البنية الإيقاعية في شعر الطبيعة
"شعر الصَنَّوْبَرِيّ وكُشَاجِم أنموذجًا"

عماد حمدي عبدالله*
emadhamdy5563@gmail.com

مستخلص:

هذه الدراسة بعنوان: "**البنية الإيقاعية في شعر الطبيعة، شعر الصَنَّوْبَرِيّ وكُشَاجِم أنموذجًا** ". والطبيعة أوسع منابع الكون غنى؛ فهي ملهمة الفنان، ومصدر الوحي، ومنبع الإلهام. وشعر الطبيعة واحد من الموضوعات المهمة في أدبنا العربي. والصَّنَوْبَرِيّ وكُشَاجِم من شعراء العصر العباسي الثاني؛ جمعهما مكان واحد في كنف سيف الدولة، وزمان واحد، وعلاقة إنسانية أضفت على شعر الطبيعة في شعرهما غنىً وتنوعًا، يتيح دراسة البنية الإيقاعية في شعرهما بما يفي بغرض الدراسة.

وفي عصور متأخرة عرَّف النقاد الشعر بالكلام الموزون المقفى، الذي تحكمه هندسة صوتية لا تقبل الخلل، وما أن انتقل مفهوم موسيقى الشعر إلى مفهوم الإيقاع حتى أضحت البنية الإيقاعية ذات مفهوم أشمل يسعى إلى استثمار كل الطاقات الصوتية والدلالية والبلاغية بدافع التجربة وعمقها.

ومن ثم تناولت هذه الدراسة البنية الإيقاعية من خلال مبحثين: الأول: موسيقى الحشو وتناولت فيه الصوت واللفظ وما يتولد عنهما من إيقاع شعري متميز من خلال خصائصهما، وصفاتهما، ونسبتهما. والآخر: موسيقى الإطار، وتناولت فيه البحر الشعري، والقافية وأظهرت فيه نسب كل منهما في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم.

كلمات مفتاحية: البنية – الإيقاع – موسيقى –الحشو – الإطار — القافية.

* مدرس الأدب العربي بقسم اللغة العربية – كلية الآداب- جامعة الفيوم

مقدمة:

كان اللقاء الأول الذي جمعني والشـــاعرين في بحثي الذي نلت به درجة الدكتوراه، في دراســة أســلوبية لشــعر الطبيعة لديهما، ولم تكن البنية الإيقاعية واحدة من وحدات الدراسة.

واليوم ألتقي بهما في دراســة تختص بدراســة للبنية الإيقاعية في شــعر الطبيعة عند كليهما، أحاول فيها أن أســتكشــف أســرار هذه العلاقة المتجذرة والمتنامية بين الطبيعة والموســيقى، وهل ثمة قراءة تؤصــل هذه العلاقة حتى تضحى هادئة في مجملها، أو صاخبة في بعض الأحيان.

الصَّنَوْبَرِيّ وكُشَاجِم من شعراء العصر العباسي الثاني؛ وهو عصر ازدهار في العلوم، ونضــوج في الفكر، وتطور في الأدب، وتجديد في الشــعر. جمعهما مكان واحد في كنف ســيف الدولة، وزمان واحد، وعلاقة إنســانية أضــفت على شــعر الطبيعة في شــعرهما غنىً وتنوعًا، يتيح دراســة البنية الإيقاعية بما يفي بغرض الدراسة.

كان عصر سيف الدولة الحمداني من أزهى العصور التي حيت فيها دولة الأدب، وازدهرت فيها رياض المدنية. فهو واســطة عقد بني حمدان، ودرة تاج دولتهم المرصــع. وأســهم حب ســيف الدولة للأدب والأدباء في تنشــيط الحركة الثقافية في عصــره؛ فشــجع الأدباء، وجالس العلماء، وصــادق الكتاب، واحتضــن الشــعراء. فتهافتوا على بلاطه الذي كان مقصــدًا للمبدعين ومجلسًــا للمفكرين، الأمر الذي جعل المؤرخين يعدون هذا العصــر من أزهى العصــور التي مرت

بحلب الشـهباء وأبهاها، وذلك لما بلغه سـيف الدولة الحمداني من عنايته بأهل العلم والأدب، وازدحام العلماء والأدباء في حضـرته ومنافسـة بعضـهم بعضًـا حبًا للتفوق ونوالاً للشهرة.

وفي بلاط سـيف الدولة كان اللقاء؛ حبًا ومودة وصـداقة بين الصَّـنَوْبَرِيّ وكُشَـاجِم[1]" فقد اجتمع لسـيف الدولة بن حمدان ما لم يجتمع لغيره من الملوك، كان ابن نباتة الفارقي خطيبه، ومعلمه ابن خالويه، ومطربه الفارابي، وطباخه كُشَاجِم، وخزان كتبه الخالديان، والصَّنَوْبَرِيّ، ومدَّاحه المتنبي، والسّلامي، والوأواء الدمشقي، والببغاء، والنَّامي، والسَّعدي"[2].

وإذا كان الصَّـنَوْبَرِيّ خازنًا في مكتبة سيف الدولة فقد كان كُشَاجِم طباخه، وما أروع أن يجتمع لسيف الدولة خازن وطباخ من الشعراء الذين ينبغي للشاعر أن يعي شعرهما.

وتعد العلاقة بين الصَّـنَوْبَرِيّ وكُشَـاجِم من أوضـح صـور الإخوانيات؛ وفي شـعر الصَّـنَوْبَرِيّ وكُشَـاجِم قصـائد ومقطعات تؤكد هذه الظاهرة عند الشـاعرين، وتسـجل الإخوانيات ما بينهما من عتاب وشـوق وغيره. وكانت هذه القصـائد والمقطعات أشبه بالمساجلات والمطارحات وأظهرت مقدرة الشـاعرين على النظم في القافية نفسها، والبحر نفسه الذي بدأ الشاعر الأول بالنظم فيه واختيار القافية ختامًا لأبياته، كما أن الشـاعر الثاني يأتي ببعض تعبيرات الشـاعر الأول حبًا له واقتداء به[3].

الدراسات السابقة:

تناولت مجموعة كبيرة من الدراسات حياة الصنوبري وكشاجم وشعرهما، وهي –حسب ما وصلت إليه – كالتالي:

أ- دراسات حول الصنوبري:

- الشاعر الصنوبري، كامل الغزي، المجمع العلمي العربي، سوريا،1931، مج 11، ج 1-12.
- الصنوبري الشاعر، جلال الخياط، مجلة الآداب، جامعة بغداد، كلية الآداب العراق، 1938، مج 1، ع 14.
- وصف الطبيعة في شعر الصنوبري (2)، فواز أحمد طوقان، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق سوريا، 1969، مج 44، ج 1-4.
- الصنوبري شاعر الطبيعة، عبد الرحمن عُطبة، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، د.ط، 1981 م.
- أصداء الطبيعة الصامتة في شعر الصنوبري، حسن السيد خضر الغرباوي، جامعة الأزهر، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، مصر، 1993، ع 13.
- أثر الطبيعة في شعر الصنوبري، نورة صالح الشملان ، دارة الملك عبدالعزيز، السعودية، 1995، مج 21، ع 3.

- رثاء الابنة في شعر الصنوبري، دراسة موضوعية و فنية، عبدالرحمن بن عثمان بن عبدالعزيز الهليل مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،السعودية، 2000م، ع 26.
- فنيات التصوير في شعر الصنوبري، على إبراهيم أبو زيد، دار المعارف، القاهرة، طبعة أولي، 2000م.
- شعر الطبيعة عند الصنوبري، الشفة عثمان عبدالودود كرداوي، رسالة ماجستير، جامعة أم درمان الاسلامية، السودان، 2001م.
- التجربة الشعرية عند الصنوبري، منى عبدالهادي، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة حلب، 2008م.
- الأغراض الشعرية في شعر الصنوبري، جهاد عثمان علي العوض، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان،2013م.
- الطبيعة المائية في شعر الصنوبري، فداء محمد غنيم، مجلة البلقاء للبحوث والدراسات جامعة عمان الأهلية، الأردن، 2013، مج17، ع1
- التجديد في شعر الصنوبري، أحمد علي أحمد جودة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن،2014م.

- الاغتراب الذاتي في شعر الصنوبري، خالد أحمد عواد الزغبي ، دراسات (العلوم الإنسانية والاجتماعية)، الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي،الأردن،2017م، مج44، ع4.
- نسقية رثاء البنات في شعر الصنوبري، هيثم محمد قاسم جديتاوي، مجلة سرديات الجمعية المصرية للدراسات السردية، 2017م، ع23.
- ليلى والأقدار، قراءة في قصيدة للصنوبري في رثاء ابنته، إحسان اللوتي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، الأردن، 2018، مج15, ع1.
- شاعرية الألوان في شعر الصنوبري، إسحق رحماني،المجلة الأردنية للعلوم التطبيقية – سلسلة العلوم الإنسانية،الأردن،2020م، مج22, ع2.
- وصف الطبيعة في الشعر العربي القديم: دراسة نقدية موازنة بين ابن خفاجة والصنوبري، لطيفة عثمان أحمد إدريس،حولية كلية اللغة العربية بجرجا، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بجرجا، مصر،2021، ع25، ج5.

ب- دراسات حول كشاجم:

- شعر كشاجم، للباحث شفيق جبري، مجلة المجمع العلمي العربي، سوريا، 1943، مج 18, ج 7-8.
- شعر الطبيعة بين السرى الرفاء وكشاجم، حبيب حسين، مجلة الآداب، جامعة بغداد، كلية الآداب، العراق،1977، مج 1, ع 21.

- الوصف في شعر كشاجم، دلالته الفنية وقيمته الاجتماعية، عصام عبد علي، مجلة الآداب، جامعة بغداد، كلية الآداب، العراق،1980، ع 29.
- كشاجم والتداعي للمنادمة، العطية، نبيل إبراهيم العطية، مجلة التراث الشعبي، وزارة الثقافة والاعلام – دائرة الشؤون الثقافية والنشر، العراق1984، مج 15، ع 9–10.
- اللغة والحرفة في شعر كشاجم، مسعود بوبو، إتحاد الكتاب العرب، سوريا،1996م، مج 17, ع 65.
- ديوان كشاجم بين التواضع والادّعاء، محمد خير محمود البقاعي، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة،السعودية،1998 م.
- نظرات في سيرة كشاجم وآثاره: القسم الأول، محمد بن عبدالله العزام، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، 2000، مج 75، ج 2.
- نظرات في سيرة كشاجم و آثاره، القسم الثاني الأشعار المدسوسة، محمد بن عبدالله العزام مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا،2001، مج 76، ج 1.
- نظرات في سيرة كشاجم و آثاره القسم الثالث، كتاب المصائد و المطارد، محمد بن عبدالله العزام، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا،2001، مج 76، ج 2.

- كشاجم حياته و شعره، أمل طه محمد عثمان، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان،2003م.
- الصورة الفنية في شعر كشاجم، علاء الدين زكي علي موسى، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 2006م.
- البناء الموضوعي والفني في شعر كشاجم، مد الله شطيط مسند الشراري، رسالة ماجستير،كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2009م.
- جماليات اللون في شعر كشاجم، أسامة لطفي الشوربجي، الجمعية المصرية للدراسات السردية، مصر،2012م، ع 3.
- المصايد والمطارد لكشاجم: دراسة موضوعية وفنية، مصعب عبد ربه محمد الذنيبات، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن،2012م.
- خصوصية الثقافة وشعرية التفاصيل في ديون كشاجم، نسيمة راشد الغيث، المجلة العربية للعلوم الإنسانية،جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي2013، مج 31، ع 124.
- أنماط الصورة في شعر كشاجم، دراسة نقدية، صفاء عبدالغني محمد عطالله، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، كلية الآداب، 2016، ع58.

- كشاجم وابن الساعاتي، دراسة أدبية نقدية وموازنة، وداد عبدالرحمن محمد أدم ، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، 2016م.

- نوادر الرثاء فى شعر كشاجم الرملى، جمال عبدالحميد زاهر،مجلة الإستواء، جامعة قناة السويس – مركز البحوث والدراسات الإندونيسية، مصر،2016، ع 3.

- تجليات اللون في شعر كشاجم 360 هـ، إبراهيم مصطفى محمد الدهون، مجلة العلوم العربية والإنسانية بجامعة القصيم، السعودية، 2017، مج 11، ع 1.

ولم تتناول أية دراسة من تلك الدراسات السابقة البنية الإيقاعية في شعر الشاعرين،وهناك دراسة واحدة – فيما وصلت إليه – دارت حول البنية الإيقاعية الخارجية في علويات أبي الفتح كشاجم بعنوان:

- البنية الإيقاعية الخارجية في علويات أبي الفتح كشاجم، حسين عبيد شراد الشمري ، وحازم كريم عباس، مجلة مركز دراسات الكوفة، جامعة الكوفة، مركز دراسات الكوفة، العراق، 2012، مج 7، ع 24.

وقد اشتملت هذه الدراسة على تمهيد ومبحثين: اشتمل التمهيد على حياة الشاعر والإيقاع وأهميته، وتناول المبحث الأول الوزن والأبحر التي جاءت عليها علويات كشاجم، والمبحث الثاني تناول القافية والروي، وجاءت الخاتمة متضمنة أهم نتائج البحث.

منهج الدراسة:

اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي، والذي اعتمدت فيه على الإحصاء، ولم أقف فيه عند مجرد جمع بيانات وأرقام ونسب مئوية، وإنما حاولت أن أتجاوز ذلك إلى محاولة التشخيص والتحليل والربط لهذه البيانات والأرقام والنسب، وتصنيفها، وقياسها، وبيان نوعية العلاقة بين متغيراتها وأسبابها واستخلاص النتائج منها؛ لاعتقادي أن للإحصاء دلالة قادرة على رصد الظاهرة التي تميز شعر الشاعرين؛ بفضل ما تمنحه نتائجه التي تكون أقرب إلى الموضوعية.

