https://ui.ac.ir/en

Journal of Research in Arabic Language
E-ISSN: 2821-0638
Document Type: Research Paper
Vol. 16, Issue. 2, No. 31, Autumn & Winter, 2024-2025
Received: 01/04/2023 Accepted: 11/07/2023

Analysis of Musical Elements in the Karbala Epic

Sayyed Mahdi Nouri Keyzeghani *
***Corresponding Author: Associate Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran
Email: sm.nori@hsu.ac.ir
Mohammad Hasan Foadian
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

Undoubtedly, the music of a poem is very important so that if poetry is devoid of music and rhythm, its influence will be reduced and it will become an ordinary prose. Therefore, poetry critics have considered music as one of the original elements of poetry. *Karbala* is a poetic epic that shows the life of Imam Hussein (AS) from his birth to his martyrdom in a beautiful literary style. This epic was written by the contemporary Lebanese poet Saeed Al-Osayli (1929-1994). It includes 222 poems and deals with the biography of the master of martyrs, Imam Hussein (AS), from his birth until his martyrdom in Karbala in the year 61 AH. The poet exerted his effort in singing this epic, and as he says, he suffered a lot (Al-Asili, 1986, p. 14). It is worth noting that this epic has a prominent literary style and is considered one of the most beautiful Husseini poems in the modern era.

In this study, we tried to investigate the musical elements in the *Karbala* epic and shed light on the most important vocal features that made the verses and poems of this epic attractive. The study seeks to answer the following two research questions: 1) What are the prominent and influential rhythmic elements in the *Karbala* epic? 2) How do these musical elements improve speech and what is their semantic role in conveying the meaning to the recipient in a desired manner? One of the prominent features of this epic is its outstanding and artistic music. Since one of the differences between artistic poetry and ordinary speech is the music and rhythm of words, in the epic of *Karbala*, the music of letters, words, and expressions of the poet has helped to cover the beauty of his poetry. This pleasant music has made the poet better able to narrate the events and convey his feelings to the reader. In this research, the most important musical elements and their semantic impact on the *Karbala* epic are presented.

The results indicate that the external musical elements such as the weights of the poems and the interjections in this poetic epic help the poet to create a musical space that suits the poetic purposes. The poet is a great success in choosing the weight of the poems and the poetic rhymes. In addition, he was too careful in providing the rhymes and did not stick to one rhyme in the 212 poems; rather, he used 14 words for rhyme. This diversity in the use of letters may lead to a lack of readership. In terms of internal music, it can be said that this music, with its vocal (literal) and coherence features, has helped the poet to create a musical space suitable for his poetic purposes. The poet has used sound elements such as personification and repetition in various technical, multiple, and different types, which have given birth to musical verses and poems, and he has also used effective spiritual

Copyright©2024, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially.

Doi: 10.22108/RALL.2023.137228.1458

musical elements such as proportion and contrast. Between the parts of speech and the false speech, they are cast and mixed.

Keywords: Music and Rhythm, the *Karbala* Epic, Aesthetic and Semantic Functions.

References

Abdul-Majid, J. (1998). *Literary devices between Arabic Rhetoric and Textual Linguistics*, The Egyptian General Book Organization [In Arabic].

Abu Nowas, H. (2010). *Diwan Abi Nowas*. National Book House Publication [In Arabic].

Abu Steit, Sh. (1994). *A systematic study in the science of Al-Badia*. Egypt: (n.p) [In Arabic].

Abu Tammam, H. (1992). *Explanation of Abi Tammam's Diwan*. Second Edition. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyya [In Arabic].

Al-Amini Al-Najafi, A. (1977). *Al-Ghadir*. Beirut: Dar Alketab Alarabi Publication [In Arabic].

Al-Askari, A. (1998). *Alsanaatayn*. Beirut: Almaktabat Alasriyah Publication [In Arabic].

Al-Bustani, A. (1986). *Rhetoric and Analysis*. Fifth Edition. Beirut: Dar Al-Mashreq Publication [In Arabic].

Al-Bustani, S. (n.d). *Homer's Iliad*. Beirut: Dar Al-Marefa Publication [In Arabic].

Al-Fakhouri, H. (2006). *A complete history of Arab literature*. Third Edition. Qom: Dhul Qorba publication [In Arabic].

Al-Jorjani, A. (1991). *Asrar al-blaghat*. (n.p): Al-Madani Publication [In Arabic].

Al-Osayli, S. (1982). *Mavled al- Noor*. First Edition. Beirut: Dar al-Zahra Publication [In Arabic].

Al-Osayli, S. (1986). *Karbala epic*. Beirut: Dar Al-Zahra Publication [In Arabic].

Al-Osayli, S. (1992). *Arab horsemanship in the pre-Islamic era and Islam*. Beirut: Dar Al-Zahra Publication [In Arabic].

Al-Sayyed Musa, M. (2000). *The art of genocide in the Qur'an*. (n.p) [In Arabic].

Al-Shayb, A. (n.d). *Al-Aslub* Cairo: Publication of the Egyptian Anglican Library [In Arabic].

Anis, I. (1952). *Music of Poetry*. Egypt: Anglo-Egyptian Library Publication [In Arabic].

Ateeq, A. (n.d). *The science of speech beautification*. Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya Publication [In Arabic].

Drew, E. (1961). *Poetry how to understand and taste*. Translated by Mohammad Ibrahim Al-Shush. Beirut: Maktabah Monaymanah Publication [In Arabic].

Fesharaki, M. (2000). *Critique of Albadia science*. Tehran: Samt Publication [In Persian].

Fiqhhi, A., & Nouri Kizqani, S. M. (2012). A look at literary elements in the epic of Karbala by Saeed Al-Osayli. *Journal of Arabic Literature (University of Tehran), 4*(4), 111-140. https://doi.org/10.22059/jalit.2013.35136 [In Persian].

Ghorayyeb, R. (1952). *The beautiful critique and its effect on the Arabic critique*. Beirut: Dar Al-Alam lel-Mmalayins Publication [In Arabic].

Hashemi, A. (2000). *Jawahar al-Balaghah*. Second Edition. Tehran: Elham Publication [In Arabic].

Haskani, O. (1990). *Shawahed al-tanzil*. Tehran: Publishing Institute of the Ministry of Culture and Islamic Guidance, Islamic Culture Revival Association [In Arabic].

Hilal, M. (1980). *The bell of words and their significance in the rhetorical and critical research of the Arabs*. Baghdad: Dar Al-Hurriya Dar Al-Rashid Publication [In Arabic].

Hussein, A. (1983). *Fan al-Badia* . Cairo: Dar al-Shorouq Publication [In Arabic].

Ibn Abi al-Asba' al-Mesry, A. (1971). *Badi' al-Qur'an*. (n.p): Publication of Dar Nahdet Misr [In Arabic].

Ibn Hejjah Al-Hamawi, T. (2005). *Khezanat aladab wa ghayato alerab*. Second Edition. Beirut:

Dar Al-Sadr Publication [In Arabic].
Ibn Rashiq al-Qirwani, A. (1972). *Al-omdat fi mahasen al-sher*. Beirut: Dar al-Jail [In Arabic].
Khani Ghazal Dagh, E. (2019). *The reflection of mystical love in the epic "Karbala" by Saeed Al-Osayli*. MA Thesis. Shahid Madani University of Azerbaijan [In Persian].
Khanlari, P. (1998). *Poetry weight*. Tehran: Tehran University Press [In Persian].
Maarouf, Y. (2008). *Al-aroz alarabiyol al-Basit*. Tehran: Samet Publication [In Arabic]
Malaekah, N. (1967). *Issues of Contemporary Poetry*. (n.p): Maktabat Al-Nahda Publication [In Arabic].
Matlob, A. (1996). *A Dictionary of rhetorical terms and their evolution*. Second Edition. Beirut: Library of Lebanon Publishers [In Arabic].
Nouri Kizeghani, S. M. (2007). Literary and artistic study of the epic of Karbala by Saeed al-Osayli, master's thesis, University of Tehran [In Persian].
Qassem, A. (1981). *The heritage origins in criticizing contemporary Arabic poetry (A critical study in the Authenticity of poetry)*. Libya: Publication of the Popular Establishment for Publishing, Distribution and Advertising [In Arabic].
Qassem, A., & Deeb, M. (2003). *The sciences of rhetoric "Al-Badi', Al-Bayan and Al-Ma'ani*. Lebanon: The Modern Foundation for the Book [In Arabic].
Qutb, S. (2003). *Literary criticism*: *Its origins and methods*. Cairo: Dar Al-Shorouk Publication [In Arabic].
Salameh, B. (1961). *Eid al-Ghadir*. Beirut: Dar Al-Andalus Publication [In Arabic].
Sayadi Nejad, R., Seyfi, M., & Talibian, M. (2013). Inconsistency in mystical poems. *Criticism and Comparative Literature Quarterly, 6*, 61-89 [In Persian].
Shafiee Kadakani M. R. (1997). From mysticism to Russian formalism. *Hasti Quarterly, 2*(3), 28-12 [In Persian].
Shafiee Kadkani, M. R. (2002). *Imagination in Persian poetry*. Tehran: Agah Publication [In Persian].
Shafiee Kadkani, M. R. (2006). *Poetry Music*. Third Edition. Tehran: Agah Publication [In Persian].
Shahbazi, M. (2015). *Analysis of Hosseini's narrative poem in the epic poem Karbala by Saeed Al-Osayli*. MA Thesis. Razi University of Kermanshah [In Persian].
Sultani, M. (1981). prosody *and arabic music poetry*. Damascus: (n.p) [In Arabic].
Tabarani, A. (1983). *Al-Mujam Al-Kabir*. Mosul: Maktaba Aloloom Valhekam Publication [In Arabic].
Taftazani, S. (2006). *Sharh al-Mukhtasar*. Second Edition. Qom: Ismailiyan Publication [In Arabic].
Wahbe, M. (1984). *A dictionary of Arabic terms in language and literature*. Second Edition. Beirut: Maktabat Lebanon Publication [In Arabic].

