛(٢٠٠٧م)،الأسلوبية الرؤية والتطبيق،عمان،دار الميسرة لتوزيع والنشر.
٥. ابن الأثير، نجم الدين أحمد بن إسماعيل؛(٢٠٠٩م)،جوهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة، المحقق:محمد زغلول سلام،اسكندرية،منشأة المعارف،
٦. أنيس،إبراهيم؛(١٩٥٠م)،الأصوات اللّغوية،مصر،مكتبة نهضة مصر.
٧. أنيس،إبراهيم؛(١٩٥٢م)،موسيقي الشعر،مصر،مكتبة الأنجلو المصرية،ط٢.
٨. آلوجي، عبدالرحمن؛(١٩٨٩م)،الإيقاع في الشعر العربي،دمشق،دار الحاد للنشر والتوزيع.
٩. بحراوي،سيد؛(١٩٩٣م)،دراسات أدبية العروض وإيقاع الشعر العربي ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٠. بكار، يوسف حسين؛(١٩٨٢م)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، بيروت،دار الأندلسي.
١١. الحلو،سليم؛(١٩٦١م)،الموسيقي النظرية،بيروت،لبنان،مكتبة الحياة.
١٢. الجنابي النجفي،محمدجواد؛(١٤١٦ه)،الدرر في رثاء ومدح المعصومين الأربعة عشر،ايران،قم،مطبعة بعثت.
١٣. الخاقاني،عبد الله الشيخ عباس؛(١٩٩٤م)،الكوثرية الخالدة في مدح أميرالمؤمنين الإمام علي (عليه السلام)،بيروت،دارالبيان العربي.
١٤. الخفاجي،عبدالمنعم؛ محمد السعدي فرهود،عبدالعزيزشرف؛(١٩٩٢م)، الأسلوبية والبيان العربي،القاهرة،دار المصرية للبنانية.
١٥. خلوصي،صفاء؛(١٩٧٧م)،فن التقطيع الشعريوالقافية،الطبعة الخامسة، بغداد، منشورات مكتبة المثني.
١٦. السيوطي،الحافظ جلال الدين؛(٢٠٠٨م)،الإتقان في علوم القرآن ،المملكة العربية السعودية ،وزارة الشؤون والاسلامية والاوقاف والدعوة والإرشاد.

١٧. رومية،وهب؛(٢٠٠٦م)،الشعر والنقد،الكويت،عالم المعرفة.
١٨. زغلول سلام،محمد؛(١٩٨١م)،النقدالأدبي الحديث،الإسكندرية،منشأة المعارف.
١٩. الشايب، أحمد؛ (١٩٩٨م)، تاريخ النقائض في الشعر العربي القديم، مصر،دارالكتب المصرية.
٢٠. شبيب، غازي؛(١٩٩٨م) ،فنُّ المديح النبويِّ في العصر المملوكي، صيدا،المكتبة العصرية.
٢١. شلبي،سعد اسماعيل؛(١٩٨٢م)، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، الطبعة الثانية، الفجالة، مكتبة غريب.
٢٢. عباس،حسن؛(١٩٨٨م)خصائص الحروف العربيةومعانيها،دمشق،منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٢٣. عبد المطلب،محمد؛(١٩٩٧م)،هكذا تكلم النص،القاهرة،الهيئة المصرية للكتاب.
٢٤. عبيد،محمد صابر؛(٢٠٠١م)، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولي جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.
٢٥. عتيق،عبد العزيز؛(٢٠٠٩م)،في البلاغة العربية علم البديع،دار النهضة العربية،بيروت-لبنان.
٢٦. عزالدين علي،السيد؛(١٩٧٨م)،التكرير بين المثير والتأثير،دار الطباعة المحمدية،القاهرة.
٢٧. عياد،شكري؛(١٩٨٧م)، موسيقا الشعر، الطبعة الثانية،دارالمعرفة،القاهرة.
٢٨. الفارابي،أبو نصرمحمد؛(١٩٦٧م)، الموسيقي الكبير،تحقيق غطاس عبد الملك ،دار الكتاب العربي،القاهرة.
٢٩. الفيود،بسيوني عبد الفتاح؛(٢٠٠٤م)،علم البديع دراسة تاريخية فنية لأصول البلاغية ومسائل البديع،القاهرة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.
٣٠. قدامة بن جعفر، أبي فرج؛(١٣٠٢م)،نقد الشعر،قسطنطينية،مطبعة الجوانب .
٣١. الخطيب القزويني، جلال الدين محمد؛(٧٣٩ ه)، الإيضاح في علوم البلاغة،بيروت،لبنان دار الكتب العلمية.
٣٢. كنوني،محمد؛(١٩٩٧ م)، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة.
٣٣. طبانة، بدوي؛(١٩٧٥م)، معجم البلاغة العربية،طرابلس، منشورات جامعة طرابلس-كلية التربية.

٣٤. الملائكة،نازك؛(١٩٨٩م)،قضاياالشعر المعاصر،طبعة الثامنة،بيروت،دارالعلم للملايين.
٣٥. يعقوب،أميل بديع وميشال عاصي؛ (١٩٨٧م)، المعجم المفصل في اللغة والأدب،الطبعة الأولي،بيروت،دار العلم للملايين.
٣٦. نافع،عبد الفتاح صالح؛(١٩٨٥م)، عضوية الموسيقا في النص الشعري، الأردن ،مكتبة المنار الإسلامية.
٣٧. الهاشمي،علوي؛(١٩٩٢م)،السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً١٩٣٠م-١٩٨٠م،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي.
٣٨. الهاشمي،محمدعلي؛(١٩٩١م)،العروض الواضح وعلم القافية،دمشق،دار القلم.
٣٩. هلال،محمد غنيمي؛ (١٩٩٦م)،النقد الادبي الحديث،دارالثقافة،دارالعودة،بيروت.
٤٠. اليوسفي،محمد؛ (١٩٩٢م)،الشعر والشعري،الدار العربية للكتاب،تونس.
٤١. غثوان،احمد يعقوب عطا؛(٢٠٠٧م)، **رسالة ماجستير الرثاء في شعر هذيل دراسة فنية**،كلية الآداب، جامعة الموصل
٤٢. عكام،فهد؛(١٩٨٩م)،**نحو تأويل تكاملي للنص الشعري**،مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤٣. سليمي،علي؛أحمدي،محمدنبي؛(٢٠١٠م)،«**الأدب وعناصر الجمالية**»،مجلة اللغة العربية،الرقم١٠،ص٧٢.
٤٤. عودة، خليل؛(٢٠٠٣م)،«**المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد: الأسلوبية نموذجاً**» مجلة جامعة الخليل للبحوث، العدد ٢٧،صص٥١-٥٢.
٤٥. الهندي، السيد رضا الموسوي؛(٢٠١٥م)،«ديوان السيد رضا الموسويالهندي»،شبكة الإمامين الحسنين(عليهما السلام)للتراث والفكر الإسلامي.
www.alhassanain.com

١-وهى العاطفة والخيال والمعني والموسيقي والأسلوب