خطة الدراسة:

وتشـــتمل هذه الدراســـة على مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة على النحو التالي:

المقدمة: تحدثت فيها عن موضـــوع البحث، والعلاقة التي جمعت بين الشاعرين، والإشارة إلى الدراسات السابقة،، ومنهج البحث، وخطته.

أما **التمهيد** فقد تحدثت فيه عن: البنية الإيقاعية.

وأما **المبحث الأول** فبعنوان: موسيقى الحشو، وتناولت فيه الصوت واللفظ وما يتولد عنهما من إيقاع شـعري متميز من خلال خصـائصـهما، وصـفاتهما، ونسبتهما.

وأما **المبحث الثاني** فبعنوان: موسيقى الإطار، وتناولت فيه البحر الشعري، والقافية وأظهرت فيه نسب كل منهما في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم.

وأما **الخاتمة**: فقد عرضت فيها أهم النتائج التي توصل البحث إليها.

تمهيد:

البنية الإيقاعية:

الحواس وسيلة الإنسان الأولى لمعرفة الأشياء؛ فالإنسان يعيش في هذا الكون، ويدرك ما حوله، ويتواصل معه بحواسه: السمع والبصر واللمس والشم والتذوق؛ وهي حواس خمس لا تستوي في درجة التعرف والإدراك. و"الشعر من المعارف الإنسانية، ومن جوانبه ما يدرك بحواس السمع، واللمس، والبصر، وهي موسيقاه، وحركته، وصوره، هذه مستويات ثلاثة تكوّن ما يمكن تسميته بـ "محيط الكلام"[(4)].

وتعتبر حاسة السمع أهم الحواس لدى الإنسان؛ "فحاسة السمع لا تمكّن الإنسان فقط من التواصل مع غيره، ولكنها تمكّنه أيضًا من التواصل مع الكون كله الذي يمتلئ بمئات الأصوات ليلاً ونهارًا"[(5)]. فكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر ومن تآلف التشكيل الإيقاعي لحركة الكون تنبثق موسيقى الحياة، وموسيقى الروح، وموسيقى الزمان والمكان. ولما وجد الإنسان كل ما حوله ينتظم بحركة إيقاعية توفر له الانسجام والتوازن وتمنحه الراحة والمتعة، راح يحاكيها بحركات جسده، ونبرات صوته من خلال إبداعه لجملة من الفنون كالرسم والنحت والرقص والموسيقى والشعر[(6)]. ومن الأصوات تُصنع الموسيقى فيكون على الروح والجسم تأثيرها؛ "فمن حَزِنَ فيسمع الأصوات الحسنة فإن النفس إذا حزنت خَمِدَ نورها، فإن سمعت ما يطربها ويسرها اشتعل منها ما خمد"[(7)].

و"للشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"[8]، "فالشعر بشكل عام فن سماعي يعتمد اعتمادًا كبيرًا في توضيح معانيه وتأثيره في النفوس على الموسيقى؛ لذا فإن متلقيه يهتز طربًا قبل أن يدرك معنى"[9].

وموسيقى الشعر تصنعها الأصوات، وترسمها الكلمات، ويحيطنا بصداها البيت الشعري كله وهو ما سندرسه ضمن دراستنا لموسيقى الحشو. أما ما يصنعه البيت الشعري –بمقاطعه–من موسيقى فهو ما سندرسه ضمن موسيقى الإطار[10].

المبحث الأول:

موسيقى الحشو:

ونتناول هنا الأصوات، وما يتولد عنها من إيقاع موسيقي نتيجة تركيبها في البيت الشعري، وخصائص هذه الأصوات من حيث مخارجها، وصفاتها، ونسب هذه الصفات –خاصة– في شعر الطبيعة عند كل من الصنوبري، وكشاجم، وبيان مدى علاقتها بهذا النمط من الشعر، ونتناول أيضًا تركيب هذه الأصوات وغيرها؛ فلا يكون الصوت وحده دالاً، وإنما ما يصنعه من شراكة مع أصوات أخرى ينتقل من خلالها لإطارٍ دلالي وهو اللفظ، وهو ما نجده مع الجناس والمماثلة والتكرار، وغيرها من الظواهر الأخرى التي تصنع موسيقى.

"فالصوت اللغوي المنطوق يُعد أصغر الوحدات اللغوية في النص الأدبي فضلًا عن أنه يُعد المادة الخام للكلام الإنساني من ناحية، ولتراكيب النص اللغوية، والسياقيّة، والدلالية من ناحية ثانية"[(11)]، فموسيقى الشعر التي ينظمها الوزن والتفعيلة، يحتضنها الإيقاع، والإيقاع ذاته لا يتشكل من الوزن فقط، بل من الطبيعة الفيزيائية لنوعية الأصوات التي تنتظم في المقاطع والكلمات داخل البيت الشعري.

ومن ثم فدراسة الأصوات تشكل اللبِنَة الأولى للنص، فالأصوات ذرات الكلام المتجمعة في مدار المفردات، والحاضنة الرمزية التي نؤلف منها كلامنا المنطوق والمكتوب، وهي الإطار الأساسي الذي يبني البنى الأخرى النحوية، والصرفية، والدلالية[(12)].

وجاءت الأصوات حسب مخارجها –طبقا لأكثر التصنيفات شيوعًا– في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم كما يلي[13]:

الحروف	الصنوبري	كشاجم
الحروف الجوفية أو الهوائية [14] **(الألف–الواو – الياء)**	3779 صوتًا %13.44	1613 صوتًا %12.19
الحروف الحلقية	4350 صوتًا %15.47	2003 صوتًا %15.14
الحروف الحلقية: أ–أقصى الحلق **(الهمزة والهاء)**	2532 صوتًا %9	1093 صوتًا %8.26
الحروف الحلقية: ب–وسط الحلق **(العين والحاء)**	1354 صوتًا %4.81	659 صوتًا %4.98
الحروف الحلقية: ج–أدنى الحلق **(الغين والخاء)**	464 صوتًا %1.65	251 صوتًا %1.89
الحروف اللهوية **(القاف – الكاف)**	1359 صوتًا %4.83	639 صوتًا %4.83
الحروف الشَّجْرية **(الجيم والشين والياء غير المدّية)**	1619صوتًا %5.76	844 صوتًا %6.38

الحروف	الصنوبري	كشاجم
الحروف الذَّلقية **(اللام، والنون والراء)**	6042 صوتًا %21.49	2865 صوتًا %21.66 م
الحروف النطعية **(الطاء والدال والتاء)**	2211 صوتًا %7.86	1337 صوتًا %10.10 م
الحروف الأسلية **(الصاد والسين والزاي)**	1276 صوتًا %4.54	557 صوتًا %4.21
الحروف اللثوية **(الظاء والذال والثاء)**	540 صوتًا %1.92	208 صوتًا %1.57
الحروف الشفوية **(الفاء والباء والميم والواو غير المدّية)**	4984 صوتًا %17.73	2380 صوتًا %17.99

ومن الجدول السابق يلاحظ أن نسب هذه الأصوات من حيث مخارجها عند كليهما متقاربة إلى حد يصل إلى التساوي. وجاءت الحروف الذَّلقية ممثلة لأعلى نسب هذه الأصوات من حيث المخارج عند كلا الشاعرين. وتلتها الحروف الشفوية ثم الحلقية، وجاءت الحروف اللثوية ممثلة أدنى النسب، وأقلها للأصوات من حيث المخارج عندهما.

وكما أن للحروف أو الأصوات مخارجها فإن لها صفاتها، وكما اختلف اللغويون القدامى في المخارج، اختلفوا أيضًا في تعداد هذه الصفات، غير أن أكثر هذه التصنيفات شيوعًا أيضًا أنها سبع عشرة صفة منها عشرة متضادة وسبع غير متضادّة. وقد جاءت الأصوات حسب صفاتها في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم كما يلي:

الصفات المتضادة وتشمل:

1- الجهر وضدّه الهمس: والجهر انحباس جزء من النّفس عند النطق بالحرف ثم هزة للوترين الصوتيين عند اندفاعه وحروفه تسعه عشر. أما الهمس فجريان النفس عند النطق بالحرف لضعف الاعتماد على المخرج فلا يهتز الوتران الصوتيان اهتزازًا قويًّا وحروفه عشرة [15]. وجاءت الحروف أو الأصوات المجهورة عند الصنوبري 22094 صوت بنسبة 78.62% والحروف المهموسة 680 صوت بنسبة 21.38%. وجاءت الأصوات المجهورة عند كشاجم 10218 صوت بنسبة 77.26% والأصوات المهموسة 3007 صوت بنسبة 22.74% من مجموع الأصوات أو الحروف.

2- الشدّة وضدّها الرخاوة: والشدّة تعني انحباس جزء الصوت عند النطق بالحرف، انحباسًا يعيق مرور النفس فإذا أزيل الغلق المحكم فجأة أحدث النفس المحبوس صوتًا انفجاريًا وحروف الشدّة ثمانية [16] وقد بلغت هذه الحروف عند الصنوبري 6522 صوت بنسبة 23.20% وعند كشاجم

3388 صوت بنسبة 25.61%. والرّخاوة تعني جريان الصوت مع الحرف تمام ضعفه لعدم الاعتماد على مخرجه وهي ستة عشر حرفًا [17] وبلغت نسبة هذه الحروف عند الصنوبري 13105 صوت بنسبة 46.63% وبلغت عند كشاجم 6077 صوت بنسبة 45.95% من مجموع الأصوات أو الحروف. وهناك حروف خمسة وقعت بين الشدة والرخاوة وهي (ل، ر، ع، م، ن) [18] وقد بلغت عند الصنوبري 8477 صوت بنسبة 30.16% وعند كشاجم 3998 صوت بنسبة 30.23%.

3- الاستعلاء وضدّه الاستفال: والاستعلاء هو ارتفاع اللسان عند النطق بالحرف إلى الحنك الأعلى وحروفه سبعة [19] وقد بلغت هذه الحروف عند الصنوبري 2412 صوت بنسبة 8.58%، وعند كشاجم 1098 صوت بنسبة 8.30% من مجموع الأصوات.

والاستفال انحطاط اللسان عند خروج الحرف من الحنك إلى قاع الفم وحروفه اثنان وعشرون [20] وبلغت هذه الحروف عند الصنوبري 25692 صوت بنسبة 91.42%، وعند كشاجم 12127 صوت بنسبة 91.70 % من مجموع الأصوات.

4- الإطباق وضدّه الانفتاح: والإطباق هو انحصار صوت الحرف بين اللسان والحنك الأعلى لارتفاع ظهر اللسان إلى الحنك الأعلى حين يلتصق وحروفه أربعة: (ص، ض، ط، ظ) [21]، وقد بلغت هذه الحروف عند الصنوبري 1147 صوت بنسبة 4.8% وعند كشاجم 515 صوت بنسبة 3.90% من مجموع الأصوات أو الحروف.

والانفتاح ضدّ الإطباق وحروفه خمسة وعشرون وهي ما عدا حروف الإطباق وبلغت هذه الحروف عند الصنوبري 26957 صوت بنسبة 95.92% وعند كشاجم 12709 صوت بنسبة 96.10% من مجموع الأصوات أو الحروف.

5- **الذَّلاقة وضدها الإصمات:** والذَّلاقة هي سرعة النطق بالحروف المذَّلقة[22]، وقد بلغت هذه الحروف عند الصنوبري 9722 صوت بنسبة 34.63%، وعند كشاجم 4672 صوت بنسبة 35.32% والإصمات صفة للحروف الهجائية ماعدا حروف الذّلاقة [23] وبلغت هذه الحروف عند الصنوبري 18371 صوت بنسبة 65.37% وعند كشاجم 8553 صوت بنسبة 64.68% من مجمع الأصوات أو الحروف.

أما صفات الحروف أو الأصوات التي ليس لها ضد في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم فسبع[24] وهي:

1- الصفير: وهو صوت زائد يخرج من الشفتين عند النطق بأحرفه وهي: (ص، س، ز)، وقد بلغ عدد هذه الحروف عند الصنوبري 1276 صوت بنسبة 4.54% وعند كشاجم 577 صوت بنسبة 4.21% من مجموع الأصوات أو الحروف.

2- القلقلة: وهي اضطراب الحرف وتحركه بحركة عند النطق به، وهو ساكن حتى يسمع له نبرة قوية وأحرفها: (ب، ج، د، ط، ق) وقد بلغت هذه الحروف عند الصنوبري 3462 صوت بنسبة 12.31% وعند كشاجم 1860 صوت بنسبة 14.06% من مجموع الأصوات.

3- اللين: وهو إخراج الحرف بدون كلفة على اللسان، وأحرفه: الواو والياء والألف الساكنة والمفتوح ما قبلها وبلغت هذه الحروف عند الصنوبري 3743 صوتًا بنسبة 12.21% وعند كشاجم 1627 صوتًا بنسبة 12.30% من مجموع الأصوات.

4- الانحراف: وهو ميل الحرف بعد خروجه إلى طرف اللسان وهو صفة للراء واللام وبلغ مجموع هذه الصفة عند الصنوبري 4361 صوت بنسبة 15.51% وعند كشاجم 2095 صوت بنسبة 15.84% من مجموع الأصوات.

5- التكرار: وهو ارتعاد اللسان عند النطق بالحرف، وهو صفة لازمة للراء وبلغت عند الصنوبري 1739 صوت بنسبة 6.18% وعند كشاجم 708 صوت مكرر بنسبة 5.35%.

6- التفشي: وهو انتشار النفس في الفم عند النطق بحرف الشين، وبلغت نسبة هذه الصفة عند الصنوبري 1.09% بواقع تكرار حرف الشين 307 مرة، وعند كشاجم 1.32% بواقع تكرار حرف الشين 176 مرة.

7- الاستطالة: وهو امتداد من أول حافة السان إلى آخره عند النطق بالضاد، وبلغت نسبة هذه الصفة عند الصنوبري 1.32 بواقع تكرار حرف الضاد 374 مرة، وعند كشاجم 1.26% بواقع تكرار حرف الضاد 167 مرة.