بحوث في اللغة العربية: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات بجامعة أصفهان

العدد ٣١(خريف وشتاء ١٤٤٦هـ / ١٤٠٣هـ.ش)، ص ٥١ ـ ٦٨
المقالة: محكمة

عناصر الإيقاع ودلالاتها في ملحمة كربلاء الشعرية[١]

سيدمهدی نوری کیذقانی *

محمدحسن فؤاديان **

الملخّص

لا شك أن الموسيقى جانب هامّ في الشعر، بحيث إن خلا الشعر من الموسيقى والإيقاع فيخف تأثيره على المتلقي ويقترب من النثر العادي. فلذا عني نقاد الشعر بموسيقى الكلام بوصفها عنصرا أصيلا في البنية الشعرية. «كربلاء» ملحمة شعرية تاريخية تتناول بأسلوب أدبي خلاب سيرة الإمام الحسين (عليه السلام) منذ ولادته حتى استشهاده، والتي قام بإنشادها الشاعر اللبناني المعاصر، سعيد العسيلي (١٩٢٩ ـ ١٩٩٤م). ومن الميزات الأسلوبية البارزة لهذه الملحمة الأدبية هو أن العناصر الموسيقية جاءت بصورة فنية لتؤثر على المتلقي. ومن حيث أن الأدب الفني يتميز عن الكلام العادي باستخدام الموسيقى الساحرة والجرس اللفظي الرنّان، ففي شعر العسيلي ساعدت موسيقى الحروف والكلمات والعبارات الشاعرَ على أن يلبس شعره رونقا وجمالا، بحيث أثر هذا الإيقاع على التعبير الأحسن عن الوقائع والأحداث والمشاعر والأحاسيس. في هذا المقال، تطرقنا بمنهج وصفي ـ تحليلي إلى أهم العناصر الموسيقية في ملحمة كربلاء وأثرها في أداء المعاني ودورها في إيصال المدلول إلى ذهن المتلقي. ففي نظرة عابرة، يمكننا القول إن العناصر الموسيقية الخارجية (مثل الوزن العروضي والقافية) والداخلية في نوعيها الصوتي (مثل التكرار والتجنيس و...) والمعنوي (مثل التقابل والتناسب و...) زادت الأشعار إيقاعا وساهمت في خلق فضاء موسيقي موحية وساعدت على أداء المعاني بصورة أفضل.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، ملحمة كربلاء، سعيد العسيلي، جماليات

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

١ــ تاريخ التسلم: ١٤٠٢/١/١٢هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٤٠٢/٤/٢٠هـ.ش.

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحكيم السبزواري، سبزوار، إيران (الكاتب المسؤول) Email: sm.nori@hsu.ac.ir

** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران Email: foadian@ut.ac.ir

Copyright©2024, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially

http://10.22108/rall.2023.137228.1458

١. المقدمة

سعيد العسيلي شاعر لبناني ولد عام ١٩٢٩م، في قرية رشاف بجبل عامل. عكف منذ طفولته على قراءة دواوين فحول الشعراء القدامى أمثال المتنبي والشريف الرضي وغيرهما وكان شغفا بالمطالعة منذ صغره، بحيث كان يضطر إلى استئجار الكتب من بسطات الكتب والمكتبات وإعادتها بعد مطالعتها. وعندما كبر، انخرط في قوى الأمن الداخلي من أجل العيش وخدم لمدة ثلاثين سنة في تلك الوظيفة. وفي هذه المدة، كان ينشر قصائده في المجلات الأدبية اللبنانية بصورة مبعثرة وباسم المستعار «الشاعر الحزين». وبعد أن أحيل إلى التقاعد، أصدر أول ديوان يحمل عنوان الشاعر الحزين سنة ١٩٧٩م، وكان باكورة إنتاجه الأدبي؛ وفي ما بعد شرع في نظم الملاحم الإسلامية على اقتراح أحد أصدقائه متأثرا بالشاعر اللبناني المسيحي بولس سلامة (العسيلي، ١٩٨٢م، ص ١٨ ـ ٢١).

مع أن العسيلي كان من عامة الناس وتطرّق إلى الشعر في الحقبات الأخيرة من عمره؛ لكنه أنشد عدة ملاحم أدبية وتاريخية منها: مولد النور وأبوطالب كفيل الرسول وعلي والحسن، وألف كتبا عديدة منها الفروسية العربية في الجاهلية والإسلام وعمروبن معدي كرب الزبيدي حياته وشعره وومضات عاملية في تراجم علماء لبنان. وله ديوان شعر باسم الشاعر الحزين.

وأما ملحمة كربلاء، فهذه المنظومة الطويلة رابعة ملاحم العسيلي الأدبية، والتي تم إنشادها عام ١٩٨٦م، وفي أكثر من ستة آلاف بيت. تشمل هذه الملحمة مئتين واثنتين وعشرين قصيدة وتتناول سيرة سيد الشهداء الإمام حسين (عليه السلام) منذ ولادته وحتى استشهاده في كربلاء سنة ٦١هـ. والشاعر قد بذل جهده في إنشاد هذه الملحمة، وكما يقول نفسه عانى وتعذب كثيرا (العسيلي، ١٩٨٦م، ص ١٤). وجدير بالذكر أن هذه الملحمة تتمتع بأسلوب أدبي بارز وتعدّ من أروع الشعر الحسيني في العصر الحديث وأجمله.

يقول محمد حسين فضل الله، عن شعر العسيلي وملحمته كربلاء: «لقد تحول الشعر عنده إلى ينبوع متدفق بالروح الإسلامية المتحركة في آفاق أهل البيت الذين عاشوا الإسلام فكرة وحركة وجهادا وثورة على كل مواقع الكفر والانحراف؛ وهذا ما جعل ملحمته كربلاء إطلاقة جديدة مليئة بالروح والإبداع والثورة وحركة الحياة؛ وبذلك فإنني أقدم للقراء شاعرا مبدعا يتميز بالوضوح والإحساس الفني بالكلمة واللمحة والصورة والفكرة والمضمون المتحرك في عمق الواقع وامتداده» (المصدر نفسه، ص ١٠).

في هذه المقالة، حاولنا دراسة العناصر الموسيقية في ملحمة كربلاء الشعرية، وإلقاء الضوء على أهم الميزات الصوتية التي جعلت أبيات هذه الملحمة وقصائدها تقرع الأسماع، وتجذبها للاستماع إليها.

١ـ١. أسئلة البحث

تحاول الدراسة الإجابة عن السؤالين:

ـ ما العناصر الإيقاعية البارزة والمؤثرة في ملحمة كربلاء الشعرية؟

ـ كيف تقوم هذه العناصر الموسيقية بتحسين الكلام وما دورها الدلالي في إيصال المعنى إلى المتلقي بصورة مطلوبة؟

١ـ٢. خلفية البحث

ما عثرنا على دراسة حول الموسيقى ودورها الجمالي والدلالي في ملحمة كربلاء؛ ولكنه ثمة دراسات تناولت ملحمة كربلاء من ناحية الشكل والمضمون، نشير إليها:

بررسی ادبی و هنری ملحمة کربلاء اثر سعید العسیلی (= دراسة أدبية وفنية لملحمة كربلاء للشاعر سعيد العسيلي)، للسيد مهدي نوري (١٣٨٦هـ.ش). كما يبدو من العنوان، قد تناولت هذه الأطروحة العناصر الأدبية بصورة عامة ولم تركز على الموسيقى بصورة خاصة محددة.

ونگاهی به عناصر ادبی در منظومه حماسی کربلاء اثر سعید العسیلی (= دراسة العناصر الأدبية في ملحمة كربلاء للشاعر سعيد العسيلي)، لعبد الحسين فقهي وسيد مهدي نوري، (١٣٩١هـ.ش). في هذا المقال، قد تمت دراسة العناصر الأدبية الأربعة يعني العاطفة والخيال والمعاني والأسلوب؛ وفي مجال الخيال، قد تناول المؤلفان التشبيه والاستعارة والكناية؛ وفي قسم المعاني، قد درسا المضامين والأفكار وطرق أدائها؛ وفي مجال الأسلوب، قد تطرقا إلى الألفاظ وكيفية استخدامها وقد أشارا إلى الموسيقى بصورة مختصرة ولم يركزا على الموسيقى بصورة خاصة ومتمركزة.

وكتاب امام حسين (عليه السلام) در شعر معاصر عربی (= الإمام الحسين (عليه السلام) في الشعر العربي المعاصر)، لإنسية خزعلي (١٣٨٤هـ.ش)؛ والتي تناول هذه الملحمة ضمن دراسة الملاحم الحسيني في العصر الحديث. قد قامت المؤلفة في فصل من هذا الكتاب بدارسة ملحمة الكربلاء ضمن ملاحم حسينية أخرى، غير أنها لم تركز على الجانب الموسيقي لملحمة الكربلاء.

ومقالة بررسی محتوایی و بلاغی شعر قصصی حسینی در ملحمه کربلا سعید العسیلی (= الدراسة المضمونية والبلاغية للشعر القصصي الحسيني في ملحمة كربلاء للشاعر سعيد العسيلي)، لمحمد رضا شهبازي (١٣٩٤هـ.ش). كما يبدو من العنوان، قد تناول الطالب في هذه الرسالة الجانب القصصي من الملحمة ويختلف عمله عن منهج مقالنا.

ورسالة بازتاب جلوه‌های عشق عرفانی در ملحمه کربلا سعید العسیلی (= أصداء الحب العرفاني في ملحمة كربلاء للشاعر سعيد العسيلي)، لاسفندیار خاني قزلداغ (١٣٩٩هـ.ش). هذا الرسالة أيضا قد تناولت جانب المضمون وقامت بدراسة الحب العرفاني ولا صلة لها بالموسيقى.

٢. المفاهيم النظرية

٢ـ١. موسيقى الشعر وأهميتها

إن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات. فتضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي. ومن أهم هذه المؤثرات هو الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات (قطب، ٢٠٠٣م، ص ٤٠).

