

عنوان المقال : موسيقى الإيقاع في ديوان كعب بن زهير الأستاذ : الطيب جبالي

جامعة تبسة

ملخص المقال:

تطرق المقال إلى موسيقى الإيقاع في ديوان كعب بن زهير، من حيث الإطار الخارجي لمجموع قصائده والمتمثل في الوزن والقافية والتصريع، وما ينجم عنه من إبراز المعاني باعتبار أن الشعر ليس إلا كلاما موسيقيا تتفاعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب .

اعتمد المقال على عمليات إحصائية لمجموع البنى اللغوية البارزة في الديوان كظاهرة لغوية مجسدة لهدف الدراسة، ومتطابقة مع الرؤى المتوصل لها كقاعدة عامة في ربط هذه البنى بالمعاني التي تعكس الجوانب الشعرية المختلفة للشاعر كعب بن زهير .

خلص المقال إلى توضيح مكانة الشاعر كعب بن زهير- من خلال موسيقى الإطار - وطريقة تناوله للغة، ومجموع الأغراض المتناولة كما تم التوصل إلى نفسيته المتأوهة المتألّمة الحزينة و الكئيبة جراء استخدامه للحروف المهموسة التي تبين جهدا إضافيا في التعبير تعمد الشاعر كتنفيس عن مكبوتات وآلام مختلفة ...

Abstract

By the means of this humble dissertation we study three main features in Kaab Bnou Zouhair's poems. The first feature is the rhythm in all these poems, including the musical rhythm in the endings, the feet and even the on-verses and off-verses and there importance in shining meaning since poetry is considered as musical speech by which feelings are affected and hearts are delighted.

Gathering and studying all the main linguistic structures in those poems is the second crucial matter in our research which resulted in the evidence of the relevance of these linguistic structures with the meanings reflected in several different sides of those poems.

The third feature is in the form of a sum-up of the poet's "Kaab Bnou Zouhair" grandeur and high standard of genuine. His musical-frame rhythm, his unique stile and all his subject matter topics that are expressed by his suffering spirit, his morning and usual sadness, by using the aspirated sounds show the great effort made this poet to express his inner feelings such as mornings and break-hearts.

المقدمة

إن الإيقاع هو مجموعة من الأدوات الفنية المستعملة في سياق النص، والذي يراعى فيه الجانب الشكلي والصوتي لإحداث توترات وترنيمات تسهم في تشكيل الصورة الفنية الكلية. >> الإيقاع الموسيقي هو ظاهرة صوتية تتردد على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة << (1).

ويتجلى الإيقاع الموسيقي في عدة أنماط هي :

أ - التلوين الموسيقي : ويأتي عن طريق إطالة الأسطر وتقصيرها .

ب - تكرار نغمة : تكرار نغمة بأصواتها وحركاتها بنفس النوع والشدة، كأن يدرج الشاعر كلمة بعينها في السياق الشعري، فيحدث هذا التكرار إيقاعا صوتيا يوحى بانفعالات شعورية .

ج - القافية : فهي قيمة موسيقية، لا يمكن الاستغناء عنها في الشعر ؛ لأنه بها يتحقق التطريب، هذا فضلا عن كونها عميقة التشابك مع العمل الشعري وهي إحدى العناصر الحسية فيه، وبتنوع القافية تتحول القصيدة إلى - حد ما - صورة موسيقية تتلاقى فيها الأنغام وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه .

د - الترصيع والتقفية الداخلية :

ويستعمل الترصيع في مطالع القصائد، إذ يسهم في خلق موسيقى لفظية، تتسجم مع الإيقاع العام للوزن والقافية، وقد يرد كذلك في حشو القصيدة . والترصيع وسيلة من وسائل التوقع الذي يتنوع بين الإشباع والإخفاق، ومقدرة الشاعر في ترديد الأصوات المنسجمة في بناء قصيدة بأكملها بناء موسيقيا خاصا يتوافر فيه مهارة النظم للكلمات، وبراعة ترتيبها، >> بحيث تبلغ مبلغها بالقرع المستمر وزيادة التوقعات، والعمل على إشباعها عن طريق الجرس العنيف الذي يخدر الأعصاب، وينبها بتكرره المستمر << (2).

هـ - التنويع الصوتي : هناك إيقاع آخر يرتبط بالتنويع الصوتي في التعجب والنداء والإثبات والنفي والطلب (الأمر، والنهي، والاستفهام) والاستجابة والدعاء ومدّ الحروف حيناً وتكررها حيناً آخر .

أهمية الموسيقى الشعرية

اهتم النقاد بالموسيقى الشعرية وعدوها أهم أركان الشعر وفي ذلك يقول شوقي ضيف : >> لا يوجد شعر دون موسيقى يتجلى فيها جوهره، وجوه الزاخر بالنغم، وموسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات الانفعال، يحسون بتناغم معها، وكأنها تعيد فيهم نسقا كان قد اضطرب، واختل نظامه، فهي ترجع به إلى سحرته << (3)

وبذلك تعدّ الموسيقى جوهرًا تستمد منه كل العناصر الفنية المشكّلة لتجربة الشعر كيانها فيتحوّل البناء الشعري دونها إلى قطع نثرية غير مشحونة روحياً أو عاطفياً، والموسيقى هي: >> التي تمكن ألفاظ الشعر من تعدّي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يجاور حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنشورة <<(4)

كما تلعب الموسيقى دوراً حيويًا في التعبير عن التجربة الشعرية للشاعر، فهي التي تثير فيه الشعور، وتهز فيه الوجدان، وهي بذلك تعبّر عن جمال الشعر الذي لا يعد >> إلا كلاماً موسيقياً تتفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب <<(5)

وتنقسم موسيقى الشعر إلى نوعين يكمل أحدهما الآخر، هما :

1 - الإيقاع الخارجي:

ارتبط مصطلح الإيقاع بالموسيقى، وعلم الموسيقى والغناء، ثم اتسع استخدامه ليشمل دائرة اللغة >> فظهر في عروض الشعر والوزن الصرفي والجرس اللفظي، وشمل الفن بأشكاله المختلفة <<(6)

2 الإيقاع الداخلي:

هو التناغم الذي يتم في سياق ما بين الكلمات والحروف فتأتي التجربة في نسق منتظم لا نتوء فيه ولا قصور، وهو ما يمكن تسميته بالموسيقى الداخلية أو موسيقى الحشو، والتي تتمثل في موسيقى الألفاظ المحكومة بمجموعة من القيم الصوتية والمعايير اللغوية التي تمثل بدورها المنظومة الموسيقية للبيت، إذ >> إنَّ الشعر لا يحقق موسيقاه بمحض الإيقاع العام، الذي يحدده البحر، بل يحققها أيضاً بالإيقاع الخاص لكل كلمة من الكلمات المستعملة، ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة، أو قسم من قصيدة <<(7)

ولهذا السبب تذهب الدراسات النقدية الحديثة إلى أن البناء الموسيقي للقصيدة الشعرية ينظر له من زاويتين :

زاوية البناء الخارجي الذي تضبطه قواعد العروض، ويتمثل في الوزن والقافية، وزاوية البناء الداخلي الذي يحكمه الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات، والذي يسهم بدوره في تشكيل بنية الشعر؛ لأن >> مهمة الشاعر الحق أو فنّان عبقرية، موكلة إلى قدرته على مصالحة هذين الإطارين، بما يقيمه من علاقات ووشائج فنية خاصة بينهما، تتيح لكل منهما المحافظة على خصائصه ومقوماته الصوتية واللغوية من ناحية، والمشاركة في بناء الشخصية الموسيقية للقصيدة أو المقطوعة الشعرية من ناحية أخرى <<(8).

1 - الإيقاع الخارجي:

أ - الوزن

بيّن ابن طباطبا ما للوزن من أثر جليّ في إبراز هذه الموسيقى بقوله :
 >> وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن
 تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم من صحة وزن الشعر صحة المعنى،
 وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه و معقوله من الكدر، تم قبوله له، واشتماله عليه
 <<(9)

وبالنسبة لأوزان ديوان كعب بن زهير فقد جاءت مجموع قصائده على وزن ستة
 بحور شعرية .

هي: >> الطويل.. البسيط.. الوافر.. الكامل .. الخفيف.. المتقارب <<(10)،
 حيث تواترت نسب الاستعمال وفق الدوائر الشعرية كما هو مبين في الجدول
 الآتي:

الدائرة الشعرية	نسبة تواتر الأبيات	عدد الأبيات	نسبة الاستعمال	المجموع	عدد القطع	عدد القصائد	البحر	الترتيب
المختلف	39.25	263	44.11	15	03	12	الطويل	01
المختلف	23.58	158	17.64	06	00	06	البسيط	02
المؤتلف	08.20	55	17.64	06	02	04	الوافر	03
المؤتلف	14.02	94	14.70	05	00	05	الكامل	04
المشتبه	08.65	58	02.94	01	00	01	الخفيف	05
المنفق	06.26	42	02.94	01	00	01	المتقارب	06
	99.96	670	99.99	34	05	29	المجموع	

1 - البحر الطويل

انطلاقاً من الأرقام المبيّنة في الجدول نجد أن البحر الطويل أخذ الصدارة
 من حيث الاستعمال وفي ذلك لم يشذ الشاعر عن مجموع شعراء عصره، إذ أن
 البحر الطويل يعد من أكثر بحور الشعر رواجاً على ألسنة الشعراء، فقد نظم
 شعراء ما قبل الإسلام فيه 40 % من قصائدهم .

>> وليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء
 ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن <<(11)

وجاء في أول دائرة المختلف >> لأن في أوله وتدا، وأول المديد
 والبسيط سبب، والوئد أقوى من السبب فوجب تقديمه <<(12)

كما أن تفعيلتي الطويل (فعولن مفاعيلن) تبدآن بوتد مجموع، يفصل بينه
 وبين ما يليه سبب خفيف (مقطع محايد) ثم يتلو الوئد الثاني سببان خفيفان (
 مقطعان محايدان) .

وقد وضّح عوني عبد الرؤوف هذا التواتر في المقاطع بقوله: >> إنَّ
 جوهر الإيقاع وهو الوئد يعلو بالنغم أول البيت ويستمر وروده به بطريقة غير
 متساوية حيث أن الفصل بالمقاطع المحايدة ليس هو بين جواهر الإيقاع

المتتالية، ويكسب البحر مباشرة بهذا قوة نغمية سريعة في أوله لورود جوهر الإيقاع في البدء مباشرة>> (13)

وحظ الطويل في شعر كعب بن زهير كان كبيراً بنسبة 44.11 % في المائة من جملة ما جاء في الديوان، وهذا ما ينسجم والأغراض الشعرية التي تناولها الشاعر

وفي ذلك يقول إبراهيم أنيس: >> وأنه - البحر الطويل - الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم ولاسيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه، يتناسب وجلال المواقف : المفاخرة، المهاجاة، والمناظرة التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة >> (14)

كما استعمل في الشعر الأوزان الأخرى المتعارف عليها والتي كثر تداولها بنسب كبيرة في مجمل شعر فترتي الجاهلية والإسلام >> ثم نرى كلا من الكامل والبسيط يحتلان المرتبة الثانية في نسبة الشيوخ، ربما جاء بعدهما كل من : الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ، يطرّفها كل الشعراء ويكثرّون النظم منها، وتألّفها أذان الناس في بيئة اللغة العربية >> (15)

2 - البحر البسيط

حل البسيط ثانياً بنسبة 17.64 % في المائة، وهي من البحور الخمسة المذكورة سابقاً، وهو : >> من الأبحر مزدوجة التفعيلة (مستفعلن - فاعلن)، يبدأ بسببين خفيفين وكأنه نثر معتاد، ثم قفّر النبرة بجوهر الإيقاع خافتة الوقع يعقبها سبب خفيف يتلوه جوهر الإيقاع في قفزة خفيفة >> (16)

وقد جاء البسيط في شعر الشاعر تاماً غير مجزوء، باعتبار أن مجزوء البسيط بحر فرعي مستقل، وهذا ما ثبت - أيضاً - في شعر معاصريه .

أما الأغراض المتناولة في وزن البسيط نجدها في المدح بقصيدة عنوانها (هل حبل رمة) مدح بها علي بن أبي طالب، وغرض التحسر بقصيدة (بان الشباب) والاعتذار - على غرار قصيدة بانث سعاد -، كما وردت بعض الأغراض الأخرى كالحكمة والوصف والعتاب .

3- الوافر

جاء الوافر في المرتبة الثالثة بنسبة: 17.64 %، ويندرج ضمن دائرة المؤتلف؛ لأنه مكوّن من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات في البيت، وهو من البحور الصافية موحدة التفعيلة، وقد جعله الخليل بن أحمد أول الدائرة مقدماً إياه على الكامل >> لأن أوله وتد فهو أقوى من الكامل >> (17)

وقد استخدم الشاعر هذا البحر في صورته التامة غير مجزوء، معبراً من خلاله عن مجموعة من الأغراض مثل : الزهد، والفخر والمدح والرتاء .

4- الكامل

نسبة استعمال هذا البحر هي 14.70 % وينتمي هذا البحر كذلك إلى دائرة المختلف، وهو من البحور الصافية موحدة التفعيلة (متفاعلن) ست مرات في كل بيت >> وهي تفعيلة قافزة خافتة الإيقاع >> (18)

ولربط هذا البحر بالأغراض التي تطرق إليها الشاعر نلاحظ بأنه لم يشذ عن قاعدة الأغراض الأخرى فنجد : الفخر و الوصف والمدح والحماسة والعتاب

5- الخفيف

أورد الشاعر قصيدة واحدة في بحر الخفيف ونسبة استعماله هي 02.94 % وهو من الأبحر مزدوجة التفعيلة >> ويلاحظ أنَّ جوهرَي الإيقاع المتبادلين هنا هما الإيقاع القافز في (فاعلاتن) والإيقاع الهابط في (مستفعلن) >> (19) .
أما الغرض الذي ساق الشاعر فيه قصيدته هو العتاب، وقد جاء ب : 58 بيتا من مجموع أبيات الديوان

6- المتقارب

وهو من الأبحر الصافية، التي تتكون من تكرار تفعيلة واحدة، وقد جعله الخليل بالدائرة الخامسة (دائرة المتفق) >> وهو مكون من عشرين صوتا ساكنا بكل شطر من شطريه >> (20)
وقد جاء في الديوان قصيدة واحدة مكونة من 42 % بيتا بنسبة متساوية مع بحر الخفيف و جاءت في غرض البكاء والتحسر.

وبقراءة تواتر البحور في شعر كعب بن زهير يتبين الآتي :

- يعدُّ البحر الطويل أكثر البحور تواترا، كما أنه كان موزعا على معظم الأغراض الشعرية بنسب متفاوتة . >> ولعل تكوين البحر الطويل من التفعيلتين (فعولن، مفاعيلن) وهما من التفعيلات الثلاث المبدوءة بالوتد المجموع ... هو السبب في ثبات النغم الصاعد ورتابة الإيقاع مما يجعل وقع الشعر محبا في الأذن أثيرا لديها، لأن التفعيلات الرئيسية شديدة واضحة الأثر >> (21) .

- ويحتل البسيط المرتبة الثانية موزعا كذلك على مجموعة من الأغراض الشعرية (مدح، تحسر، اعتذار، عتاب، حكمة ووصف)، والبسيط يبدأ بسبب خفيف في أول كل تفعيلة من تفعيلاته >> فكانه نثر معتاد ثم تقفز النبرة بجوهر الإيقاع خافتة الوقع يعقبها سبب خفيف يتلوّه جوهر الإيقاع في قفزة خفيفة >> (22) .

- كما يلاحظ أنَّ مجموع البحور ذات العدد الوفير من المقاطع أي التي تتكوّن من مقطع فأكثر، كالطويل والبسيط والوافر والكامل، تكاد تكون في مرتبة تفوق كل البحور القصيرة في ديوان كعب بن زهير ويرجع هذا إلى سببين :

أولا : تتابع المقاطع القصيرة والطويلة بطريقة منتظمة تقربها من النثر، وتتيح للشاعر الإتيان بمقاطع اللغة في الشعر بسهولة .

ثانيا : المقاطع الثمانية والعشرون أو الثلاثون المركبة منها هذه البحور تتيح للشاعر التعبير بسهولة عن فكرته وبطريقة أفضل من النظم في الأبحر القصيرة (23)

- وتجدر الإشارة إلى أن بحرا كالمديد على الرغم من أنه يتكوّن من 28 مقطعا إلا أنه انعدم في ديوان الشاعر والسبب هو أن هذا البحر >> مكون من تفعيلة ثقيلة الإيقاع (فاعلاتن) مع تفعيلة قافزة الإيقاع (فاعلن) >> (24)

فأدى ذلك إلى نوع من عدم الانسجام والتوافق في موسيقيته

- أما عن طبيعة استخدام البحور وخصوصياتها عند كعب بن زهير، أنها جاءت في إطار صوتيٍّ معيّن لم يخرج الشاعر في بناء قصائده عن أوزان الخليل وبذلك نستطيع القول : أن مظاهر التجديد لم تتجلّ في شعره كبنية فوقية ونقصد بها الوزن، فهي تعدّ محافظة على قيود القدمااء العروضية إلى حد بعيد
- لم يستخدم الشاعر إلا ستة أبحر وأهمل عشرة بحور شعرية، كما أنه لم يعمد إلى مجزوءات البحور على الرغم من أن شعراء عصره قد استغلوا ذلك بداعي الإيقاعات التي يسهل تداولها .
- تقارب نسب تواتر القصائد -حسب البحور المستعملة- مع تواتر عدد الأبيات في كل بحر وهذا ما يعكس أصالة الشاعر وصدقه في اختيار ما يلائم نفسه وما لا يلائمها .
- احتلال المتقارب المرتبة الأخيرة سواء من حيث عدد القصائد أو تواتر الأبيات، وهي مرتبة طبيعية إذا ما قورنت باستخدام الشعراء له، فقد لازم المتقارب نسبة قليلة في القديم والحديث، فالشاعر لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل ووفق استعمالاتها من قبل شعراء عصره، وتقيد به كان كاملاً واحترامه لها كان مطلقاً، وكان من المحافظين على القيود العروضية حسب ما تستدعيه الأغراض الشعرية .

ب - القافية

حاول القدامى من اللغويين تحديد عناصر القافية فاختلفوا في ذلك وذهبوا مذاهب شتى فالخليل بن أحمد يعرفها بقوله : << القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، ويقال مع المتحرك الذي قبل الساكن >> (25)

والأخفش يعرفها بقوله : << القافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام >> (26)

وقد أقر ابن رشيق سلامة مذهب الخليل فقال : << لنا أن ندهش؛ لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة >> (27)

وتعد القافية إلى جانب الوزن الأساس المتين الذي ينهض به بناء القصيدة العربية، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق بقوله : << القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية >> (28)

والقافية لا تقل أهمية عن الوزن إذ هي : << لازمة إيقاعية تتجسد في أصوات معينة وإنما تطلب إلى جانب ذلك القافية أيضاً >> (29)

كما أنها ركن أساسي في موسيقى شعرنا العربي، إذ : << لولا الوقوف عند القافية باعتبارها نهاية البيت الموزون لفقد الوزن مكوّنًا من مكوناته الإيقاعية، ولاقترب من النثر، وتداخل معه، ولو حافظ الشاعر على وحدة الوزن وتماسكه>> (30)

وتؤدي القافية دورين : << أما الأول : فهو تعزيز مفعول اللغة، وتقوية موسيقاها، وأما الثاني : فهو تعزيز الإيقاع، وتقوية مفعوله السحري بالمعاودة والتكرار، وهي في كل هذا وذلك تؤدي وظيفة في الشعر عظيمة المفعول قوية الأثر>> (31)

وتبعاً لأهمية القافية فقد أولاهها العلماء القدامى والمحدثون أهمية كبرى فبينوا أنواعها، أسمائها وأسماء وحركات حروفها وعيوبها بشيء من الدقة والتفصيل، معتبرين الروي أساس القافية التي تبتني عليه، لذلك فإن حروف القافية الأخرى تأتي إما لاحقة كالمُجْري والوصل والخروج، وإما سابقة عليه كالردف والتأسيس والدخيل .

وجدير بالدراسة هنا، أن نبين كيفية اختيار كعب بن زهير لقوافيه واستخدامها، ومدى مساهمتها في بناء موسيقى شعره .

أنواع القوافي من حيث تقيدتها وإطلاقها: أ – القافية المقيدة :

القافية المقيدة هي التي جاء رويها ساكناً، والتي تتميز بأن الروي فيها يعد آخر عناصرها، وربما تنحصر القافية فيه وحده، وقد أجمعت كثير من الدراسات على أن هذا النوع قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز نسب 10 في المائة طبقاً لإحصاءات إبراهيم أنيس (32).

وهذا ما انعكس – فعلاً – على شعر كعب بن زهير إذ نجد نسبة استخدام القافية المقيدة في ديوانه قليلة جداً، إذ وردت قصيدة واحدة (33) من مجموع قصائد الديوان وبنسبة 4.79 في المائة من مجموع الأبيات، غير أن ضالة النسبة لا تحمل أية غرابة خاصة إذا وجدنا نسباً مشابهة لشعراء آخرين كأبي تمام الذي استخدم القافية المقيدة بنسبة 2 في المائة وفي شعر البحتري وردت بنسبة 3 في المائة، وفي كتاب الأغاني على ضخامة ما فيه من مادة شعرية 4.5 % (34).

إلا أن الغرابة تكمن في أن هذه القصيدة ذات القافية المقيدة نظمت في وزن الطويل وهذا لا ينسجم مع كثير من آراء النقاد الذين ذهبوا إلى أن هذه القافية تكثر في بحر كبحر الرمل << بنسبة تفوق أي بحر آخر، لأنه بحر الغناء يؤثره المغنون والملحنون>> (35).

وقد اختار الشاعر حرف الميم كروي لهذه القصيدة وهو حرف من الحروف المانعة التي يسهل معها النطق.

– القافية المطلقة :

1 – من حيث المجرى

القافية	عدد الآبيات	النسبة	ملاحظات
ذات المجرى المضموم	282	42.08	صوت طليق منضم حاد قصير غير أغن / ويكون حادا طويلا غير أغن إذا كانت الضمة طويلة .
ذات المجرى المفتوح	220	32.83	صوت طليق أمامي منفرج قصير غير أغن/ ويكون طليقا أماميا منفرجا طويلا إذا كانت الفتحة مرفقة طويلة .
ذات المجرى المكسور	122	18.20	صوت طليق أمامي منكسر قصير غير أغن/ ويكون طليقا أماميا منكسرا حادا طويلا غير أغن، إذا كانت الكسرة طويلة .
المقيدة	23	03.43	////////////////
روي الألف المقصورة	23	03.43	
المجموع	670	99.97	

من هذا تبين لنا أن استخدام المجرى المضموم عند الشاعر قد تقدم تقدما ملحوظا، وهذا ما يتماشى مع الدراسة التي أقامها شكري عياد حول القوافي المطلقة في كل من اللزوميات وديوان البحثري إذ خلص إلى أن القوافي التي أجريت على الفتحة تقارب نصف الشعر التي أجريت على الضمة أو الكسرة (36) باعتبار أن الضمة والكسرة من أصوات اللين الضيقة، وفي ذلك يوضح إبراهيم أنيس بقوله : >> والفتحة بأنواعها تعد من أصوات اللين المتسعة ... أما الضمة والكسرة فهما من أصوات اللين الضيقة، ولهذا التقسيم أهميته فيما يعرض لهذه الأصوات من الظواهر اللغوية، إذ نلاحظ في معظم الأحيان أن ما يجري على الضمة يجري على الكسرة، لأن كلا منهما صوت لين ضيق، بخلاف الفتحة فهي قسم مستقل له ظواهره الخاصة >> (37).

ولا شك أن تواتر هذه الحركات في ديوان كعب بن زهير وفق هذه النسب المسجلة، خلق إيقاعا متميزا يلتحم مع الجو الإيقاعي العام الذي تضافرت فيه عناصر كثيرة ومتنوعة كالروي والتصريع والحشو وغيرها من العناصر الأخرى.

2 - من حيث حروف الروي

الترتيب	الروي	ع الأبيات	خصائص حروف الروي المستعملة في الديوان
01	اللام	162	صوت لثوي متوسط مجهور حافي منفتح
02	الراء	143	صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح
03	الميم	77	صوت شفوي متوسط مجهور أنفي منفتح
04	النون	74	صوت لثوي متوسط مجهور أنفي منفتح
05	الفاء	67	صوت شفوي أسناني رخو مهموس منفتح
06	القاف	46	صوت لهوي شديد مجهور قديما مهموس حديثا منفتح
07	الألف	22	صوت حنجري هاوي منفتح
08	الحاء	21	صوت حلقي رخو مهموس منفتح
09	العين	17	صوت حلقي رخو مجهور منفتح
10	الباء	14	صوت شفوي شديد مجهور منفتح
11	الواو	11	صوت شفوي متوسط مجهور شبه طليق
12	الدال	08	صوت أسناني لثوي شديد مجهور منفتح
13	الكاف	04	صوت طبقي شديد مهموس منفتح
14	الياء	08	صوت غاري متوسط مجهور شبه طليق منفتح

وقد انسجم تواتر حروف الروي في ديوان كعب بن زهير مع تواترها في أشعار العرب حسب ما ذهب إليه إبراهيم أنيس
أ - حروف تأتي رويًا بكثرة هي : (الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين العين).

ب - حروف متوسطة الشبوع وهي : (القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء الجيم).

ج - حروف قليلة الشبوع هي : (الضاد، الطاء، الهاء، التاء الصاد، الثاء .)
د - حروف نادرة الاستعمال هي : (الذال، الغين، الخاء، الشين، الزاي، الظاء الواو).
(38)

ولتفصيل الخصائص الصوتية لحرف الروي عند كعب بن زهير ندرج في الجدول التوضيحات التالية :

الرقم	حرف الروي	من حيث المخرج	الجهر والهمس	الانفجار والاحتكاك	الشدة والرخاوة
01	اللام	لثوي	مجهور	المنحرفة أو الجانبية	لا هو رخو ولا هو شديد
02	الراء	لثوي	مجهور	مكرر	لا هو رخو ولا

					هو شديد
03	الميم	شفوي	مجهور	أنفي أو أغن	لا هو رخو ولا هو شديد
04	والنون	لثوي	مجهور	انفي منفتح	لا هو رخو ولا هو شديد
05	الفاء	شفوي أسناني	مهموس	منفتح	رخو
06	القاف	غاري حلقي	مهموس	انفجاري	شديد
07	الألف	حنجري	مهموس	انفجاري	شديد
08	الحاء	حلقي	مهموس	احتكاكي	رخو
09	العين	حلقي	مجهور	منفتح	رخو
10	الباء	شفوي	مجهور	منفتح	شديد
11	الواو	شفوي	مجهور	منفتح	لا هو رخو ولا هو شديد
12	الدال	أسناني لثوي	مجهور	انفجاري	شديد
13	الكاف	طبقي	مهموس	منفتح	شديد
14	الياء	غاري أمامي	مجهور	منفتح	لا هو رخو ولا هو شديد

يكشف هذا الجدول أن الروي تميّز بالتنوع في الأصوات من حيث

المخارج والصفات

ويمكن تصنيفها:

من حيث المخارج تتشكل حروف الروي في ديوان كعب بن زهير من سبع مجموعات :

المجموعة الأولى : الأصوات اللثوية، استعمل منها الشاعر روي ثلاثة أحرف هي : اللام، الراء والنون .

المجموعة الثانية : الأصوات الشفوية، نجد منها ثلاثة أحرف هي : الميم، الباء والواو

المجموعة الثالثة : الأصوات الحلقية : منه حرفان : الحاء والعين .

المجموعة الرابعة : الأصوات الشفوية الأسنانية : وتتكون من حرف الفاء واللثوية الأسنانية ومنها حرف الدال

المجموعة الخامسة : وتتكون من الأصوات الغارية الحلقية وقد استعمل الشاعر منها القاف والأصوات الغارية الأمامية ومنها نجد حرف الياء .

المجموعة السادسة : الأصوات الطبقية واستعمل الشاعر منها حرف الكاف .

المجموعة السابعة : الأصوات الحنجرية استعمل الشاعر منها حرف الألف .

ومن حيث صفاتها: فقد استخدم كعب بن زهير رويًا تسعة أحرف مجهورة هي : (اللام الراء، الميم، النون، العين، الباء، الواو، الدال والياء) وذلك بنسبة ؟:

واستعمل الحروف المهموسة بأربعة أصوات هي : (الفاء، القاف، الألف، الحاء والياء) بنسبة ؟

من حيث الانفجار والاحتكاك : نلاحظ أن الشاعر وظف خمسة أنواع هي :

- الحروف المنفتحة : (الفاء، العين، الباء، الواو، الكاف والياء)

- الحروف الانفجارية : (القاف، الدال والألف) .

- الحروف الأنفية : (الميم والنون) .

- الحروف المنحرفة : (اللام) .

- الحروف المكررة : (الراء) .

- الحروف الاحتكاكية : (الحاء) .

ويترتب على ما سبق أن كعب بن زهير كغيره من الشعراء القدامى قد

اختار رويًا يتميز بميزتين :

الأولى : اختيار الحروف الشائعة في آخر الكلمات العربية .

والأخرى : اتصاف هذا الروي بالوضوح السمعي : يقول عبد الرحمن أيوب :

>> إن العنصر الأساسي الذي يميز الصوت عن الآخر هو قوة إسماعه التي

تختلف اختلافًا جوهريًا تبعًا لدرجته وسرعته << (39)

وبناء على ما سبق من أن الروي يكون من الحروف التي كالحركات

بسبب ضعف السكون فيها، وإذا عرف أنّ أكثر الأصوات التي تأتي مصاحبة

للروي وتكوّن القافية هي من قبيل الحركات >> تكشف لنا حقيقة القافية في

الشعر العربي المتمثلة في صيغتها الحركية . فالقافية تمثل قمة الارتفاع

الصوتي في البيت الشعري، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في

الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين . << (40)

ج - التصريح :

التصريح هو مصطلح يقصد به اتفاق العروض للضرب زيادة أو نقصا ؛

أي جعل العروض كالضرب وزنا ورويا، ويكون عادة في مطالع القصائد أو

حينما ينتقل الشاعر في القصيدة الواحدة من غرض إلى آخر .

والبيت الذي يقع فيه التصريح يسمّى مصرعا تشبيها له بمصرعي الباب،

لأن له قافيتين، ويعد التصريح إحدى الوسائل الإيقاعية، إذ جرى الشعر العربي

على أن يصرع المطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز >> تنبيهها على

أن القافية التي ستجري وتلتزم << (41)

ولعل سبب التصريح كذلك هو مبادرة الشاعر القافية ليُعلم – في أول وهلة

– أنه أخذ في كلام موزون غير منشور ولذلك وقع في أول الشعر .

كما يرى ابن الرشيقي أن الشاعر ربما صرع في غير الابتداء >> وذلك

إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي

حينئذ بالتصريح إخبارا بذلك وتنبيهها عليه << (42)

ويعد التصريح عند البلاغيين القدماء من مظاهر اقتدار الشاعر وسعة بحره وفي ذلك وضوح قدامة بقوله : << كان الفحول المجيدون من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه >> (43) .
ولهذه الأسباب يتبين أن إجراء التصريح في المطالع من النزعات التقليدية البارزة في الشعر العربي، في حين أن الشعراء المعاصرين لا يبالون بالتصريح كظاهرة شعرية، حسب رأي محمد الهادي الطرابلسي (44) .
ويوضح مصطفى سوفي أن الاتزان في مطلع القصيدة هو ما يعطي فرصة لحدوث التصريح في هذا الموقف، بمعنى آخر إن الوثبة الانفعالية الشعرية تتميز بالهدوء والاتزان غالبا في مطالع القصائد مما يفرض معدل تكرار الحركات الطويلة في ذلك المطلع نسبيا عن معدله في سائر أبيات القصيدة مما يجعل المطلع غالبا يمتاز بالإيقاع البطيء، وهذا يشير إلى التناسب بين الوثبة والإيقاع في شكل تناسب طردي، خاصة إذا عرف أن كثرة الحركات الطويلة في المطلع يعني طول مدة الاستغراق الزمني بها فالحركة الطويلة أطول مدى من أي صامت. (45)

والتصريح في ديوان كعب بن زهير غطى ثلثي القصائد والمقطوعات، في حين لم يعمد إليه في الثلث المتبقي، ويتضح عندئذ أن كعب بن زهير لا يعمد إلى التصريح في شعره عمدا، وإنما تأتيه موسيقى الشطر الأول على ضرب معين فيلحق بها العروض وزنا وتقفية .
وقد جاءت مطالع القصائد والمقطوعات المصرفة في الديوان كالاتي :

(46)

رقم الصفحة	مطالع القصائد والمقطوعات المصرفة	
14	ألا بكرت عرسي توائم من لحى	وأقرب بأحلام النساء من الردى
19	إن يدركك موت أو مشيب	فقبلك مات أقوام وشابوا
31	إن عرسي قد أذنتني أخيرا	لم تعرج ولم تؤامر أميرا
41	ألما على ربع بذات المزاهر	مقيم كاخلاق العباءة دائر
52	بان الشباب وأمسى الشيب قد أزفا	ولا أرى لشباب ذاهب خلفا
58	أتى ألم بك الخيال يطيف	ومطافه لك ذكره وشغوف
64	أمن نوار عرفت المنزل الخلقا	إذ لا تفارق بطن الجو فالبرقا
69	نفى شعر الرأس القديم حوالقه	ولاح بشيب في السواد مفارقه
73	ألا أسماء صرمت الحبالا	فأصبح غاديا عزم ارتحالا
76	ألا بكرت عرسي تلوم وتعذل	وغير الذي قالت أعف وأجمل
84	بانئت سعاد فقلبي اليوم مبتول	متيم إثرها لم يجز مكبول
92	أمن أم شداد رسوم المنازل	توهمتها من بعد ساف ووابل
97	أتعرف رسما بين رهمان فالرقم	إلى ذي مراهيط كما خط بالقلم
100	يقول حياي من عوف ومن جُشم	يا كعب ويحك هلا تشتري غنما
110	أمن دمنة الدار أقوت سنينا	بكيت فظلت كنيبا حزينا

117	بان الشباب وكل ألف بانن	ظعن الشباب مع الخليط الطاعن	16
119	بكرت علي بسحرة تلحاني	وكفى بها جهلا وطيش لسان	17
128	هل حبل رملة قبل البين مبتور	أم أنت بالحلم بعد الجهل معذور	18
135	لعمرك ما خشيت على أبي	مصارع بين قو قالسلي	19

إن المتأمل لمطالع قصائد كعب بن زهير ستشده ظاهرة لغوية بارزة هي كثرة أدوات الاستفهام التي غالبا ما يبدأ بها أبياته مما يعكس حيرة الشاعر وإحساسه بالغربة و عدم الانسجام مع من يعيشون حوله، حتى وإن كان ذلك من أقرب الناس إليه. فاستخدام الشاعر للأداة (ألا) توضح ما لهذه الأداة الاستفهامية من معان تعكس بحق غربة الشاعر وعدم رضاه وتمنياته بأن يتواصل مع محيطه بما يتماشي والقيم التي يؤمن بها فقد جاءت أداة (ألا) كاستفهام توبيخي في قوله مخاطبا زوجته قائلا :

ألا بكرت عرسي توائم من لحي وأقرب بأحلام النساء من الردى (47)
وكذلك وردت حينما أراد أن يوبخ أخاه بجيرا حينما أسلم :

ألا أبلغا عني بجيرا رسالة فهل لك فيما قلت بالخيف هل لك (48)
ووردت بمفهوم استفهام التمني بأن تعدل عن رأيها، وأن لا تقطع حبل الوصال والمودة في قوله :

ألا أسماء صرمت الحبالا فأصبح غاديا عزم ارتحالا (49)
ونجد استفهام النفي والتوبيخ في قوله :

ألا بكرت عرسي تلوم وتعذل وغير الذي قالت أعف وأجمل
ولما رأت رأسي تبدل لونه بياضا عن اللون الذي كان أول
أرئت من الشيب الذي رأت وهل أنت مني ويب غيرك أمثل (50)
فالشاعر أراد أن ينفي ما لامته عنه زوجته، مستقبحا طريقة لومها وعتابها، فخاطبها بقوله " قد أصابك ما أصابني من الكبر والشيب، فلست أحسن حالا مني في ذلك "، وقد استخدم الشاعر لتأكيد ذمه لزوجته - إضافة إلى ما تفيد أداة الاستفهام (ألا) - كلمة (ويب) التي هي بمعنى الدم والسب والشتم .
كما نجد في مطلع إحدى قصائده أداة العرض والتضيض (هلا)،

هلا سألت وأنت غير عيية وشفاء ذي العي السؤال عن العمى
عن مشهدي ببعاث إذ دلفت له غسان بالببيض القواطع والقتا
وعن اعتناقي ثابتا في مشهد متنافس فيه الشجاعة للفتى (51)

فالحرف (هلا) وظفها الشاعر ليلفت الانتباه بطلب فيه من العنف والشدة عارضا قوة إرادته وعلو هامته بما يدعو إلى العزة والافتخار بنفسه، بما لا يدع أي مجال للشك والريب .

ومن الظواهر البارزة في مطالع قصائد الديوان هي استخدام الشاعر لهزمة الاستفهام في أكثر من موضع مما يدل على نفسية الشاعر الحائرة و

المضطربة المتألّمة، التي تعيش الغربة والحنين فتدفعه هذه الحالة إلى مساءلة
الطلال فيقول:

أمن دمنة قفر تعاورها البلى لعَيْنَيْكَ أسراب تفيض غروبها (52)
وتتضح غربة وحنين الشاعر وما عاناه من ألم البعد والفراق :

أمن نوارَ عرفتَ المنزلَ إذ لا تفارق بطن الجوَّ فالبرقا
وقفت فيها قليلا ريث أسألتها فأنهَلْ دمعِي على الخدين مُشْحَقَا
كادت تبين وحيا بعض حاجتنا لو أن منزل حي دارسا نطقا (53)

ويقول في موضع آخر مخاطبا الرسوم والطلال بعد أن درجت عليها
الرياح محملة بالتراب متوهما حبيبته مشبها إياها بظبية تطوف على المكان،
مصورا مشهدا عرض من خلاله ذكرياته الماضية مما أثار موارجه وأحزانه :

أمن أمَّ شدَّاد رسوم المنازل توهمتها من بعد سافٍ ووابل
وبعد ليالٍ قد خلونَ وأشهر على إثر حولٍ قد تجرَّم كامل
أرى أمَّ شدَّاد بها شبه ظبية تُطيفُ بمكحول الدماغم خاذل (54)
كما برزت الهمزة حينما أراد أن يعبر الشاعر عن همومه وأحزانه

أمن دمنة الدار أقوت سنينا بكيتَ فظلت كنييا حزينا
بها جرَّت الريح أديالها فلم تبق من رسمها مستبينا (55)
ليستدرك أمره و يعترف بأن البكاء على الأطلال لا يجدي نفعا فيشدّ
رحاله إلى الحبيبة فيقول :

فلما رأيتُ بأن البكاء سفاةً لدى دمنٍ قد بلىنا
زجرت على ما لدى القلو ص من حزنٍ وعصيت الشؤونا (56)

وقد ظهرت همزة الاستفهام مسندة إلى فعل في بيت واحد :
أتعرف رسما بين رهمان فالرقم إلى ذي مراهيظ كما خط بالقلم (57)
كما وظف الشاعر أداة الاستفهام (هل) في قصيدة مدح بها أمير
المؤمنين عليا بن أبي طالب كان مطلعها :

هل حبلُ رملةٍ قبلَ البين مبتورُ أم أنت بالحلم بعدَ الجهل معذورُ (58)
إن توظيف همزة الاستفهام أو بعض الأدوات الأخرى ك : (هلاً، وهل)
أبرزَ مجموعة من الدلالات التي لمسناها في أبيات الشاعر حينما أراد أن يعبر
عن حالة الغربة والحنين والشكوى وآلام البعد والفراق .

الدلالات – هذه - أفرزتها معاني حروف الاستفهام حسب ما ورد في كتب
النحو والبلاغة مؤكدة بآراء كثير من علماء اللغة قديما وحديثا .

كما أن بنية هذه الأدوات أوحى بأصوات خاصة أكدت أحاسيس الشاعر
وآرائه (فالهمزة والهاء) صوتان حنجران مهموسان منفتحان، بمعنى أن لهما
نفس الخصائص الصوتية، وبهما عبّر الشاعر عن الحالات النفسية والشعورية
المتألّمة أحيانا والمفاخرة أحيانا أخرى، خاصة إذا عرفنا أن الحروف المهموسة

هي من الحروف قليلة الاستعمال مقارنة بالحروف للأصوات المجهورة لأنها مجهدة وتحتاج إلى قدر كبير من هواء الرئتين . واستعمال الأصوات المهموسة – رغم صعوبة النطق بها – بوفرة في السياق يعطي << طاقة دلالية خاصة >> (59)، تفسّر حالة الشاعر وما يعانيه من صعوبات نغّصت حياته وجعلته محل نقد انتقاد، فتكون ردة فعله قوية باستخدامه لـ : (ألا، هلاً، وهل) وهي أدوات تبرز معاني النفي والاستفهام والتوبيخ والطلب والتمني .

كما أن الأصوات المهموسة وتبعاً لقوة الجهد المبذول في إخراجها فإنها تميز الصوت بالعلو، وعلى أساس هذا العلو تبرز قوة الإسماع خاصة إذا تبعتها حروف مد أو إدغام على غرار الأداة (ألا) أو (هلاً)، لأن كلما زاد علو الصوت كان قوي الإسماع طويلاً مجهوراً منبوراً وخير مثال على ذلك الصوائت في اللغة العربية .