ومن ثم فإن الملاحظ من خلال دراسة الأصوات أو الحروف من حيث صفاتها في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم أنها جاءت في نسبها متقاربة

عند كلا الشاعرين إلى حد يقترب من التساوي. كما نلمح أن الأصوات المجهورة زادت نسبتها عن الأصوات المهموسة. وأن الأصوات أو الحروف الرخوة زادت في نسبتها عن الحروف الشديدة. وأن حروف الإصمات زادت على الحروف الذَّلقية.

والحق أن دراسة الأصوات بهذه الصورة لم يرض حفيظتنا، ولا غايتنا التي كنا نطمح إليها في سبيل الحصول على نتائج خاصة تحمل ميزة خاصة لهذا النمط الخاص من الشعر –وأعنى به شعر الطبيعة– وربما كان لهذه النتائج دور مؤثر إذا ما قُورنت بمثيلاتها التي ترتبط بأغراض الشعر الأخرى كالهجاء والرثاء، والمدح... وغيرها، ولكني أعترف بأن هذه النتائج ربما تأتي متقاربة إذا ما تم دراسة الأصوات على مستوى الكلام عامة؛ ولكني توقعت أن الشاعر ربما يعمد في هذا النوع من الشعر إلى أن يتخير أصلح الألفاظ لمعانيه، فتصنع أصواتها موسيقى غير تلك التي نتوقعها في وصف حركة أو هجاء أو موضوع سياسي.

ومن ثم كان لزامًا علينا أن نتخير نماذج ندرس من خلالها موسيقى الصوت معزولًا عن الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) دراسة نلمح من خلالها دور هذه الأصوات في خلق إيقاع متميز في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم ولا شك أن الشاعر يتأثر فينتج أصواتًا منتظمة بإيقاع ما تحمل معاني تثير القارئ، "وقيمة التشكيل الصوتي هنا هو أنه يذوب في المواقف الوجدانية المتشابكة فتستحيل تلك الأصوات (المجهورة والمهموسة الصحيحة والممدودة...) إلى نبضات قلب الشاعر المتموجة وزفراته المحرقة. كما تستحيل تلك المقاطع (الطويلة والقصيرة، المنبورة وغير المنبورة إلى زوايا عميقة في وجدان الشاعر)"[25] ونبدأ هنا بدراسة الأصوات في حالتي ترديد المتماثل من هذه الأصوات ودراسة التجانس أو المتقارب منها.

أولا: المماثلة[26]: هي "تأثر الأصوات المتجاورة بعضها ببعض، تأثرًا يؤدي إلى التقارب في الصفة أو المخرج تحقيقًا للإنسجام الصوتي"[27]. "فإذا التقى في الكلام صوتان من مخرج واحد، أو مخرجين متقاربين وكان أحدهما مجهورًا والآخر مهموسًا مثلًا، حدث بينهما شد وجذب كل واحد منهما يحاول أن يجذب الآخر ناحيته، ويجعله يتماثل معه في صفاته كلها أو بعضها"[28].

أ- الأصوات المعبرة بصفتها الجوهرية:

- الجهر والهمس: وكان من أحسن ما يبين دور المهموس في خلق إيقاع متميز في شعر الطبيعة عند الصنوبري وله التحام بالمعنى الأساسي قوله:

أرأيتَ أحسنَ من عيونِ النرجسِ أم من تلاحُظِهنَّ وسطَ المجلس

درٌّ تشقَّقَ عن يواقيـــــتٍ على قُضُبِ الزمُّردِ فوقَ بُسْطِ السُنْدس

أجفـانُ كافـــــورٍ حُبِينَ بأعينٍ من زعفـرانٍ ناعماتِ الملمـــسِ

وكأنَّها أقمـــارُ ليـــــلٍ أحدَقَتْ بشموسِ دجنٍ فوق غُصنِ أملسَ

فإذا تَغَشَّـتْها الرياحُ تَنَفَّسَـتْ عن مثلِ ريح المسـكِ أيَّ تنفُّس[29]

فترديد صوت (السين) في البيت الأول والأبيات التي تليه، أعطى نغمًا موسيقيًا جميلًا، تستريح له الأذن وتطرب، وتعطي إيحاء بالحسن واللين والنعومة والرقة، وتخلق نوعًا من الإحساس بالجمال وروعة مكان وملمس ورائحة النرجس. وغالبًا ما يكون الحرف الذي يؤثر الشاعر تكراره هو حرف الروي كما رأينا مع

أبيات الصنوبري، ونلحظها مع أبيات كشاجم. فقد كرر الصنوبري حرف السين وهو حرف الروي ثلاث عشرة مرة في الأبيات الخمسة، مما يعطي الأبيات – مُنشَدةً– جرسًا موسيقيًا محببًا إلى النفس.

وكان من أحسن ما يبين دور المهموس في خلق الإيقاع عند كشاجم وله التحام بالمعنى–أيضًا– قوله:

أَمَا تَرَى مِصْـرَ كَيْفَ قَدْ جُمِعَتْ بِهَا صُـنُوفُ الرّيَاضِ فِي مَجْلِسْ

السَّـوْسَـنُ الْغَضُّ وَالبَنَفْسَـجُ وَال وَرْدُ وَصُـــفْرُ البَهَارِ وَالنَّرْجِس

كَأَنَّـــهَا الْجَنّـــَـــةُ التِي جَمَعَتْ مَا تَشْـــتَهِيْهِ الْعُيُونُ وَالأَنْفُسْ

كَـأَنَّمَـا الأَرْضُ أُلْبِسَـــتْ حُلَلاً مِنْ فَاخِرِ العَبْقَرِيّ وَالسُّـنْدُسْ(30)

فترديد صوت (السين) أسهم في خلق جو من الإحساس بجمال الرياض، وما تضمه من زهور أضفت إحساسًا برقة هذه الزهور ونعومتها كما أسهمت أيضًا في الإحساس بروعة المكان في قوله: (المجلس)، والإحساس برقةّ الزهور في قوله: (السوسن والبنفسج والنرجس) والإحساس بجمال الشكل واللون في قوله: (ألبست والسندس) والإحساس بتأثير الرائحة في قوله: (الأنفس).

ويمثل هذا النمط أيضًا قول الصنوبري في وصف السفرجل:

ك في السفرجلِ منظرٌ تحظى به وتفوزُ منـه بشـــمّـهِ ومـذاقِـهِ

هو كالحبيب سعدتَ منه بِحسنه متأمـــــلًا وبلثمه وعنـــــاقهِ

يحكى لنا الذهبُ المصـفَّى لونُهُ وتزيدُ بهجته على إشــراقهِ[31]

ترديد صوت السين يعطي إحساسًا بالحسن والسرور.

وكما يكون للأصوات المهموسة[32] دور مهم في خلق إيقاع متميز، يكون للأصوات المجهورة دور مهم –أيضًا–في خلق إيقاع متميز له التحام بالمعنى الأساسي، ومن أحسن ما يبين دورها قول الصنوبري:

هاتِ نقضِ الرياضَ حقَّ الرياضِ وانْقَبِضْ أن تُرَى بِعَيْنِ انْقِباضِ

إن تَرُضْ في الرياضِ طرفي تَرُضْهُ غيرَ آبٍ ريـــاضـــةَ الرُوَّاضِ

كم تقاضاكَ أن تقاضاني الشــو قُ فلم تألُ في تقاضي التَّقاضي[33]

والضاد هنا وهو حرف مجهور مُفَّخم، فَخَّمَ الموقف وعبر خير تعبير عن الإحسان بالضيق والتبرم والسعي حيث التَنَّعم والراحة في كنف الرياض ورحابها. ومن ثم جاء تكرار حرف الضاد أربع عشرة مرة في الأبيات الثلاثة مما أعطى جرسًا صوتيًا شديًا يوحي بالمعنى المراد من اللفظ. والواضح أن حرف القاف بما فيه من قوة في النطق والسمع يدل على شدة الأمر وصعوبته.

ب. الأصوات المعبرة بصفتها الثانوية:

أ–التكرير: هو "المكرر الذي إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتعثر بما فيه من التكرير"[34]، والتكرير يكون في حرف واحد وهو الراء[35]، "والتكرير تضعيف يوجد في جسم الراء؛ لارتعاد طرف اللسان بها، وتقوى مع التشديد، ولا

يبلغ به حدًا يَقْبُح"[36] فالتكرير على مستوى الأصوات صفة لازمة للراء، "ولا شكّ أنَ ما في عملية إخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير تقتضيه طبيعة الصوت وميزاته اللغوية الأصلية يزيد تقوية ترديده في البيت من الشعر"[37]. ويمثل هذا قول الصنوبري في وصفه لهدية ورد:

باكـــورةُ طريفـــــــــــةُ البكورِ

خطيرةٌ من ســـيّدٍ خطيـــــــــــرِ

في لون خدّ الشَّــادِنِ الغـــــــــريرِ

جاءتْ فكَانت ضَــرَّةَ البَخُـــــــــورِ

والمِســـــكِ والعنبرِ والكــافـــــــورِ

في طَبَقٍ أُبْــدِع فَي التصـــويرِ[38]

فتكرار الراء إحدى عشرة مرة في الأبيات السابقة أسهم في عرض وتقديم صورة هذه الباقة من الورود وخلق جوًا من الجمال جمع بين الشكل و اللون والرائحة والملمس، وهي عناصر ومقومات جمال الورود. فتكررت الراء في قوله: (الغرير) وهي صفة للشادن وتبين جمال اللون، وتكررت الراء في قوله: (ضرة البخور، والعنبر، والكافور) وهي مفردات تبين جمال الرائحة، وتكررت الراء مع (البكور، والباكورة) وهي تبين جمال الملمس.

ويقول أيضًا:

هـا قـد دَنَـتْ عســـاكرُ الأمطـارِ

وأطْلِقَ القُرُّ من الأســـــــــــارِ

وأشـــرفَ الحَرُّ على البـــــــــوارِ

وَقَرُبَتْ هزيمةُ الغُبـــــــــــــارِ

فـالآن تـأتـي دولــةُ الـقِـطـارِ(39)

فتكرار الراء عشر مرات في الأبيات أسهم بقسط وافر في تصوير هذا الجو الذي يتنازعه الإدبار والإقبال، والرحيل والمجيء الأول للصيف والآخر للشتاء كما أسهم في إبراز السعادة والسرور والتي تتمثل في فرحة استقبال الشتاء المنتصر وتوديع الصيف المهزوم.

ويمثل هذه الظاهرة أيضًا قول كشاجم:

أَلَسْـتَ تَرَى المرجَ مُعْشَـوْشِـبَا لَبِسْـنَ الرّياضَ مَريعًا خُضُـرْ

كـأَنَّ الـذي دَبَّجَـتْ تســتهز وطرّزَتِ الســوسـنَ فيه نَشَـرْ

وَقَدْ ضـــربتْ فيـهِ فيحـائهـا وعـدَّلَ تشـــرينِ بـردًا بِـحّرْ

وراحَتْ تَجـــــــــاوبُ أطيَارَهُ كما جَاوبَ النّايُ وَقْع الوَتَرّ(40)

فتكرار الراء أسهم في تشكيل صورة المرج وقد اكتسى خضرة، وطرّزت جوانبه أزهار السوسن، وغردت فيه الطيور.

ب–الانحراف: الانحراف: خروج من صفة إلى صفة (لأن حرف الانحراف ينحرف من مخرجه، حتى يتصل بمخرج غيره، وعن صفته إلى صفة غيره) وهو صفة للراء واللام، "فاللام لم يعترض في منع خروج الصوت اعتراض التشديد ولا خرج معه الصوت خروج الرخو، والراء انحراف عن مخرج النون، الذي هو أقرب المخارج إليه إلى مخرج اللام"[41] ويظهر ذلك في شعر الصنوبري وكشاجم، ويمثله قول الصنوبري:

مُغرّدُ الليل ما يألوكَ تغريـــــدا ملَّ الكرى فهو يدعو الصبحَ مجهودا

لما تَطَرَّب هزَّ العطفَ من طرَبٍ ومـدَّ للصوتِ، لما مـدَّه، الجيدا[42]

وقد ورد حرف اللام – هنا– بوفرة عبرت عن الملل وثقل الليل.

ويقول الصنوبري:

وواكـفٍ ظـلَّ طـولَ لَـيْـلَـتِـهِ يَـهطـلُ حتـى تَـبلَّـجَ الـفجرُ

ما زالَ حتى الصـــباحِ منهملاً من ســقفِ بيتٍ كأنَّه قَبْرُ[43]

فاستعمال اللام بوفرة هنا جاء معبرًا عن طول الليلة وكثرة سقوط المطر، فاللام في: (ظل، وطول، وليلته، ومازال)، عبرت عن الطول. وفي (يهطل، ومنهلا، وتبلج) عبرت عن تواصل سقوط المطر بكثرة.ويقول كشاجم مستخدمًا صوت اللام بوفرة عَبّرت عن الليل وما فيه من متعة، وأمن،وعمل، ففي طوله – عند كشاجم – متعة، وفي خلوته إنجاز للعمل، ولا يسلم الأمر فيه من الملل ووقتها تنفي الراح الملل:

أَتَّخِذُ اللَّيْلَ جَمَـــــــــــــلْ مـاَ حُـمِّـلَ الـلَّـيـلُ حَـمَـلْ

واللَّيْـلُ فيـه مُتْعَـــــــــــةٌ والـلَّـيْـلُ أَخْـلَـى لِـلْـعَـمَـلْ

آمَنُ فِيْهِ زَائـــــــــــــــرَاً يَشْـــغَـلُـنِـي عَـن الشُّـــغُـلْ

وإنْ عَـــرَانِـــي مَـــلَـــلٌ نَـفَـيْـتُ بِـالـرَّاحِ الـمَـلَـلْ(44)

ثانيًا–المجانسة والمقاربة: ويتمثل ذلك في استغلال الطاقة الموسيقية في الأصوات المعزولة وإيرادها متجانسة أو متقاربة مرتبطة بمعان متفقة، وبمثلها قول الصنوبري:

وروضةٍ ما يزالُ يَبْتَسمُ النـــــــ ـــــــوَّارُ فيها ابتسامَ مسرورِ

شـــقَّ عليها الشـــقيقُ أرديةً ينـثرُ فيـهـا ألوانَ منثورِ(45)

تكررت "القاف" ثلاث مرات، والقاف صوت من أصوات الحلق مستعلية توحي بالقطع. والشين صوت من أدنى الحنك يوحي بالرص والالتحام. ومن ثم فهو حرف فيه قوة في النطق والسمع مما يعطي قوة في الأداء ويحدث جرسًا موسيقيًا شديدًا.