لا شك أن الموسيقى جانب هام في الشعر والنثر الفني. كما أن الإيقاع الصوتي ظاهرة فنية بارزة في القرآن الكريم، مما يجعل الأسماع والأفئدة تجذب إليه وتتأثر بنغماتها الخلابة. وجدير بالذكر أن «لموسيقى الشعر مجالا واسعا، وكأنها من أول أسباب جعلت الكلمات ذات حركة وثورة، واستخدام الموسيقى في نظام الكلمات هو أول ما أعجب به الإنسان البدوي» (شفيعي كدكني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٨).

وبناء على هذا، «فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها، خفّ تأثيره واقترب من مرتبة النثر» (سلطاني، ١٩٨١م، ص ٧). وكما يصرح بعض النقاد الغربيين: «بل أن الشيء الذي يفرق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو تجربة الأذن؛ ذلك أن الشعر كلام يمتاز بزخرفة موسيقية» (درو، ١٩٦١م، ص ٤٣). و«كان أرسطو في كتاب الشعر يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين: أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد؛ والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم» (أنيس، ١٩٥٢م، ص ١٢).

يبحث الدارسون غالبا ما عن عناصر الإيقاع في الشعر في الحقلين:

ـ الموسيقى الخارجية التي تتمثل في الوزن العروضي ونظام القافية؛ وهذه الموسيقى مؤكد عليها من أقدم العصور؛ «وكان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمراً جيداً يميزه من النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي» (أنيس، ١٩٥٢م، ١٢)؛

ـ الموسيقى الداخلية، وهي عبارة عن انسجام الكلمات ونسبة تركيبها والنغم الحاصلة من الحروف المتجاورة (شفيعي كدكني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٨). فالموسيقى الداخلية أعمّ من الإيقاع اللفظي، وتتسع دائرتها، وتعني ما تسمى «بالحيل النغمية التي تعتمد على مثل التكرار والمزاوجة والتنسيق والتآلف اللفظي أو تنافره» (قاسم وديب، ٢٠٠٣م، ص ١٣٥).

وبعد هذه المقدمات، نتطرق إلى أهم الجوانب الموسيقية في ملحمة كربلاء.

٣. الإيقاع في ملحمة كربلاء

٣ـ١. الموسيقى الخارجية

قد مر فيما سبق أن الموسيقى الخارجية تظهر في الوزن والقافية؛ فلكل منهما دور هام في تنسيق النظام الصوتي للقصيدة العربية.

٣ـ١ـ١. الوزن العروضي ودوره الإيقاعي والدلالي

إنّ قصائد هذه الملحمة قد نظمت كلها في بحر "الكامل". وهذا البحر يتشكل من ست تفاعيل "مُتَفاعِلُن". والأبيات قلما سلم أكثر تفاعيلها من الزحافات والعلل وغالبا ما نراها مقرونة بالإضمار. وانظر في ما يلي هذين الضربين:

فَأجابَــه لَــوْ كــانَ غَيْــرُك قالَهــا لَأَجَبْتُــــهُ بِشَــــتيمَةٍ أرْضَــــاها

(١٩٨٦م، ص ٢٤٥).

مُتَفاعِلُن مُتْفاعلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن متفاعلن مُستفعلْ

والرَّكْــبُ أنَّــى ســارَ فــي عَــرضِ الفَــلا رَدُّوه قَسْــرَا عَــنْ كَــريمِ المَقصَــدِ

(المصدر نفسه، ص ٢٤٧).

مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعلن

(مُتْفاعِلن ـ مُتْفاعِلن ـ مُتْفاعِلن ـ مُتْفاعِلن ـ مُتْفاعِلن ـ مُتْفاعِلن)

ففي البيت الأول، قد سلمت التفاعيل من الزحافات والعلل، إلا الضرب وتفعيلة واحدة.

وفي البيت الثاني، نرى أن العروض والضرب وسائر التفاعيل قد تغيرت من مُتَفاعِلن إلى مُستفعلن وقد حدث فيها الإضمار.

والكامل يصلح لكل نوع من أنواع الشعر؛ ولهذا كان كثير الاستخدام في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أنسب للخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة (البستاني، د.ت، ص ٩٢).

وهذا البحر «يتميز بالفخامة والمتانة؛ فلذا كثر استعماله في المدح والفخر والرثاء» (البستاني، ١٩٨٦م، ص ١٥٨)؛ ومن حيث إن الحماسة من أهم أغراض هذا البحر (معروف، ١٣٨٧هـ.ش، ص ٦٩)، فيمكن القول إنّ العسيلي نجح في اختيار الوزن، حيث تمتع من جهة بفخامة هذا البحر وشدّته في ذكر الحروب وشجاعة الأبطال وتمتع من جهة أخرى من الجانب الغنائي والحزين لهذا الوزن في ذكر المراثي والمواضع الحزينة أو الهادئة. فعلى سبيل المثال، يقول في وصف العباس بن علي في ساحة الوغى:

بُرْكــانُ نَــارٍ هَــاجَ فِــي المِضْــمَارِ أو عاصِــفاتُ الــرِيحِ فِــي الأعْصَــارِ

(١٩٨٦م، ص ٥٠٢).

فنلاحظ أن مضمون البيت حماسي، وقد عبّر الشاعر عن هذا الشعور بأفضل ما يمكن نتيجة استعمال مفردات فخيمة مثل "البركان، والمضمار، والصواعق، وتخّر، والعاصفات، والأعصار"، مما تلائم موسيقى الشعر، كما أدّى تغيير "مُتَفاعِلن" إلى "مستفعلن" في هذه الأبيات (زحافة الإضمار) إلى تشديد الإيقاع؛ لأنه في هذه الحالة، قد اقترب البيت إلى بحر الرجز والرجز ـ كما أشار العروضيون ـ أقرب إلى الملحمة والشعر البطولي.

ومن الأبيات الأخري والتي جاءت الموسيقى العروضية متسقة مع المدلول الحماسي، هذا البيت الذي يصف الشاعر الإمام الحسين في الميدان:

فَكأنّمـــا هُـــوَ بِـــالنِّزالِ صَـــواعِقٌ مِنْـــه تَخِـــرُّ الرَّاســـياتُ وتَصْـــعَقُ

(المصدر نفسه، ص ٥٢٣).

فاستعمال كلمات مثل "صواعق، وتخرّ، وتصعق" بحروفها الفخمة يكسب الشعر موسيقى رنانة وملائمة للحرب، كما أن انفتاح الفم عند تلفظ "ألف" في نهاية تفعيلتي الأولي والثانية من الشطر الأول، والتفعيلة الثانية من الشطر الثاني (فكأنما: مُتَفاعلن/ هو بالنزا: مُتَفاعلن / رُرّاسيا: متفاعلن)، يوحي بنوع من الفخامة والأبهة.

ومن النماذج التي قد وافقت الموسيقى مع المضمون الحماسي، البيت التالي الذي يتكلم فيه الشاعر عن مسلم بن عقيل، وهو يرجز في حصار الأعداء:

لـــي زَمْجَـــرات قَـــدْ دَوتْ وَكأنهـــا قَصـــفُ الرُّعـــودِ بِصَـــوْتِه الصّـــخّاب

(المصدر نفسه، ص ٥٢٣).

مُتْفاعلن ـ متْفاعلن ـ مُتَفاعِلن متْفاعلن ـ مُتَفاعلن ـ متْفاعلْ

فالإضمار الموجود في التفعيلة الأولى والثانية من الشطر الأول والتفعيلة الأولى والأخرى من الشطر الثاني قد قرّب البيت إلى بحر الرجز؛ لأن أكثر التفاعيل قد تحولت إلى "مستفعلن"؛ والكلمات الفخمة والشديدة ذات الحروف الصلبة الشديدة مثل "زمجرات، وقد دوت، وقصف، والرعود، وصخّاب"، قد ساعدت على خلق موسيقى حماسية وبطولية تناسب الحالة النفسية لمسلم، وهو يرجز ببسالة.

٣ـ١ـ٢. التقفية

تعد القافية من العناصر الموسيقية الهامة في الشعر العربي، فقد رافقت الشعر العربي من أقدم عصوره وإلى العصر الراهن وحتى بعد ظهور الشعر الحر مازال الشعراء يستقبلونها. وتختلف أهمية القافية في اللغات المختلفة؛ فمثلا «في الشعر الفرنسي، إن القافية أكثر أهمية من الشعر الإنجليزي والإيطالي. يقول فلتر[1] بإمكان الإيطاليين والإنجليزيين أن يكفوا عن القافية؛ لكننا الفرنسيين نحتاج أن نكرر أصوات معينة في مواضع محددة كي لا يشبه شعرنا نثراً» (خانلری، ١٣٣٧هـ.ش، ص ٨). فالشعر موسيقى أيضا في قافيته. هذا الصدى الذي يتردد بصورة قياسية، فينتظره السامع ويستعد له الفم والجسم (غريب، ١٩٥٢م، ص ٩٤). وغياب القافية يخذل روح التوقع عند القارئ؛ إذ يقطع الاتساق الإيقاعي ويحطم التوازي والتوازن بين الأبيات، ويجمع بين الأبيات في سلسلة واحدة من الوحدات المفككة التي يتوقع أن تكون القافية فيها وقفة طبيعية تخدم التعبير الشعري (قاسم، ١٩٨١م، ص ١٣٥).

1. Voltaire

للقافية أثر موسيقي بارز في ملحمة كربلاء. فقد حاول الشاعر أن تستعمل القوافي بشكل تلائم وزن الشعر وموضوعه؛ على سبيل المثال، عندما يصف العباس (عليه السلام) في ساحة الحرب، يستعمل في قافية الأبيات مفردات مثل "مضمار، وأعصار، وشرار، وبتّار، وأسوار، وكرّار، وفوّار و..."، مما تتميز بموسيقى حماسية لما لها من حروف فخيمة وجاءت بعضها مشددةً:

أمْ أنّـــه مَـــوجُ البِحـــارِ تَصـــادَمَت أخْطـــــارُه بِـــــالمُرْهَف البَتّـــــارِ

(١٩٦٨م، ص ٥٠٢).