علاوة على ما برز كظاهرة لغوية مجسدة بهزمة الاستفهام التي أستهل بها الشاعر قصائده والتي أعطت دلالات واضحة عن حالة الشاعر النفسية التي جعلته يستذكر أحبته بمجرد وقوفه على الطلل والمنازل والدمن والرسوم، ظهر - كذلك - تنوع صوتي تجسّد في أداتي الشرط (إن، لو) و اسم الزمان (أتى) و لام القسم و(ما النافية) واسم الفعل (هلمّ) هذه الأدوات اللغوية التي خلقت إيقاعاً موسيقياً متميزاً تبعاً لحروف المدّ والإدغام عبر من خلالها إلى نفث أعباء أثقلت صدره ونغّصت حياته .

الخاتمة

إن ما توصلت إليه الدراسة الإيقاعية لشعر كعب بن زهير حتى الآن لا تتعدى الوصف لبنية الأوزان والقوافي والتصريح من خلال مجموعة من الإحصاءات التي توضح خصوصية استخدام الشاعر لأوزان وأحرف روي بعينها، وهذا الوصف على ما فيه من معلومات لا يقدم في النهاية إلا وجهاً واحداً لموسيقى القصيدة عند كعب بن زهير وهو ما يسمى بالموسيقى الخارجية .

ولكي تكتمل عناصر البنية الإيقاعية لشعره، لا بد من دراسة الوجه الآخر ذلك الوجه الذي يشخص قدرة الشاعر الإبداعية في بناء موسيقى القصيدة، ويحقق لنا تنوعاً وتجديداً، ونعني بذلك الوجه ما يسمى بموسيقى (الحشو) تلك التي تجمع بين مستويات النص النحوية والصرفية والبديعية واللغوية كبنية متوازية مع بنية الأوزان والقوافي، بحيث تتكامل أبعاد النص الإيقاعية من خلال هذين الإطارين الخارجي والداخلي .

وفي هذه الحالة تكون " مهمة الشاعر الحق أو فلنقل عبقريته، موكلة إلى قدرته على مصالحة هذين الإطارين، بما يقيمه من علاقات ووشائج فنية خاصة بينهما، تنتج لكل منهما المحافظة على خصائصه ومقوماته الصوتية اللغوية من ناحية، والمشاركة في بناء " الشخصية الموسيقية " للقصيدة أو المقطوعة الشعرية من ناحية أخرى .

الهوامش

- 1 - مصطفى العدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د.ط)
- 2 - المرجع نفسه، ص 91 (د.ت)، ص 188
- 3 - شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط 3 (د.ت)، ص 28
- 4 - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1971، ص 31
- 5 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 5، 1981، ص 17
- 6 - محمد منير، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي، منشأة المعارف ط 1988، ص 118
- 7 - محمد النويهي، الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه، ج 1 الدار القومية للطباعة والنشر القاهر (د.ط) ص 39
- 8 - إبراهيم عبد الرحمان، بين القديم والجديد ص 127
- 9 - ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد ز غول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية (د.ت) ص 52
- 10 - ** كما ورد في الديوان نقتان وإحدى عشرة بتيمة اغلبها نظمت على وزني الطويل والبسيط **
- 11 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ط 1981، ص 59
- 12 - ابن جني، كتاب العروض، تحقيق حسن الشاذلي فرهود، بيروت ط 1972، ص 42
- 13 - عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي، 142
- 14 - إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص 191، 192
- 15 - المرجع نفسه ص 192
- 16 - عوني عبد الرؤوف بدايات الشعر العربي ص 143
- 17 - ابن جني كتاب العروض ص 58
- 18 - عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف مكتبة الخانجي ط 1968 ص 144
- 19 - المرجع نفسه ص 150
- 20 - المرجع نفسه ص 145
- 21 - عوني عبد الرؤوف، بدايات لأشعر العربي بين الكم والكيف، ص 144
- 22 - المرجع نفسه ص 143
- 23 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 202
- 24 - عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي، ص 144
- 25 - محمد أحمد قاسم المرجع في علمي العروض والقوافي ص 126
- 26 - هاشم صالح مناح، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي ودار الوسام، ط 2 1978، ص 99
- 27 - شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة القاهرة ط 2، 1978 ص 99
- 28 - ابن رشيق، العمدة ص 151
- 29 - علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ص 227
- 30 - عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحري، منشورات جامعة قارونس بنغازي ليبيا ط 1، 2003 ص 125
- 31 - محمد العياشي، نظرية في إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية تونس 1976، ص 124
- 32 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 260
- 33 - قصيدة رد فيها كعب بن زهير على مزرد بن ضرار الغطفاني كان مطلعها :
أتعرف رسما بين رهمان فالرقم إلى ذي مراهيظ كما حُط بالقلم (الديوان ص 97)
- 34 - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط 1، 1981 ص 40
- 35 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 5 ط 191، 192
- 36 - شكري عياد، موسيقى الشعر العربي ص 112
- 37 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية ط 4، 1971 ص 41
- 38 - إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ص 196
- 39 - عبد الرحمان أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني القاهرة، ط 2 1968، ص 137
- 40 - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ص 43
- 41 - قدامة بن جعفر نقد الشعر ص 52، نقلا عن محمد الهادي الطرابلسي خصائص السلوب في الشوقيات ص 56
- 42 - ابن رشيق، العمدة ج 1، ص 174
- 43 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر ص 19، نقلا عن حنفي شرف، التصوير البياني ص 431

- 44 - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 54
- 45 - مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف 1981 ص 303
- 46 - ديوان كعب بن زهير، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، الجامعة الأميركية، بيروت ط2، 2002
- 47 - الديوان ص14
- 48 - الديوان ص72
- 49 - الديوان ص73
- 50 - الديوان ص76
- 51 - الديوان ص17
- 52 - الديوان ص20
- 53 - الديوان ص64
- 54 - الديوان ص92
- 55 - الديوان ص110
- 56 - الديوان ص 110
- 57 - الديوان ص97
- 58 - الديوان ص110
- 59 - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ص55