والموسيقى كما يصنعها الصوت يصنعها اللفظ. فالمفردة ما هي إلا مجموعة من الأصوات أو الحروف تحاول من خلال اجتماعها خلق إطار دلالي لها، وإذا كانت موسيقى الصوت لا تُدرك إلا من خلال اللفظة أو المفردة، فإن موسيقى المفردة لا تدرك إلا من خلال مفردة أخرى فيتولد إيقاع موسيقي ناتج من خلال

الجمع بين مفردتين مشتركتين في كل الأصوات أو بعضها، وقد يكون هذا الجمع بين أكثر من مفردتين أو لفظين.

ولدراسة موسيقى الأصوات المحصورة في إطار دلالي أدنى وهو اللفظ نبدأ بدراسة:

1- الجناس:

وهو استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين أو مادة واحدة للتعبير عن معنى خاص لكل منهما، أي أنهما متقاربان أو متحدان في الأصوات ومختلفان في المعنى. ومن هنا يكمن سحر الجناس فيكون ذا مسار فني يدفع المستمع إلى إقامة مقارنة ناتجة عن تشابه اللفظين من ناحية وعن اختلاف المعنيين من ناحية أخرى [46]. والحق "أن أيقونة الجناس ليست مجرد جمع بين لفظين متشابهين في الشكل مختلفين في المعنى، خاصة –وإنما هي إذا وفق الشاعر في توظيفها–تكون ذات أثر فعال في المتلقي فهي تدفعه حثيثًا صوب الكشف عن المختلف من خلال المؤتلف"[47] والكشف عن تلك المهارة الرائعة في نظم الكلمات والبراعة في ترتيبها وتنسيقها.

وللموسيقى درجات في استخدام الجناس، أعلاها الجناس بمراعاة التصدير، "والتصدير مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر ويتمثل في إيراد اللفظ المتخيّر خاتمة للبيت وإطارًا لعناصر قافيته، مّرة أولى في صلب البيت، قبل استعماله، ومرّة ثانية في آخره"[48]. ولم تأخذ أشكال التصدير بالجناس مراتب معينة؛ ولكن أغلب هذه الأشكال تقوم على كون اللفظ المجانس الأول في غير

منزلة معينة، وهو أكثر الأشكال تواترًا، وإن كان أقلها حظًا في توليد الموسيقى، وذلك مثل قول الصنوبري:

بك عزَّ النرَّجسُ المضـــــــــــ ـــــــــــعفُ في دارةِ عزَّا(49)

عزّ الأولى بمعنى: قوي وبرئ من الذل. والأخرى دارة عزة: وهي المدينة الهادئة وتقع إلى الغرب من مدينة حلب في سوريا، مدينة هادئة بطباع قروية أصيلة منتشرة بين الجيل القديم وعادات متمدنة جلبها معهم قاطنو مدينة حلب.

وقد يؤدي اللفظ دورًا موسيقيًا ودلاليًا لا بنصيب تكراره وحده وإنما بزيادة الثاني عن الأول في الدلالة ومن أمثلته قول الصنوبري:

فشـــفاءَ السَّـــقَامِ في جُلَّنارٍ نجتنيه من وَجْنَتَيْ جُلَّنارِ(50)

فجلنار الأولى: الزهر، والأخرى: المحبوبة.

ومن ذلك قول كشاجم:

ما تَرَى في الصَّـبُوح أيّدَكَ الله فهذا أوانُ حَثَّ الصَّـــبُوحِ (51)

الصبوح الأولى: المشرق الجميل، والأخرى: شراب الصباح.

ويمثله أيضًا قول الصنوبري:

ما كان لمَّـــــــــــــا تبدَّي ألأَعـــــروسًـا وعُـــــرسًـا(52)

والجناس في البيت بين العروس والعرس، والعروس: المرأة عند زواجها. والعرس: الزفاف والتزويج.

وقول كشاجم:

يَا مَنْ أَنامِلُهُ كالعارِضِ السَّـاري وفِعْلُه أبدًا عارٍ منَ العارِ(53)

والجناس في البيت بين عار والعار: فعار الأولى: خالٍ من العيب، وسليم. وعار الأخرى: العيب، وهو كلُّ ما يُعيَّر به الإنسان من فعلٍ أو قول أو يلزم منه سُبَّة.

وقول كشاجم:

ذهبُ حيثما ذهبـــــــــنا ودرٌّ حيث دُرنا وفضةٌ في الفضاء(54)

والجناس في البيت بين الفضة والفضاء، والفضة: معدن أبيض لماع لين ثمين يوجد في الطبيعة ممتزجا ببعض المعادن الأخرى، و الفَضَاءُ: ما اتَّسع من الأرض، والفَضَاءُ الخالي من الأرض، والفَضَاءُ ما بين الكواكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلاَّ الله.

وقول الصنوبري:

ما الدهرُ إلاّ الربيعُ المستنيرُ إذا أتى الربيعُ أتـاك النَّوْرُ والنُّورُ

فيه لنا الوردُ منضـودٌ مُؤزَّرُ ما بين المجالسِ والمنثورُ منثورُ(55)

فالجناس في البيت الأول بين النُّور الأولى وتعني الزهر والأخرى النُّور بضم النون وتعني الضوء. وفي البيت الثاني بين المنثور وهو نوع من أنواع الزهور والأخرى تعني المبسوط. وقد أحدث الجناس– هنا – جمالًا موسيقيا في جرس الألفاظ.

وقول كشاجم:

يُمِيْسُ في رِدائِــهِ الجَـدِيْـدِ مُصَـــقَّلُ التّورِيْسِ والتّورِيدِ(56)

والجناس في البيت بين التوريس والتوريد، والتوريس: من وَرَّسَ الثوب تَوْرِيسا صبغه بالورس ولونه أصفر، والورس: نبت أَصفر مثل اللطخ يخرج على الرِّمْثِ بين آخر الصيف وأَوَّل الشتاء إِذا أَصاب الثوبَ لَوَّنَه. والتوريد: في الثوب صبغه على لون الورد. وتوريد المرأة: احمرار خديها.

– وهناك جناس يكون بمراعاة مقادير معينة، وهو "الذي لم يبن على تصدير، ولكن دخل في استخدامه عنصر موسيقي آخر مميز هو مراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول منه واللفظ الثاني"[(57)]. وورد فيه شكل واحد فقط عند الصنوبري ولم يرد منه أي شكل في شعر الطبيعة عند كشاجم، وهو ما كان اللفظ الأول في أول الصدر والثاني في آخره مثل قول الصنوبري:

والسُّـحْبُ ينظمنَ فوقها سُـبَجًا نظـامَ معنّيـةٍ بســـبجِتهـا(58)

وقد يرد الجناس غير مقيد بمقادير ونظام معين، فيأتي اللفظان متصلين أو منقطعين بلفظ دخيل أو أكثر وقد يرد محصورًا بلفظيه في شطر من البيت دون الآخر كما يأتي موزعًا على الشطرين، نحو قول الصنوبري:

ذهـبٌ حيثمـا ذهبنـا ودرٌّ حيث دُرنا وفضةٌ في الفضاء(59)

وقوله:

وكـأنَ نَوْرَ الآسِ في أوراقـهِ نورُ الكواكبِ في ظلامٍ يلمعُ(60)

ومن ثم فإن هذا اللفظ يودي دورًا موسيقيًا ودلاليًا لا بنصيب تكراره وحده وإنما بزيادة الثاني عن الأول في الدلالة.

وقوله:

ذواتُ شِـــفـارٍ رقـاقٍ تفوقُ في القطع حدَّ الشفارِ الرقاقِ(61)

فالأولى شفار البراغيث والثانية شفار الموسى.

وقول كشاجم:

يَحسَـــبُـه النَّـاظِرُ إنْ تقرَّرا دَبَّ الـدَّبى بمتِنــهِ فـأثّرا(62)

فدبَّ (الأولى) مشى مشيًا خفيفًا، ودلت على الاستمرار والتجديد، و(الأخرى) النمل الصغير.

2- **التكرار:**

والتكرار هو "أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى "[63]، أي استعمال اللفظ مرتين في نفس المعنى اللغوي. ولكن لهذا الاستعمال دلالته فالكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى وإن كانت تعنيه ولكنها تحمل معنى إضافيًا هو علةّ وجودها، قد يكون معنى التأكيد أو التعجب أو التكثير أو غير ذلك من المعاني المقدرة في ذهن الشاعر من ناحية والمتلقي من ناحية ثانية، " فيبدو اللفظ المكرر مشحونًا بحمولة دلالية كبيرة؛ تحقق التكثيف المطلوب"[64] ودراسة التكرار هنا تقوم على أساس أن للكلمة المكررة مركزًا دلاليًا يخلق علاقة لغوية جديدة فقط، و"تكرار الكلمة في الجملة أو النص يعطي قيمة سمعية، فتأخذ المتلقي نشوة التأثر بها، إعجابًا بها أو تعجبًا منها "[65] والتكرار قد يكون ماديًا أو ليس له وظيفة ويمثله قول الصنوبري:

مَنْ شَـمَّ ريحَ تحيّاتِ الربيع يَقُلْ لا المسكُ مسكٌ ولا الكافورُ كافوُر[66]

وقوله:

وسلخنا تشرينَ بل ألفَ تشريـــ ـنَ ودُمْنا على دوامِ الدهورِ[67]

وقد يكون التكرار معنوياً ويشمل التكرار على مستوى الوظيفة مثل قول الصنوبري:

بَـدَتْ فـي حُـلَـلٍ خُضْـــرٍ تفرقُ الـحُـلَـلَ الـخُضْـــرا[68]

حيث استعمل لفظي "الحلل الخضرا" مجرورة مرة، ومنصوبة مرة.

ومثل قول الصنوبري أيضًا:

بهارٌ ما رآه التبـــــــــــــــــ ـــــــــرُ إلا أخجلَ التبرا(69)

حيث استعمل لفظ " التبر" فاعلاً مرفوعًا مرة، ثم مفعولاً منصوبًا أخرى.

ومثله أيضًا قول كشاجم:

فخذي من الأَوتـارِ حظّكِ إنّما تتحّركُ الأَوتـارُ حينَ تَحّركُ(70)

حيث استعمل لفظ "الأوتار" مجرورة مرة، وفاعلا مرفوعًا أخرى.

وقد يكون من التكرار ضرب عن طريق التسلسل، مثل قول الصنوبري:

سَـقَتْ ذا البابَ مُزْنٌ بعد مُزْنٍ تمرُّ مرورَ عيرٍ بعـدَ عيرِ(71)

وقوله أيضًا:

دمىً يَقْنِصْـنُ بالألحـــــــــا ظِ منـهـا الـبكـر والـبكـرا(72)

والتكرار قد تقتضيه الضرورة اللغوية؛ أي أن تركيب الجملة في البيت قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره، وبدون هذا التكرار قد تختل بنية البيت.

ويمثل هذا النوع من التكرار، التكرار عن طريق الاستئناف(73)قول الصنوبري:

فحــاذرْ أن يَفُوتَــك يومُ دَجْنٍ فيومُ الدجنِ يعدلُ يومَ عرسِ(74)

كما يمثل هذا النوع التكرار، التكرار عن طريق العطف مثل قول الصنوبري:

قدم الصــيفُ والشــتاءُ تولَّى وتولَّت مقدماتُ الشــتاء(75)

قول كشاجم:

كــأَنــمَّــا الــلاّزَوَرْدُ نَــقّــطَــةً وَنَـقَّـطَ الـلاّزَوَردَ بــالـعَـنَـمِ(76)

وقد يكون التكرار لمجرد جمال الصوت، وخلق نوع من التوازن والانسجام بين صدر البيت وعجزه، مثل قول الصنوبري:

ونرجسٌ ساحرُ الأبصارِ ليس كما كأنه من عَمَى الأبصارِ مَسْحورُ (77)

وقول كشاجم:

عَشَــقُ رائحَ وَدِيكُ صــدوحٌ فأَجِبْ دَعْوَةَ المُنَادي الصّدُوحِ(78)

وقوله:

للنَّبتِ تحتَ الدّجَا اضــطِجَاعُ وللِنَّدَى فوقَهُ اضــطِجَاعُ(79)

وقد يأتي التكرار لمجرد ملء البيت، وهو مظهر من مظاهر حشو البيت لغاية الوصول بالبيت إلى منتهاه، مثل قول الصنوبري:

حَمَتْني البرَاَغِيـثُ طيـبَ الكَرَى فليس يطوفُ الكرى بالمآقي(80)

وقول كشاجم:

وباتَ بَدْرُ الدّجّا يشـــعشِـــهُا نوريّـةً تلبسُ الـدّجَـا نُورا(81)

وإذا كانت الموسيقى تصنعها الأصوات، وتصنعها الكلمات أو المفردات، فهي –كذلك– يصنعها البيت الشعري كله؛ وذلك بفضل ما يتولد عنه من إيقاع موسيقي عام ناجم من تركيب الأصوات في القصيدة وفق ما يندرج تحت اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر ويشمل ذلك البحور والقوافي وسندرسه تحت ما يسمى: موسيقى الإطار.

المبحث الثاني:

موسيقى الإطار:

الوزن والقافية ركنان أساسان من أركان القصيدة العربية أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليهما [82] وهما حجر الأساس الذي تبنى عليه موسيقى الشعر الخارجية، والوزن هو " الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعضها الآخر على أكبر نطاق ممكن. ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضًا يكاد يصبح التحديد كاملاً وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يُمكِّنَنَا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه[83].

"والوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[84] وهو الركن الثالث الذي لابد للكلام أن يستوفيه ليكون شعرًا [85] وذلك لما يحققه من إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه [86]. وإذا كان الإحساس بموسيقى الشعر ينشأ من إدراك الانسجام المتولد من تردد ظاهرة صوتية معينة، وتكرارها على نحو خاص –ووضح ذلك عند دراستنا لموسيقى الحشو–فإن هذا الإحساس أيضًا يبرز عند دراستنا لموسيقى الإطار ممثلة في دراسة الوزن والقافية؛ فالأول: حيث تكرر وحدة صوتية معينة وهي "وحدة الإيقاع" والتي تتألف مما عُرف في العروض العربي باسمْ التفاعيل، "حيث تتألف كل تفعيلة من توالي مجموعة من السكنات والحركات على نحو معين. ووحدة الإيقاع قد تكون تفعيلة، وقد تتركب من أكثر من تفعيلة.

ومن تكرار هذه الوحدة الصوتية وهي التفعيلة وفق تنويع محدد ومنضبط يتم الإيقاع الأساس في القصيدة [87] وهو ما يسمى بالبحور الشعرية.

وقد تطلب الأمر دراسة البحور الشعرية[88] في ديوان كل من الصنوبري وكشاجم" ثم دراستها في شعر الطبيعة عند كليهما لمعرفة أي هذه البحور أكثر ثباتًا، وأعلاها نسبة مقارنة بنسبتها في الديوان عامة، والجدول الآتي يوضح نسب البحور الشعرية في ديوان الصنوبري وكشاجم.

وقد توزعت البحور الشعرية المستخدمة ونسبها في ديوان الصنوبري على النحو الآتي:

م	البحر	النسبة
1	الخفيف	%18.51
2	الكامل	%17.96
3	البسيط	%10.82
4	الهزج	%8.13
5	المنسرح	%8.04
6	السريع	%7.71
7	الرجز	%8.23
8	الوافر	%8.08
9	الطويل	%6.88
10	المتقارب	%3.48
11	الرمل	%1.89
12	المجتث	%0.98
13	المقتضب	%0.12

م	البحر	النسبة
14	المديد	%0.10

كما توزعت البحور الشعرية ونسبها المستخدمة في ديوان كشاجم على النحو التالي:

م	البحر	النسبة
1	الكامل	%18.3
2	الخفيف	%11.6
3	البسيط	%11.2
4	الرجز	%11.2
5	المتقارب	%9.3
6	المنسرح	%9.08
7	السريع	%6.9
8	الوافر	%6.7
9	الهرج	%5.4
10	الطويل	%3.7
11	الرمل	%3.4
12	المديد	%1.4
13	المجتث	%1.1
المجموع		%100

من خلال الجدولين السابقين يلاحظ المتأمل في مظاهر استخدام بحور العروض إطارًا صوتيًا عامًا، أن الصنوبري وكشاجم لم يخرجا في بناء شعرهما عن بحور الخليل؛ والتزامهما بها كان مطلقًا، وتقيدهما بها كان كاملاً. إلا أن الصنوبري وكشاجم لم يستخدما البحور الخمسة عشر كلها [89]؛ فلم يحظ المضارع

وهو من دائرة المختلف [90] ولو ببيت واحد في ديوان الصنوبري وكشاجم. وكذلك لم يحظ المقتضب وهو من دائرة المجتلب [91] أيضًا ولو ببيت واحد في ديوان كشاجم

والمتأمل في مظاهر استخدام البحور في شعر الصنوبري يلاحظ أن بحري الخفيف والكامل[92] هما أكثر بحور الشعر تواترًا في شعر الصنوبري، وأن بحور المجتث[93] والمقتضب[94] والمديد[95] هي أقل البحور استعمالاً عنده في جملة البحور الأربعة عشر المستخدمة. أما بقية البحور المستخدمة وعددها تسعة فجاءت على ثلاث مراتب.

1- البسيط[96] في المرتبة الثانية منفردًا بعد الخفيف والكامل.

2- ثم الهزج[97] فالمنسرح، فالسريع[98]، فالرجز[99]، فالوافر[100]، فالطويل[101]، في مرتبة أخرى.

3- ثم المتقارب فالرمل [102] في مرتبة ثالثة، يليهما أقل البحور استعمالا وهي المجتث والمقتضب والمديد.

في حين أن المتأمل في البحور الشعرية المستخدمة في شعر كشاجم يلاحظ أن بحر الكامل [103] هو أكثر بحور الشعر تواترًا في شعره، وأن بحر المديد [104] والمجتث [105] هما أقل البحور استعمالا عنده من جملة البحور الثلاثة عشر المستخدمة في شعره أما بقية البحور وعددها عشرة فكانت على مراتب أربع وهي:

1- يحتل الخفيف[106]، والبسيط[107]، والرجز[108]، المرتبة الثانية.

2- ثم المتقارب[109] فالمنسرح[110] في مرتبة أخرى.

3- ثم السريع[111]، فالوافر [112] فالهزج[113].

4- ثم الطويل [114] فالرمل[115] يليهما أقل البحور تواترًا المديد والمجتث.

ومن ثم فإن الملاحظ أن البحور الشعرية الثلاثة الأولى[116] عند الصنوبري هي نفسها عند كشاجم، كما أن البحور الثلاثة التي وردت في المؤخرة[117] هي نفسها عند كل من الصنوبري وكشاجم. وأما نسبة البحور الشعرية في شعر الطبيعة عند الصنوبري فجاءت على النحو الآتي:

م	البحر	النسبة
1	الرجز	%21.78
2	الخفيف	%18.65
3	الكامل	%11.81
4	المنسرح	%11.81
5	الطويل	%9.84
6	البسيط	%5.44
7	الهزج	%5.09
8	السريع	%4.98
9	المتقارب	%4.71
10	الوافر	%3.59
11	مجزوء الرمل	%1.38
12	المجتث	%0.92
المجموع		%100

والملاحظ أن الصنوبري لم يستخدم البحور الأربعة عشر[118] التي استخدمها في شعره كله فلم يحظ بحر المديد وهو من دائرة المختلف، ولا المقتضب وهو من دائرة المجتلب ولو ببيت واحد في شعر الطبيعة عند الصنوبري.

وجاء بحر الرجز[119] في المركز الأول باعتباره أكثر البحور الشعرية تواترًا في شعر الطبيعة عند الصنوبري بنسبة 21.78% من إجمالي شعر الطبيعة بعد أن كان يحتل المركز السابع في ديوان الصنوبري وكان بحر المجتث[120] وهو أقل البحور الشعرية عنده استعمالا في جملة البحور الاثني عشر المستخدمة.

أما بقية البحور الأخرى وجملتها عشرة فجاءت موزعة كالتالي:

1- الخفيف[121] في المرتبة الثانية منفردًا.

2- ثم الكامل[122] فالمنسرح[123] بنسب متساوية في المرتبة الثانية.

3- ثم الطويل[124] فالبسيط[125] فالهزج[126].

4- ثم السريع[127] فالمتقارب[128] فالوافر، فمجزوء الرمل[129].

والجدول التالي يوضح البحور الشعرية المستخدمة في شعر الطبيعة عند كشاجم:

م	البحر	النسبة
1	الرجز	%35.2
2	الكامل	%21.6
3	المنسرح	%14.8

م	البحر	النسبة
4	المجتث	%9.13
5	المتقارب	%6.7
6	الخفيف	%4.9
7	البسيط	%4.1
8	السريع	%2.34
9	الطويل	%0.78
المجموع		%100

فالملاحظ أن كشاجم لم يستخدم البحور الثلاثة عشر[130] التي استخدمها في شعره كله. فلم يحظ المديد، وهو من دائرة المختلف، ولا الوافر وهو من دائرة المؤتلف ولا الهزج والرمل وهما من دائرة المشتبه ولو ببيت واحد في شعر الطبيعة عند كشاجم. وكان بحر الرجز[131] هو أكثر البحور الشعرية تواترًا في شعر الطبيعة عند كشاجم إذ قارب اتجاه الشاعر إليه نسبة الثلث ويزيد، بينما ظهر أن بحر الطويل[132] هو أقل البحور الشعرية استعمالا في شعر الطبيعة لديه. أما بقية البحور المستخدمة في شعر الطبيعة وعددها سبعة فجاءت موزعة كالآتي:

1- بحر الكامل[133] في المرتبة الثانية منفردًا.

2- ثم بحر المنسرح[134] في المرتبة الثالثة منفردًا.

3- ثم المجتث[135] فالمتقارب[136].

4- ثم الخفيف [137]، فالبسيط[138]، فالسريع[139].

والمتأمل لدراسة نسب البحور الشعرية في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم يلاحظ تَقَدُّم بحر الرجز عند الصنوبري وكشاجم إلى المنزلة الأولى متصدرًا البحور الشعرية؛ لكونه أكثر تواترًا. وقيل: إنه كان ديوان العرب في الجاهلية والإسلام، وكان كتاب لسانهم، وخزانة أنسابهم وأحسابهم، ومعدن فصاحتهم، وهو من بحور الشعر التي توسع فيها العرب، وذلك لكثرته في كلامهم ولسهولته وعذوبته(140). ولقد كان الناس في لهوهم وعبثهم في أسواقهم وبيعهم وشرائهم، وفي بعض أغانيهم وغزلهم في دعابتهم وفكاهتهم، وفي القصص والحكايات في كل ما يعرض لهم من شئون حياتهم العادية التي تخلو من مواقف الجد والجلال، كانوا يعمدون إلى الرجز فيروحون به عن أنفسهم ويعبرون عما يجيش في صدورهم من معانٍ هي ملك لهم جميعًا، وأخيلة وصور في متناولهم جميعًا للعامة منهم والخاصة"(141). وهل الطبيعة غير ذلك! فهي مهوى الأفئدة وملاذ النفوس المُتْعَبة. فيها الراحة والسكن وإحساس مشترك بالملكية فمن حق الجميع أن ينعم بأرض وسماء بطير وهواء بكل مفردات الطبيعة مفردة أو مجتمعة شاء.

يقول الصنوبري:

باكورةُ طريفـــــــــــــةُ البكـــورِ

خطيـــــــــرةٌ من سـيّدٍ خطيـــــــــرِ

في لون خدّ الشَّـادِنِ الغـــــــــريرِ

جاءتْ فكَانت ضَـرَّةَ البَخُـــــــــورِ

والمِســـــكِ والعنبرِ والكـافـــــــورِ

في طَبَقٍ أُبْـدِع فَي التصـــويرِ(142)

فأول ملاحظة تتبادر إلى أذهاننا هو طريقة الكتابة، فالشاعر نظم على بحر الرجز المشطور وهذا يدل على سعي الشاعر إلى تجاوز نمطية الإيقاع وتنويعه من خلال تغيير مواقع الزحاف، واختلاف أنواعه.وكأن الشاعر قد فضل التعبير عن باقة الورد بإيقاع مختلف عن كل الإيقاعات لأنها تختلف عن كل الباقات.

بعد أن احتل الرجز المرتبة الأولى في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم. احتفظ بحر الخفيف والكامل بالمرتبة الثانية فالأول عند الصنوبري والآخر عند كشاجم، فثبتت بذلك مرتبتهما بعد أن احتلا المرتبة الأولى في شعر الصنوبري وكشاجم عامة. وبحر الخفيف سمي خفيفًا لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب، والأسباب أخف من الأوتاد ومن أمثلة ذلك قول الصنوبري:

– كَمْ ثَنـايـا وكَمْ عُيونٍ مِراضٍ منْ أَقـاحٍ ونَرجسٍ في الرّيـاضِ

كَمْ خُدودٍ مَصُـــونةٍ منْ شَـــقِيقٍ لَمْ تُبَـذل للَّثْمِ أو للعِضَـــــاضِ

– ذَا خُزامَى ذا خُزَمٌ ذَاكَ خَيْرِ يٌّ قَضَى لِي بِخَيْره خَيْرُ قَاضِ(143)

والمقطوعة لم تسلم من الجوازات الشعرية، وما لحق بتفعيلاتها من زحافات كان لها دور في تكييف الإيقاع وفق ما يناسب بناء الدلالة، والتصريع في البيت الأول بين مراض ورياض أضفى جرسًا مميزًا على المقطوعة.

وقد نجح الشاعر في توظيف بنيات موسيقية رائعة لهذا البحر وبتداخل إيقاعي رائع، حين وصف الورد والبهار والأقحوان موظفًا أوصافهم على نغمة البحر ومعتمدًا على الوقع الموسيقي الآسر للأذن، فقال:

يخجلُ الوردُ حين عارضــه النر جس من حُســـنه وغارَ البهارُ

فعلــتْ ذاك حمرةٌ، وعلــتْ ذا حيرةٌ، واعترى البهـارَ اصـــفرارُ

وغدا الأقحوانُ يضـــحكُ عُجبًا عن ثنايا لِثَاتُهُنَّ نُضـــارُ (144)

كذلك، فإن من الملاحظ في نسبة البحور الشعرية في شعر الطبيعة عند الصنوبري تَقَدُّم المنسرح والطويل على بحور البسيط والهزج والسريع والوافر.

وأيضًا تَقَدَّم بحر المنسرح في شعر الطبيعة عند كشاجم على بحور الخفيف والبسيط والمتقارب وتَقَدُّم بحر المجتث بعد أن كان يحتل الترتيب الأخير في الديوان أصبح الخامس في تصنيف البحور الشعرية في شعر الطبيعة.

انظر معي إلى هذه المقطوعة الرائعة التي يتحدث فيها الصنوبري عن بستانه، من خلال موسيقى غنية بكثرة الزحافات فيها، فتقرأ القصيدة معها بسلاسة وتنساب رقة وعذوبة يرتبط فيها الصدر بالعجز، ولا يُسمح فيها بالتوقف عند قراءاتها:

سُـــوّغَ بُســـتاني البَهَاءَ فَمَا قُلْتُ مِنَ القَوْلِ فيـه يَنْسَـــاغُ

بَـاغٌ منَ النَّوْرِ كُـلُّ وَاحـدةٍ فيـهِ منَ النُّورِ وَحْـدَهـا بَـاغُ

أَلْـوانُ خَـيْـريّــهِ الـمُـلَـوَّنِ لاَ يَعْدلُ أَصَــبْاغَهُنَّ أَصْــبَاغُ[145]

وتفعيلات بحر المنسرح هنا لانت بعد الزحافات والعلل التي دخلتها، واختزلت السواكن والمتحركات فيها، لتزيد من سهولته، وجريان إيقاعه على اللسان، وقد ساعد على ذلك اندفاع دفقته الشعورية تجاه النَّوْر والنُّور وأنواع الزهور.