وفي البيت المذكور، إضافة إلى ما ذكرنا، ورود علة القطع والإضمار في تفعيلة القافية زاد الوزن حماسة؛ لأنه غيّر تفعيلة "مَتَفاعِلُن" إلى "مُستَفعِل (---)"، وبهذا قرّبه إلى الرجز؛ وهذا شأن كثير من الأبيات البطولية في الملحمة؛ على سبيل المثال، في قصيدة العباس في الميدان ذات ٦٢ بيتا، نرى علة القطع والإضمار في ضرب ٤٩ بيتا من أبيات القصيدة، يعني معظم الضروب جاءت مقطوعة ومضمرة.

وكما أن القوافي في مواضع البطولة قد زادت على الجانب الحماسي للأبيات؛ ففي مواضع أخرى، أيضا قد ساهمت في إيصال المعنى المقصود إلى ذهن المتلقي بأفضل شكل؛ على سبيل المثال، عندما يصف جمال العباس، يستعمل في القوافي مفردات متناسبة لغرضه، كما نشاهد في قصيدة يقين العباس، مفردات مثل: "أعراس، وكاس، وإيناس، وآس، وغرّاس، وألماس"، مما تتميز بإيقاع لين:

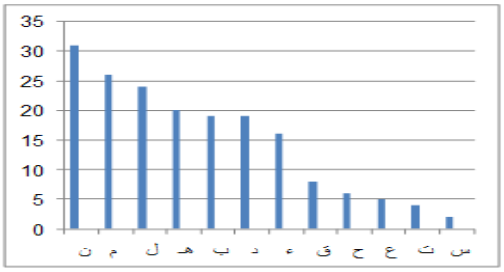
تَأسُـــو جِـــراحُ البائســـينَ بِبَســـمَةٍ عَلَويـــــةٍ فَيّاضَـــــةِ الأينـــــاسِ

(المصدر نفسه، ص ٤٨٧).

وبما أنّ العسيلي كان من عامة الناس وحاول أن يعلن مشاعره وعواطفه بشكل ساذج، ففي معظم الأوقات، استعمل القوافي ملاءمة لوزن الشعر وجعل الأبيات تتميز بالسلامة والسهولة وقلّما انتابه التكلف والتصنّع. ومما يجدر الإشارة أن في هذه الملحمة التي تشكلت من مائتين واثنتين وعشرين قصيدة، قد استعمل الشاعر نصف الحروف الأبجدية للقوافي ولم يلتزم بقافية واحدة، كما هو من شأن بعض الملاحم العربية الأخرى، وربّما نستطيع القول بأن هذا الأمر مقبول؛ لأن تغيير القوافي تدارك ثبات الوزن في أكثر من ستة آلاف بيت، ويؤدي إلى التنوع ويزيل ملل القارئ بصرف النظر عن أنه يجعل الملحمة تختلف عن الملاحم الغربية والتي تأتي كلها على وزن وقافية واحدة.

وفيما يلي، نأتي بكمية استخدام الحروف للقوافي:

الراء: ٣٤ قصيدة / النون: ٣١ قصيدة / الميم: ٢٦ قصيدة / اللام: ٢٤ قصيدة / الهاء: ٢٠ قصيدة / الباء: ١٩ قصيدة / دال: ١٩ قصيدة / الهمزة: ١٦ قصيدة / القاف: ٨ قصائد / الحاء: ٦ قصائد / العين: ٥ قصائد / التاء: ٤ قصائد / السين: ٢ قصيدتان / الفاء: ٢ قصيدتان.



الرسم البياني عن كمية استخدام الحروف في القوافي

٣ـ٢. الموسيقى الداخلية

قلنا فيما مضى إن الموسيقى الداخلية أعمّ من الإيقاع اللفظي والوزن العروضي وتتسع دائرتها وتعني ما تسمى «بالحيل النغمية التي تعتمد علي مثل التكرار والمزاوجة والتنسيق والتآلف اللفظي أو تنافره» (قاسم، ١٩٨١م، ص ١٣٥)، وغيره من المحسنات اللفظية والمعنوية. فبإمكاننا أن نقسم الموسيقى الداخلية إلى القسمين: موسيقى الأصوات أو الإيقاع الصوتي والموسيقى المعنوية (شفيعي كدكني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٣٠٠)

٣ـ٢ـ١. الإيقاع الصوتي

الإيقاع الصوتي يظهر في الألفاظ والعبارات، وله أثر مباشر على الأسماع، بحيث يلتذ منها المتلقي دون تريث. وأهمّ عناصره ما يلي:

٣ـ٢ـ١ـ١. التجنيس

الجناس من العناصر الموسيقية الهامة في النثر والنظم، ولها أثر عظيم في جذب الأسماع، خاصة إذا «يكون المعني هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه» (الجرجاني، ١٩٩١م، ص ١١). يظهر التجنيس في ذات اللغات وطبيعتها كقاعدة لسانية. وإذا أمعنّا النظر في أمثال العامة، غالبا ما نرى فيها نوعا من الجناس (شفيعي كدكني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٣٠١).

والتجنيس بأنواعه المختلفة يؤثر على سمع المتلقي ويسهم في تثبيت المعنى في سمعه، كما نرى هذا الأثر في القرآن الكريم. و«الجناس أحد الأساليب البديعية القرآنية التي انتثرت بين آياته وأشرقت في سمائه، فسمع العرب نغما صوتيا وإعجازا موسيقيا، فضرب على أوتار قلوبهم ونفذ إلى وجدانهم» (السيد موسى، ٢٠٠٠م، ص ٦).

نرى في ملحمة كربلاء أنواعا مختلفة وجميلة من التجنيس. وجمالها يكمن في كونها ناجمة عن الطبع، حيث الشاعر لم يكن مقيدا بإتيانها.

ومن التجنيس الجميل هو ما جمع الشاعر بين كلمتي "خذ وخض" في شطر واحد:

خُذْ سَـيْفَك الماضِـي وخُـضْ نـارَ الـوَغى وَدَعِ الطُّغَـــاةَ تُصـــيبُها الأهْـــوالُ

(١٩٦٨م، ص ٣٣٤).

هذا النوع من الجناس يُسمى في البديع بـ"الجناس اللفظي"، وهو «ما تماثل ركناه وتجانسا خطا وخالف أحدهما الآخر في حرف فيه مناسبة لفظية» (عكاوي، ١٩٩٦م، ص ٤٩٠ـ٤٩١).

لا شك أن تشابه كلمتي "خذ وخض" قد أثّر على موسيقى البيت؛ وعلى جانب هذا، فإن كل كلمة لها دلالتها الخاصة ومناسبة للفضاء الحماسي للبيت. فكلمة "خُذ" توحي بتحريض البطل على الإسراع نحو السيف، وكما قالوا «فقد تركزت في ذال خصائص الذكورة، توتر صوت، وخشونة ملمس وشدة ظهور» (عباس، ١٩٩٨م، ص ٦٦). و«كثير من المصادر التي تبدأ بحرف الذال تدل على الاهتزاز والاضطراب وشدة التحرك» (المصدر نفسه)؛ ومن جانب آخر، شدة حرف الضاد وقوتها في كلمة "خض" توحي بقدرة البطل وشجاعته في ساحة الحرب؛ لأن حرف الضاد في نهاية الكلمة «يدل على الشدة والضخامة والصلابة» (المصدر نفسه، ص ١٥٧). بهذا، تتوافق الكلمتان المتجانستان مع مدلول البيت الذي يعبر عن شجاعة البطل وخوضه في ساحة الوغى بلا خوف.

وقد يختلف طرفا التجنيس مما له نظائر مختلفة ومتعددة في الشعر القديم:

كـــانَ الطّليـــقُ بِقَوْلِـــه أوحَـــى لهـــا فمَشَـــتْ بخُدْعَتِـــه علَـــى أوحَالِهـــا

(١٩٦٨م، ص ٨٦).

فهنا تشابه الكلمتين في النغمة والصوت واختلافهما في المعنى والدلالة يجلب ذهن القارئ نحو التفكر والتعمق وعند كشف معنى الكلمتين يلتذ من البيت واستماعه؛ وهذا النوع من الجناس يُسمى في البلاغة بالتجنيس المركب المفروق؛ لأن اللفظين متشابهان لفظا ومتفاوتان خطا.

وفي البيت التالي قد وقع التجنيس المحرف بين الإمام والأمام بعيدا عن التكلف:

والأرضُ قَبّلَهـــا أمَـــامَ إمامِـــه مِـــنْ ثَـــمَّ صـــافَحَ بَعْـــدَه الأنصَـــارَا

(المصدر نفسه، ص ٣٣٦).

واستخدام الشاعر للكلمتين المتجانستين في هذا البيت يوافق موسيقى البيت ومعناه معا؛ من جانب المعنى وكأنه بإتيان كلمة "أمام" يعبر عن احترام وأدب الشخص ويرسم لنا مشهد تقبيل الأرض والإمام بين يديه، كما أن الإمام عادة ما يقع في مقدم القوم في صفوف الحرب والصلاة وغيرهما؛ كما لا يخفى الوقع الموسيقي لهذه الكلمة، ولو أتى الشاعر مثلا بكلمة "إزاء" بدلا من "أمام" لفاته الجناس والموسيقى الحاصلة منها.

٣ـ٢ـ ١ـ٢. التكرار

التكرار من الأدوات التعبيرية الهامة في الشعر والنثر. وقد استخدمه الأدباء والشعراء من قديم الأيام في شعرهم ونثرهم وبأشكاله المختلفة. «إن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية ويستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع أن يسيطر عليه الشاعر سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه» (الملائكة، ١٩٦٧م، ص ٢٣٠).

التكرار يأتي في مستويات مختلفة كتكرار الحروف والكلمات والجملات؛ ولكل نوع منه أثره الموسيقي والدلالي. وفيما يلي، نأتي بشواهد لكل نوع من أنواع التكرار.