كذلك يلاحظ تراجع بحر السريع إلى المرتبة الأخيرة عند كشاجم بعد أن كان يحتل مرتبة متقدمة من إجمالي البحور الشعرية في الديوان.

وإذا كان الإحساس بموسيقى الشعر ينشأ من إدراك الانسجام المتولد من تردد ظاهرة صوتية معينة، وتكرارها على نحو خاص، فالقافية أيضًا تعطي الإحساس من خلال تكرار صوت معين أو مجموعة من الأصوات الساكنة والمتحركة في نهاية كل بيت والتزام هذا الصوت بعينه في آخر أبيات القصيدة وهو القافية.

والقافية "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[146]. ومما يُتَممُ البنية الإيقاعية لأي ديوان الوقوف عند قوافي قصائده. وإذا كان الوزن الذي يختاره الشاعر لبناء قصيدته يحدد أمامه عدد

البدائل على مستوى المفردات المستخدمة في الجملة، واختيار أكثر البدائل ملاءمة لما يريد من خلال ملكته التي تعمل على التوفيق بين الكلمات وبعضها، واختيار أكثرها ملاءمة، فإن اختياره أو مجال الاستبدال يكون ضيقًا عندما يصل إلى الكلمة الأخيرة في البيت وهي القافية. وذلك لأنها تتطلب عنصرين أساسيين هما: التكرار المنتظم للحرف الأخير، أو لعدد من الحروف الأخيرة والتماثل الحركي في أجزاء معينة (حرف الروي)[147]. وذلك على اعتبار أن حروف القافية بعامة وحرف الروي بخاصة تعد الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري. والروي هو الصوت الذي تُبنى عليه الأبيات، تنتهي به القافية. فَيُشّكِل الفقرة الخاصة الواضحة والجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها مهما اختلفت، سواء أكان ذلك في البيت ككل أم في القافية باعتبار أنه الترجيعة الضابطة التي نتوقع مجيئها دائمًا كما نتوقع مجيء غائب عزيز، ولولاها لحلَّت الفوضى محل النظام[148].

وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات، عُدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية[149]. ومعظم حروف الهجاء يمكن أن تكون رويًا، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها. والمتأمل في ديوان الصنوبري الشعري عامة يجد أنه نظم على كل الحروف ما عدا حرفين هما (الثاء والواو)، ولكنه غلَّب حروفًا معينة بحيث جعل لها السيادة في شعره.

وأول هذه الحروف التي جاءت رويًا بكثرة (الراء) بنسبة 24.01% من مجموع أبيات الديوان. حيث جاءت الراء رويًا في 1607 بيت شعري.

وثاني الحروف (السين) بنسبة 10.70% فجاءت رويًا في 674 بيت شعري.

وثالث الحروف (القاف) بنسبة 9.44% فجاءت رويًا في 632 بيت شعري.

ورابع هذه الحروف (العين) بنسبة 8.59% فجاءت رويًا في 574 بيت شعري.

وخامس الحروف (الفاء) بنسبة 6.79% فجاءت رويًا في 455 بيت شعري.

ومن ثم فإن حروف الراء والسين والقاف والعين والفاء هي الحروف التي كانت لها الصدارة في استعمالها رويًا في شعر الصنوبري، والملاحظ تفوق حرف الراء بصورة واضحة عن بقية الحروف.

وإذا تأملنا الحروف التي كانت رويًا في شعر الطبيعة خاصة. نجد أن الصنوبري قد نظم على أغلب الحروف التي نظم فيها في شعره عامة ما عدا حروف: الخاء، والذال، والشين، والصاد، والطاء، والنون، والياء، والثاء، والواو.

وقد غلب الصنوبري حروفًا بعينها وكانت رويًا. أول هذه الحروف:(الراء) بنسبة 30.52% وجاءت رويًا في 265 بيت شعري.

وثاني هذه الحروف (القاف) بنسبة 10.82% وجاءت رويًا في 94 بيتًا شعريًا.

وثالث هذه الحروف (الباء) بنسبة 8.64% وجاءت في 75 بيتًا شعريًا.

ورابع هذه الحروف (السين) بنسبة 7.48% وجاءت رويًا في 65 بيتًا شعريًا.

وخامس الحروف (الضاد) بنسبة 5.99% وجاءت رويًا في 52 بيتًا شعريًا.

والملاحظ أن هناك تناسبًا واضحًا بين حروف الروي وحالة الشاعر وتجربته وارتباطه بالطبيعة ومفرداتها. وحرف الروي الذي غلب على شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم هو حرف الراء بنسبة مرتفعة مقارنة بالنسب الأخرى، وربما يرجع ذلك إلى اشتمال كثير من مفردات الطبيعة على هذا الحرف في آخرها وهو ما يحقق التناسب بين الإيقاع والموضوع ومنها: النور، والعرار والنيلوفر، والمنثور، والبهار. وكذلك اشتمال بعض مفردات الطبيعة على هذا الحرف فيها: كالورد والنرجس والخيري والقر والبرد والمطر والرهام والخرم والآذريون والنسرين. ودرجة حرف الراء واضحة عالية في الإسماع وكأن الشاعر أراد أن يضع صدى لصور الجمال التي يتمتع برؤيتها في أثناء النظر في مفردات الطبيعة.

والجدولان التاليان يوضحان نسب كل حروف الهجاء التي جاءت رويًا في شعر الصنوبري بعامة وفي شعر الطبيعة بخاصة عنده.

حروف الروي في ديوان الصنوبري			حروف الروي في شعر الطبيعة		
حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية	حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الهمزة	**83**	**%1.24**	الهمزة	41	%4.72
الباء	**212**	**%3.16**	الباء	75	%8.64
التاء	**43**	**%0.64**	التاء	7	%0.8
الجيم	**41**	**%0.61**	الجيم	13	%1.49
الحاء	**59**	**%0.88**	الحاء	5	%0.57
الخاء	**31**	**%0.46**	الخاء	/	/

حروف الروي في ديوان الصنوبري			حروف الروي في شعر الطبيعة		
حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية	حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الدال	**100**	**%1.49**	الدال	23	%2.64
الذال	**5**	**%0.7**	الذال	/	/
الراء	**1607**	**%24.01**	الراء	265	%30.52
الزاي	**250**	**%3.73**	الزاي	25	%2.88
السين	**674**	**%10.70**	السين	65	%7.47
الشين	**201**	**%3.00**	الشين	/	/
الصاد	**258**	**%3.85**	الصاد	/	/
الضاد	**315**	**%4.70**	الضاد	52	%5.99
الطاء	**383**	**%5.72**	الطاء	43	%4.95
الظاء	**60**	**%0.89**	الظاء	/	/
العين	**575**	**%8.59**	العين	16	%1.84
الغين	**136**	**%2.03**	الغين	15	%1.72
الفاء	**455**	**%6.79**	الفاء	38	%4.37
القاف	**672**	**%9.44**	القاف	94	%10.82
الكاف	**15**	**%0.22**	الكاف	8	%0.92
اللام	**22**	**%0.32**	اللام	6	%0.69
الميم	**28**	**%0.41**	الميم	51	%5.87
النون	**286**	**%4.27**	النون	/	/
الهاء	**196**	**%2.92**	الهاء	26	%2.99
الياء	**14**	**%0.20**	الياء	/	/
ألف القصر	**12**	**%0.17**	ألف القصر	/	/

والمتأمل لديوان كشاجم يجد أنه نظم على كل الحروف عدا ثلاثة: الثاء والذال والظاء، ولكنه غَلَّب حروفًا معينة بحيث جعل لها السيادة في شعره، وأولها حرف الراء وهو أكثر الحروف التي جاءت رويًا بنسبة 22.81% حيث جاء رويًا في 742 بيت شعري.

وثانيها الدال بنسبة 12% وجاء رويا في 381 بيت شعري.

وثالثها اللام بنسبة 10.27% وجاءت رويًا في 326 بيت شعري.

ورابعها الحاء بنسبة 7.59% وجاءت رويًا في 241 بيت شعري.

وخامسها الميم بنسبة 6.68% وجاءت رويًا في 212 بيت شعري.

على حين أن المتأمل في أبيات شعر الطبيعة عند كشاجم يجد أنه نظم على معظم الحروف ما عدا: الثاء، والخاء، والذال، والزاي، والشين، والصاد، والطاء، والظاء، والفاء، والنون، والهاء، والواو، والياء.

وقد غَلَّب حروفًا بعينها بحيث جعل لها السيادة في شعر الطبيعة عنده.

وأولها الدال بنسبة 25.73% حيث وردت رويًا في 105 بيت شعري.

وثانيها الراء بنسبة 23.23% حيث وردت رويًا في 89 بيتًا شعريًا.

وثالثها اللام بنسبة 13.31% حيث وردت رويًا في 51 بيتًا شعريًا.

ورابعها القاف بنسبة 6.78% حيث وردت في 26 بيتًا شعريا.

وخامسها الميم بنسبة 6.52% حيث وردت رويًا في 25 بيتًا شعريا.

والجدولان التاليان يوضحان نسب كل حروف الهجاء التي وردت رويًا في ديوان كشاجم الشعري بعامة وفي شعر الطبيعة عنده بصفة خاصة.

حروف الروي في ديوان كشاجم			حروف الروي في شعر الطبيعة		
حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية	حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الهمزة	**98**	**%3.8**	الهاء	2	%0.52
الباء	**176**	**%5.54**	الباء	4	%1.04
التاء	**51**	**%1.60**	التاء	7	%1.82
الثاء	**/**	**/**	الثاء	/	/
الجيم	**66**	**%2.08**	الجيم	3	%0.78
الحاء	**241**	**%7.59**	الحاء	16	%4.17
الخاء	**3**	**%0.09**	الخاء	/	/
الدال	**381**	**%12**	الدال	105	%25.73
الذال	**/**	**/**	الذال	/	/
الراء	**724**	**%22.81**	الراء	89	%23.23
الزاي	**7**	**%0.22**	الزاي	/	/
السين	**91**	**%2.86**	السين	11	%2.87
الشين	**2**	**%0.06**	الشين	/	/
الصاد	**2**	**%0.06**	الصاد	/	/
الضاد	**94**	**%2.96**	الضاد	19	%4.96
الطاء	**97**	**%3.05**	الطاء	/	/
الظاء	**/**	**/**	الظاء	/	/
العين	**134**	**%4.22**	العين	9	%2.34
الغين	**9**	**%0.28**	الغين	7	%1.82

حروف الروي في ديوان كشاجم			حروف الروي في شعر الطبيعة		
حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية	حروف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الفاء	**48**	**%1.51**	الفاء	/	/
القاف	**108**	**%3.40**	القاف	26	%6.78
الكاف	**99**	**%3.12**	الكاف	9	%2.34
اللام	**326**	**%10.27**	اللام	51	%13.31
الميم	**212**	**%6.68**	الميم	25	%6.52
النون	**175**	**%5.51**	النون	/	/
الهاء	**22**	**%0.69**	الهاء	/	/
الواو	**14**	**%044.**	الواو	/	/
الياء	**5**	**%0.15**	الياء	/	/

والمتأمل في تلك الحروف التي وردت رويًا في ديوان الصنوبري وكشاجم بعامة، وفي شعر الطبيعة عند كل منهما يجد أنها لم تخرج عما ألفه الشعر العربي من حيث نسبة مجيء هذه الحروف رويًا. فالحروف التي لها الصدارة وجاءت رويًا في ديوان الصنوبري كانت في غالبيتها من الحروف التي تأتي بكثرة وهي الراء والسين والعين وكانت القاف والفاء من الحروف متوسطة الشيوع في الشعر العربي.

وجاءت حروف الراء والباء والسين والميم في صدارة الحروف التي جاءت رويًا في شعر الطبيعة عنده وهي من الحروف التي تجيء رويًا بكثرة في الشعر العربي وشذت الضاد فهو من الحروف القليلة الشيوع إذ جاءت هنا بكثرة. وإذا نظرنا إلى الحروف التي جاءت رويًا في ديوان كشاجم نجدها لم تخرج كذلك عما

ألفه الشعر العربي فجاءت الراء والدال والميم واللام في الصدارة، وهي من الحروف التي تجيء رويًا بكثرة وجاءت معها الحاء وهي من الحروف متوسطة الشيوع.

وفي شعر الطبيعة جاءت الدال والراء واللام والميم في الصدارة، وهي أيضًا من الحروف التي تأتي بكثرة رويًا، وجاءت معها القاف وهي من الحروف متوسطة الشيوع.

ويجيء الروي في الشعر العربي متحركًا أو ساكنًا ومن ثم قَسَّمَ القدماء القافية تبعًا لذلك إلى قسمين:

1- مطلقة: وهي التي يكون فيها الروي متحركًا.

2- مقيدة: وهي التي يكون فيها الروي ساكنًا.

وقيل: إن النوع الثاني وهو "القافية المقيدة" قليل الشيوع في الشعر العربي، ولا يكاد يجاوز 1% وهو في شعر الجاهلية أقل منه في شعر العباسيين وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم [150].وجاءت القافية المطلقة والتي يكون الروي فيها متحركًا في شعر الطبيعة عند الصنوبري بنسبة 2. 88% على حين جاءت القافية مقيدة بنسبة 11.8%.

وفي شعر الطبيعة عند كشاجم جاءت القافية المطلقة بنسبة 81.25% في حين جاءت القافية مقيدة بنسبة 11.75.

1- جاءت القافية مطلقة بنسبة 88.2% وجاءت حركة الروي:

- ضمة (25 مرة) وجاءت في 267 بيتًا شعريًا.

– فتحة (22 مرة) وجاءت في 200 بيتًا شعريًا.

– كسرة (35 مرة) وجاءت في 327 بيتًا شعريًا.