فمن تكرار الحروف في شعر العسيلي هذا البيت:

كَثُـــــرَ البُكـــــاءُ وزادَتِ الأتْـــــراحُ فـــــي كَـــــرْبَلاءَ وزالـــــتِ الأفْـــــرَاحُ

(١٩٨٦م، ص ٣٤٣).

ففي هذا البيت، قد تكررت الألف المدية ستة مرات؛ وهذا التكرار وانفتاح الفم عند تلفظها والقافية المختومة بـ"آحُ" يوحي بالحزن والهمّ وينسجم مع الجو المحزون للبيت؛ لأن البيت يتكلم عن ازدياد البكاء والحزن، والقارئ عند قراءة البيت يشعر بهذا الحزن تلقائيا.

وقد نرى التكرار عند العسيلي في الكلمات مثل:

جَـونٌ ومَـن جَـونٌ؟ وسَـوفَ أقـولُ مَـن جَـــونٌ وفـــي الأخبَـــارِ لا أتَوَسَّـــعُ

(المصدر نفسه، ص ٣٩٢).

فهنا، قد قام الشاعر بتكرار كلمة "جون" لإلقاء الضوء عليها وتثبيت اسمها في ذهن المتلقي. وفي الدراسات الحديثة «مثل هذا التكرار يعدّ ضربا من ضروب الإحالة إلى السابق بمعنى أن الثاني والثالث يحيل إلى الأول، ومن ثم يحدث السبك بين أجزاء الكلام» (عبد المجيد، ١٩٩٨م، ص ٧٩)، كما نوّه به العلماء القدامى وقالوا: «لا يجب على الشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة

التشويق والاستعذاب» (ابن رشيق القيرواني، ١٩٧٢م، ج ٢، ص ٧٣). فهنا أيضا قد كرر الشاعر اسم جون مولى الحسين للالتذاذ بتكرار اسمه والتنويه علي علو شأنه.

ومن أمثال أخرى لتكرار الكلمة، هذا البيت الذي قد كرر الشاعر فيه كلمة "يسبّ" لإلقاء الضوء على مدلولها وإظهار شدة كراهيته للشخص المذموم:

ويَسُبُّه ويَسبُّ حُكْماً فاسِداً ويَسبُّ طاغِيةَ النِفاقِ زِيادَا

(١٩٨٦م، ص ١٧٠).

وقد يأتي التكرار في مجال أوسع وفي أكثر من كلمة، كما نراه في الأبيات التالية:

عَباسُ يا جَداه بَدرٌ ساطِعٌ هَتَكَ اللَيالِي السُودَ وهو صَبيحُ

عَباسُ يا جَدّاه سَيفٌ قاطِعٌ مِنه يفرُّ المَوتُ حِينَ يَصِيحُ

عَباسُ يا جَدّاه عَزمٌ صَامدٌ وفُتُوةٌ وشَكيمَةٌ وطُمُوحُ

عَباسُ يا جَدّاه رِيحٌ عاصِفٌ أو مَوجُ بَحرٍ بالنزالِ جَمُوحُ

عَباسُ في وَجهِ الكرامِ مَبسَمٌ حُلوٌ وَعندَ الاقتِدارِ صَفُوحُ

(المصدر نفسه، ص ٤٩٢).

إن الشاعر كرر عبارة "عباس يا جداه" في هذا المقطع أربع مرات. والتكرار هنا قد جاوز الحروف والكلمات وقد تم إحالته كل مرة إلى طرف آخر من أطراف التكرار، «مما جعله عاملا لغويا من عوامل تجسيد (الاستمرارية) في هذه الأبيات» (عبد المجيد، ١٩٩٨م، ص ٨٨). ومما زاد على التلاحم وانسجام البيت أنه في كل مرة قد أعقب الشاعر هذه العبارة بأوصاف متوازنة، تزيد على الجرس الموسيقي للأبيات: "بدر ساطع / سيفٌ قاطع / عزم صامد / ريح عاصف".

وثمة نوع من التكرار يقال في البديع له "العكس" والذي يزيد في جمال الموسيقى؛ ولكن إذا نبع من الطبع ولم يكن تكلفا. والعكس: «هو أن تقدم في الكلام جزءا ثم تعكس، بأن تقدم ما أخرت، وتؤخّر ما قدمت، ويأتي على أنواع مختلفة» (التفتازاني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ١٣٨). لهذا النوع من التكرار أيضا وظيفتها الدلالية الخاصة؛ ولكن إذا لم يكن الشاعر متصنعا ومتعمدا في الإتيان بها؛ لأن لهذا التقديم والتأخير أثر إيجابي في تثبيت المعني عند المتلقي. وقد عثرنا على نماذج قليلة جدا منها في الشعر العسيلي منها:

قَد كانَ وَهجُ الشَوقِ في نَظَراته والشّوقُ وَهجٌ كان في نَظَراتِها

(١٩٨٦م، ص ١٠١).

وهناك نوع آخر من التكرار يسمى في البديع الكلاسيكي العربي "رد العجز على الصدر"؛ وهو في النظم أن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو صدر المصراع الثاني (التفتازاني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٤٤٦).

ومن أمثاله في شعر العسيلي:

رأْسانِ يَحْتويانِ كلَّ حَميّةٍ والعزَّ والأمْجَادَ يَحتَويانِ

(١٩٨٦م، ص ١٩٥).

فتكرار كلمة "يحتويان" في صدر الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني مما يخلق الموسيقى. وهذا الفضاء الموسيقي يؤكد على المعنى المقصود، وهو احتواء الأوصاف الحميدة مثل العز والحمية والمجد.

ومن نماذج أخرى لهذا النوع، هذا البيت:

خُــذِلَ العفــافُ ورَاحَ يحْكمُــه الزّنَــى وَيْــحُ العَفــافِ اذا دَهتْــه زَوانِــي

(المصدر نفسه).

في هذا البيت، يريد الشاعر أن يؤكد على فساد المجتمع بسبب فساد أمير كابن زياد. وقد أبرز هذا المفهوم بتكرار كلمتي "الزنى والزواني" في نهاية الشطرين، وكأنه يرسخ فساد نسب الأمير وأخلاقه في سمع المتلقي بهذا التكرار المنظم. ولهذا النوع البديعي أيضا أثره في تحقيق الترابط والتلاحم بين أجزاء البيت الشعري، كما أشار إليه ابن أبي الإصبع في تعريفه لهذا النوع: «هو عبارة عن كل كلام بين صدره وعجزه رابطة لفظية غالبا تحصل بها الملائمة والتلاحم بين قسمي الكلام» (١٩٧١م، ص ٣٦).

٣ـ٢ـ٢. الإيقاع المعنوي

يتشكل هذا النوع من الموسيقى داخل الشعر من الطباق أو التقابل أو أي تناظر في المفاهيم والمدلولات. وعلى هذا، لا تنحصر موسيقى الشعر بالأصوات الخارجية ونظام العروض الخليلي والتقفية فقط. ومن هذا المنظار، يقول غوته، الشاعر الآلماني الكبير: «إني أسمي هندسة البناء الموسيقى الجامدة». فكلامه هذا تعبير آخر عن النطاق الأوسع للموسيقى (شفيعي كدكني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٢٩٥).

٣ـ٢ـ٢ـ١. الطباق

الطباق من الأساليب البيانية الهامة، وله دور هام في أداء المعاني؛ لأن تقابل الأضداد ومقارنتها يظهر المعنى بصورة أفضل ويستعد ذهن الإنسان لتصوّر المعنى المقصود بذكر ضدها (أبوستيت، ١٩٩٤م، ص ٥١؛ مطلوب، ١٩٩٦م، ص ١٨٣).

وكثيرا ما استخدم العسيلي الطباق في عدة أبيات؛ وهذا يناسب شعره هذا؛ لأن ملحمة كربلاء في الحقيقة عبارة عن تقابل الأضداد؛ ففي جانب يقع الحسين، وهو خير أهل زمانه، وفي جانب آخر أعداؤه الذين وصلوا إلى نهاية الدنيئة.

جاء الطباق في شعر العسيلي على قسمين: الأول الطباق التقليدي والذي نراه في قصائد كثير من الشعراء. ومن نماذجه:

وبُطولــــةٍ بَخِــــلَ الزمــــانُ بِمِثلِهــــا منْهــــا تَلــــينُ قسَــــاوةُ الأحجَــــار

(١٩٨٦م، ص ٢٠).

فهناك كلمة "تلين" تقابل "قساوة"؛ وهذا النوع من الطباق يُسمى بطباق الإيجاب في البلاغ. وقد أكد الشاعر على المعنى المقصود بإتيان هذا الطباق، بحيث وصف الممدوح بالبطولة، واستمد من الصور الملموسة لتأكيد كلامه، وقال الأحجار الصلبة تلين أمام هذه القوة والبطولة، وكما نرى استخدام هذا الطباق من عوامل قوة البيان؛ لأن «المقابلة نوعٌ من التحدي بين المعاني والمنافسة في الظهور، وهذا قوة للمعاني» (الشايب، د.ت، ص ٢٣٩).

والقسم الثاني ما جاءت بصورة بديعة يختلف عن النماذج المألوفة، حيث يقول في وصف أحد أصحاب الحسين:

هــــو عَــــابسٌ لكنــــه عِنــــدَ الــــوَغَى مِــــن أجــــلِ آلِ مُحَمّــــدٍ يَتَبَسّــــمُ

(١٩٨٦م، ص ٣٨٨).

في هذا البيت، يوجد طباق جميل بين كلمة "عابس" في بداية الشطر الأول و"يتبسم" في نهاية الشطر الثاني؛ واقتران هذه الطباق بالتورية زاد البيت جمالا وايحاءً. فللعابس معناه القريب، وهو "متجهم الوجه"، ومعناها البعيد، وهو "عابس اليشكري" من أصحاب الإمام، وهو المقصود هنا.