على حين أنها جاءت مقيدة بنسبة 11.8% وجاءت أو تكررت هذه القافية (11 مرة) وجاءت في 69 بيتًا شعريًا.

2– وجاءت القافية مطلقة في شعر كشاجم بنسبة 81.25% وجاءت حركة الروي:

– ضمة (10 مرات) وجاءت في 62 بيتًا شعريًا.

– فتحة (6 مرات) وجاءت في 43 بيتًا شعريًا.

– كسرة (23 مرة) وجاءت في 182 بيتًا شعريًا.

وجاءت القافية مقيدة بنسبة 11.75% وتكررت (12 مرة) وجاءت في 96 بيتًا شعريًا.

– والملاحظ أن القافية المطلقة لها الصدارة على القافية المقيدة في شعر الطبيعة عند كل من الصنوبري وكشاجم، وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الموضوع؛ فشعر الطبيعة أقرب روحًا من الغناء الذي انتشر معه هذا النوع من القوافي، فهو مناسب له في سهولته وفي طبيعته. كما نلاحظ أن حركة الروي بالكسر لها الصدارة على الضم والفتح، وأن حركة الضم لها الصدارة على الفتح عند الصنوبري وكشاجم.

الخاتمة:

اتخذت الدراسة من البنية الإيقاعية في شعر الطبيعة الصَنَّوْبَرِيّ وكُشَاجِم أنموذجًا موضوعًا لها، وكان من أهم نتائجها ما يلي:

1- أدت الأصوات دورًا مهمًا في خلق إيقاع متميز في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم، ووضح ذلك من خلال دراسة ترديد المتماثل منها، والتكرار والتجانس والمتقارب فيها.

2- أدت الأصوات المهموسة والمجهورة دورًا متميزًا في الإيقاع له التحام بالمعنى الأساس.

3- استطاع الصنوبري وكشاجم أن يستغلا الطاقة الموسيقية في الأصوات المعزولة وإيرادها متجانسة أو متقاربة مما كان له الأثر الكبير في الإيقاع.

4- كان للإيقاع الموسيقي الناتج من خلال الجمع بين مفردتين مشتركتين في الأصوات أو بعضها دورها المؤثر في البنية الإيقاعية من خلال دراسة الجناس والترديد والتكرار.

5- لم يخرج الصنوبري وكشاجم في بناء شعرهما عن بحور الخليل، فاحترامهما لها كان مطلقًا، وتقيدهما بها كان كاملًا إلا أنهما لم يستخدما البحور الشعرية الخمسة عشر كاملة.

6- احتل بحر الرجز النسبة الأولى والأعلى في شعر الطبيعة عند كل من الصنوبري وكشاجم بنسبة 21.78% من إجمالي شعر الطبيعة عند الصنوبري، ونسبة 35.2% عند كشاجم. وربما يعود ذلك إلى أن الشعراء عادة، "كانوا يعمدون إلى الرجز فيروحون به عن أنفسهم ويعبرون عما يجيش في صدورهم من معانٍ هي ملك لهم جميعًا، وأخيلة وصور في متناولهم جميعًا للعامة منهم والخاصة"[151]

7- جاء حرف الراء رويًا بكثرة في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم، بنسبة 30.52% عند الصنوبري، وبنسبة 23.23% عند كشاجم، والملاحظ أن حروف الراء والباء والسين والميم جاءت في صدارة الحروف التي جاءت رويًا في شعر الطبيعة عند كل منهما وهي من الحروف التي تجئ رويًا بكثرة في الشعر العربي.

8- كان للقافية المطلقة الصدارة على القافية المقيدة في شعر الطبيعة عند الصنوبري وكشاجم.

الهوامش

(1) يرى الدكتور شوقي ضيف أن أهم صداقة كانت بين الصَّنَوْبَرِيّ وبين شاعر، الصداقة التي انعقدت بينه وبين كُشَاجِم، وقد بدأت في الرقة، وكان كُشَاجِم قد اتصل هناك بأبي الهيجاء عبد الله بن حمدان والد سيف الدولة، فرعاه وصار من حاشيته، ثم صار من حاشية ابنه، ورافقه حين ألقي عصاه بحلب، حتى نهاية حياته، وكان أصغر سنًا من الصَّنَوْبَرِيّ، وكأنه اتخذ منه معلمه ورائده في الشعر، فنسج على منواله، في وصف الرياض، وفي الخمريات والغزل، وبينهما مداعبات ومعاتبات واستعطافات كثيرة، وكأن الأستاذ دائما كان حريصًا على رضا تلميذه. وتمني التلميذ يومًا لو أصهر إلى أستاذه في ابنة له. انظر: شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، 1994: ص 352.

(2) محمد راغب الطباخ: الروضـــيات، المطبعة العلمية، حلب، د. ط، 1932: ص 13 وانظر: محمد راغب الطباخ، أعلام النبلاء في تاريخ حلب الشـــهباء، دار القلم، حلب – سوريا د.ط، 1923: ج1 ص 263.

(3) انظر: الصَّـنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّـنَوْبَرِيّ، تحقيق إحسـان عباس. دار صـادر، بيروت، لبنان، طبعة أولي، 1998: ص 393 وكُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم، تقديم وشرح مجيد طراد، دار صادر، بيروت، لبنان، طبعة أولي،،1997: ص 101.

(4) محمد الهادي الطرابلسـي: خصـائص الأسـلوب في الشـوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996: ص17.

(5) كريم زكي حسام الدين: الدلالة الصوتية "دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، طبعة أولى 1992: ص10

(6) انظر: محمد العياشـي: نظرية إيقاع الشـعر العربي، المطبعة العصـرية، تونس، 1976: ص 126.

(7) الزمخشري: ربيع الأبرار، تحقيق د. سليم النعيمي، طبعة بغداد، 1982: 2/ 559.

(8) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، طبعة ثانية، 1952: ص 6.

(9) أبو القاسم أحمد رشوان: الرسم بالأصوات، حولية الجامعة الإسلامية العالمية، باكستان: العدد السابع،1999: ص384.

(10) هذا التقسيم مستمد من تقسيم الدكتور محمد الهادي الطرابلسي في كتابه خصائص الأسلوب في الشوقيات:ص20 وما بعدها.

(11) مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري "الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية (50) أبريل 1996: ص1.

(12) انظر: قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، لبنان، طبعة أولى، 2000: ص 9.

(13) هذه هي ألقاب الحروف مع مخارجها وفق تسلسل صدورها من جهاز النطق؛ وهي أكثر التصنيفات شيوعًا والجدير بالذكر أن علماءنا القدامى قد اختلفوا حول الأصوات ومخارجها ولمزيد من التفصيل انظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي وكتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الهجرة، إيران. طبعة أولى، 1405هـ: 1/ 52-60 وابن جنى سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا ومحمد الزفزاف، وإبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، طبعة أولى،1954: ص46-76، وابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، صححه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدي مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، 1953، ص109-112، وضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1939: 1/ 152.

(14) وهي حروف المدّ: الألف، والواو الساكنة المضموم ما قبلها، والياء الساكنة المكسور ما قبلها، ولهذه الحروف مخرج واحد ينسب إلى الجوف وهو الخلاء الداخل من الحلق. أحمد محمد قدور: مدخل إلى فقه اللغة العربية، دار الفكر، دمشق، طبعة ثانية، 1999: ص187.

(15) الأصوات المجهورة (أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي، ا) انظر: أحمد محمد قدور: مدخل إلى فقه اللغة العربية: 189.الأصوات المهموسة (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ك، ه) انظر: السابق: ص 189.

(16) حروف الشدة هي: (أ، ب، ت، ج، د، ط، ق، ك) وانظر: السابق: ص 189.

(17) حروف الرخاوة هي: (ت، ح، خ، ذ، ز، س، ش، ص، ض، ظ، ع، ف، ه، و، ي،).

(18) انظر: أحمد محمد قدور: مدخل إلى فقه اللغة العربية: ص 189.

(19) حروف الاستعلاء هي: (خ، ص، ض، ط، ظ، غ، ق).

(20) حروف الاستفال هي: (أ، ب، ت، ث، ج، ح، د، ذ، ر، ز، س، ش، ع، ف، ك، ل، م، ن، هـ، ي) انظر: أحمد محمد قدور: مدخل إلى فقه اللغة العربية: ص 189

(21) السابق: ص 190.

(22) وتضم هذه الحروف اللام والنون والراء وهي من الحروف الذلقية من حيث المخارج وأيضًا من حيث الصفة. وتضم أيضًا حروف الفاء والباء والميم وهي من الحروف الشفوية ولكنها تجتمع مع الذلقية في الصفة. انظر: صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة رابعة، 1970: ص283-284.

(23) يصعب على اللسان النطق بالحروف المصمتة، وإذا كانت الكلمة العربية على أربعة أو خمسة أحرف لا تخلو من أن يكون فيها حرف فأكثر من الحروف المذّلقة لاتصافها بالخفة وسهولة النطق دون كلمة سواء كانت خارجة من ذلق اللسان أو من ذلق الشفة. انظر: السيوطي المزهر في علوم اللغة وأنواعها تحقيق: محمد احمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة د. ت: ص 1/ 194.

(24) انظر: أحمد محمد قدور: مدخل إلى فقه اللغة العربية:ص 190-191.

(25) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1973: ص 39.

(26) اختلفت التسميات عند القدماء. فأفرد سيبويه (ت١٨٠ هـ) في كتابه بابًا بعنوان (هذا باب الحرف الذي يضارع بـه حـرف مـن موضـعه، والحرف الذي يضارع به ذلك الحرف وليس مـن موضـعه)، وكـذلك ابـن جنّـي (ت ٣٩٢ هـ) في خصائصه سماها بالإدغـام الصغير أو التقريب فيعرف الإدغام الصغير بـ "تقريب الحرف من الحرف وإدناؤه منه من غير إدغام يكون هناك. وهو ضروب. انظر: سيبويه: الكتاب، تحقيق:عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.٢٠٠٩،٥م: ٤٧٧/٤، وانظر:ابن جني، الخصائص،تحقيق:عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة: ٩٣/٢.

(27) عبد العزيز مطر:لحن العاملة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1981: ص 245.

(28) رمضان عبدالتواب: التطور اللغوي، مظاهره، وعلله وقوانينه، مكتبه الخانجي، القاهرة، ط1، 1983: ص 22.

(29) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص161.

(30) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص189.

(31) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص 431.

(32) دراستنا للأصوات المهموسة أو المجهورة تقوم على أساس أن لهذه الأصوات نسبة للشيوع في الكلام فإذا استعملت هذه الأصوات بكثرة تتجاوز حَدَّها العادي تَعلَّقت بها – حينئذ–دلالة خاصة.

(33) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص 215.

(34) أبو الأصبغ السُّمَاتي الإشبيلي: مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق: محمد يعقوب تركستاني، مركز الصف الالكتروني، براج وخطيب، بيروت، طبعة أولى، 1984: ص 86.

(35) السابق: ص 91.

(36) السابق: ص 95.

(37) محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص56.

(38) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص22.

(39) السابق: ص32.

(40) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص129.

(41) أبو الأصبغ السُّمَاتي الإشبيلي: مخارج الحروف وصفاتها: ص 95.

(42) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص418.

(43) السابق: ص25.

(44) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص 250.

(45) السابق: ص 71.

(46) انظر: محمد رجاء عيد: المذهب البديعي في النقد والشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، طبعة أولى 1978: ص 423.

(47) رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998: ص58.

(48) محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات ص65.

(49) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص121.

(50) السابق: ص69.

(51) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص65.

(52) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص179.

(53) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص166.

(54) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص380.

(55) السابق: ص121.

(56) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص111.

(57) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص66.

(58) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص402.

(59) السابق: ص380.

(60) السابق: ص276.

(61) السابق: ص368.

(62) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص 380

(63) تقي الدين بن حجة الحموي: خزانة الأدب، وغاية الأرب المطبعة الخيرية، مصر 1304:164.

(64) فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004: ص 34.

(65) انظر: عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986: ص 79.

(66) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص43.

(67) السابق: ص44.

(68) السابق: ص59.

(69) السابق: ص59.

(70) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص247.

(71) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص95.

(72) السابق ص59.

(73) يقصد بالاستئناف تَعَلُّق حديث سابق وحديث لاحق في نفس البيت بنفس اللفظ، انظر: محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص63.

(74) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص161.

(75) السابق: ص380.

(76) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص292.

(77) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص43.

(78) كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم: ص65.

(79) السابق ص216.

(80) السابق: ص368.

(81) السابق: ص161.

(82) انظر: يوسف خليف: مقدمة ديوان نداء القمم، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط 1956:ص 15.

(83) انظر: ريتشارد أ: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963: ص 194.

(84) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده: 1/ 134.

(85) انظر: طه حسين: التوجيه الأدبي، مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة، 1954: ص143.

(86) انظر: ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، وزغلول سلام، شركة فن للطباعة، القاهرة، 1956: ص15.

(87) انظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة الطبعة الرابعة 1995: ص177.

(88) بتم إحصاء نسب البحور الشعرية حَسَبَ الأبيات الشعرية وليس تبعا لعدد القصائد وذلك حتى يتسنى لنا مقارنتها بنسب البحور الشعرية في شعر الطبيعة والتي تتوزع أبياتها داخل قصائد مختلفة الطول، ومتنوعة الأغراض.

(89) لم يرد للشاعرين في ديوانيهما أي بيت شعري على وزنّ المتدارك، وهو الوزن الذي ابتدعه الأخفش.

(90) انظر: الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي،تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، سورية، طبعة رابعة 1986: ص148.

(91) انظر: السابق ص152.

(92) استخدم الصنوبري بحر الخفيف تامًا ومجزوءًا وكانت مجموع أبياته 1226 بيت شعريًا، منها 1146 بيت شعريًا تامًا بنسبة 17.30% و80 بيتًا شعريًا مجزوءًا بنسبة 1.20% كما استخدم بحر الكامل تامًا ومجزوءًا ومنهوكا ومرّفلا، وكانت مجموع أبياته 1190 بيت شعري، منها 804 بيت استخدمه تامًا بنسبة 12.13% و269 بيت استخدمه مجزوءًا بنسبة 4.06% و86 بيتًا استخدمه منهوكًا بنسبة 1.29% و 31 بيتا استخدمه مرفلاً بنسبة 0.46%.