وقد يستعمل الشاعر الطباق مع أنواع بديعية أخرى مثل:

لكـــنّهُم كـــانُوا كِرامـــا قَـــابَلوا قَومَـــا بِمُعْتـــركِ النِـــزالِ لِئامَـــا

(المصدر نفسه، ص ٣٢٨).

هنا قد جاء الطباق بين "كرام ولئام"، ومما زاد هذا الطباق بهاء ورونقا وجودُ السجع والتوازن بين الكلمتين.

٣ـ٢ـ٢ـ٢. التقابل

وهو أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب (التفتازاني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٤١٠). ومن نماذجها الخلابة في القرآن الكريم هذه الآية: ﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَاتَّقَىٰ ۞ وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَىٰ ۞ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَىٰ ۞ وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَىٰ ۞ وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَىٰ ۞ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَىٰ﴾ (الليل ٩٢: ٥ ـ ١٠).

ومن المقابلة الفنية في ملحمة العسيلي هذا البيت:

أنْـــتَ ابـــنُ صَـــخرٍ أنجَبَتْـــك عَـــواهِرُ وأنـــا ابْـــنُ طـــه أنجَبَتنِـــي فـــاطِمُ

(١٩٨٦م، ص ٧٠).

فهنا قد تقابل الأسماء على النحو التالي: فضمير "أنت" الذي المقصود منه "يزيد" يقابل "أنا"، أي "الإمام الحسين"، و"صخر" يقابل "طه"، و"العواهر" التي تدلّ علي الإثم والرجس تقابل "فاطمة" الطهر الطاهرة.

والبيت التالي أيضا من المقابلات الأدبية في الملحمة:

والعَـــدْلُ غـــابَ عَـــنْ الشّـــريعةِ رَســـمُه والجـــورُ عَـــمَّ السَـــهلَ والآكامَـــا

(المصدر نفسه، ص ٣٢٨).

فهنا كلمتَا "العدل / غابَ" تقعان أمام "الجور/ عمّ"؛ وهذا التقابل يساعد المتلقي على تصور المعنى المقصود.

وجدير بالذكر أنه قلما عثرنا على هذا النوع البديعي في الملحمة، وهذا ينم عن الذوق السليم للشاعر؛ لأن الشاعر إذا أراد أن يأتي بعدة مفاهيم متقابلة في شعره متعمدا، يتجه نحو التصنع، كما شاهدنا في عصور الفترة للأدب العربي.

٣ـ٢ـ٢ـ٣. التناسب

هو الجمع بين أمرين أو أمور متناسبة لا على جهة التضاد (التفتازاني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٤١٢). والوظيفة الدلالية لهذه الصنعة هي أن هذا التناسب بين الكلمات والمفاهيم المختلفة، يجعل أجزاء البيت متشابكة. وقد استخدم العسيلي هذه الصنعة بصورة جميلة في بيته هذا:

واستَبشَـــرَت فيـــك السَـــماءُ وَهَلَّلَـــت زُهـــرُ النُجـــومِ وكَبَّـــرَت أســـحَارُ

(١٩٨٦م، ص ٤٨٢).

في هذا البيت، نرى مِن جانب التناسب بين "السماء، والنجوم والأسحار"، ومن جانب آخر بين "هلَّل وكبّرَ"؛ وهذا الصلة بين الكلمات تزيد من انسجام البيت، وتساعد المتلقي على تصوير المقصود، وتخلق نوعا من الموسيقى المعنوية.

فَيَــدٌ عَلَــى عَينــي تُكفكِــفُ دَمعَهــا وَيــــدٌ علَـــى قَلبـــي مِـــن الآلامِ

(المصدر نفسه، ص ٣٩٥).

فهنا أيضا نرى انسجاما وتناسبا بين كلمات "يد، وعين وقلب"؛ فكلها من الجوارح. وقد استفاد الشاعر من هذه الكلمات لتصوير المعنى المقصود ـ وهو بيان حزن الشخص وشدة أوجاعها ـ في خاطر المخاطب وكأن كل الأجزاء تساهم في التعبير عن هذا الحزن.

٣ـ٢ـ٢ـ٤. التناقض

في النقد العربي القديم، قد تحدث بعض النقاد أمثال قدامة في عيوب المعاني عن التناقض أو الاستحالة، وهو أن يذكر في الشعر شيء، فيجمع بينه وبين المقابل له من جهة واحدة (مطلوب، ١٩٩٦م، ص ٣٦٢). ولكن هذا النوع بصفة أخرى يبدو مصطلحا جديدا في الأدبين الفارسي والعربي المعاصرين. وأما المقصود منه، فهو أن يأتي الشاعر أو الأديب بعبارات ينافي بعضها بعضا، والعبارات تكون متغايرة في المفهوم؛ لكنها يتواصل في نقطة واحدة، يعني ظاهرها متناقض وباطنها منسجم ومتحد (فشاركي، ١٣٧٩هـ.ش، ص ٩٤)

وجدير بالذكر أن فضل السبق في هذا المجال يرجع إلى التراث الصوفي والعرفاني وأدبهما في الإسلام. «ففي بلاغة الصوفي محور الجمال هو خرق التقاليد اللسانية في حقلي الموسيقى والمعنى وفي مركز هذه الدائرة الجمالية غلبة الموسيقى والشطح (التناقض) على سائر جوانب الشعر تبدو جلية» (شفيعى كدكنى، ١٣٨٠هـ.ش، ص ٤٠). وقد قال البعض: إن «العرفان هو مدرسة التناقض والكمية الهائلة من الصور المتناقضة المستعملة في الأدب والشعر تتعلق بالأدب العرفاني والصوفي» (صيادي نژاد، سيفي وطالبيان، ١٣٩١هـ.ش، ص ٦٧).

وقد تميز الشعراء الميتافيزقيون بإنجلترا في القرن السابع عشر بكثرة اللجوء إلى التناقض الظاهري في مجازاتهم الطريفة وحسن تعليلهم. ويلاحظ كذلك أن مدرسة النقد الجديد في أمريكا قد أكدت أهمية التناقض الظاهري باعتباره أساس اللغة الشاعرة لا مجرد محسِّن بديعي (وهبة ومهندس، ١٩٨٤م، ص ١٢٣).

نرى نماذج رائعة من هذا النوع الفني في شعر العسيلي، مما زادت الشعر إيحاءً وروعة، ومنها الصورة التي يطلب فيها النبيُ عند ولادة الحسين أن يأتوا بالطفل إليه:

ابنِــي، إلــيَّ بــه، وعِنــدي فَرحــةٌ مَحزُونــةٌ فيهــا تَمُــوجُ النَّــارُ

(١٩٨٦م، ص ٢٧).

فتركيب "فرحةٌ محزونةٌ" متناقض الأجزاء ظاهرا. فكيف يمكن أن يكون الفرحة ذات حزن؟! ولكنه بعد التعمق، يبدو لنا أن هذا التعبير يكشف عن حقيقة يدلنا على فهم النص وكوامن معانيه. فمقصود الشاعر من الفرح المحزون هو أن ولادة الحسين عليه السلام قد سرّ النبيَّ؛ ولكن في بطن هذا الفرح، كانت تكمن غصة لما كان يدري رسول الله من مصير هذا الطفل واستشهاده عطشان وغريبا.

ونرى هذا النوع من التصوير أيضا في قضية ولادة العباس بن علي (عليه السلام):

ورآكَ حَيــدرةُ الــوغَى فسَــرَى بــه فَــرحٌ عليــه مِــنَ الشُّــجُونِ ســتارُ

(المصدر نفسه، ص ٤٨٢).

فتركيب "فرح عليه ستار من الشجون" فيه نوع من التناقض، كما ذكر في البيت السابق؛ لأن الفرح عادة ما يقابل الشجون ولا يجمع معه.

٣ـ٢ـ٢ـ٥. الإرصاد

أطلق عليه البلاغيون أسماء عدّة؛ أشهرها التوشيح والتبيين والتسهيم والإرصاد؛ وعرفه العسكري بقوله هو أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن مقطعه؛ وأوّله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعرا، وعرفت رويّه، ثم سمعت صدر بيت منه، وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه (قاسم وديب، ٢٠٠٣م، ص ١٠٣). والإرصاد إذا استُخدمَ في موضعه وبصورة عفوية، يقوم بإيجاد الحبك والتواصل بين بداية الكلام ونهايته، ويزيد الكلام أو البيت انسجاما.

ومن أمثاله في شعر العسيلي:

فَأقـــــالَ عَثـــــرتَهم لأنّ طِباعَـــــه شَـــــرَفٌ ومَكرُمـــــةٌ تُقيـــــلُ عِثَـــــارا

(١٩٨٦م، ص ٣٥).

في هذا البيت، قد جاء تركيب "أقال عثرتهم" في بداية الشطر الأول. وبناء على هذا، عندما يصل القارئ في نهاية الشطر الثاني إلى كلمة "تُقيل"، يتشكل في باله كلمة "عثار" تلقائيّا؛ لأن كلمة "أقال" يستعمل عادة ما مع عثرة، كأنه ينتظر في ذهنه كلمة "عثارا"، وهذا يجلب نوعا من الانسجام بين بداية البيت ونهايته.

٣ـ٢ـ٢ـ٦. التفريق

التفريق في اصطلاح البديعيين هو إيقاع تباين بين أمرين من نوع، في المدح وغيره؛ وهذا معناه أن المتكلم أو الناظم يأتي إلى شيئين من نوع واحد، فيوقع بينهما تباينا وتفريقا بفرق يفيد زيادة وترجيحا فيما هو بصدده من مدح أو ذم أو نسيب أو غيره من الأغراض الأدبية (عتيق، د.ت، ص ١٥٦).

ومن نماذجه في شعر العسيلي هذا البيت:

نـــارانِ: نـــارٌ فـــي الخِيـــامِ تأجّجَـــت وَهُنـــاكَ نـــارٌ بِالحَشَـــا تَتَلهّـــبُ

(١٩٨٦م، ص ٣٤٩).