(93) جاءت عدد أبيات بحر المجتث في ديوان الصنوبري 65 بيتًا شعريًا.

(94) جاءت عدد أبيات بحر المقتضب في ديوان الصنوبري 8 أبيات.

(95) جاءت عدد ابيات بحر المديد في شعر الصنوبري 7 أبيات.

(96) استخدم الصنوبري بحر البسيط تامًا ومجزوءًا ومخلعًا، وقد بلغت مجموع أبيات البحر 717 بي شعري منها 521 بيت استخدمه تامًا بنسبة 7.86%، ومنها 140 بيت استخدمه مخلعًا بنسبة 2.11% ومنها 56 بيتًا استخدمه مجزوءًا بنسبة 0.84%.

(97) بلغت عدد أبيات بحر الهزج في شعر الصنوبري 539 بيت شعري.

(98) استخدم الصنوبري بحر السريع تامًا ومجزوءًا وبلغت مجموع أبياته 511 بيت شعري منها 498 بيت استخدمه تامًا بنسبة 7.51% ومنها 13 بيتًا استخدمه مجزوءًا بنسبة 0.19%.

(99) استخدم الصنوبري بحر الرجز تامًا ومجزوءًا، بلغت مجموع أبياته 479 بيت شعري منها 383 بيت استخدمه تامًا بنسبة 5.87% ومنها 96 بيتًا استخدمه مجزوءًا بنسبة 1.44%.

(100) استخدم الصنوبري بحر الوافر تامًا ومجزوءًا، وبلغت مجموع أبياته 469 بيت شعريًا منها 457 بيت استخدمه تامًا بنسبة 6.90% و12 بيتًا استخدمه مجزوءًا بنسبة 0.18%

(101) بلغت عدد أبيات بحر الطويل 456 بيت شعري.

(102) بلغت عدد أبيات بحر المتقارب 231 بيت شعري، استخدم الصنوبري بحر الرمل تامًا ومجزوءًا وبلغت مجموع أبياته 192 بيت شعري منها 6 أبيات استخدمها تامًا بنسبة 0.9% و 186 بيت شعري استخدمه مجزوءًا بنسبة 2.80%

(103) استخدم كشاجم بحر الكامل تامًا ومجزوءًا، وبلغت عدد أبياته 575 بيت شعري، منها 447 بيت استخدمه تامًا بنسبة 14.2% ومنها 128 بيت استخدمه مجزوءًا بنسبة 4.09%.

(104) بلغت عدد أبيات بحر المديد في ديوان كشاجم 48 بيتًا شعريًا.

(105) بلغت عدد أبيات بحر المجتث في شعر كشاجم 35 بيتًا شعريًا.

(106) استخدم كشاجم الخفيف تامًا ومجزوءًا، وبلغت عدد أبياته 363 بيت شعري، منها 345 بيت استخدمه تامًا بنسبة 11.03% ومنها 18 بيتًا استخدمه مجزوءًا بنسبة 0.5%.

(107) استخدم كشاكم بحر البسيط تامًا ومخلعًا وبلغت أبياته 353 بيت شعري، منها 218 بيت استخدمه تامًا بنسبة 6.9% ومنها 135 بيتًا استخدمه مخلعا بنسبة 4.3%

(108) واستخدم كشاجم الرجز تامًا ومجزوءًا وبلغت أبياته 351 بيت منها 342 بيت استخدمه تامًا بنسبة 10.9% و9 أبيات استخدمها مجزوءة بنسبة 0.2%.

(109) وبلغت عدد أبيات بحر المتقارب في شعر كشاجم 291 بيت شعري.

(110) وبلغت عدد أبيات بحر المنسرح في شعر كشاجم 284 بيت شعري.

(111) وبلغت عدد أبيات بحر السريع في شعر كشاجم 217 بيت شعري.

(112) وقد استخدم كشاجم بحر الوافر تامًا ومجزوءًا وبلغت مجموع أبياته 212 بيت شعري، منها 187 بيت استخدمه تامًا و25 بيتًا استخدمه مجزوءًا بنسبة 0.7%.

(113) بلغت عدد أبيات بحر الهزج في شعر كشاجم 170 بيت شعري.

(114) بلغت عدد أبيات بحر الطويل في شعر كشاجم 116 بيت شعري.

(115) استخدم كشاجم بحر الرمل تامًا ومجزوءًا وبلغت مجموع أبياته 111 بيت شعري منها 83 بيتًا استخدمه الشاعر تامًا بنسبة 2.6% و28 بيتًا استخدمه الشاعر مجزوءًا بنسبة 0.8%.

(116) وهي بحور الخفيف والكامل والبسيط عند الصنوبري وتقدم الكامل على الخفيف عند كشاجم.

(117) وهي بحور الرمل والمجتث والمديد عند الصنوبري، وتقدم المديد على المجتث عند كشاجم.

(118) لم يستخدم الصنوبري بحري المضارع أو المتدارك.

(119) استخدم الصنوبري بحر الرجز تامًا ومجزوءًا، وبلغت مجموع أبياته 188 بيت شعري، منها 112 بيت استخدمه تامًا بنسبة 12.9% و76 بيتًا استخدمه مجزوءًا بنسبة 8.75%

(120) بلغت أبيات بحر المجتث في شعر الطبيعة عند الصنوبري 8 أبيات شعرية

(121) استخدم الصنوبري بحر الخفيف تامًا ومجزوءًا وبلغت مجموع أبياته 161 بيت شعري، منها 149 بيت استخدمه تامًا بنسبة 17.16% و12 بيتًا مجزوءًا بنسبة 1.39%.

(122) استخدم الصنوبري بحر الكامل تامًا ومجزوءًا ومنهوكًا وبلغت مجموع أبياته 102 بيت شعري. منها 6 أبيات استخدمه تامًا بنسبة 7.06% و30 بيتًا استخدمه مجزوءًا بنسبة 3.71% و11 بيتًا منهوكًا بنسبة 1.27%.

(123) بلعت عدد أبيات بحر المنسرح في شعر الطبيعة 102 بيت شعري.

(124) بلغت عدد أبيات بحر الطويل في شعر الطبيعة عند الصنوبري 85 بيتًا شعريًا.

(125) استخدم الصنوبري بحر البسيط تامًا ومخلعًا وبلغت عدد أبياته 47 بيتًا شعريًا، منها 41 بيتًا استخدمه تامًا بنسبة 4.75% و6 أبيات استخدمها مخلعة بنسبة 0.69%.

(126) بلغت عدد أبيات بحر الهزج في شعر الطبيعة عند الصنوبري 44 بيتًا شعريًا.

(127) بلغت عدد أبيات بحر السريع في شعر الطبيعة عند الصنوبري 43 بيتًا شعريًا.

(128) بلغت عدد أبيات بحر المتقارب 36 بيتًا، وعدد أبيات بحر الوافر 31 بيتًا شعريًا.

(129) بلغت عدد أبيات بحر مجزوء الرمل في شعر الطبيعة عند الصنوبري 16 بيتًا شعريًا.

(130) لم يستخدم كشاجم بحور المضارع ولا المقتضب ولا المتدارك في شعره.

(131) استخدم كشاجم بحر الرجز في شعر الطبيعة تامًا ومجزوءًا وبلغت مجموع أبياته 135 بيت شعري منها 131 بيتًا استخدمه تامًا بنسبة 34.2% و4 أبيات استخدمها مجزوءة بنسبة 1.04%

(132) بلغت عدد أبيات بحر الطويل في شعر الطبيعة عند كشاجم 3 أبيات.

(133) استخدم كشاجم بحر الكامل تامًا ومجزوءًا وبلغت عدد أبياته 83 بيتًا شعريًا منها 73 بيتًا استخدم تامًا بنسبة 19.6 و10 أبيات استخدمت مجزوءة بنسبة 2.6%.

(134) بلغت عدد أبيات بحر المنسرح في شعر الطبيعة عند كشاجم 57 بيتًا شعريًا.

(135) بلغت عدد أبيات بحر المجتث حوالي 35 بيتًا شعريًا.

(136) بلغت عدد أبيات بحر المتقارب 26 بيتًا شعريًا.

(137) بلغت عدد أبيات بحر الخفيف 19 بيتًا شعريًا.

(138) استخدم كشاجم بحر البسيط تامًا ومخلعا وبلغت أبياته 16 بيتًا شعريًا منها 7 أبيات استخدمت تامة بنسبة 1.8% و9 أبيات استخدمت مُخَلَّعَة بنسبة 2.3%.

(139) بلغت عدد أبيات بحر السريع 9 أبيات شعرية.

(140) انظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص127.

(141) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص 129.

(142) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص22.

(143) الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ: ص225.

(144) السابق: ص73.

(145) السابق: ص 303.

(146) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص246.

(147) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي: مكتبة الخانجي، القاهرة، طبعة أولى، 1990: ص92- 95.

(148) انظر:عبد القادر الرَباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، طبعة ثانية 1999: ص291.

(149) انظر:إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص 247.

(150) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص260.

(151) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص 129.

المصادر والمراجع:

- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، القاهرة، طبعة ثانية، 1952م.
- أحمد محمد قدور: مدخل إلى فقه اللغة العربية، دار الفكر، دمشق، طبعة ثانية 1999م.
- ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير، تحقيق حنفي محمد شرف،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة 1383- 1963م.
- أبو الأصبغ السُمَاتي الإشبيلي: مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق: محمد يعقوب تركستاني، مركز الصف الالكتروني، براج وخطيب، بيروت، طبعة أولى، 1984م.
- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،ط1،1973م.
- تقي الدين بن حجة الحموي: خزانة الأدب، وغاية الأرب المطبعة الخيرية، مصر، 1304-1886م.
- ابن جنى سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا ومحمد الزفزاف، وإبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، طبعة أولى، 1954م.
- الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، 1981 م.
- الخطيب التبريزي: الوافي في العروض والقوافي تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر دمشق، سورية، طبعة رابعة، 1986م.

- الخليل بن أحمد الفراهيدي وكتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الهجرة، إيران، طبعة أولى، 1405هـ.
- رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 م.
- رمضان عبدالتواب: التطور اللغوي، مظاهره، وعلله وقوانينه، مكتبه الخانجي، القاهرة، ط1، 1983 م.
- ريتشارد أ: مبادئ النقد الأدبي، ت: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963
- الزمخشري: ربيع الأبرار، تحقيق د. سليم النعيمي، طبعة بغداد، 1982م.
- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، صححه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدي،مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، 1953م.
- سيبويه: الكتاب، تحقيق:عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5،2009م.
- السيوطي المزهر في علوم اللغة وأنواعها تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة د. ت.
- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، الطبعة التاسعة، 1994م.
- صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة رابعة، 1970م.
- الصَّنَوْبَرِيّ: ديوان الصَّنَوْبَرِيّ، تحقيق إحسان عباس. دار صادر، بيروت، لبنان، طبعة أولي، 1998م.

- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1939م.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، وزغلول سلام، شركة فن للطباعة، القاهرة، 1956م.
- طه حسين: التوجيه الأدبي، مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة، 1954، ص143.
- عبد القادر الرَباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، طبعة ثانية، 1999م.
- عبدالعزيز مطر:لحن العاملة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1981م.
- عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986م.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة الطبعة الرابعة، 1995م.
- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.
- أبو القاسم احمد رشوان: الرسم بالأصوات، حولية الجامعة الإسلامية العالمية، باكستان، العدد السابع 1999م.
- قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، لبنان، طبعة أولى، 2000م.
- كريم زكي حسام الدين: الدلالة الصوتية "دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، طبعة أولى 1992م.

- كُشَاجِم: ديوان كُشَاجِم، تقديم وشرح مجيد طراد، دار صادر، بيروت، لبنان، طبعة أولي، 1997م.
- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي: مكتبة الخانجي، القاهرة، طبعة أولى، 1990م.
- محمد راغب الطباخ: أعلام النبلاء في تاريخ حلب الشهباء، دار القلم، حلب – سوريا د.ط،1923 م.
- محمد راغب الطباخ: الروضيات، المطبعة العلمية، حلب، د. ط، 1932م.
- محمد رجاء عيد: المذهب البديعي في النقد والشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، طبعة أولى 1978 م.
- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب.الدار البيضاء، طبعة أولى، 1990م.
- محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976 م.
- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،، 1996م.
- مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري "الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية (50) أبريل 1996م.
- يوسف خليف: مقدمة ديوان نداء القمم، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط 1956 م.

Abstract

This study is entitled: **"The Rhythmic Structure in the Poetry of Nature, the Poetry of Al-Sanawbari and Koshajem as a model."** Nature is the richest source of the universe. To the artist, it is the source of revelation, and inspiration. The Poetry of Nature has been one of the most important subjects in our Arab literature. Al-Sanawbari and Koshajem are poets of the second Abbasid era. The two poets had a significant human relationship as they lived in the same place and the same time under the caretaking of Saif Al-Dawlah. This gives more richness and diversity to the poetry of nature in the works of the two poets and provides a good reason for studying the rhythmic structure in their poetry which meets the purpose of this study.

Recently, critics have defined poetry as the rhymed metered speech, controlled by a restricted sound system that does not accept any defect. No sooner did the concept of the music of poetry change into the concept of rhythm, than the rhythmic structure has become a more comprehensive concept, seeking to exploit all the vocal, semantic and rhetorical energies out of experience and its depth.

Thus, the study approaches the rhythmic structure through two topics: Firstly: the music of filling where the sound and the word and the distinct poetic rhythm resulting from their characteristics, qualities and proportion have been addressed. Secondly: the music of paradigm where the poetic meter and rhyme have been dealt with. Finally, the proportion of each topic in the poetry of nature of Al-Sanawbari and Koshajem has been pointed out

Keywords: Structure - Rhythm -music - filling- paradigm- rhyme.