نلاحظ أن الشاعر قد قسم النار إلى قسمين، النار التي اشتعلت في الخيام، والنار الملتهبة في القلوب؛ وبذلك قد عبر عن صورتين أو حالتين في بيت واحد: الصورة الخارجية المؤلمة لحرق الخيام والأطفال فيها والحالة المعنوية للقلوب المتفجعة إثر مشاهدة الجريمة. وهذا التقسيم يخلق نوعا من الانسجام والموسيقى داخل النفس، يشعر منها الانسان بانتظام منطقي وإيقاع باطني.

وفي موضع آخر، يشبه الشاعر الإمام وأعداءه بالبحرين، ثم يأتي بأوصاف مختلفة لكل من هذين البحرين:

بَحْـــرانِ يَلْتَقيـــان: هـــذا كـــافِرٌ فيـــه الألـــوفُ تَعُـــجّ كالدِيـــدانِ

وهنـــاكَ بَحـــرٌ بالرِسَـــالةِ مُـــؤمنٌ والـــدِّينُ فيـــه ثَابـــتُ الأركـــانِ

(المصدر نفسه، ص ٣٣١).

٣ـ٢ـ٢ـ٧. التقسيم

للتقسيم تعاريف متعددة عند علماء البلاغة، والذي نقصده هنا هو أن «تستوفي أقسام الشيء» (التفتازاني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٤٢٧). وهنا تتوفر العلاقة الدلالية للتقسيم، حيث يظهر التفصيل بعد الإجمال، ومن ثم تزداد درجة الحبك في الكلام، وهذا التوازي ينتهي إلى موسيقية يشعرها القارئ بوضوح.

يقول العسيلي واصفا الأعداء الذين شاركوا في قتل الإمام:

وهَوَتْ عَلـى جَسَـدِ الشّـريفِ سُـيوفُ مَـن كَفـــرُوا وضَـــلّوا واعتَـــدَوا وأســـاؤُوا

(١٩٨٦م، ص ٥٢٩).

ففي الشطر الثاني، ذكر الشاعر أوصاف القاتلين على التوالي وبالأفعال الماضية المتسقة: "كفروا، وضلوا، واعتدوا وأساؤوا"؛ «وهذا الترتيب والانسجام يجلب نوعا من الموسيقى» (شفيعي كدكني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٣١٢)، عند قراءة البيت. كما تأتي وظيفة التقسيم هنا من خلال ما أشار إليه البعض، وهو «التوازن الصوتي بين أجزاء التقسيم وبفضل التوازي الصوتي مع التقسيم الدلالي يصبح الكلام مسبوكا محبوكا معا» (عبد المجيد، ١٩٩٨م، ص ١٦٠).

٣ـ٢ـ٢ـ٨. تشابه الأطراف

لهذا العنصر جماله الخاص وإيقاع معنوي حاصل من تناسب طرَفي الكلام، وذلك بشرط أن الشاعر لم يتكلف فيها. وتشابه الأطراف ينقسم إلى قسمين: اللفظي والمعنوي. والمقصود هنا المعنوي، وهو أن تكون بداية الكلام مشابهة لنهايته (ابن حجة الحموي، ٢٠٠٥م، ج ٢، ص ٢١٠).

ومن نماذجه في شعر العسيلي:

والوَجْـــه يَسْـــتُرُه النَجيـــعُ كمـــا سَـــترَ الجَمـــالَ مِـــن الحَســـودِ خِمـــارُ

(١٩٨٦م، ص ٤٨٢).

يلاحظ أن كلمة "وجه" في بداية الشطر الأول تناسب "خمار" في نهاية الشطر الثاني، مما يعني أن بداية البيت تشابه نهايته من حيث الدلالة، كأنه يتصل ابتداء البيت إلى انتهائه بصورة مدورة، وهذا يضفي على البيت جمالا في الصورة والمعنى، ويتنهي إلى تناسب في البنية الشعرية.

٣ـ٢ـ٢ـ٩. التلميح

قد درج بعض الدارسين الجدد في دراساتهم عن موسيقى الشعر، هذا النوع البديعي ضمن مجموعة الموسيقى المعنوية؛ وهو أن يشار في فحوى الكلام إلى معلومات تاريخية أو أسطورية أو أدبية (شفيعي كدكني، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٣١٠). وللتلميح أثر في ذهن المتلقي، حيث يطير بباله إلى الأجواء البعيدة والأحداث المختلفة، ويشعر القارئ بمتعة روحية وإيقاع باطني من مراجعة تلك الخواطر والأحداث في ذهنه.

وقد يشير العسيلي إلى قصة تاريخية، كما يصف الشاعر عبد الله بن سلام عندما حمل أبو درداء وأبو هريرة خبراً مكروها له:

حَمَـــلا إليـــه بِشـــارةً مَشـــؤُومةً كصَـــحيفَةِ المُـــتلمّسِ الحَيـــرَانِ

(١٩٨٦م، ص ٨٣).

فالشاعر هنا يشير إلى المتلمّس وكتابه. والمتلمس «هو جرير بن عبد المسيح من الشعراء الجاهليين. اتصل بعمرو بن هند ملك حيره ومدحه وحدث أن غضب عليه الملك وسيره هو وطرفة إلى عامله بالبحرين وحمّلهما كتابين فيهما الأمر بقتلهما. وكان أن ارتاب المتلمس بنية الملك فرمى بصحيفته في النهر قرب الحيرة وهرب إلى الشام ...» (الفاخوري، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٢٧٣).

وإذا كان القارئ مطلعا بقضية المتلمس وكتابه المشؤوم، يتثبت المعنى في ذهنه، ويشعر بالإمتاع، ويلتذّ عند قراءة البيت لتجسيم ما جرى حول المتلمس في قديم الأيام واتصاله بما يقصد الشاعر.

وفي موضع آخر، يقول العسيلي واصفا عليا(عليه السلام):

فَهْـوَ الَّـذي فـي دَعْـوةِ الهـادِي لَـه بِالفَضـلِ مـا دَانـاه إلّا يُوشَـعُ

(١٩٨٦م، ص ٤٦٧).

فالشاعر هنا يشبّه الإمام في الفضل بيوشع. وفي البيت، إشارة مضمرة بواقعة ردّ الشمس (الطبراني، ١٩٨٣م، ج ٢٤، ص ١٤٤؛ الحسكاني، ١٩٩٠م، ج ١، ص ١٦١)، ليوشع بن نون وعلي بن أبي طالب. ولا يخفى ما من المتعة الروحية عند المتلقي في اكتشاف هذا المعنى عند قراءة البيت. والشاعر يستفيد من نفس هذا التلميح في موضع أخرى؛ عندما يريد أن يصف الحسين في ميدان البراز، يقول:

فَهـوَ ابْـن مَـن رَكَـعَ الغـروبُ لسـيفه وأطاعَـه فيمـا يقـولُ المَشْـرقُ

(المصدر نفسه، ص ٥٢٢).

يقول العسيلي: إن الإمام هو ابن علي بن أبي طالب، والذي بلغ من الشجاعة والقوة، بحيث كان الخافقان طوع سيفه وكلامه، ونسب هذا الإعجاز إلى قدرة سيف الإمام وكلامه النافذ، وهذا أقرب الى الملحمة وفضائها.

وقد يوجه بيت الشاعر ذهن القارئ إلى بيت وأبيات شعرية شهيرة؛ ولهذا النوع من التلميح أيضا أهمية بالغة؛ لأنه يدل على كثرة المعلومات الثقافية عند الشاعر وسعة محفوظاته الشعرية، كما أنه يجعل القارئ يشعر بالمتعة والالتذاذ الروحي، حين يقرأ الشعر، خاصة إذا كان عارفا بما أودِع في الشعر من أبيات الآخرين وبالمناهل الشعرية التي شربت منها الشاعر.

وفي قصائد العسيلي نماذج جميلة من هذه التلميحات، منها:

مَـا كـلُّ عَبَّـاسٍ اذا احتَـدمَ الـوَغى عَبَّـاسٌ أو كُـلُّ الرِّجـالِ رِجـالُ

(المصدر نفسه، ص ٣٣٤).

فالشاعر هنا قد استفاد من البيت الشهير لأبي نواس، والذي غالبا ما يستشهد به في البلاغة:

عَبّـاسُ عَبّـاسٌ اذا احْتَـدَمَ الـوَغَى والفَضْـلُ فَضْـلٌ والرّبيـعُ رَبيـعُ

(٢٠١٠م، ص ٣١٨).

وهذا التلميح زاد في الموسيقى الحماسية للبيت لفظا ومضمونا. أما من ناحية الألفاظ، فيشتمل على كلمات، مثل "عباس، واحتدم، والوغى"، وكلها مرتبطة بالحرب والشدة والبطولة؛ وأما من ناحية المضمون، فإنه يذكر القارئ ببيت حماسي آخر وبهذا يضاعف في ذهنه وسمعه قوة الممدوح.

وفي موضع آخر، يأتي بهذا المضمون الحكمي:

وَالسّـيْفُ لَـمْ تَصـدَق مَضـارِبُ حّـده إن لَـمْ يُـوَدِّع فـي النِّـزَاعِ قِرَابَـا

(١٩٨٦م، ص ٣٧٤).

فالشاعر جعل السيف كإنسان يصدق أو يكذب؛ وهذا التعبير الاستعاري مأخوذ من أبي تمام، حيث يقول في بائيته الشهيرة:

السَّـــيْفُ أصْـــدَقُ إنبـــاءً مِـــن الكُتُـــبِ فـــي حَـــدِّه الحَـــدُّ بَـــينَ الجِـــدّ واللّعَـــبِ

(١٩٩٢م، ص ١٨).

ولهذا التلميح أيضا أثر موسيقي في سمع القارئ وذهنه؛ لأن البيت هو مطلع قصيدة أبي تمام الشهيرة. وهذه القصيدة من القصائد البطولية المعروفة في الأدب العربي، وقد قالها الشاعر بعد فتح مدينة عمورية على يد الخليفة المعتصم والشاعر يؤمن في المطلع بتفوق السيف على الكتب وقد استفاد من الألفاظ الفخمة مثل "السيف، والحد والجد"، وعندما يراجع القارئ هذه المعلومات وهذا الفتح الزاخر بالبطولات، يظهر البيت في ذهنه أكثر حماسة.

فعندما يقرأ الإنسان أو يسمع هذه الأبيات، وتتداعى في باله المعلومات الأدبية والتاريخية أو الأسطورية المتعلقة بها، يشعر بمتعة روحية، ويتشكل انسجام وصلة بين النصوص عنده، وهذا ما عبر عنه البعض بالإيقاع الباطني والحبك الذهني.

الخاتمة

قمنا فيما مضى في هذه الدراسة بدارسة العناصر الموسيقية في ملحمة كربلاء الشعرية لشاعرها سعيد العسيلي؛ فيمكن أن نلخص النتائج فيما يلي:

إن العناصر الموسيقية الخارجية مثل الوزن والتقفية في هذه الملحمة الشعرية قد ساعدت الشاعر على خلق فضاء موسيقى يناسب أغراضه الشعرية. فالشاعر قد نجح في اختيار البحر العروضي والقوافي الشعرية. فاستفاد من شدة بحر الكامل ومتانته عند ذكر الحروب ووصف بطولة الكماة وبسالتهم في ساحة الوغى، كما أنه قد تفنّن في إتيان القوافي، ولم يلتزم بقافية واحدة في مئتين واثنتين وعشرين قصيدة، بحيث استفاد من ١٤ حرفا للروي؛ وهذا التنوع في استخدام الحروف قد يؤدي إلى عدم ملل القارئ ودفع سئمه، كما أنه قد استفاد من مفردات مختلفة في القوافي، فعندما يقتضي الكلام الخشونة والجدّ قد أتي بمفردات فخيمة ورنانة تناسب الفضاء الحماسي، مثل "كرّار، وبتّار، ومغوار، وجزّار و..."، وعند المراثي أو سرد الحوادث الاعتيادية قد جاء بمفردات ذات إيقاع لين وهادئة، مثل "يسيل، وإيناس، وأنفاس، والعبرات، والنفحات و...".

وفي حقل الموسيقى الداخلية، يمكن القول إن هذه الموسيقى بنوعيها الصوتية (اللفظية) والمعنوية قد ساعدت الشاعر على إيجاد فضاء موسيقي ملائم لأغراضه الشعرية. فقد استفاد الشاعر من العناصر الصوتية، بما في ذلك التجنيس والتكرار بأنواعها الفنية والمتعددة والمختلفة التي زادت الأبيات والقصائد جرسا موسيقيا، كما أنه استخدم العناصر الموسيقية المعنوية المؤثرة، مثل الطباق، والتقابل، والتناسب، والتناقض، والإرصاد، والتفريق، والتقسيم، وتشابه الأطراف، وغيرها. فقد وضحنا في المقال أن لكل واحد من هذه الأنواع دورها في تنسيق النص الشعري وخلق التوازن الصوتي بين أجزاء الكلام وجعل الكلام مسبوكا ومحبوكا معا.

***

المصادر والمراجع

* *القرآن الكريم*.

أ ـ العربية

ابن أبي الإصبع المصري، عبد العظيم بن الواحد. (١٩٧١م). ***بديع القرآن***. تحقيق حفني محمد شرف. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

ابن حجه الحموي، أبو بكر تقي الدين بن علي. (٢٠٠٥م). ***خزانة الأدب وغاية الأرب***. تحقيق: كوكب دياب. ط ٢. بيروت: دار الصادر.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي حسن. (١٩٧٢م). ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه***. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل.

أبو تمام، حبيب بن أوس. (١٩٩٢م). ***شرح الديوان***. ضبط وشرح شاهين عطية. ط ٢. بيروت: دار الكتب العلميه.

أبو ستيت، شحات محمد عبد الرحمن. (١٩٩٤م). ***دراسة منهجية في علم البديع***. القاهرة: دار خفاجي للطباعة والنشر

أبو نواس، حسن بن هاني. (٢٠١٠م). ***الديوان***. تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي. أبو ظبي: دار الكتب الوطنية.

أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). ***موسيقى الشعر***. القاهرة: مكتبة أنجلو المصرية.

البستاني، أنطوان مسعود. (١٩٨٦م). ***البلاغة والتحليل***. ط ٥. بيروت: دار المشرق.

البستاني، سليمان. (د.ت). ***إلياذة هوميروس***. بيروت: دار المعرفة.

التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر. (١٣٨٥هـ.ش). ***شرح المختصر***. ط ٢. قم: اسماعيليان.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. (١٩٩١ م). ***أسرار البلاغة***. تعليق محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني.

الحسكاني، عبيد الله بن عبد الله. (١٩٩٠م). ***شواهد التنزيل***. تحقيق: شيخ محمد باقر محمودي. تهران: مؤسسه چاپ و نشر وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مجمع إحياء الثقافة الإسلامية.

درو، أليزبيت. (١٩٦١م). ***الشعر كيف نفهمه ونتذوقه***. ترجمة محمد إبراهيم الشوش. بيروت: مكتبة منينمة.

سلطاني، محمد علي. (١٩٨١م). ***العروض وموسيقى الشعر العربي***. دمشق: در العصماء.

السيد موسى، محمد. (٢٠٠٠م). ***فن الجناس في القرآن***. د.م: د.ن.

الشايب، أحمد. (د.ت). ***الأسلوب***. القاهرة: مكتبة الإنجلو المصرية.

الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد. (١٩٨٣م). ***المعجم الكبير***. تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي. موصل: مكتبة العلوم والحكم.

عباس، حسن. (١٩٩٨م). ***خصائص الحروف العربية ومعانيها***. دمشق: اتحاد كتاب العرب.

عبد المجيد، جميل. (١٩٩٨م). ***البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية***. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عتيق، عبد العزيز. (د.ت). ***علم البديع***. بيروت: دار النهضة العربية.

العسكري، أبو هلال حسن بن عبد الله. (١٤١٩هـ). ***الصناعتين: الكتابة والشعر***. بيروت: المكتبة العنصرية.

العسيلي، سعيد. (١٩٩٢م). ***الفروسية العربية في الجاهليه والإسلام***. بيروت: دار الزهراء.

ـــــــــــ . (١٩٨٦م). ***ملحمة كربلاء***. بيروت: دار الزهراء.

ـــــــــــ . (١٩٨٢م). ***مولد النور***. بيروت، دار الزهراء.

عكاوي، إنعام فوال. (١٩٩٦م). ***المعجم المفصل في علوم البلاغة***. مراجعة أحمد شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.

غريب، روز. (١٩٥٢م). ***النقد الجمالي وأثره في النقد العربي***. بيروت: دار العلم للملايين.

الفاخوري، حنا. (١٣٨٥هـ.ش). ***الجامع في تاريخ الأدب العربي***. ط ٣. قم: ذوي القربي.

قاسم، أحمد قاسم؛ ومحيي الدين ديب. (٢٠٠٣م). ***علوم البلاغة***. طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب.

قاسم، عدنان حسين. (١٩٨١م). ***الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسه نقديه في أصاله الشعر***. طرابلس: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان.

قطب، سيد. (٢٠٠٣م). ***النقد الأدبي: أصوله ومناهجه***. القاهرة: دار الشروق.

مطلوب، أحمد. (١٩٩٦م). ***معجم المصطلحات البلاغيه وتطورها***. ط ٢. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

معروف، يحيى. (١٣٨٧هـ.ش). ***العروض العربي البسيط***. تهران: سمت.

ملائكة، نازك. (١٩٦٧م). ***قضايا الشعر المعاصر***. بغداد: مكتبة النهضة.

وهبة، مجدي؛ وكامل مهندس. (١٩٨٤م). ***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب***. ط ٢. بيروت: مكتبة لبنان.

ب. الفارسية

خانی قزل داغ، اسفندیار. (١٣٩٩هـ.ش). ***بازتاب جلوه‌های عشق عرفانی در ملحمه کربلا سعید العسیلی***. رساله کارشناسی‌ارشد. دانشگاه شهید مدنی آذربیجان. دانشکده ادبیات.

خانلری، پرویز. (١٣٣٧هـ.ش). ***وزن شعر***. تهران: دانشگاه تهران.

خزعلی، انسیه. (١٣٨٤هـ.ش). ***امام حسین (ع) در شعر معاصر عربی***. تهران: امیر کبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (١٣٧٦هـ.ش). «از عرفان تا فرمالیسم روس». ***هستی***. د ٢. ش ٣. ص ١٢ ـ ٢٨.

ـــــــــــــــ . (١٣٨٥هـ.ش). ***موسیقی شعر***. چ ٩. تهران: آگه.

شهبازی، محمدرضا. (١٣٩٤هـ.ش). ***بررسی شعر قصصی حسینی در ملحمه کربلا سعید العسیلی***. رساله کارشناسی‌ارشد. دانشگاه رازی. دانشکده ادبیات.

صیادی‌نژاد، روح الله؛ محسن سیفی، و منصوره طالبیان. (١٣٩١هـ.ش). «ناسازوارگی در سروده‌های عرفانی». ***نقد و ادبیات تطبیقی***. ش ٦. ص ٦١ ـ ٨٩.

فشارکی، محمد. (١٣٧٩هـ.ش). ***نقد بدیع***. تهران: سمت.

فقهی، عبدالحسین؛ و سیدمهدی نوری کیذقانی. (١٣٩١هـ.ش). «نگاهی به عناصر ادبی در منظومه حماسی کربلاء اثر سعید العسیلی». ***ادب عربی***. ص ١١ ـ ١٤٠.

نوری کیذقانی، سیدمهدی. (١٣٨٦هـ.ش). ***بررسی ادبی و هنری ملحمه کربلاء اثر سعید العسیلی***. رساله کارشناسی‌ارشد. دانشکده ادبیات. دانشگاه تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی