الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حمه لخضر الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البنية الإيقاعية في ديوان "تأبط شرًّا"

مذكرة مكملة لمتطلبات الحصول على شهاد الماستر في اللغة العربية وآدابها تخصص علوم اللّسان

الـــطالـــب:
شوقي حامدي

الأستاذ المشرف:
د. البشير مناعي

الرقم	الأستاذ	الصفة	الجامعة
01	أ. جباري عائشة	رئيسا	جامعة حمه لخضر – الوادي
02	د. مناعي البشير	مشرفا ومقررا	جامعة حمه لخضر – الوادي
03	د. كرباع علي	عضوا مناقشا	جامعة حمه لخضر – الوادي

الموسم الجامعي: 1437ـ 1438هـ الموافق لـ 2016ـ 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ تَعَالَى:

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا۟ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُۥ وَٱلْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلْغَيْبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

التوبة: 105

شكر وعرفان

قال تعالى: ﴿ لَئِنْ شَكَرتُم لأَزِيدَنَّكُمْ ﴾ إبراهيم: 7

الحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، الحمد لله الذي هدانا لهذا، ووفقنا لإتمام هذه الدراسة المتواضعة، راجين منه عز وجل أن يعّم نفعها

أتوجه بأسمى عبارات الشكر وما حملت حروفها من معاني:

إلى من كان لي نعم العون ونعم السند منذ بحث الليسانس الذي تشرفت بإشرافه عليه أستاذي المشرف الدكتور "**البشير مناعي**" حفظه الله

إلى ثلاثٍ:

إلى الذي جعلني أمازجُ روح الشعراء الصعاليك الدكتور "**عادل محلو**"

إلى التي جعلتني أعشق الشعر وأوزانه الدكتورة "**حياة عبيد**"

إلى التي جعلتني أحب الصوت وأذوب فيه الدكتورة "**هناء سعداني**"

بكم إلتأم بحثي

إلى من وضع بصمته في كتابة هذا البحث " **عائشة مومني**" "**فاروق حامدي**"

شـوقـــي

مُقَدِّمَة

الحمدُ لله وكفى والصلاةُ والسلام على نبينا المصطفى سيدنا مُحَمَّد وآله وصحبه ومن اتبع الهدى. أما بعد

إن الفطرة البشرية في طبيعتها تتسم بالعاطفة والوجدان فهي قادرةٌ على تذوق الكلام وإعطائه نوعًا من التناسق والانسجام وتبحث عن موطن الجمال وتَكْشِفُ فيهِ السحر والبيان، والإنسان بطبعه يحب النظام ويحتفي به ويستلذُ الشيء الجميل ويطربُ له، ويرى فيه ما لا يراهُ في غيره من الأشياء، ومصدر لذّته في ذلك هو ذاك التناسق والانسجام والتناغمُ الذي يربطُ أجزاءهُ ويشُدُّ عناصره ويرتبُ أعضائه والشاعر منذ الأزل البعيد عزف الوتر وأقام الإيقاع حيثُ وجَدَ فيه متنفسهُ لأنهُ القناة التي يمرِرُ فيها مقْصَدَهُ فربطهُ بالدلالةِ ارتباط الروح بالجسدِ، والعربُ وإن كانت تفخرُ بالشعر كونه ديوانها وناقل إرثها وتاريخها ومُسجل أخبارها وذاكرةُ أمجادها فهي تؤكد ارتباطه بالموسيقى والغناء كارتباط الأرض بالسماء .

وجمال الشعر لا يتأتّى إلاّ بتفاعل الموسيقى الخارجية . الوزن والقافية . بالموسيقى الداخلية بدءًا باستخدام الصوت مع الصوت مرورًا بارتباط الكلمة وانتهاءً بتداخل الجملة مع الجملة.

وها أنا من وراءِ مرقبةٍ تشبهُ مرْقبة الصعاليك أختار تأبط شرًّا لأدرس البنية الإيقاعية في شعره، وحتى يكون الزاويةَ التي أطل من خلالها على حياةٍ هي أشبه بحياةِ ذئابٍ ضالةٍ في صحراء شاسعةٍ ليست لأنها تستحق محاولة الاقتراب منها ولا لتكون موضوعًا لبحثي فحسْب وإنّما لتكون الصورة النّاطقة لما أجده في نفسي من تمردٍ وصعلكة يسكُنانها في صمتٍ.

ومن هنا طرحت الاشكالية الأتية:

– ما مفهوم الإيقاع؟ وما هي العناصر الإيقاعية التي تجلت في نصوص تأبط شرًّا؟ وإلى أيّ مدى عكست البنّية الإيقاعية بما تتضمّنه من إيقاع داخلي وخارجي الحالة الشعورية والنفسية والاجتماعية للشاعر؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات اتبعت منهجا شاملاً جمع بين الوصفي التحليلي والتاريخي؛ حيثُ اعتمدتُ في الدّراسة التطبيقية المنهج الوصفي التحليلي مع توظيف الإحصاء لأنّه يقدم النّتائج الدقيقة، أمّا المنهج التّاريخي فقد وُظِفَ من خلال التّطرق لمفهوم الإيقاع وبعض العناصر الأخرى.

وقد تضمّن هذا البحث مقدمة وثلاث فصول الأول منها تمهيدي وخاتمة وفي الأخير ملحق، وقد تناولت في الفصل التمهيدي تعريف الإيقاع لغة واصطلاحا، ونظرة تاريخية عن الإيقاع قديما وحديثًا أما الفصلان فكانا تطبيقيين؛ الأول درستُ فيه الإيقاع الخارجي لنصوص تأبط شرًّا انطلقت فيه: أولاً من الوزن: مُمَثلاً في تعريفه لغة واصطلاحًا ثم تعريف الزحافات والعلل وصولاً للبحور التي نظم عليها الشاعر حيث قمتُ بإحصائها والتعرض لأعاريضها وأضْربها ومعرفة الزحافات والعلل التي دخلتها وحاولت ربطها بالجانب الدلالي.

ثانيا: القافية: انطلقتُ من تعريفها مرورًا بحروفها وألقابها وصولاً إلى أنواعها من خلال الإطلاق والتقييد وإحصاء حروف الرّوي في كل قصيدة أو مقطوعة والحركة التي ميزتهُ ودلالةُ حضُوره وتناسبه مع البحر وكذا انفعال الشاعر معه.

أما الفصل الثاني فقد عالج الإيقاع الداخلي مُمَثلاً: أولاً في تكرار الأصوات المنفردة حيث درستُ الصوامت الانفجارية والصوامت الاحتكاكية والصوامت المركبة وقمتُ بإحصائها

وعدّها في قصائد ومقطوعات الشاعر وحاولتُ ربطها مع الحالات النفسية والاجتماعية التي عاشها.

ثانيا: تكرار الأصوات مجتمعة حيث درست الجناس وأنواعه اللاحق والمقلوب والاشتقاقي ثم التصدير بأشكاله الثلاثة ثم الترصيع والتشطير والتوازي والتوازن وذلك لإبراز جمالية نصوص الشاعر والتي تميزت بالعفوية، وختمتُ البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المحصل عليها.

ثم ألحقتُ بالبحث ملحقًا تضمن صورة مختصرة عن حياة الشاعر ومجموعة النصوص التي اعتمدتها مدونة للبحث.

ومن أهم المصادر والمراجع التي كانت عونًا لي في هذه الدراسة ديوان الشعراء الصعاليك شرح يوسف شكري فرحات، الشعراء الصعاليك ليوسف خليف، إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية كمال مُحَمَّد بشر علم الأصوات، مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف البناء العروضي للقصيدة العربية.

وبطبيعة الحال وكأيّ بحثٍ فقد واجهتني بعض الصعوبات ولعل أهمها تشابهُ وتشابكُ المعلومات في بعض المصادر والمراجع مما صعّب عليّ تنسيقها وتنويعها. وكذلك صعوبة لغة المدونة التي جعلتني لا أبتعدُ عن المعاجم.

وفي الأخير شكري موصول للمشرف البشير مناعي والحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا البحث، فإن أصبتُ فمن الله وحدهُ، وإن أخطأتُ فمن نفسي والشيطان، من اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر والحمد لله.

الفصل التمهيدي

أولاً: تعريف الإيقاع

ثانيا: الإيقاع نظرة تاريخية

أولا: تعريف الإيقاع

الإيقـاعُ ظـاهرةٌ قديمـة عرفهـا الإنسـان في حركـة الكـون المنتظمـة أو المتعاقبـة المتكـررة أو المتآلفة المنسجمة كما عرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما لها من توازن وتناسب ونظام، ويمنح الحواس شعورًا بالراحة والمتعة، فإذا يُبْدع فنونًا عدة كالرسم والنحت والرقص والموسيقى والشعر، وكلّها إبداعات فنية تقوم على نِظامٍ من علاقات التوازي والتوازن أو التكرار أو التناسب والانسجام،فالفنون ما هي إلّا تطبيقٌ لهذه المعاني لاقتْ في وجدان المبدع تجاوباً شعوريًا أحس معه إحساسًا عميقًا بالروعةِ والجمال[1].

فـاختلاف الليل والنهـار وتعاقب الّشمس والقمر ودقـاتُ قلب الإنسـان ونبرات صوته، والّشـهيق والـزفير عنـده وغيرهـا كثـير ...[2]تجعـلُ الإيقـاع بمفهومـهِ العـام أكثـرُ المفـاهيم صـعوبةً وغموضًا [3] ولعلّ الإيقـاع خَاصِّيةُ الشعر الأولى. فمـاذا كـان الشعرُ سيكون لـولا الإيقـاع الّـذي يجعل منه خطابا ذا خصائص صوتية تميزه عن النثر؟ هذا إضافة لشروطٍ أخرى كجمالِ الصورةِ، وكثافةِ الدلالـةِ ورحابـةِ الخيـالِ، وأصـالةِ لابتكـارِ، ودفـءِ العاطفـةِ، وحسـنُ توظيـفِ اللغـةِ بوجـهٍ عام، غير أن الإيقاع وحده لا يمكنُ أنْ يكونَ مقياسًا لأدبية الشعر، ولا لتعريف الأدب [4].

1- عز الدين إسماعيل،**الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955، ص 115.

2- ينظر: د. ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي**، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، ص 17.
ينظر: O.BRIk ." Rythme et Syntaxe" in théorie de la literature texte de journalistes

3- ينظر: توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**، سراس للنشر، تونس 1988، ص 137.

4- أحمد عبيدلي، **الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين**، دراسة موضعية فنية، بحث لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2004 /2005، ص 132.

1/ الإيقاع لغة:

جاء في "لسان العرب" لابن المنظور قوله: «المِيْقَعُ والمِيْقَعةُ وكلاهما: المطرقة، والإيقاعُ: مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوقِّعها ويُبَيّنَهَا»[1].

وكما عرفه الفيروز أبادي في كتابه "القاموس المحيط" بقوله:«الإيقاع: إيقاع ألحان الغناء،وهو أن يوقع الألحان ويُبَيّنَهَا»[2].

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصر لأحمد مختار عمر بأنّ:«إيقاع الأصوات: اتفاقها وتوقيعها على مواقعها وميزانها، وإيقاع المغني:بناؤه ألحان غنائه على مواقعها وميزانها»[3].

والإيقاع: هو ما يحدثه الوزن واللحن من انسجام، وقد ربط السجلماسي بينه وبين الوزن فقال:«الّشعْرُ هو الكَلَامُ المُخَيلُ المؤَلفُ منْ أقْوالٍ موْزُونَةٍ ومُتَساويَةٍ» وشرح الموزونة بقوله:«فمعنى كونهَا موزونةً، أنْ يكونَ لهَا عددٌ إيقاعي ومعنى كونُها متساوية هو أن يكون كل قول مؤلفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمانِ الآخر»[4].

وكلمة الإيقاع "Rythme" في اللغات الأوربية مشتقة من "Rhuthmo" اليونانية وهي بدورها مشتقة من الفعل "Rheein" بمعنى انْسَابَ أو تَدَفَقَ[5].

---

1 – ابن منظور،**لسان العرب**، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاني. ج 15/14، مادة (وقع)، دار الأبحاث للنشر، ط1، 2008م ص 362.

2 – الفيروز أبادي،**القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة،مادة (وقع)، ط8، 1426 هـ / 2005م، ص 773.

– ينظر: مُحَمَّد الزبيدي، **تاج العروس من جوهر القاموس**، الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط1، 2008م، ص 192.

– **المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية**، مادة (وقع)، مكتبة الشرق الدولية، ط1,1425 هـ / 2004 م،ص 1050.

3 – أحمد مختار عمر،**معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج1، عالم الكتب، ط1، 1469 هـ / 2008 م، ص 2482.

4 – مُحَمَّد صابر عبيد،**القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، من منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2001م، ص11.

5– أحمد الصغير المراغي، **الخطاب الشعري في السبعينيات دراسة فنية ودلالية**،تقديم: مصطفى رجب، دار العلوم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009م، ص215.

وأول ما استخدمت كلمة الإيقاع "Ritmo" في الغرب في الشعر اليوناني واللاتيني واللغات الأوربية، فكان أحد مكونات عروض شعرهم واستخدمت أيضا في الموسيقى، واعتبرت همزة وصل بين فنون الكلام وفنون اللغة[1].

أما في العربية فيُرَجَحُ أنْ يكون لفظ الإيقاع مشتقٌ من التَوَقُّعْ، وهو نوعٌ من المشيةِ السريعة، إذ يقال (وَقَّعَ الرجل) أي مشى مسرعا مع رفع يديه، ومن المعروف أن مشية الإنسان من أهم الأصول الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع[2].

ويبدوا من المدلول اللغوي أن لفظة (الإيقاع) عموما مرتبط بالغناءِ واللحنِ والموسيقى.

يقول الشاعر محمود بن الحسين بن السندي المُكَنَى بـ: كشاجم(ت360هـ)

آه من بُحَّةٍ لغير انقطاعٍ لفتاةٍ موضوعة الإيقاعِ

أتعبتْ حلقهَا وقد تُجتَنى منْ تعب الحلقِ راحةُ الأسماعِ[3]

1- كاظم شهود، النغم والإيقاع في الفنون التشكيلية، **مجلة أدب فن**، مجلة ثقافية إلكترونية تعني بكل أشكال الكتابة الإبداعية الموقع: AdabFan.com .2010/06/07.

2- أحمد الصغير المراغي، **الخطاب الشعري في السبعينيات دراسة فنية ودلالية**، ص215 .

3- الود الود، **البنية الإيقاعية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد**، مذكرة ماجستير، نوقشت في جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/ 2011، ص 04.

2/ الإيقاع اصطلاحا:

وكارتباط بين هذا وذاك انعكس المعنى اللغوي على الاصطلاحي.

فهو في الاصطلاحِ الموسيقي الصرف:«النقلةُ على النغمِ في أزمنةٍ محدودةٍ المقادير والنسبِ، أو تقديرٌ لزمان النقراتِ، أو قسمةُ زمانِ الّلحن بنقراتٍ وهو النقلةُ على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورًا، أو إظهارُ مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل،أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسقة من المفاصل الزمنية محدودة في كلّ ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يُدْرِكُ تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم، وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم، فيها إلى ميزان العرُوض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوي أزمنةِ كل دورٍ من أدوارِ الإيقاع إلى ميزانٍ يُدْرَكُ به ذلك بل هو غريزةٌ جُبلَ عليها الطبعُ وتلكَ الغريزةُ للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصلُ بكّدٍ واجتهاد»[1].

وقد عُرّف أيضا بأنهُ:«عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما، على مسافةٍ زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنتَ إذا نقرت ثلاث نقراتٍ ثمّ نقرتَ الرابعةَ أقْوى من الثلاثة السابقة وكررت عملكَ هذا تولد الإيقاع من رُجوع النقْرةِ القوّيةُ بعد كل ثلاث نقراتٍ، وقد يتولد الإيقاع عن مجردِ الصمتِ بعد كل ثلاث نقرات»[2].

فهو إذن:«انتظام وتناسب في المسافة»[3].

1- مُحَمَّد صابر عبيد،**القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية**، ص11.

2- مُحَمَّد مندور، **في الميزان الجديد**، مؤسسة ع بن عبد الله، تونس، ط1، 1988م، ص257.

3- ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي**، ص21.

وهو:«تردد المقادير في نسب زمنية محفوظة وثابتة»[1].

ويذكر هالة محجوب خضر مُحَمَّد في كتابه "فن الموسيقى عبر العصور" أنّ له معنيان في الاصطلاح أحدهمَا عام والآخر خاص، أمَّا المعنى العام فيطلقُ على اتساق الحركاتِ والعمليات بالنظام الدوري، فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة سمي الإيقاع متصلًا، وإذا كانت مختلفة الأزمنة سمي الإيقاع مفصولًا، أمَّا المعنى الخاص فيطلقُ على نظام حركاتِ الألحانِ وأزمنتهَا الصوتية في طرائق موزونة تسمى بأدوار الإيقاع[2].

فمصطلح الإيقاع رغمَ سلاستهِ وغزارةِ استعمالهِ إلَّا أنَّه ينْطوي على قدرٍ من الغُمُوضِ والاستعصاءِ الشديدين النابعين من عدم تعرض النقاد –لا في القديم ولا في الحديث–إلى تحديد الجامعِ والمانعِ خاصة حين يُستِعْملُ في حيز الدراسات الأدبية القائمة على الولوجِ إلى عوالم القصيدة الداخلية، فقدْ خلَطت بعض الدراسات بين كل من (الوزن والإيقاع) أو بين(الإيقاع والنبر) أو (بينه وبين الجرس الصوتي)، فالإيقاع هو العنف أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة والدَفْقَ والثَرَاءَ[3].

1– أحمد كشك،**الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع**، مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط، د ت، ص155.

2– ينظر: هالة محجوب خضر مُحَمَّد،**فن الموسيقى عبر العصور**، دار الفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008م، ص 22–23.

3– ينظر: مُحَمَّد سعدان، **البنية الإيقاعية في شعر شوقي**، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2006م، ص10.

ثانيا: الإيقاع نظرة تاريخية:

1/ قديمـــــاً:

إنّ الدرس العربي القديم لا يكادُ يخرجُ عن المفهوم الّذي يطابق الإيقاع بالوزن ويرجعُ ذلك إلى أنّ علماؤناَ القدامى لم يتعمقوا في الإيقاع، ولم يتبينوا جوهره، إذ تناولوهُ من خلال المادة التي تجسدُ الحركة الإيقاعية فكانَ هذا الأخير أشبهُ بمفهوم الإيقاع الموسيقى، لأنّ التوالي الزمني هو جوهرُ الموسيقى، ومن هنّا ركزتْ أغلبُ هذهِ الدراسات على ارتباطهِ بالزمن وأهملت الحركة، ولم يلحظهُ الدارسون إلّا من خلال الموسيقى والوزن الشعري، مع أنّه كان من أوضح مظاهر فني العمارة والزخرفة الإسلاميين، كما كان الأسَسُ الذي قامت عليه علومُ البلاغةِ والفن اللغوي[1].

وقد تنبه الحسُ العلمي مبكرا لظاهرة الإيقاع في اللّغة بعامة على غرار الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت175هـ) وسبويه (ت 180هـ) فهذا سبويه يرصدُ هذه الظاهرة فيقول:«أما إذا ترنموا – أي العرب – فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما يُنوّنَ وما لا يُنوّنُ؛ لأنَهُم أرادُوا مدّ الصوت ... وإنمّا ألحقوا هذه المدة في حروف الرّوي؛ لأن الشعر وُضع للغناء والترنم»[2].

وقد نقل "ابن سيدة" عن "الخليل بن أحمد الفراهيدي" قولهُ أنّ الإيقاع: «حركاتٌ متساويةُ الأدوارِ لها عودات متوالية»[3].وقد تابع أصحاب المعاجم القديمة الفراهيدي في فهم الإيقاع فقد ذكرنا مثلا أنه ورد في لسان العرب وفي القاموس المحيط بمعنى:«هو إيقاعُ ألحانِ الغناءِ وهو أنْ يوقع الألحان ويبينها»[4].

1- ينظر:ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 25.

2- ينظر:أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب كتاب سبويه**، ج4، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، ص 204- 206.

3- ابن السيدة،**المخصص**، السفر13، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص10.

4- الفيروز أبادي،**القاموس المحيط**، ص 773.

وقد أكد الجاحظ(ت 255هـ) في إحدى رسائله:«أن وزنَ الشعر من جنس وزنِ الموسيقى وأنّ كتابَ(العَروض من كتاب الموسيقى، وهو كتاب حدّ النُفوس، لا تَحُدّه الألسنُ بحدّ مقنعْ، وقد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن) »[1].

وهو ما أكده ابن فارس (ت395هـ) بقوله:«أنّ أهل العروضِ مُجْمعونَ على أنّهُ لا فرق بين صناعة العروض وصناعةِ الإيقاعِ، إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنّغم،وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروفِ المسموعة»[2].

ومع بداية القرن الثالث الهجري ظهر مصطلح الإيقاع مع الفلاسفة المسلمين من الكندّي (ت257هـ) إلى ابن رشد(ت595هـ) وكذلك ظهر عند النقادِ مثل ابن طباطبا(ت322هـ) والمرزوقي(ت421هـ) وعند بعض الأدباء والشعراء مثل أبي هلال العسكري (ت395) وحازم القرطاجني(ت684هـ).

فالكندّي (ت257هـ) يمزج بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع العروضي وذلك أنّه يحاولُ أنْ يحلل التفاعيل الّتي يَتَشَكّلُ منها الوزنُ الشعري، وهي فعولن وفاعلن ومفاعلين وفاعلاتن على أساس موسيقي فيقول: "فالسبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحركٌ وساكن مثل: هلْ، بلْ، قمْ... والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل عتبْ، طربْ "[3].

1- ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 27.

2- أحمد بن فارس،**الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ / 1997م، ص212.

3- ينظر: د.محمّد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة- إبراهيم ابو ستة- حسن طالب- رفعت سلام، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص 17.

وفي موضوع آخر يقول: "أوزان الأقوال العددية – وهي الشعر–لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعاتِ الألحان، بمعنى أنّ الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن – لحنًا وشعرًا – تُشاكِل الشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة "[1].

أما الفارابي(ت339هـ) فيعّرفهُ على أنّه:«نقْلة منتظمة على النغْم ذوات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت، والوزن الشعري؛ نقلة منتظمة على الحروف ذوات الفواصل، والفواصل إنمّا تحدث بوقفات تامة ولا يكون ذلك إلا بحرف ساكنة»[2].

ويعرفه بن سيناء(ت428هـ):«الإيقاع من حيث هو إيقاع هو: تقديرُ مَا لِزمانِ النّقرات، فإن اتفق أنْ كانت النّقراتُ منغّمة كانَ الإيقاع لحنيًا، وإذا اتفق أن كانت النّقرات مُحْدثة للحروف المنتظمة منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلق»[3].

حيث يعتبرهُ ابن سيناء –أيّ الإيقاع–عنصرا مهما في صناعة الشعر، ويرى أبو حيان التوحيدي(ت400هـ) أنّه:« فعلٌ يكيل زمان الصوت بفواصل مُتناسبة، مُتشابهة، مُتعادلة»[4].

وكذلك (إخوان الصفا)*يذهبون إلى مماثلة أصول العروض بقوانين الموسيقى ذلك أن الأصول التي تتشكلُ على أساسها تفاعيلُ أو مقاطع الأشعار العربية وهي السبب والوتد والفاصلة هي ذاتهَا الّتي تشكل جميع ما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللّغات، وهذه الأصول في كل من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون[5].

1– د.مُحَمّد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة** ، ص 17.

2– ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 28.

3– ابن سيناء، **الشفاء–الرياضيات–3– جوامع علم الموسيقى**، تح: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1956م، ص81.

4– أبي حيان التوحيدي، **المقابسات**، تح: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، ط2، 1992م، ص 310.

*– تألفت هذه الجماعة في القرن 4هـ (15م) وكان موطنها البصرة، وحاول أعضاؤها المزج بين الفلسفة اليونانية التقليدية والشريعة الإسلامية في تأويل الآيات والأحاديث على ما يناسب عقائدهم.

5– ينظر: **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، ج1، القسم الرياضي، مكتب الإعلام الإسلامي، 1405هـ، ص 196–197.

وابن رشد(ت595هـ) أيضا يؤكد ما جاء به ابن سينا في مفهومه للأقاويل الموزونة على أنّها الّتي تَجمَعَ فيها الإيقاع والعدد[1]-أيّ أنّ الإيقاع-عند ابن رشد مرتبطٌ أيضا بالشعرِ[2].

هذا عند الفلاسفة أمّا عند النقادِ والأدباءِ والشعرِ فنجدُ مثلاً عند ابن طباطبا(ت322هـ) إحساساً واضحاً بوجوده – أي الإيقاع- دون أن يميزه كعنصر مستقل[3]، فيقول في تعريفة للشعر: "الشعر كلام مَنْظوم بائن عن المنثور الّذي يستعملهُ النّاس في مخاطباتهم بما خُصّ بهِ من النّظم الّذي إن عُدِل به عن وجهته مجّتهُ الأسماع وفسد عن الذّوق،وَنَظْمُهُ معلوم محدود؛ فمن صحّ طبعة وذوقه لم يحتجْ إلى الاستعانةِ على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانهُ ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفةِ العروض والحذْفِ بها حتى تَصير معرفتهُ المستفادةُ كالطبع الذي لا تكلّفَ معهُ"[4].

ولَعَلَ أهم شيء في هذا التعريف أنّه حدد لنا الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات فهو لم يُشِرْ صراحة إلى القافية إلّا أنها متضمّنةٌ فيه، والتعريف لا يهتمُ بالجانبِ التخيُلي من الشعر، من حيث مصدره أو تأثيره وإنما يهتمُ بالشعر في ذاته باعتباره بُنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق[5]، ومن خلال ما ذكرناه نجدُ أنفسنا أمام نصٍ لابن طباطبا أوردَ فيه لفظ الإيقاع ووصف به الشعر الموزون يقول:"وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مَسْمُوعُهُ ومَعْقُولُهُ من الكدر ثُمّ قبولهُ لهُ ، واستماله عليه، وإنْ نقص

1- د.مُحَمَّد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، ص 18.

2- المرجع نفسه، ص 18.

3- ينظر: ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 26.

4-ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1405هـ/ 1985م، ص05-06.

5- ينظر: جابر عصفور،**مفهوم الشعر– دراسة في التراث–**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5، 1995م، ص29.

جزء من أجزائه التي يَكْمُلُ بها –وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن اللفظ –كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه"[1].

وهذا أبو هلال العسكري(ت395هـ) في كتابه الصاعتين يرى أن من فضل الشعر على النثر أن:"الألحان التي هي أهْنأُ اللذاتِ، إذا سمعهَا ذو القرائح الصافية والأنْفُس اللطيفة، لا يتهيأ صَنْعتَهَا إلّا على كل منظوم من الشعر"[2].

وهذا المرزوقي(ت421هـ) أيضًا يقول في شرح ديوان الحماسة:"وإنّما قلنا تخير من لذيذ الوزن؛ لأن لذيذه يطرُب الطّبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، وكما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومهِ"[3].

وقد تكون المحاولة التي قام بها حازم القرطاجني(ت684هـ) هي الأكثر دقة حين فرق بين التناسب الزمني في الموسيقى والتناسب الزمني في الشعر على عكس من مزج بينهما فشعر عنده:"التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم"[4] فحازم القرطاجني هنا يفرق بين الوزن والنظم الذي يدل على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنْتظمة[5].

"فإن معرفة صناعتهم موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موزونة لها في الرتبة"[6].

1- ينظر: جابر عصفور، **مفهوم الشعر– دراسة في التراث–**، ص21.

2- د.مُحَمَّد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**،ص 19.

3- مُحَمَّد بن الحسن المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، دار الكتب العلمية، ط1، 2003، ص11.

4- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: مُحَمَّد الحبيب بن الخوية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 89.

5- ينظر: ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 30.

6- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص226.

لذا فالوزن:"تعَضُدُ الآراء البلاغية والقانونين الموسيقية، ويشهد به الذوق الصحيح، والسماع الشائع عند فصحاء العرب"[1]، "ولكن معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يُوَصُل إليها بشيء من علوم اللّسان إلّا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع"[2]

فالكلمة عنده – الّتي هي أداة الشعر- تميزت بالتّوافق بين المفهوم والمسموع مما يكسبها قدرة الموسيقى على الإيحاء الصوتي القائم على استغلال الصفة المكانية[3]، يقول حازم:"ولأن للنفس في النقْلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدد راحة شديدة، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال؛ ولها في حسن اطّراده في جميع المجاري ، تأثر من جهتي التعجب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب، فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوّتة من أعظم الأعوان على تحسس مواقع المسموعات من النفوس"[4].

ومما سبق نجد أن حازم استطاع أنْ يتجنب ما وقع فيه القدماء حين التبس عليهم معنى الوزن العروضي بمعنى ترتيب الألفاظ والمقاطع، وتنظيمها وفق ما يقتضيه الميزان،حتى أصبحت كلمة موزونة تعنى المنظّم والمرتب، وهذا غير صحيح لأنّ التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن تدل عليها بكلمة (نظم) أما كلمة وزن، وموزون فتدل على مقدار الثِّقَل والخفة[5].

وفي الأخير يمكن القول أنّ الدرس القديم للإيقاع الشعري مرتبط بدراسة الإيقاع الموسيقي يلتقيان عند عنصر الزمن الذي يقوم على تناسب المسافة بين الحركة والسكون، لكن العرب لم

1- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص258.
2- المرجع نفسه، ص226.
3- ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 31.
4- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص122-123.
5- ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 32.

يخلصوه في الشعر إلّا من خلال الوزن الّذي يقوم بدوره على التناسب في زمن نطق الحروف وتتابعها وترتيبها وتكرارها بنسب محدودة، فحصروا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى، ومع أنّ الإيقاع الشعري والبلاغي لم يتبلور في الفكر العربي كنظرية أو مبدأ متميز، ولم يبرز كمصطلح متعارف عليه إلّا أنّ مظاهره أبحاثه كانت منتشرة في كتاباتهم، وفي تناولهم لمظاهر الجمال في فن القول بمختلف أشكاله، وبنظرة سريعة على مواقفهم من الظواهر التي سموها "محسنات بلاغية"يظهر إحساسهم العميق بجمال الإيقاع البلاغي، وما نظرية النظم التي تبلورت على يدي "عبد القادر الجرجاني(ت471هـ)" سوى دليل واضح على تذوقهم جماليات هذا الإيقاع [1].

2/ حديثـــاً:

حاول النقاد المحدثين التعمق والكشف عن هذا المصطلح – أيّ الإيقاع–حيثُ كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع تدفعُ البحثين لوضع تفرقة بين المصطلحين.

فهذا مُحَمَّد مندور (1907م – 1965م) يرى أنّ كل شعر لابد أنْ يقوم على عنصرين أساسيين هما الكم(الوزن) والإيقاع فيقول: "أمّا الكم فقصد به هنَا كَمُ التفاعيلُ الّتي يستغرق نطقها زمناً ما.وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسماً إلى تلك الوحدات، وهي بعد قدْ تكون متساوية كالرجز عندنا مثلاً، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا، أمّا الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[2].

1- ابتسام أحمد حمدان،**الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص 28.

2- مُحَمَّد مندور،**الميزان الجديد**، ص14.

غير أنّه اشترط في موضع آخر الكم إلى جانب الارتكاز (النبر) وهو ما يؤدي إلى الالتباس على القارئ، يقول:"فالكم كما قلنا لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر بل لا بد من الارتكاز الشعري الّذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموضوع على التفعيل التالي وهكذا"[1].

وفي موضع آخر:"وأنّ الإيقاع يتولدُ في الشعر العربي من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن"[2].

وتبدوا دراسة مُحَمَّد مندور غير واضحة وذلك من خلال اعتماده مرة الكم إلى جانب الإيقاع وأخرى الكم إلى جانب الارتكاز وأخرى يرى بأن يتولد الإيقاع نتيجة الارتكاز.

ويدعوا مُحَمَّد النوبهي(1917م-1980م) في كتابه" قضية الشعر الجديد" دعوة صريحة بوجود نظام نبري في اللغة العربية الحديثة، وهذا النظام الذي يمكن اعتماده كأساس إيقاعي في الشعر[3].

أما شكري عباد(1921م-1999م) فنجده ينظر للإيقاع باعتباره عنصراً أساسياً في الفنون كلها، ويعرفه بأنه حركة منظمة في الزمن، ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عاملين: أحدهما جسمي كحركة القلب، فهذه الحركة منتظمة تتألف من انبساط وانقباض متعاقبين والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم بالعمل، وليس هذا العامل منفصلاً عن سابقه، لأن تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجاً يجب أنْ يراعي طبيعة حركة الجسم[4].

1- مُحَمَّد مندور،**الميزان الجديد**، ص236.

2- المرجع نفسه، ص264-265.

3- ينظر: مُحَمَّد النوبهي، **قضية الشعر الجديد**، معهد الدراسات العربية العالمية، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964، ص 149.

4 - شكري مُحَمَّد عباد،**مدخل إلى علم الأسلوب**، مكتبة الجيزة العامة، ط 2، 1992م، ص 53.

ويواصل شكري عياد عند تعريفه للإيقاع إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع وأن الاصطلاحين – الوزن والإيقاع – لا يفهم أحدهما دون الآخر[1]،إذاً ليس الإيقاع هو مجرد التلوين الصوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة[2].

وقد أكد محمود المسعدي(1911م-2004م) أن ظاهرة الإيقاع غير مختصة بالشعر فقط، إنما هي قاسم مشترك بين الشعر والنثر على تباين في نسبة تجليها وقد تفطن إلى أن العربية من حيثهي لسان موقعه بطبعها ذلك من ناحية الاشتقاق، ومعنى هذا أن جزءاً من مفرداتها ينقسم إيقاعياً إلى مجموعة سمتها التماثل الصيغي، فالمشتقات بمثابة الرحم الإيقاعي، في حضورها يكون حضور الإيقاع جلياً وفي غيابها يكون خفياً[3].

1- ينظر: شكري عباد،**موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة للنشر، القاهرة، ط2، 1998، ص 62.

2- د.محمد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، ص 22.

3- المرجع نفسه، ص 23.

الفصل الأول

الإيقاع الخارجي وعناصره في ديوان "تأبط شرًّا"

أولاً: الوزن

ثانيا: القافية

تمهيد:

يتميز الشعر العمودي عن النثر بعدةِ مميزاتٍ لعَلّ أهمها: الوزنَ والقافيةَ، فوزن القصيدة هو هيْكلهَا الّذي تسيرُ على نظامهِ، والقافيةُ هي المقاطعُ الصوتية التي تتكَرر في أواخرِ أجزاء القصيدة فتُضْفِي عليهَا صِيغة مميزة تخالفُ بهَا غيرها من القصائدِ.

ويعرفُ القدماء الشعر بأنّه كَلَامٌ موزونٌ مقفى مخيّل، يقول ابن رشيق:"اللفظ والوزن، والمعنى،والقافية، فهذا حدُّ الشعر"[1].

أولا: الــوزن

1/ تعريف الوزن:

أ–لغـــــةً: جاء في "لسان العرب"وَزَنَ:الوزنُ:رجح الثقل والخفّة، والوَزْنُ ثَقَلَ الشيء بشيء[2]، وفي القاموس المحيط: ووزن الشّعر فاتّزن، فهو أوْزَنُ من غيره، أقْوَى وأمْكَنُ[3]، أما المعجم الوسيط فقد جاء فيه: (وَزَنَ) الشيء (يَزِنُ) وَزْنةً: رَجَحَ، والشيء قدّرهُ بواسطة الميزان، ورفعهُ بيدهِ ليعرف ثقله وخفته[4].

ب–اصطلاحاً: "هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[5] ويروي الدكتور إميل بديع يعقوب:"أن الوزن هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والوزن

1- ابن رشيق القيرواني،**العمدة في صناعة الشعر ونقده**،ج1، تح: نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م، ص 51.

2- ابن منظور، **لسان العرب**، ج 13، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاني، دار الأبحاث للنشر، ط1، 2008م، ص 446.

3- الفيروز أبادي،**القاموس المحيط**، ص 1238.

4- **المعجم الوسيط**، ص 1029.

5- محمود فاخوري، **موسيقى الشعر العربي**، منشورات جامعة حلب، دط، 1996م، ص165.

هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعات قصائدهم والأوزان الشعرية التقليدية ستة عشر وزناً، وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة منها، ووضع الأخفش وزناً واحداً"[1]، ويطلق على الوزن أيضاً البحر، يقول حسني عبد الجليل يوسف:"وقد اتبع الشعراءُ أنساقاً مختلفة يطلق على كلّ منها بحراً، فالبحر نسق خاص من الحركات والسكنات"[2].

وهذه البحور أو الأوزان هي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، المزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب.

وأوزان الشعر العربي محصورة في عشرة تفاعيل،ومنها تتركّب جميع البحور الشعرية، وهي:

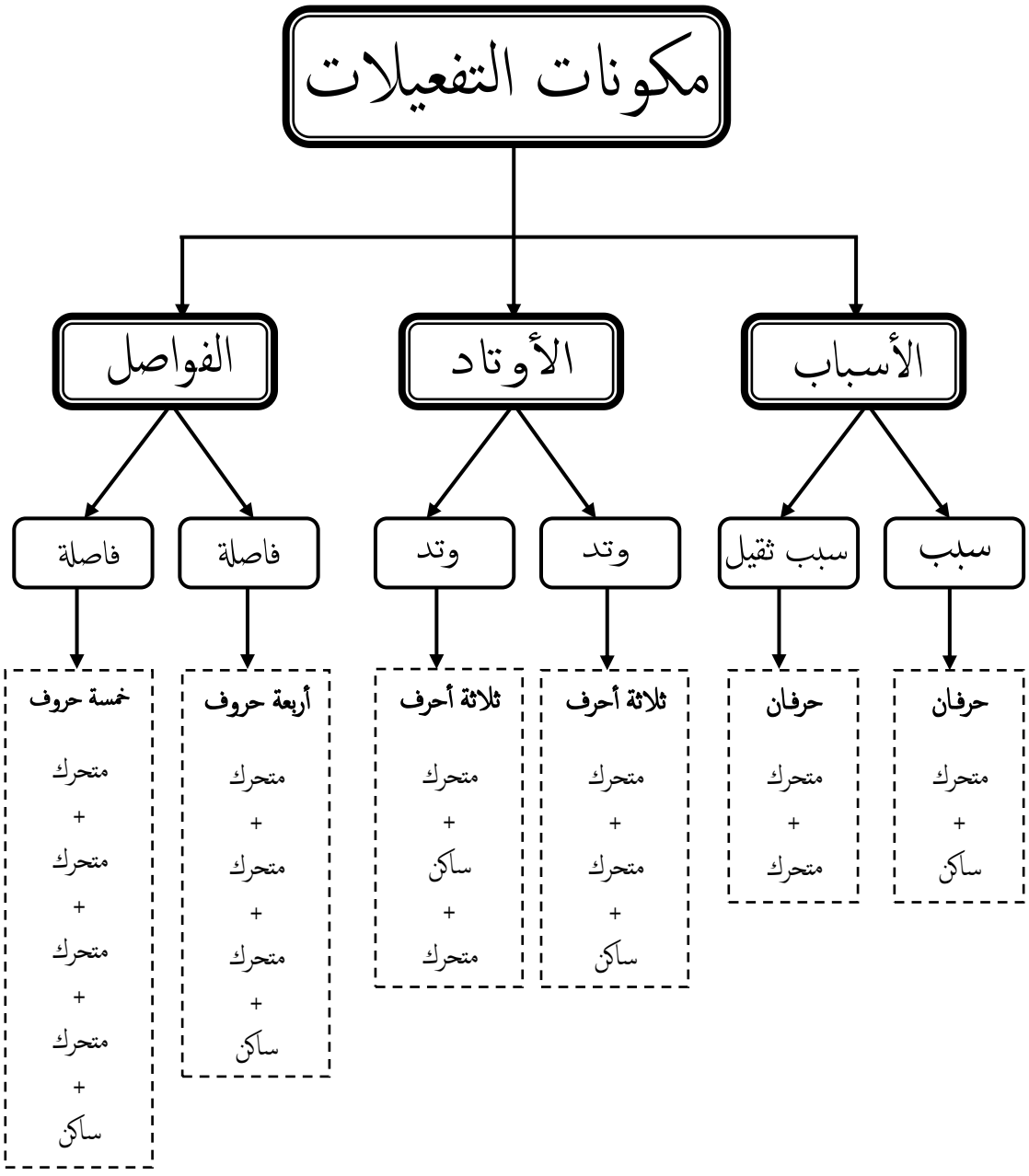
1. فعولن: //0/0: وتد مجموع (فعو) وسبب خفيف(لن).
2. مفاعيلن: //0/0/0: وتد مجموع (مفا) وسببين خفيفين (عي)(لن).
3. مفاعلتن: //0///0: وتد مجموع (مفا) وسبب ثقيل(عل) وسبب خفيف(تن).
4. فاعلاتن: /0//0/0: سبب خفيف(فا) ووتد مجموع(علا) وسبب خفيف(تن).
5. فاع لاتن: /0//0/0: وتد مفروق(فاع) وسببان خفيفان(لا)(تن).
6. فاعلن: /0//0: سبب خفيف(فا) ووتد مجموع(علن).
7. متفاعلن: ///0//0: سبب ثقيل(مت)وسبب خفيف(فا) ووتد مجموع(علن).
8. مفعولات: /0/0/0/: سببان خفيفان(مف)(عو) ووتد مفروق(لات).
9. مستفعلن: /0//0/0: سببان خفيفان(مس)(تف) ووتد مجموع(علن).
10. مستفع لن: /0/0//0: سبب خفيف(مس) ووتد مفروق(تفع) وسبب خفيف(لن).

1- إميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص458.

2- حسني عبد الجليل يوسف، **التمثيل الصوتي للمعاني**، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1998م، ص 29.

فهي ثمانٍ في اللفظ عشْرٌ في الحكم، وهذه الأوزان تتكوّن من حروف التقطيع العشرة في قول (لمعت سيوفنا)[1].

والتفعيلات عموماً مكونة من: أسباب وأوتاد وفواصل[2] ويمكن تلخيص مكونات التفعيلات في المخطط الآتي:



1- مُحَمَّد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004م، ص21.

2- ينظر: فيصل حسين طحمير العلي، **الميسر الكافي في العروض والقوافي**،مكتبة دار الثقافة، عمان، دط، دت، ص11.

2/ الزحافات والعلل:

1- تعريف الزحافـــــات:

أ-لغـــــــةً: الإسْراع .... وسمّي بذلك لأنّه إذا دَخَلَ التَفْعِيلةَ أُسْرِعَ النطقُ بهَا ويُسَمَى الجزْاء الّذي دَخَلَهُ الزِحَاف: مزاحفاً أو مزحوفاً[1].

ب-اصطلاحاً: هو تغير مختص بثواني الأسباب، يقع في الحشو* وفي الأعاريض والأضرب**، وهو تغيير لا يُلْتَزَمُ ، والزحاف نوعان[2]:

*الزحاف المفــرد: وهو الّذي يدخل سببًا واحدًا في التفعيلةِ الواحدةِ.

*الزحاف المزدوج: هو الّذي يدخل على سببين في التفعيلة الواحدة[3].

2- تعريف العلل:

أ- لغـــــــةً: المرض[4].

ب-اصطلاحاً: هو تغيير لا يلحق الأسباب فقط بل يلحق الأوتاد والأسباب كليهما[5].

والزحافاتُ والعِللُ تعمل على تعديل صُور التَفَاعِيل وإيقاعاتها الموسيقية المختلفة بما يزيد الجرس الموسيقي عذوبة، خصوصاً في البحور المتشابهة فهي إما تُسَرّعُ الإيقاع وإما تُبَطِّئُهُ خذْ

1-ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقافية**، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، دط، 2004م، ص 46.

*- **المقصود بالحشو**: هو كل تفعيلات البيت الشعري ما عدا التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني.

- **المقصود بالعروض:هي التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول **والضرب** هي: التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني.

2- المرجع نفسه، ص 46.

3- رابح بوحوش، **البنية اللغوية لبردة البوصيري**، ص 26-27.

4- المرجع نفسه، ص 26-27 .

5- السيد أحمد الهاشمي،**ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، ص 15.

عن ذلك مثلاً البحر الكامل فوزنه يتألفُ من (مُتَفاعِلُنْ) ست مرات فإذا دخلهُ زِحافُ الإضْمار والّذي هو تسْكين الحرف الثاني، تحولت التفعيلة من (مُتَفاعِلُنْ)إلى(مُسْتَفْعِلُنْ) وبذلك تتحول حركة الإيقاع من صُورةٍ سريعةٍ مُرْقِصَةٍ إلى نغمة بطيئةٍ متأنّية[1] والشاعر المجيدُ هو الذي يُحسن استغلال الزحاف كعنصر إيقاعي في ترصيع شعره ومَرَدُ ذلك هو دور الزحاف في القضاء على الرّتابة والملل على ألاّ يُكثر منه، لذلك اعتبره النقاد مظهراً من مظاهر الثراء الإيقاعي، فلعلّ بعض هذه الزحافات يؤدي نوع من الطرب الممزوج بالمفاجأة يزيد النص جمالاً.

3/البحور الشعرية في شعر تأبّط شراً:

توزع شعر تأبط شرًّا بين بحور خمسة: الطويل، الوافر، البسيط، المتقارب، الكامل، وقد اخْتَلفتْ دَرَجَةُ شُيوع البُحور فيمَا بينها إذا يأتي الطويل في الرّيادة ثم يليهِ الوافر فالبسيط فالمتقارب وأخيرًا يأتي الكامل ولا شكَ أنّ لهذا الاختلاف في شُيوع بحر على آخر دورا هاما في تحيد الدلالات الكبرى للنص الشّعْري لدى تأبط شرًّا؛ إذ سنعْتمدُ في دراستنا الإحصائية على العملية الوصفية للأوزان الشّعرية لاستخلاصِ الظواهرِ العامة للشعر بعيدا عن الجزئيات المرتبطة بالقصائد وهو ما تقتضيه هذه الدراسة.

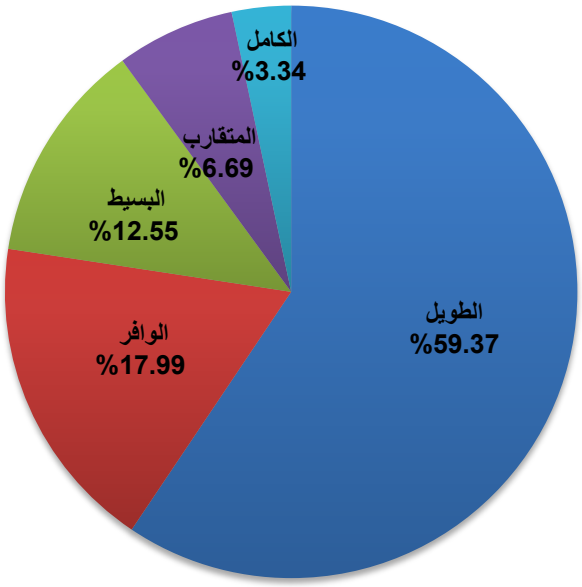
1- ينظر: أبو السعود سلامة أبو سعود،**الإيقاع في الشعر العربي**، دار الوفاء، الإسكندرية، دط، دت، ص 06.

توزيع البحور الشعرية عند تأبط شرا:

الرتبة	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
01	الطويل	142	%59.37
02	الوافر	43	%17.99
03	البسيط	30	%12.55
04	المتقارب	16	%6.69
05	الكامل	8	%3.34
المجموع	05	239	%100

جدول يبين توزع البحور الشعرية عند تأبط شرًا

ويمكن تمثّيل هذه النسب في دائرة نسبية:



دائرة نسبية تبين توزع البحور الشعرية عند تأبط شرًا

1- الطويل:

بلغ إنتاج تأبط شرًّا على هذا البحر(19) بين قصيدةٍ ومقطوعةٍ وهو ما يمثِّل نسبة 59.37% من إنتاجه الإجمالي وربما لو نظرنا إلى الشاعر من ناحية عدد الأبيات لَكَانَ أكْثر دقة وموضوعية؛ حيث نجد أن الشاعر نظم على هذا البحر 142 بيتاً من أصل 239 ومن هنا نلاحظ أنّ عدد الأبيات المنظومة في بحر الطويل عند تأبط شرًّا فاقت نصف إنتاجه. وهذا البحر من أكثر الأوزان شيوعاً في شعر العرب حيث تقدر نسبة استعماله بين أهم الشعراء القدامى ب[1]:

عنترة 26%، طرفة 48%، امرؤ القيس 43%، زهير 30%، الأعشى 24%، الأخطل 53%، الفرزدق 68%، جرير 47%، بشار بن برد 24%، أبو نواس 61%، أبو تمام 20%، البحتري 25%.

وقد نظم الشعراء الصعاليك على الطويل، ومنهم تأبط شرًّا ؛ لملائمتهِ الظروف والأجواء التي كانت سائدةً في ذلك العصر"والطويل هو البحر الأكثر شيوعًا في أشْعر العرب لأن فيه طول النفس وانسجام الموسيقي ما يفتح المجال واسعاً أمام سرد الوقائع والتغني بالأمجاد"[2].

أما عن نسبة شيوع هذا البحر عند أقران تأبط شرًّا من الصعاليك المشاهير فنجده:

عند الشنفرى 71%، عروة بن الورد 56%، والسليك بن السلكة 57*%.

1- مصطفى حركات،**كتاب العروض(القصيدة العربية بين النظرية والواقع)**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائرية، 1986م، ص81.

2- محمد كراكبي،**خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية تركيبية)**، دار الصوتية 2003،ص55-56.

*اعتمدنا في الإحصاء على ديوان الصعاليك شرح الدكتور يوسف فرحات.

ومن هذه النسب نلاحظ أن البحر الطويل سيطر بنسبة كبيرة على إنتاج الشعراء الصعاليك وهي كذلك عند أغلب الشعراء الجاهليين وهذا ما يوافق قول حازم القرطاجني الّذي يقول "من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب مجاريهـــا في الأوزان، ووجد فيها الافتنان في بعضها أعم من بعض فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط "[1].

ولعلّ هذه الوفرة في انتشاره ـ أي الطويل ـ عند الشعراء هي التي حدت بالعرب إلى تسمية "بالمركوب"[2] لكثرة ما يستعمله الشعراء.

❖ أعاريضه وأضربه:

للبحر الطويل ثمانية أجزاء: أربعة خماسية (فعولن) وأربعة سباعية (مفاعيلن) والخماسية مقدمة على السباعية.

الطويل مبني على الوزن:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن[3]

القصائد التي تأتي على وزن الطويل تنتهي إلى الأصناف التالية:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن فعولن

1- أبو الحسن الحازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص 266.

2- مُحَمَّد بدوي المختون، **علم العروض**، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، دط، دت، ص 19.

3-عبد الحكيم العبد، **علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي**، دار غريب، القاهرة، ط2، 2005، ص 49.

وهذه الأصناف لم تأتي كلها عند تأبط شرًّا بل جاء منها صنفٌ واحد وهو الشكل الثاني وصورته: العروض مقبوضة (مفاعلن) والضرب مقبوض (مفاعلن).

ومثاله:

البيت	فَقَدْ شَدَّ في إِحْدى يَدَيْه كنانهُ	تداوي لها في أسود القلب قادح[1]
الكتابة العروضية	فقد شد في إحدى يديهي كناهو 0//0// 0/0// 0/0/ 0/ /0/ 0//	تداوى لها في أسود لقلب قادحي 0//0/ /0/0 //0/ 0/ 0// 0/0//
التفعيلات	فعولن مفاعيلن فعولن | مفاعلن حشو البيت العروض مقبوضة	فعولن مفاعيلن فعولن | مفاعلن حشو البيت الضرب المقبوض
التغيرات	العروض: أخر تفعيلة في الشطر الأول من البيت، طرأ عليها القبض (زحاف مفرد) وهو حذف الخامس من الساكن من التفعيلة فيتحول من مفاعيلن ـــــــــ مفاعلن الضرب: أخر تفعيلة في الشطر الثاني من البيت طرأ عليها القبض مفاعيلن ـــــــــ مفاعلن[2]	

❖ الزحافات والعلل:

ومن الزحافات التي طرأت على البحر الطويل زحاف (القبض) وهو حذف الساكن الخامس من التفعيلة[1] ويلحق القبض التفعيلتين (فعولن) (مفاعيلن) على السواء؛ بحيث يحذف

1-**ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 125.

2-عبد الحكيم العبد، **علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي**، ص66.

الخامس الساكن لـ (فعولن) فتصبح (فعول)، وكذلك يحذف الخامس الساكن لـ (مفاعيلن) وهي الياء لتصبح التفعيلة (مفاعلن).

وإليك الجدول الإحصائي لنسب التغيرات التي مست البحر الطويل في شعر تأبط شرًّا:

صـــــدر البيـــت									
التفعيلة	**فعولـن** 0/0//		**مفاعيلـن** 0/0/0//			**فعولـن** 0/0//		**مفاعيلـن** 0/0/0//	
المقطع	و	س	و	س	س	و	س	و	س	س
النسبة	00	%55	%00	%4	00	00	%43	00	%93	00

عجـــــز البيـــت									
التفعيلة	**فعولـن** 0/0//		**مفاعيلـن** 0/0/0//			**فعولـن** 0/0//		**مفاعيلـن** 0/0/0//	
المقطع	و	س	و	س	س	و	س	و	س	س
النسبة	00	%55	00	%11	00	00	%43	00	%93	%03

1-السيد أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، ص 15.

من الجدول نلاحظ أن الأسباب مسها الزحاف بينما الأوتاد سلمت من الزحاف وبالتالي فالزحافات مست الأسباب دون الأوتاد وملخصها فيما يلي: سبب(فعولن) الأول في صدر البيت زحف بنسبة 55%. ونفس النسبة كانت في العجز السبب الأول، أما (مفاعيلن) الأولى الواقعة في صدر البيت فزحفت بنسبة 4 % بينما في العجز زحفت بنسبة 11%،سبب فعولن الثانية عن صدر البيت زحفت بنسبة 43 % وكذلك في عجز نفس النسبة، السبب الأول في مفاعيلن الثانية الواقعة في صدر البيت بنسبة 93 % وكذلك في عجز بينما السبب الثاني في مفاعلين الواقعة في صدر البيت جاءت سالمة من الزحاف. أما السبب الثاني في مفاعلين الواقعة في عجز البيت زحف بنسبة 3% وهي علة بالنقصان وتدعي (الحذف) (مفاعلين) تصبح (مفاعي) وتنقل إلى (فعولن)[1]. والملاحظ تساوي أغلب نسب الزحافات في الصدر والعجز والمتمعن أيضا يري أن السبب الأول من مفاعيلن في غير العروض والضرب كانت نسبة المُزَاحَفة فيها ضعيفةٌ وهو الشيء الذي عرف به الشعراء الجاهلين الّذين لا يزحفون إلا نادرًا ثم جاء شعراء الإسلام وأهملوا الزحاف تماما[2] والملاحظ من هذه القراءة أيضا أن الأوتاد كانت ثابت وكذلك الأسباب الواقعة في العروض والضرب مع نسبة ضعيفة تتعلق بالحذف الذي مس السبب الأخير وهو نادر.

2- الوافر:

إنتاج تأبط شرًّا على هذا الوزن بلغ 43 بيت من أصل 239 بيتا منظومًا، أيْ بنسبة 17.99% من إنتاجه الإجمالي وهذه الأبيات توزعت كالتالي: 5 مقطوعات وقصيدتان قصيدة تتكون من 12 بيت وأخرى بها 9 أبيات. وهكذا يأتي الوافر في المرتبة الثانية بعد

1- السيد أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، ص18.

2-مصطفى حركات، **كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع)**، ص 82.

الطويل في عدد الأبيات المنظومة عليها، "وبحر الوافر فيه مرونةٌ كبيرةٌ في استيعابهِ لأغراضِ الفخر والمدح الشكوى والعتاب"[1]

وهذا ما كان مناسبًا للأبياتِ التي قالها تأبط شرًّا على هذا البحر حيث كانت في مجموعها بين الشكوى والعتاب والفخر وتقدر نسبة شيوعِ الوافر عند بعض الشعراء كالآتي:[2]

النابغة 26 %، عنترة 33%، طرفة 5%،امرؤ القيس 16%، الأعشى 10%، الفرزدق 11%، جرير 33%، أبو تمام 10 %، البحتري 9%، بشارة بن برد 7%، أبو نواس 5 %.

ومن هذه النسب نستنتج أن شيوع الوافر عند هؤلاء الشعراء تراوح بين نسبة 5%و32% أي أنها كانت بين الضُعفِ والتوسط، ومن الواضح أن تأبط شرًّا لم يخرج عن النهج الذي رسمه هؤلاء الشعراء فكان في منتصف هذا المجال بـ 17.99 %.

والبحر الوافر له مزايا أخرى حيثُ يقول البستاني عنه "ألينُ البحورِ، يشْتدُّ إذا شدَدّتهُ ويرقُ إذا رققتهُوأكثر ما يجودُ به النَظْمُ في الفخر، كمعلقة عمر بن كلثوم. وفيه تجود المراثي ...الخ"[3].

❖ أعاريض وأضربه:

الوافر مبني على وزن

مفاعَلَتُنْ مفاعَلَتُنْ مفاعَلَتُنْ مفاعَلَتُنْ

1-محمد كراكبي، **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية تركيبية)**، ص 58.

2-مصطفى حركات، **كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع)**، ص 105.

3- سليمان البستاني، **مقدمة الإلياذة**، دار المشرق بيروت، دط، 1983، ص73.

وللوافر عروضان وثلاثة أضرب توزع كالآتي:[1]

1 مفاعلتن مفاعَلَتُنْ فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

2 مفـــــــاعلتن مفاعَلَتُنْ مفـــــــاعلتن مفاعَلَتُنْ

3 مفـــــــاعلتن مفاعلتن مفـــــــاعلتن مفَاعِيلُنْ

ومن هذه الأنواع اعتمد تأبط شرًّا في أبياته على الشكل الأول من هذه الأشكال العروضية ومثال ذلك في الجدول التالي:

البيت	على قرماءَ عاليةٍ شواهُ	كأَنّ بياض غُرَّتِهِ خِمَارُ[2]
الكتابة	على قرماء عاليتن شواهو	كأنن بياض غررتهي خمارو
التقطيع	0/0// 0///0/ /0/0/ 0//	0/0// 0/ / /0/ /0// /0//
	العروض المقطوعة	الضرب المقطوعة
التغيرات	العروض: طرأ عليها القطف وهو اجتماع الحذف مع العصب والحذف هو إسقاط السبب الخفيف من آخر العروض أو الضرب والعصب:هو إسكان الخامس المتحرك مفاعلتن ـــــ مفاعل الضرب: طرأ عليها القطف وهو اجتماع الحذف مع العصب مفاعلتن تؤول إلى مفاعل	

1- مصطفى حركات، **نظرية الوزن (الشعر العربي وعروضه)**، دار الأفاق، الجزائر، دط، 2005، ص 192.

2-**ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات،ص137.

❖ الزحافات والعلل:

الزحاف الشائع في بحر الوافر هو العصب، وهو تسْكين الحرف الخامس وهو يدخل على مفاعلتن[1] في الحشو.

أما العِلَلُ فهناك علة واحدة بالنقصان وهي القطف وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة مع تسكين الخامس المتحرك[2]، ويلحق التفعيلة الأخيرة من الصدر (العروض) والأخيرة من العجز (الضرب) في حال ورود البحر تاما، وإليك نسب للتغيرات التي مست هذا البحر في الجدول الإحصائي التالي:

صـــــــدر البيت								
التفعيلة	**مفاعلتن**			**مفاعلتن**			**مفاعلتن**	
المقطع	و	س	س	و	س	س	و	س	س
النسبة	0	%53	0	0	%44	0	0	%100	100

عجـــــز البيت								
التفعيلة	**مفاعلتن**			**مفاعلتن**			**مفاعلتن**	
المقطع	و	س	س	و	س	س	و	س	س
النسبة	0	%53	0	0	%53	0	0	%100	100

1-عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، دار الأفاق العربي، دط، 2004، ص 44.

2-ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقافية**، ص 51.

ومن الجدولين نستشف الملاحظات التالية:

1.التغيرات لم تلحق الأوتاد حيث وردت جميعها سالمة من أي تغير.

2.المقطع الثالث (السبب الخفيف) في كل التفعيلات سلم من التغير سوى في العروض أو الضرب حيث أسقط السبب بأكمله في كل الأبيات وهي صورة التي يكون عليها هذا البحر دائما.

3.المقطع الثاني (السبب الثقيل) قد زحف في كل التفعيلات بنسب متقاربة فهو في حشو الصدر بين 44 % و53 %وفي حشو العجز ثبت في نسبة53 % ، أما العروض والضرب فقد دخلهما علة القطف بنسبة 100%وتلك هي الصورة التي يكون عليها البحر.

4.والملاحظة أيضا أن التفعيلة الأولى في صدر والعجز زحف فيها السبب الثقيل بنسب متساوية وهي 53 %.

3- البسيط:

إنتاج تأبط شرا على هذا البحر يتمثل في: مقطوعة فيها 4 أبيات وقصيد فيها 26 بيت أي مجموعها 30 بيتاً ـ بين مقطوعة وقصيدة ـ من إنتاجه الإجمالي البالغ 239 بيتا وهذا ما يقدر بنسبة 12.55%، أي أن هذا البحر يأتي في المرتبة الثالثة عند الشاعر بعد الطويل والوافر.

وهذا البحر، أي البسيط من البحور الطويلة التي يَعْمدُ إليها الشعراء في الموضوعات الجدّية ويتميز بجزالةِ موسيقاه ودقة إيقاعه وهو يقترب من الطويل في الشيوع والكثرة وهو من جهة أخرى يفوقه رقه[1].

وفيما يلي؛ بعض نسب استعمال هذا البحر عند أشهر شعراء العرب[2]:

النابغة 26%، عنترة 7%، امرؤ القيس 7.5%، زهير 25 %، الأعشى 11%، الفرزدق 100%، وبشار بن برد 15.35%، أبو نواس 14.21 %.

ومن خلال هذه النسب عند أشهر شعراء العرب، نجد أن شاعرنا جاء وسطا بين هؤلاء الشعراء في استعماله لهذا البحر "ويرى بعض أهل العروض أن كلا من الكامل والبسيط يحل في المرتبة الثانية في نسبة الشيوع بعد الطويل"[3].

أما عن نسب شيوع هذا البحر عند أقران تأبط شرا من الصعاليك فهي كالتالي:

السليك بن السلكة 5.55%، وعروة بن الورد 2.63%، الشنفرى 00% (لم ينظم أبيات على هذا البحر).

وهذه النسب تبدو ضعيفة جدا وربما يرجع ذلك إلى أن "البسيط لا يتسعُ لاستيعابِ المعاني ولا يلين للتصرف بالتركيب والألفاظ ولذلك نجده أكثر توفرا في شعر المولدين منه في شعر الجاهلين"[4].

1- ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقافية**، ص 64-65.

2- مصطفى حركات، **كتاب العروض (القصيدة العربية بين النظرية والواقع)**،ص 103.

3-غازي يموت، **بحور الشعر العربي (عروض الخليل)**، دار الفكر اللبناني، ط 2، 1992، ص64.

4-ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقافية**، ص 64-65.

أما عن اختيار تأبط شرًّا نظْم القافية على بحر البسيط بالذات، فنجد في هذا مساندة لرأي الدكتور صابر عبد الدايم حين تعرض في كتابة "موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور" إلى ذلك الاتفاق القائم بين الطبيعة الإيقاعية لبحر البسيط ونبرة الحزن وألم التذكر وصيحةُ الحنين والتي تأكدت لنا في بعض أبيات القصيدة المنظومة على هذا البحر.

❖أعاريضه وأضربه :

للبسيط ثمانية أجزاء أربعة سباعية وأربع خماسية والسباعية مقدمة على الخماسية وكلاهما فروع عن(فعولن) و(مفاعيلن) وهي:

مُسْتَفْعلُنْ فَاعلُنْ مُسْتَفْعلُنْ فَاعلُنْ مُسْتَفْعلُنْ فَاعلُنْ مُسْتَفْعلُنْ فَاعلُنْ[1]

وله سبعة أنواع[2]:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلْ
مُسْتفعِلنْ فَاعِلنْ مُسْتفعِلنْ	مُسْتفعِلنْ فَاعِلنْ مُسْتفعِلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعل مستفعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعل مستفعلْ
مستفعلن فاعلن مستفعلْ	مستفعلن فاعلن مستفعل
مستفعلن فاعلن متَفْعلْ	مستفعلن فاعلن متَفْعلْ

1-رابح بوحوش، **البنية اللغوية لبردة البوصيري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص25.

2-مصطفى حركات، **كتاب العروض(القصيد العربية بين النظرية والواقع)**، ص123.

ومن هذه الأنواع لم ينظم تأبط شرا إلا على شكل واحد وهو الشكل الثاني: العروض مخبونة والضرب مقطوعة ،وإليك مثال عنه في الجدول التالي:

البيت	لا شَيْءَ في رَيْدِها إلّا نَعَامَتُها مِنْهَا هَزِيْمٌ ومنْها قائِمٌ باقِ[1]
الكتابة العروضية	لا شيء في ريدها إللا نعامتها منها هزيمن ومنها قائمن باقي
التقطيع	0/0/ 0//0/ /0// 0/0//0/0/ 0///0//0/0/0//0/ 0//0/0/
التفعيلات	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن حشو البيت العروض مخبون حشو البيت الضرب مقطوع
التغيرات	العروض: أخر تفعيلة في الشطر الأول من البيت طرأ عليها الخبن:وهو حذف الثاني الساكن ويدخل هذا الزحاف على (فَاعِلُنْ) فتصير (فعلن) أي بعد أن كانت التفعيلة مكونة من سبب خفيف ووتد مجموع تصبح فاصلة صغري أي ثلاث متحركات وساكن. الضرب: أخر تفعيلة في الشطر الثاني من البيت طرأ عليها القطع، القطع هو حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله أي بعد أن كانت التفعيلة سببا خفيفا ووتدا مجموعا تصبح سببين خفيفين[2] (فاعلن) ـــ (فَاعِلْ) وتؤول (فَعْلُنْ).

1–**ديوان شعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 147.

2–عبد العزيز عتيق، **علم العرض والقافية**، ص 83 ، 39.

❖ الزحافات والعلل:

الزحاف الشائع في البحر البسيط هو الخبن والخبن في اللغة من خَبَنَ ومنه الخُبْنَةُ، أي ما تحمله في حضنك[1]، فهو مخبون أي محضون وكأن الشاعر باستعماله الخبن أراد أن يحتضن ظاهرة الصعلكه التي يفْتخر بها، وأن يدّلل إلى أنّ إغارته على الأغنياء والقبائل الّتي كانت سببا في تشرده لنْ يَنْبتَ عنها وسيبقى يحتضنُ كل من يترصدهَا على الرغم من الخطر في ذلك.

والخبن في العروض، هو حذف الثاني الساكن. ويلحق التفعيلتين (مستفعلن) و(فاعلن) فتصير الأولى (متفعلن) والثانية (فعلن) بحذف الثاني الساكن.

أما العلة التي لحقت البحر البسيط فهي نقص،والمتمثلة في القطع والقطع هو ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، (فاعلن) تؤول (فَاعِلْ)وتنقل إلى (فَعْلُنْ) والقطع من القطيعة وهو ما يُدلّل أنّ الشاعر سيلزم القطيعة من هذه القبائل وهؤلاء الأغنياء إلى آخر حياته كما تلزم العلةُ القصيدة إذا دخلت عليهَا.

1- مُحَمَّد بن أبي بكر الرازي، **مختار الصحاح**، دار الفكر الجديد، الأردن،ط1، 1996، مادة (خ،ب،ن).

وإليك الجدول إحصائي لنسب التغيرات في البحر البسيط لدى تأبط شرا:

صـــــدر البيت										
التفعيلة	مستفعلن 0//0/0/			فاعلن 0//0/		مستفعلن 0//0/0/			فاعلن 0//0/	
المقطع	س	س	و	س	و	س	س	س	و	س	و
النسبة	%46	%3	0	%40	0	0	0	0	%3	%96	%3

عـــــجز البيت										
التفعيلة	مستفعلن 0//0/0/			فاعلن 0//0/		مستفعلن 0//0/0/			فاعلن 0//0/	
المقطع	س	س	و	س	و	س	س	س	و	س	و
النسبة	%40	%3	0	%50	0	0	0	0	%100	0	%100

من الجدول الإحصائي نستشف الملاحظات الآتية:

1. سبب مستفعلن الأولى (الشطر الأول)زحف بنسبة 46% في السبب الخفيف الأول وزحف بنسبة 3% في السبب الخفيف الثاني.
2. سبب فاعلن الشطر الأول زحف بنسبة 40%.

3. سبب مستفلعن الأولى (الشطر الثاني) زحف بنسبة 40% والسبب الثاني زحف بنسبة 3% وهي تقريبًا مساوية للتفعيلة الأولى مستفعلن (الشطر الأول).

4. سبب فاعلن الثاني في (الشطر الثاني)زحف بنسبة 50%.

5. جاءت الأسباب في (مستفعلن) الثالثة سالمة من الزحاف في الصدر والعجز.

6.المقياس (فاعلن) الذي في حشو البيت متغير. وأما مقياس العروض والضرب ففي العروض زحف السبب الخفيف في (فاعلن) بنسبة 96% والوتد المجموع 3% بينما في الضرب ورد السبب الخفيف سالما من الزحافات. وزحف الوتد المجموع في (فاعلن) بنسبة 100%.

7.ونفسر ثبوت الزحاف في العروض والضرب بأنه علامة على نهاية الشطر.

6. المتقارب:

بلغ إنتاج شاعرنا على هذا الوزن: قصيدة واحدة مكونة من 16 بيتا أي بنسبة شيوع تقدر بـ 6.69 %من العدد الإجمالي لأبيات المنظومة على هذا البحر وهو تمثيل ضعيف. ويدعم هذا الضعف النسبة التي نجدها عند شعراء العرب على هذا البحر المتقارب إذ تقدر نسبة شيوعه عند أهمهم كالآتي[1]:

عنترة 4%، زهير 5%،امرؤ القيس 10%، الأعشى 12%، عمر 00.34 %، الفرزدق 39 %، بشار 1.57 %، أبو نواس 00.4 %.

فبمقارنة نسب هؤلاء الشعراء مع نسبة شاعرنا تأبط شرًّا والمقدرة بـ 6.69 %نجده توسط هذه الثُلّة من الشعراء من حيث على المتقارب،أما من جهة مقارنته مع أقرانه كالشنفرى، والسليك وعروه بن الورد، فنجد أن تأبط شرًّا في الطليعة ومن هذه الإحصائيات

1-مصطفى حركات، **كتاب العروض (قصيد العربية بين النظرية والواقع)**، ص113.

نلاحظ إذا استثنينا الفرزدق أن نسب شيوع هذا البحر ضئيلة عند أغلب الشعراء القدامى. حيث تراوحت بين 0.4% و12%. وهذا بخلاف الشعراء في العصر الحديث إذ نظموا على المتقارب في وقت كانت فيه الأمة تعاني من وطأة الاستعمار وذلك حتى يستنهضوا الهمم ويشدوا العَزائِم.

وقد عبر البستاني عن ذلك في وصفة للبحر المتقارب فقال "بحر فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق"[1]

وهذا ما يوافق حالة شاعرنا المليئة بالمعارك الداخلية (خوالج النفس) والخارجية (الإغارة، السلب، النهب)، إضافة لحياة الكرّ والفَرّ التي يجيدها.

❖أعاريض وأضربه:

المتقارب مبني على الوزن التالي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

أنواعه: للمتقارب أربعة أنواع شائعة:[2]

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فَعُولْ

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فَعَلْ

فعولن فعولن فَعَلْ فعولن فعولن فعول

1-سليمان البستاني، **مقدمة الإلياذة**، ص74.

2-مصطفى حركات، **نظرية الوزن (الشعر العربي وعروضه)**، ص 175.

ولم يستعمل تأبط شرًّا أيّ نمط من هذه الأنماط في قصيدته.

❖الزحافات والعلل :

الزحاف الشائع في البحر المتقارب هو زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن أي النون في فعولن فتصبح (فعول)[1].

أما العلل؛ فعله الحذف وهي: من علل النقص وهي إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة فعولن تؤول إلى (فعو)[2]وتقرأ (فعل) وتكون في العروض والضرب.

وهذا بيان لنسب الزحافات والعلل وعند تأبط شرًّا في جدول الإحصائي الآتي:

صـــــدر البيت								
التفعيلة	فعولن		فعولن		فعولن		فعولن	
المقطع	و	س	و	س	و	س	و	س
النسبة	0	%43	0	%18	0	0	0	%87

1-عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، ص 100.

2-ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقافية**، ص80.

عجـز البيت							
التفعيلة	فعولن		فعولن		فعولن		فعولن	
المقطع	و	س	و	س	و	س	و	س
النسبة	00	%24	00	%17	%3	00	%00	%100

الملاحظ من الجدول:

1. الأوتاد في صدارة الأبيات جاءت سالمة من الزحاف.
2. التفعيلة الثالثة في الشطر الأول، جاءت سالمة من الزحاف.
3. التفعيلة الأخيرة في عروض الشطر الأول دخلتها علةُ الحذف بنسبة 87% والتفعيلة الأخيرة في ضرب الشطر الثاني دخلتها علة الحذف بنسبة 100%.

*ونلاحظ عند تأبط شرا سلامة الأسباب في التفعيلة التي تسبق العروض والضرب من التغيرات.

7. الكامل:

بلغ إنتاج تأبط شرًّا على هذا الوزن مقطوعتين مقطوعة فيها 3 أبيات ومقطوعة فيها 5 أبيات أي 8 أبيات من إنتاجه الإجمالي 239 بيت هذا ما يقدر بنسبة 3.34% من إنتاجه الكلي، وهي نسبة ضعيفة جدا وفي هذا بحر يقول البستاني " يصلحُ الكامل لكل غرض من أغراض الشعر، ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى والمحدثين وهو إلى الشدة أقرب منه إلى

الرقة"[1].الكامل نظم عليه أغلب الشعراء بنسب متفاوتة من شاعر إلى أخر وإليك نسب شيوعه عند أهم الشعراء[2]:

النابغة 9%، عنترة 30%، طرفة 21 %، امرؤ القيس 7.5 %، زهير 10%، الأعشى 14.5 %، بشارة بن برد 10 %، أبو نواس 9 %.

ومن خلال هذه النسب نلاحظ أن نسبة شاعرنا هي الأضعف في خضم هذي النسب التي تراوحت عند هؤلاء الشعراء بين 7.5 %عند امرؤ القيس إلى 30 %عند عنترة بن شداد الذي جاء إنتاجه على هذا البحر في طليعة هذه النسب.

وإذا تأملنا هاتين المقطوعتين من جهة أخرى وجدنا أسلوبهما خبري وليس إنشائي وفي هذا يقول البستاني في الكامل "هو أجود في الخبر منه في الإنشاء "[3].

أما عن سبب تسميته فهذا البحر سماه الخليل بهذا الاسم لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر وله تسعة أضرب لم يحصل عليا بحر أخر[4].

ومن هنا يتبين لنا أن الشاعر أتقن وأبداع في النظم على هذا البحر وربما يكون هذا الإتقان من البراهين على ضياع إنتاج الشاعر في البحر الكامل.

1-سليمان البستاني، **مقدمة الإلياذة**،ص73.

2-مصطفى حركات، **كتاب العروض (القصيد العربية بين النظرية والواقع)**، ص106.

3-سليمان البستاني، **مقدمة الإلياذة**، ص73.

4-صابر عبد الدايم، **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1993، ص 87.

❖أعاريضه وأضرب :

الكامل مبني على الوزن الآتي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن[1]

أنوعه:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن مُتَفَاعِلْ
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن فِعْلُنْ
متفاعلن متفاعلن فِعِلُنْ	متفاعلن متفاعلن فِعِلُنْ
متفاعلن متفاعلتن فِعِلُنْ	متفاعلن متفاعلن فَعْلُنْ
متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلْ
متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلاتُنْ
متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلان

1-ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقافية**،ص77 -78-79.

وقد استعمل تأبط شرا هذا البحر على النمط الأول وإليك مثل على ذلك في الجدول الآتي:

البيت	سلكوا الطريقَ وريقُهم بحلوقهم	خنقًا وكادَتْ تَسْتَمِرُّ بِجُنْدُبِ[1]
الكتابة العروضية التقطيع	سلكو ططريق وريقهم بحلوقهم 0//0/// 0//0// /0//0///	خنقن وكادت تستمرر بجندبي 0//0/// 0//0/ 0/0// 0/0/
التفعيلات	متفاعلن متفاعلن|متفاعلن الحشو العروض سالم من الزحاف	متفاعلن متفاعلن|متفاعلن إضمار الحشو إضمار الضرب سالم من الزحاف
التغيرات	الحشو: جاء سالما في الشطر الأول من البيت وجاء مضمر في الشطر الثاني من البيت والإضمار هو إسكان المتحرك متفاعلن ـــــ تصبح متفاعلن العروض: جاء سالما من الزحاف الضرب: وضرب جاء سالما من الزحاف	

❖الزحافات والعلل:

الزحاف الشائع في البحر الكامل هو الإضمار وهو تسكين الثاني المتحرك في (متفاعلن) فتصير (متْفاعلن)بإسكان التاء[2]والإضمار في اللغة من أَضْمَرَ بمعنى الإخفاء وكأن

1-**ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 122.

2-صابر عبد الدايم، **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، ص73.

الشاعر أراد أن يقول سيُسْكِنُ كل من يتحرك في طلبه وذلك بما يضْمرهُ في قلبه من كرهٍ لأعدائه وهؤلاء المتحركون في طلبه يماثلون صِفَةَ الزحافِ فكما أن الزحافَ لا يلزمُ كلّ القصيدة فهؤلاء سينْبَتُونَ عنه لما يجدونه عنده من صلابة وبأس.

وهذا الزحاف يلحق تفعيلة(متفاعلن) في الحشو كما يلحقها في العروض والضرب، وهو حَالُ من يَطْلُبُ تأبطً فطلبهُ يكون في الليل أو في النهار في الحرِّ أو في القرِّ.

وإليك بيان لنسب الزحاف عند تأبط شرا:

صدر البيت								
التفعيلة	**متفاعلن**			**متفاعلن**			**متفاعلن**		
المقطع	س	س	و	س	س	و	س	س	و
النسبة	% 25	0	0	% 25	0	0	% 62	0	0

عجز البيت								
التفعيلة	**متفاعلن**			**متفاعلن**			**متفاعلن**		
المقطع	س	س	و	س	س	و	س	س	و
النسبة	% 62	0	0	% 37.5	0	0	% 75	0	0

1. من الجدول نلاحظ أن التغيرات لحقت السبب الثقيل الأول(س) في صدر وعجز الأبيات فقط.
2. سلم السبب الخفيف من الزحافات في الصدر والعجز.
3. جاءت الأوتاد سالمة من الزحاف في الشطرين.
4. الملاحظ أن نسبة الزحاف في الشطر الأول الحشو جاءت متساوية في التفعيلتين حيث قدرت بـ 25%،بينما في العروض قدرت بـ 62%، وهي نسبة مساوية للتفعيلة الأولى من الشطر الثاني.
5. التفعيلة الأخيرة في العروض دخلها الزحاف بنسبة 62% والتفعيلة الأخيرة في الضرب جاءت مزحفة بنسبة 75 %.

ثانيًا: القافية:

1/ تعريف القافية:

القافية ركن أساسي من أركان الشعر العربيالقديم تتدخل في معمارية القصيدة، فقد ورد في تعريف الشعر بأنّه الكلامُ الموزون المقفى الذي يحمل معنى[1].

أ–لغـــــــة: جاء في الصّحاح: " قفوْتُ أثره قفوًا وقُفُوًا، أي اتبعه، وقفّيتُ على أثره بفلان، أي أتْبعته إيّاه، ومنه سّميت قوافي الشعر لأن بعضها يتْبع أثر بعض"[2].

وقد عرفه مؤسس علم العروض في كتابه العين "قفا يقفو، وهو أن يتبع شيئًا، وسميت قافية الشعر قافية لأنها تقفو البيت وهي خلف البيت كلّه"[3].

ب–اصطلاحا: عرّف العروضيّون القافية بأنها الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في أخر البيت الشعري[4].

وعرفها الأخفش "أنها أخر كلمة من البيت أجمع وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي تجئ في أخره"[5].

ويقول إبراهيم أنيس "ليست القافية إلا عِدّةُ أصوات تتكرر أواخر الأشطر وأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية

1–ابن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ص 100.

2–إسماعيل بن حماد الجوهري، **تاريخ اللغة وصحاح العربية**، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج6، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط3، 1984، ص 2466.

3–الخليل بن أحمد، **العين**، ج 3، تح: عبد الحميد هنداوي، مادة (قفا)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص420.

4–أبو السعود سلامة أبو السعود، **الإيقاع في الشعر العربي**، ص97.

5–شعبان صلاح، **موسيقى الشعر العربي بين الإتباع والابتداع**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2005م، ص 276– 277.

يتوقع السامعُ ترددهَا، ويستمتعُ بمثْل هذا التردد الذي يطْرِق الآذان في فترة زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1].

والتزامُ القافية أخذ الطابع التقليد عند الشاعر العربي القديم وقد أوعزه بعض الدارسين "إلى طبيعة الحياة البدوية، فهي لم تعرف أساليب الحضارة وطرائق الكتابة إلا قليلاً، فجناية البداوة أنها لم تستطع أن تحفظ الآثار الأدبية،ولا تملك أن تهبها ما تهِبُ الحضارة من أسباب البقاء فكان لابد لهم من ملجأ يلوذون به بحيث يصير لهم علوق كلامهم بالذاكرة، وجعله كثير الدوران على الألسنة فلم يجدوا في غير الشعر ملاذا بسبب خصائصه الذاتية كالموسيقى والإيقاع هذا فضلا عن التجاوب بين الشعر وطبيعة النفس البشرية"[2].

2/ حروف القافية:

1-الرّوي:"هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، ويتكرر في جميع أبياتهَا وإلى هذا الحرف تنسب"[3].

الروي لغة: سحابة عظيمة القطر شديدة الوقع[4].

وكل قافية يجب أن يكون فيها الرّوي لذلك يُعد من أهم حروفها[5].

يقول تأبط شرًّا في أحد قصائده.

يَا عيدُ مَالَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقِ وَمَرِّ طَيْفٍ عَلَى الأَهْوَالِ طَرَّاقِ[6]

1-ينظر: د صابر عبد الدايم، **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، ص156.

2-مُحَمَّد صادق عقيقي، **النقد التطبيقي والموازنات**، مكتبة الوحدة العربية، المغرب، دط، 1971، ص 267.

3-شعبان صلاح، **موسيقى الشعر العربي بين الإتباع والابتداع**، ص 285.

4-صابر عبد الدايم، **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور**، ص170.

5-مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، **البناء العروضي للقصيدة العربية**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص186.

6-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص143.

فالقاف هي الرّوي.

2-الوصل: "هو إما حرف ساكن ناشئ من إشباع حركة الرّوي، فينشأُ الواو عن الضمة والألف عن الفتحة،والياء عن الكسرة وإمّا هاء ساكنة أو متحركة في الروي المتحرّك"، ومثاله قول تأبط شرًّا:

ألاَ هَلْ أَتَى الْحَسْنَاءَ أنَّ حَلِيلَها تَأَبَّطَ شَرّاً وَاكْتَنَيْتُ أَبَا وَهْبِ[1]

فالوصل في هذا البيت هو الياء المتولد عن إشباع الحركة بعد الباء (وهبِ) فهي بمنزلة(وهبي).

أو في قوله مثلاً:

وفي عنقي سيفٌ حسام مهنَّدٌ ومُرْهَفَةٌ زَوْرٌ شدادٌ عِيُورُهَا[2]

فالوصل في هذا البيت هي الهاء في (عيورها).

3-الرِّدف:"هو حرف مدّ قبل الرّوي، وهو إما ألف، وإما واوا، وإما ياء"[3]، ومثاله قول تأبط شرًّا:

أنَا الّذِي نَكَحَ الغِيلَان في بلدٍ ما طلّ فيه سماكيّ ولا جادا[4]

فهنا ألف المد هي الرّدف (لا جادا).

4-التأسيس:"وهو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك(الدخيل)"[5]ومثل قول تأبط شرًّا:

1- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 117.

2 - مرجع نفسه، ص 137.

3-ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقافية**، ص 151.

4-**ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 126.

5-ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقافية**، ص 135.

غُلاَمٌ نَمَى فَوْقَ الْخُمَاسِيِّ قَدْرُهُ وَدُوْنَ الَّذِي قَدْ تَرْتَجِيهِ النَّوَاكِحُ[1]

فالألف اللازمة في القافية هي التأسيس (النَّواكح).

5–الدخيل:"هو الحرف المتحرك الذي يفصل بين حرف ألف التأسيس وحرف الرّوي"[2]يقول تأبط شرًّا:

فَقَدْ شَدَّ فِي إِحْدَى يَدَيْهِ كِنَانَةُ تَدَاوَى لَهَا فِي أَسْوَدِ الْقَلْبِ قَادِحُ[3]

فالدال هي الدخيل (قادِح).

6–الخروج:"وهو حرف لين يلي هاء الوصل كالياء المولدة من إشباع الهاء"[4].

وفي عنقي سيفٌ حسامٌ مهنَّدٌ ومُرْهَفَةٌ زَورٌ شدادٌ عِيُورُهَا[5]

الخروج في هذا البيت يظهر في حرف مد الهاء (عيورها)

3/ ألقاب القافية:

للقوافي أضربٌ خمس ذكرها حازم القرطاجنّي في كتابهِ منهاج البلغاء وسراج الأدباء وذلك على أساس مايكون بين الساكنين من حركات:

1–المتكاوس: وهو الذي يجتمع فيه أربعة حروف متحركة (/0////0) وهو اجتماع غير لازم لشدة ثقله فلا يتكرر في كل أبيات القصيدة ولا تكاد تجد له شاهد في الشعر الجاهلي.

1–**ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص124.

2–مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، **البناء العروضي للقصيدة العربية**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م، ص186.

3–**ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص125.

4–صابر عبد الدايم، **موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور** ، ص170.

5– **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 137.

2-المتراكب:"وهو الذي ينتهي فيه البيت بثلاثة أحرف بين آخر ساكنين"[1]

(0///0/). هذان النوعان أي ـ المتكاوس، والمتراكب -لم ينظم عليها تأبط شرًّا.

3/المتدارك:وهو الذي ينتهي فيه البيت بمتحركين بين آخر ساكنين (0//0/) ومثاله قول تأبط شرًّا في الطويل:

أَلاَ تِلْكُمَا عِرْسِي مَنِيعَةُ ضُمِّنَت مِنَ اللهِ إِثْماً مُسْتَسِراً وَعالنا

تَقُولُ تَرَكْتُ صَاحِباً لَك ضَائِعاً وَجِئْتَ إِلَيْنَا فَارِقاً مُتَبَاطِنا[2]

4-المتواتر:وتنتهي فيه القافية بمتحرك واحد بين آخر ساكنين (0/0/) ومثال ذلك قول تأبط شرًّا في الوافر:

فَلَمْ أَنْفَكَّ مُتَّكِئاً عَلَيْها لأَنْظُرَ مُصْبِحاً مَاذَا أَتَانِي

إِذَا عَيْنَانِ فِي رَأْسٍ قَبِيحٍ كَرَأْسِ الْهِرِّ مَشْقُوقِ اللِّسَانِ[3]

فالبيتان ينتهيان بمتحرك واحد بين آخر ساكنين.

5-المترادف: وهو الّذي تنتهي فيه القافية بساكنين[4] (/0 0) .

1-حسني عبد الجليل يوسف، **التمثيل الصوتي للمعاني**، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ص38.

2-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص173.

3- المرجع نفسه، ص172.

4-حسني عبد الجليل يوسف، **التمثيل الصوتي للمعاني**، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ص39.

4/ أنواع القوافي من حيث الإطلاق والتقيد:

1- القافية المطلقة:

جاءت القافية في ديوان تأبط شرًّا مطلقة، والقافية المطلقة: "هي ما يتحركروّيها ويكون حرف الرّوي متبوعا إما بحرف هو الألف أو الواو أو الياء، وإما بهاء وتكون ساكنة أو متحركة فيتبعها حرف مدٍ والحرف الذي يتلوه يسمى وصْلًا"[1].

أ- ما وصله ألف: مثله قول تأبط شرًّا:

أَلاَ عَجَبَ الْفِتْيَانِ مِنْ أُمِّ مَالِكٍ تَقُولُ أَرَاكَ الْيَوْمَ أَشْعَثَ أَغْبَرَا [2]

ب- ما وصله هاء: والمثل في قول تأبط شرًّا:

أَلاَ أَبْلِغْ بَنِي فَهْمِ بنِ عَمْرٍو عَلَى طُولِ التَّنَائِي والمقَالَهْ[3]

فاللام هي الروي والهاء هي الوصل وهي من التواتر(0 / 0) تنتهي فيه القافية بمتحرك واحد.

ت- ما وصله واو: يقول تأبط شرًّا:

وتَعْتَعْتُ حِضْنَيْ حَاجِزٍ وَصِحَابَهُ وَقَدْ نَبَذُوا خُلْقَانَهُمْ وَتشَنَّعُوا[4]

فالعين هي الروي والواو هي الوصل والألف هي الخروج. وهي من المتواتر(0 / 0).

ث- ما وصله هاء متحركة: ومثاله قول تأبط شرًّا:

وفي عنقي سيفٌ حسام مهنَّدٌ ومُرْهَفَةٌ زَوْرٌ شدادٌ عِيُورُهَا

1-مصطفي حركات، **نظرية الوزن (الشعر العربي وعروضه)**، ص224.

2-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص131.

3- المرجع نفسه، ص161.

4- المرجع نفسه، ص 140.

سماحيجُ أشباهٌ على قدرٍ واحدٍ وتُبيدُ أعاديها وتَغلي قدوُرها[1]

فالراء هو الروّي، والهاء هي الوصْل، والألف هي الخَرُوجْ وهذه القافية من المتواتر(0/0).

2- القافية المقيدة:

ما كانَ رَوِّيُها ساكنا[2]. ولم يأتي أيّ بيت من أبيات تأبط شرا مقيدا.

إحصاء الروي في ديوان تأبط شرًّا: وإليك نسبها.

الروي	الحركة	العدد	النسبة
الباء	الكسرة	22	%9.20
الحاء	الضمة	8	%3.34
الدال	الفتحة	4	%1.67
الراء	الضمة	27	%11.29
	الفتحة	14	%5.85
العين	الفتحة	13	%5.43
	الضمة	6	%2.51
القاف	الكسرة	31	%12.47
	الضمة	6	%2.51
الكاف	الكسرة	9	%3.76
اللام	الفتحة	23	%9.62
	الكسرة	19	%7.94
	الضمة	10	%4.18

[1]- **ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 137.

2-مُحَمَّد كراكبي، **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية تركيبية)**، ص70.

الميم	الضمة	12	%5.02
	الكسرة	5	%2.09
النون	الكسرة	9	%3.76
	الفتحة	17	%7.11
الواو	الفتحة	3	%1.25
	الكسرة	1	%0.41

من النظرة الفاحصة إلى هذا الجدول نستنتج هيمنة أنماط معينة من الأصوات على الروي ويمكن وصفه عن طريق الاستنتاجات الآتية:

استحواذ اللّامُ على الحظِ الأكبر من الأصوات الموظفة كرَوّي حيث بلغ 52% صوتًا واللّام "صوت لثويٌ مُتوسِطٌ مجهورٌ حَافِّيٌ مُنْفتحٌ"[1] ويبْدو اللّام أنْسب الفُونيمات لحَمْلِ تِلكَ الدلالات، لتَمَيّزِه بصِفَةِ الجانبية التي"تعْني انفلات الهواء من جَانِبَيْ اللّسَانِ"[2] تمامًا كانفلاتِ الإحساسِ بالأمانِ لدَى تأبط شرًّا وخوْفِهِ من ترصُد أعدائِهِ.

ومن خصائصه ـ أي اللّام ـ أنه صوتٌ يصاحِبُه التَفْخيمُ وقدْ عَدَهُ علماءُ اللغة من أصوات الذلاقةِ: وهي الباء والميم والفاء والراء واللّام والنون[3].

وهذه الأصوات تُمَثِلُ الإصْرار والتَحدي والمُعَاندةُ وعدم الخُضُوعِ وكل هذا ذو صلةٍ بالجو النفسي المحيطُ، والمميز لشعر تأبط شرًّا.

وتأتي الراء في المرتبة الثانية من حيث الحضور كروّي، ولا رَيْبَ أنّ اختيار الراء قدْ نَاسَبَ تلك الصفات "فالراء بنطقه المكون من سَدٍ تام، ففتحٍ سريع لمجرى الهواء"[4] يحمل دلالة

1-حسني عبد الجليل يوسف، **التمثيل الصوتي للمعاني**، ص24.

2-عبد العزيز الصبغ، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000م، ص184.

3-أحمد مُحَّد قدور، **مبادئ اللسانيات**، دار الفكر، دمشق، ط2، 1991، ص86.

4-باسم بركة، **علم الأصوات (أصوات اللغة العربية)** ، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، دت، ص128.

أنّ تأبط شرًّا على الرغم مما يعانيه من شقاء وبأس وهو يَهِيمُ على وجهه في الصحاري حتى وكأنَ الدنيا سُدَّةْ في وجهه كَسَدِ مجْرَى الهواء عند نُطق الراء، ومع هذا فإنه سُرْعان ما ينطلقُ لنُصْرةِ الضَّعِيفِ المكْسور بانْفتَاحٍ وبشاشَةٍ كسرعةِ انفتاحِ مجرى الهواء عند النطْق بهذا الفونيم.

أما الضَمَةُ فتؤدي دورًا دلاليًا، يتمثل في الغِلْظَةِ والقوةِ التي يتَمتَعُ بها تأبط شرًّا، في اجْترائِه على أعدائه الذين يفوقونهُ عَدَدَا وعُدَةً، مُواجِهًا الموت مُقبِلٍ غَير مُدْبرٍ دون خوفٍ أو تَرَددٍ كما تدل في الوقت نفسه على الرِفْعةِ التي يتمتَعُ بها شاعرنَا عن أعدائه.

أما عن توظيف الصوائت القصيرة (الحركات) فكانت النسبة موزعة كالآتي:

الحركة	العدد	النسبة
الضمة	69	%28.87
الكسرة	96	%40.16
الفتحة	74	%30.96

نُلاحِظ أنّ الشاعر وظفَ الصوائت بالتَّفَاوتِ حيث وَظَفَ الكسرة بنسبة 40% ثم وظف الفتحةَ بنسبة 30% ووظفَ الضَمة بنسبة 28%.

فالكسرةُ هي "صوتٌ طَليقٌ أماميٌّ مُنْكَسِرٌ قصيرٌ"[1] ناتجة عن ارتفاعِ مُقَدَمِ اللّسَانِ[2]. ولعلّها تُبرز رغبةَ الشاعر في الثورة على وَضعِهِ ورغبتهِ في التغْير كما يقوم انْكِسارُ الشفَةِ عند نطق الكسرة، بالدلالة على أجواء الانكسارِ والإحباطِ والخيبةِ.

1-حسني عبد الجليل يوسف، **التمثيل الصوتي للمعاني**، ص35.

2-عبد الحميد مُحَمَّد أبو سكين، **دراسات في التجويد ولأصوات اللغوية**، مطبعة الأمانة، القاهرة، دط، دت، ص74.

أم الفتحةُ فهي "صوت طَليقٌ أماميٌّ مُنْفتِحٌ طَوِيلٌ غيْر أَغْن"[1]واستعملَ شاعرنَا الفتحة للدلالة على الشُعورِ بالهدوء والراحةِ والسعةِ والرحابةِ دلالة عن انفتاحهِ.

أمَّ الضمةُ باعتبارها صائتًا خلفيًا منغلقًا مضمومًا[2]، فإنها الأنسبُ لأجْواءِ الحماسِية المليئةِ بعزةِ النفسِ والكبرياءِ، وذلك بما تُثِيرُ هذه الضمةُ منْ إحساسٍ بنشْوةِ القوةِ، وقُدْرة المؤاجهَة والوقوفُ ضِدَ الأعداءِ بكلِ معاندةٍ ورفضٍ، ويزداد تأثيرُ الضمةِ عنْدما تأتي على حرفِ الذلاقةِ كمَا يرى بعضُ النقادِ.

ولزيادةِ توضيح العلاقة بين الصوت والمعنى نحاولُ وصْف الأصوات التي تسبقُ حرفَ الروّي من حيثُ الاحتكاكِ والانفجارِ والتفخيمِ والترقيقِ والهمسِ والجهرِ، وغايتنَا في ذلك الكشفَ عن جماليةِ الإيقاعِ في شعر تأبط شرًّا.

الصوت	عدد ورود الحرف	النسبة	صفاته					
			انفجاري	احتكاكي	مهموس	مجهور	مفخم	مرقق
الهمزة	58	%24.26	⋆		⋆			⋆
الياء	20	%8.36				⋆		⋆
الواو	17	%7.11				⋆		⋆
التاء	12	%5.02	⋆			⋆		⋆
الباء	12	%5.02	⋆			⋆		⋆
الميم	9	%3.76				⋆		⋆
الدال	8	%3.34				⋆		⋆
الراء	8	%3.34				⋆	⋆	

1-حسني عبد الجليل يوسف، **التمثيل الصوتي للمعاني**، ص35.

2-مصطفى حركات، **الصوتيات والفونولوجيا**، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1997، ص127.

اللام	8	%2.92					⋆	⋆
الهاء	7	%2.92		⋆	⋆			⋆
الفاء	7	%2.51		⋆	⋆			⋆
الزاي	6	%2.51		⋆		⋆		⋆
القاف	6	%2.51	⋆					
النون	6	%2.51			⋆			⋆
الصاد	6	%2.09		⋆	⋆		⋆	
الطاد	5	%2.09	⋆		⋆		⋆	
الكاف	5	%2.09	⋆			⋆		⋆
الجيم	5	%2.09						⋆
الضاد	5	%2.09	⋆		⋆		⋆	
العين	5	%2.09		⋆		⋆	⋆	
السين	4	%1.67		⋆	⋆			
الثاء	3	%1.25	⋆		⋆			
الخاء	2	%0.83		⋆		⋆	⋆	
الحاء	2	%0.83		⋆	⋆			
الشين	1	%0.41		⋆	⋆			⋆
عدد الحروف 25 حرفا	239							

من النظرة الفاحصة للجدول الآتي نستنتج بعض الظواهر:

هيمنة الأصوات المجهورة بالنسبة للأصوات التي تسبق الرويّ.

بنية الأصوات تنوعت بين المفَخَمِ والمرُقَقَ بما يُلاءِمُ الموضوعَ الّذي يَسْتَدْعِي وُجُودَ نَوْعٍ منْ هذه الأصوات مع التأكيد على حُضُور الهمزة والياءِ والواو كحروفِ مُلازمة للترقيق بصورة أقوى، وهذا لدلالة النَفْسيةِ، بحيث شَكَلَتْ الألف مع الرَوّي دلالة على طُول نَفَسِ الشاعر في مُواجهة الأخْطارِ، ونسبة شُيوع استعمال الهمزة (58 صوتا) بنسبة 24.26% وهي الأكثر حضورا مُقارنة مع الياء والواو. وقد وَظفَ الهمزة للدلالة على طُولِ نفسهِ وإصْرارهِ على بُلوغِ المرَاد بكلِ عزمٍ، كما تبين منْ جِهَةٍ أُخْرَى سُرْعَةُ تأبط شرًّا التي يَسْتَنْجِدُ بها في الشدائدِ.

إنّ شُيُوعَ أنْماط مُعينةٍ منْ الأصوات دون الأخْرى لا يَنفِي وُجودَ بُنْيَةٍ قَائِمةٍ على أَساسِ التَنوعِ. فهناكَ المهموسُ والمجهورُ والانفجاري والاحتكاكي والمفخمُ والمرققُ. وورَدَ الرَدْفُ في قصائد ومقطوعات تأبط شرًّا بكثرة كذلك بالنسبة للقافية هي من النوع المتواتر (0/0) ومنها قَصِيدةُ (يا عيدُ) التي جاءت على البسيط. حيث جاءت كُلّهَا مرْادفةٌ بألف مدٍ. مثل (نفاقٍ. آفاقٍ).

ونستخلص من خلال دراستي للوزن والقافية ما يلي:

- نظم تأبط شرا 239 بيتا بين قصيدة مقطوعة.

- نظم تأبط شرا على الطويل والوافر والبسيط والمتقارب والكامل وهي تقريبا البحور التي نُظِمَتْ على منوالها المعلقات.

- سيطرة البحر الطويل على ما وصلنا من إنتاج تأبط شرًّا بنسبة 59.37% على عادة شعراء العرب الجاهليين وذلك أن الطويل يتميزُ بطول النفس وانسجام الموسيقى وهو ما يفتح المجال واسعًا أمام تأبط شرًّا بسرد قصصه والتغني بأمجاده.

– نظم تأبط شرًّا على المتقارب بنسبة ضعيفة تقدر بـ 6.69% وهو بهذا لم يخرج على عادة الجاهليين.

– دخلت الزحافات والعلل على القصائد والمقطوعات بما يناسب البحور ويلائم المعاني ومع ما تقتضيه المواقف من سرعة في النظم يوازي سرعة تحول وتنقل الشاعر من مكان إلى مكان.

– تنوعت القوافي عند تأبط شرًّا من حيث الحركات والسكنات قفد ورد "المتدارك" و"المتواتر".

– القوافي كلها المطلقة في ديوان تأبط شرًّا حيث لم ترد أيّ قافية مقيدة؛ وكأنّ تأبط شرًّا بحسه المرهف وفهمه المرسل وإدراكه الواسع يرفض كل أنواع القيود ويرى الحياة في انطلاقه وإطلاقه في أنحاء الأرض حُرَ الفكر والروح والبدن متفائلاً ومؤكدًا من خلال إطلاق قوافيه بأنّ هذا سيكون دَندَنَه حتى آخر حياته وهذا في عفوية تامة دون تكلف أو قصد.

– التنوع في القوافي ساهم في إبراز حالة الشاعر المتغيرة من حيث الفرح والحزن، وثباتُ هذا التنوع يبرزُ نفسية الشاعر الثابتة على القلق وعدم الاستقرار ويَعْلُو هذا كُلّهُ فخرٌ وعِزٌ بهذا العيش وهذه الحياة.

– توزع قصائد الشاعر على 11 رويًّا منها رويّ مهموس و10 مجهورة؛ وسيطرة الأصوات المجهورة تعكس القوة التي يتمتعُ بها الشاعر من حيث جهره بما يقول دون خوف أو تردد وتُبينُ مدى سعي الشاعر لإسماع صوته وكلمته حتى وإنْ كان طريدًا وحيدًا.

الفصل الثاني

الإيقاع الداخلي وعناصره في ديوان "تأبط شرا"

أولاً: تكرار الأصوات المنفردة

ثانيا: تكرار الأصوات مجتمعة

تمهيد:

يلاحظ الدارس لموسيقى الشعر العربي أنها لا تنحصر في الموسيقى الخارجية من وزن وقافية فحسب، بل يلاحظ أن هناك موسيقى أخرى تُعرف بالموسيقى الداخلية، وعلى هذا الأساس فإذا كانت الموسيقى الخارجية هي ذلك الإيقاع الظاهر، فإن الموسيقى الداخلية هي: "ذلك الإيقاع الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل تآليفها من صدى، ووقع حس، بما لها من رهافة ودقة تأليف، وانسجام وبُعْدٍ عن التنافر وتقارب في المخارج"[1].

ويقول شوقي ضيف: "تلك الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ما بين تلك الكلمات وحروفها وحركاتها من تلازم، وكأن للشاعر أذنًا داخلية تسمعُ لكل شكل وحرف وكل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء"[2].

أولاً: تكرار الأصوات منفردة:

1/ الصوامت الانفجارية:

سميت بالانفجارية لأنها تحدث انفجارا عند مرور الهواء عبر الممر الصوتي، وانسداد ذلك الممر بفعل عائق عضوي، ثم ينفرج فجأة عند ما يحدث الانفجار[3].

وكذلك تتكون بأن يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًا في موضع من المواضع ثم يضغط الهواء ويطلق سراحه فجأة فيندفع محدث صوتًا انفجاريًا[4]، والصوامت الانفجارية عددها ثمانية وهي:

1-الباء: صوت شفوي انفجاري مجهور.

---

[1]- يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2007م، ص 161.

[2]- شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، ط6، مصر 1989م، ص 67.

3- نور الهدى لوشن، **مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، المكتبة الجامعية الإسكندرية، مصر، دط، 2006، ص 118.

4- رابح بوحوش، **البنية اللغوية لبردة البوصيري**، ص 19.

2-التاء: صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس.

3-الدال: صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور.

4- الطاء: صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور مهموس مفخم (أو مطبق).

5-الضاد: صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور مفخم.

6-الكاف: صوت حنكي انفجاري مهموس.

7-القاف: صوت لهوي انفجاري مهموس.

8-الهمزة: صوت حنجري انفجاري لا هو مهموس ولا بالمجهور.

ومن خلال قيامنا بعملية إحصائية لورود الأصوات الانفجارية في ديوان تأبط شرًا ظهرت النتائج التالية في الجدول الآتي:

الأصوات الانفجارية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الباء	381	% 19.35
التاء	429	% 21.79
الدال	230	% 11.68
الطاء	74	% 3.76
الضاد	54	% 2.74
الكاف	193	% 9.80
القاف	255	% 12.95
الهمزة	352	% 17.88

من خلال الجدول نلاحظ تواتر الأصوات الانفجارية، ومن خلال نسبة استعمالها يتبين لنا قدرتها " على تشكيل المعنى وإبرازه"[1].

لقد نبهتنا هذه الدراسة إلى العلاقة بين التشكيل الصوتي لشعر والمحتوى الشعري، فالشاعر يستخدم الأصوات التي تتلاءم بصورة ما مع الجو النفسي والشعري للقصيدة، كما أنّ استخدام هذه الأصوات جاءت لتعبر عن فكرة أو معنى وبهذا نجد ما يمكن أن نسميه الصدى الصوتي للمعنى[2].

وهو ما يغرينا لدراسة عينة من الأصوات الانفجارية والكشف عن تأثيرها في النص الشعري.

لقد وُظِفت الأصواتُ الانفجارية في ديوان " تأبط شرًا" توظيفًا منطقيا له دلالته ذلك أننا نجد مطابقة متميزة بين صفة الصوت وما يحمله من معنى مع دلالة النص الشعري ونمثل لذلك بأصوات (التاء، الباء، الهمزة، القاف).

- **أما التاء:** فصوت أسناني لثوي شديد مهموس مرقق يتم نطقه بإلصاق طرف اللسان بداخل الثنايا العليا ومُقدمُة باللثة وبتخفيض مؤخرة اللسان وإقفال المجرى الأنفي وفتح الأوتار الصوتية إلى درجة تمنع الذبذبة أن تحدث ومن ثم يمتنع وجود الجهر[3].

والتاء صوت يفيد الدخول في الفعل والاستغراق فيه بخفة وشدة في الآن نفسه وقد تبين لنا هذا المعنى في قصيدة "في الأزْد نوح" والتي هي على الطويل يقول فيها:

1-مراد عبد الرحيمان مبروك، **من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص52.

2-حسني عبد الجليل يوسف، **التمثيل الصوتي للمعاني**، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ص65.

3- تمتم حسان، **منهاج البحث في اللغة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديد، المغرب، دط، 1986، ص123.

ولا بتُّ كما أبا ولو كنْتُ قارِنًا لجئْتُ وما مَالَكْتُ طولَ زَميلي
فَسَرَّكَ نَدْمَانَاكَ لما تتابعا وإنَّك لم ترجعْ بغوص قتيلِ
ستأتي إلى فَهْمٍ غَنيمةُ خِلْسَةٍ وفي الأزْدِ نوحُ ويلةٍ بعويلٍ[1]

من النظرة الفاحصة لأبيات، نكشف أن صوت التاء، ورد بكثرة في هذه القصيدة مما عبر على الاستمرارية في مباشرة الفعل، والاستغراق في ذلك الفعل لمدة زمنية معينة، مثل ما ستأتي، تتابعا وكلها توحي باستمرار المواجهة.

وقد سجل حضور التاء في الديوان نسبة 21.79 % من تكرار الأصوات الانفجارية وهذا يدل على ورود الأفعال المضارعة التي تدل على الحركة المستمرة الدؤوبة المتطلعة لما هو أفضل، كما أنها ارتبطت بمعنى الرفضوالثورة على الأوضاع الاجتماعية السائدة التي عاناها الشاعر في قبيلته من احتقار وتشرد، ومحاولة التمرد على تلك الأوضاع بواسطة الحركة الدؤوبة التي وظفها المتمثلة في الانتقام، وتكشف التاء العائدة على المتكلم إحساس بالذات في مواجهة الأخر في جدلية قائمة على المد والجزر.

- **أما الباء:**فهو الصوت القوي الشديد المجهور.يقول مُحَمَّد فهمي حجازي:" عند النطق بالباء تنطبق الشفتان تمام الانطباق وينقطع النفس لحظة قصيرة ثم تنفجر الشفتانانفجارًاهو صوت الباء"[2].

والباء ساهمت في إبراز دلالة القطيعة وظهر ذلك في قول الشاعر تأبط شرًا:

وَحُرِّمتُ النِّسَاءَ وَإنْ أُحِلَّتْ بشَوْرٍ أَوْ بِمَزْجٍ أو لِصَابِ

1- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص163.
2- التواتي بن التواتي، **مفاهيم في علم اللسان**، دار الوعي لنشر والتوزيع، الرويبة الجزائر، د ط، 2008، ص120.

حَيَاتِي أوْ أزُورَ بَنِي عُتَيْرٍ وكاهِلها بجمعٍ ذي ضَبَابِ
إذَا رفعْتُ لِكَعْبٍ أوْ خُثَيْمٍ وسَيَّارٍ يَسُوغُ لها شَرَابِي
أظُنّي ميّتاً كمَداً ولَّما أُطالعُ طُلْعَةً أهل الكرَابِ
وَزلتُ مُسَيَّراً أَهْدِي رَعِيلاً أؤُمُّ سوادَ طودٍ ذي نقابِ[1]

حرف الباء سجل حضور في الديوان بنسبة 19.35% من تكرار الأصوات الانفجارية. وفي هذه المقطوعة مثلا توحي دلالة الباء باضطراب وغليان نفس الشاعر وهذه المشاعر التي يحملها صوت الباء تدل على عدم راحة نفس تأبط شرًا، التي تسعى إلى تَحيُن الفرص للانفجار على ذلك الاضطراب، ومحاولة إثبات الذات بأيّ السُبل والطُرق، وكذلك ساهمة الباء مع ألف الردف في إبراز دلالة القطيعة، وسعى الشاعر نحو التقدم للأخذ بالثأْر رغم أن الكسرة توحي بإحساس تأبط شرًا بالضعف والانكسار مع أن الباء يكاد يكون تمثيلا صوتيا لتلك الحياة التي يعيشها وتلك النفس الثائرة الرافضة للهوان.

- **أما الهمزة:** هي صوت حنجري لا بالمهموس ولا بالمجهور منفتح، والهمزة في اللغة العربية من أشق الحروف وأعسرها حين النطق لأن مخرجها فتحة المزمار ويحس المرء حين ينطق بها كأنه يختنق[2].

والهمزة وردت للدلالة على تقطع القول واضطراب النفس وتجلي ذلك في قصيدة (مكر امرأة):

أَلا عَجَبَ الفِتْيانِ مِنْ أمِّ مالِكٍ تقولُ: أراك اليَوْمَ أَشْعَثَ أغْبَرا
تبوعاً لآثارِ السَّرِيّة بَعْدمَا رَأَيْتُك بْرَّاقَ المفارق أيْسَرَا
فقلتُ لها يومان: يومُ إقامةٍ أهزُّ به غصناً من البان أخضرا

1- **ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص120- 121 .
2-ينظر: مُحَمَّد بونجمة، **الرمزية الصوتية في شعر أدونيس**، مطبعة الكرامة، د.ب، دط، د.ت، ص35.

ويوم: أهزَّ السّيْفَ في جيد أغْيد له نسوةٌ لم تلقَ مثلي أنْكرا
وقد صحْتُ في آثارِ حَومٍ كأنَّها عذارى عُقيلٍ أو بكارةُ حميرًا
أَبَعْدُ النّفاثيين آملُ طرقةً وآسى على شيءٍ إذا هو أدبْرا
أَكَفْكفُ عنهم صُحْبتي وإخالهم من الذّلَّ يعرًا بالتَّلاعةِ أعْفرا
فَلَوْ نالَتِ الكِفانَ أَصْحابُ نَوْفلٍ بِمَهْمَهةٍ من بَطْنِ طرِّ فَعَرْعَرا[1]

من ثنايا هذه القصيدة يتضح لنا دلالة الألم والحزن التي تبرز بصفة جلية في هذه القصيدة، حيث جاءت دلالة الهمزة كصوت لا بالمهموس ولا بالمجهور، لإيقاظ حركة الوجدان وإبراز الحس المرهف والمشاعر النبيلة ومن هذه الألفاظ (آمل، أسى، أكفكف، أشعب، أغبر) وهي ألفاظ جاءت لإبراز دلالة المعاناة والحسرة والألم، كما تمثل الهمزة دلالة لعزة النفس وألمها وحيرتها واضطرابها في مواجهة ظلم القبيلة وقهره وهي نفسها حيرة الحرف بين الهمس والجهر، كما تظهر الهمزة من خلال الانفتاح الشديد لمجرى الهوى عند نطقها[2] الراحة التي يشعر به تأبط شرا وهو قد تنفس الصعداء واستراح. وكونها وقفة تعني أن شيئا كامن في النفس أو الذهن يقع عند المتكلم "وكونها انفجار يعني أن المتكلم لا يستطيع حبس ما بداخله فيستجمع كل قواه الفيسيولوجية في انفجار النفس"[3]، ليقدم شجاعة ورباطةَ جأشٍ لباقي أصحابه.

- **أما القاف:** فهو صوت لهوي شديد، مجهور قديمًا، مهموس حديثًا، منفتح[4] يعبر على القوة والبأس وذلك لقدرته على تأدية هذا المعنى بدقة.

ومن ذلك قول تأبط شرًا في قصيدة "يا عيد":

1-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص131- 132.
2- سيبويه، **الكتاب**، ج4، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، دط، 1991، ص436.
3- ينظر: محمد بونجمة، **الرمزية الصوتية في شعر أدونيس**، ص51. 52 .
4- حسني عبد الجليل يوسف، **التمثيل الصوتي للمعاني**، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ص 24.

يَا عيدُ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيرَاقِ وَمَرِّ طَيْفٍ عَلَى الأَهْوَالِ طَرَّاقِ

يَسْرِي عَلَى الأيْنِ وَالحَيَّاتِ مُحْتَفِياً نَفْسِي فِداؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقِ

إِنِّي إِذَا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بِنَائِلِهَا وَأَمْسَكَتْ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْذَاقِ

نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلةَ إِذْ أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِي

لَيْلَةَ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعَهُمْ بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابنِ بَرَّاقِ

كَأَنَّمَا حَثْحثُوا حُصّاً قَوَادِمُهُ أَوْ أُمَّ خِشْفٍ بِذِي شَثٍّ وَطُبَّاقِ

لا شَيْءَ أَسْرَعُ مِنِّي لَيْسَ ذَا عُذَرٍ وذا جَنَاحٍ بِجَنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاقِ

حَتَى نَجَوْتُ وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلَبِي بِوَالِهٍ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ

وَلا أَقُولُ إِذَا ما خُلَّةٌ صَرَمَتْ يَا وَيْحَ نَفْسِي مِنْ شَوْقٍ وَإِشْفاقِ[1]

من النظرة الفاحصة للأبيات يوحى صوت القاف في جهره بقوة شخصية تأبط شرًا بينما في قلقلته[2] وحي بالاضطراب وعدم الاستقرار فالقاف بقلقلته له دلالة على ضعف الذات وحاجتها لغيرها كي تقوم بدورها.

عبر صوت القاف مع ألف الردف، بأصدق تعبير عن القطيعة التي يكنها الشاعر لأعدائه وتُبرزُ القاف مع ألف الرْدف طول النفس والمثابرة في نيل المسعى بتَحديهِ الصعاب والمخاطر، يستعرض بطولتهُ وقوته وشخصيته في مواجهة الأعداء، وتوحي الأصوات المجهورة التي وظَفها تأبط شرًا بعلو الهِمَة وشِدَّة التَمَاسُك بالمبادئ.

كما نلاحظ شيوع التضْعيف في هذه الأبيات نذكر منها (طرَّاق، طبّاق، سبّاق برّاق، خفّاق، نفّاق) فالتضْعيف يشكل مع الروي (حرف القاف)، وألف الرْدف وحدة صوتية لها دلالة الشِدّة والمعاناة التي كان يعيشُها ويمر بها تأبط شرًا كما نلاحظ أن صوت القاف(جاء

1-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص149.

2- صابر عبد الديم، **موسيقي الشعر العربي بن الثبات والتطور**، ص31.

كروّي) والقافية جاءت مكْسورة لتبرز دلالة الانكسار والإحباط النفسي الذاتي الذي آلما بتأبط شرًا، رغم أنه يظهر شجاعتَه وصَلابتَه وقُوته بين ثنايا هذه الأبيات.

2/ الصوامت الاحتكاكية:

تُسْتخدَمُ الصوامتُ الاحتكاكية في شعر تأبط شرًا استخدامًا رائعًا فهي بصفاتها الصوتية الخاصة تصور المعاني تصويرًا حسيًا وتضيف عليه جرسًا موسيقيًا مُوحيًا مؤثرًا.

وتتكون هذه الأصوات " بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضوع من المواضيع بحيث يُحدِثُ الهواء في خروجه احتكاكًا مسموعا ونوعًا من الحفيف"[1] والأصوات الاحتكاكية ثلاثة عشرة حرف:

الفاء: صوت أسناني شفوي احتكاكي مهموس.

التاء: صوت مابين أسناني احتكاكي مهموس.

الظاء: صوت مابين أسناني احتكاكي مجهور مفخم (مطين).

الذال: صوت مابين أسناني احتكاكي مجهور.

السين:صوت لثوي احتكاكي مهموس.

الزاي: النظير المجهور للسين صوت لثوي احتكاكي مجهور.

الصاد: صوت لثوي احتكاكي مهموس.

الشين: صوت لثوي حنكي احتكاكي مهموس.

الخاء: صوت من أقصى الحنك احتكاكي مهموس.

الغين: صوت من أقصى الحنك احتكاكي مجهور.

الحاء: صوت حلقي احتكاكي مهموس.

العين: صوت حلقي احتكاكي مجهور.

الهاء: صوت حنجري احتكاكي مهموس.

ويمكن التمثيل لنسبة تكرار هذه الأصوات في الديوان بالجدول الآتي:

1- رابح بوحوش، **البنية اللغوية لبردة البوصيري**، ص55.

الأصوات الاحتكاكية	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الفاء	252	%14.57
التاء	82	%4.74
الظاء	24	%1.38
الذال	63	%3.64
السين	181	%10.46
الزاي	57	%3.29
الصاد	101	%5.84
الشين	103	%5.95
الخاء	81	%4.08
الغين	52	%3
الحاء	191	%11.04
العين	244	%14.11
الهاء	298	%17.23

تسيطر (الهاء والفاء، العين، الحاء والسين)على تكرار الأصوات الاحتكاكية بنسب متقاربة وأكبرها نسبة هو صوت الهاء الذي تواتر بنسبة 17.23%.

- **الهاء:**وصوت الهاء حنجري رخو مجهور مرقق يتم النطق به بتضييق الأوتار الصوتية إلى مرحلة في منتصف الطريق بين الهمس والجهر حتى إذا مر هواء الرئتين بينهما كان لاحتكاك به أثر صوتي لا هو بالحس ولا هو بالتنفس[1] وقد اخترنا للتمثيل لها بقول الشاعر في مقطوعة:

1- تمتم حسان، **منهاج البحث في اللغة**، ص131.

وفي عنقي سيفٌ حاسمٌ مهندٌ وَمُرْهَفةٌ زَوْرُ شِدادٌ عْيُورُها

سماحيجُ أشباهٌ على قدرٍ واحدٍ تُبيدُ أعاديها وَتَغلي قدورُها[1]

إن الهاء صوت حنجري احتكاكي مهموس وقد عبر عن معنى البيتان تعبرا دقيقا وقد وردت صفة الهمس في هذه اللفظة (مرهفة) في عجز البيت دلالة على ذلك الصوت الخفي الهمس الذي يوحي بالخوف والتردد، كما ورد لفظة مهندٌ في صدر البيت والتي توحي بدلالة التسلط والغطرسة والسيطرة، والهاء بعمق مخرجها الموجود في الحنجرة[2]تعطيه قوة في الدلالة تخرج من أعماق الشاعر وذاته.

- **الفاء:**صوت شفوي أسناني رخو مهموس[3]وصوت الفاء يمثل نسبة مئوية 14.57% من تواتر الأصوات الاحتكاكية، ونمثل له بقول الشاعر:

وَقُلْتُ له كُنْ خَلْفَ ظهري فإنَّني سأفديكَ وانْظرْ بعدُ ما أنت فاعلُ[4]

وصوت الفاء في هذه الأبيات ساهم في إظهار دلالة الإباء والوفاء والتضحية في سبيل الآخرين، وهي خصال تُبين رغبة الشاعر في الابتعادِ عن الطُغْيانِ من جهة وإبراز إحدى صِفاته الخُلقية النبيلة التي تأبى الابتداء بالإيذاءِ من جهة أخرى، وترْدِّيدُ صوت الفاءِ يُبينُ مدى اعتزازِ الشاعر وشغفه بإبراز هذه المعاني، كما أن هذا الفونيم جاء لتَأْكيدِ صراع الآنا وما تفرضهُ على نفسها من معاناة، أما التفشي[5]في صوت الفاء فدلالة على سلوك تأبط شرًا دروبًا عِدَة في الأرض باحثًا عن إثبات الذات، يقول تأبط شرًا في قصيدة(غار العسل):

وأُخرى أصُادي النَّفْسَ عَنْها وإنَّها لَموَرْدُ حزمٍ إن فَعَلْتُ وَمصْدَرُ

فَرَشْتُ لها صدري فَزَلَّ عن الصَّفا به جُؤْجُؤٌ عَبْلٌ، ومَتْنٌ مُخَصَّرُ

1- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 137.

2- محمد السعران: **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، ص 179.

3-محمد كراكبي: **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية تركيبية)**، ص99.

4- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص165.

5- نور الهدى لوشن، **مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ص 118.

فخالط سهلَ الأرْضِ لم يكدحِ الصَّفا به كدحةً والموتُ خَزْيانُ ينظرُ

فَأبْتُ إلى فَهْمٍ وما كُدْتُ آيبًا وكم مِثْلُها فارَقْتُها وهي تصفِرُ[1]

فصوت الفاء جاء لإبراز دلالة المقاومة والتضحية في سبيل نيل المراد، ومن هذه نذكر كلمات(الّنفس، فعلت، فرش، فزلّ، فخالط، فهم، تصفِر) كل هذه الألفاظ توحي بدلالة الشجاعة، وتحدي الصعاب إلى حد الموت، وكم من مرة خرج من مصيبة وتركها متعجبة منه، لثقته بالخلاص من الصعاب التي تَعْترضُه.

- **العين**: صوت حلقي رخوي مجهور منفتح، وقد مثل نسبة مئوية قدرة بـ 14.11% فقد عبر عن لوعة الفراق وإظهار الشوق وظهر ذلك جلياً في قصيدة غزوة فاشلة:

أَبَعْدَ قَتِيلِ الْعَوْصِ آسى عَلَى فَتىً وَصَاحِبِهِ أَوْ يَأْمَلُ الزَّادَ طَارِقُ

أَو اطْرُدُ نَهْبَاً آخِرَ الَّلَيْلِ أَبْتَغِي عُلاَلَةَ يَوْمٍ أنْ تَعُوق الْعَوَائِقُ

لَعَمْر فَتىً نِلْتُمْ كَأَنَّ رِدَاءَه عَلَى سَرْحَةٍ مِنْ سَرْحِ دَوْمَةَ شَانِقُ

مَسَاعِرَةٌ شُعْثٌ كَأَنَّ عُيُونَهُمْ حَرِيقُ الْغَضَا تُلْفَى عَلَيْهَا الشَقَائِقُ

فَعدُّوا شُهُورَ الحُرْمِ ثُمَّ تَعَرَّفُوا قَتِيلَ أُنَاسٍ أَوْ فَتَاةٍ تُعَانِقُ[2]

فقد صور حرف العين لوعة الشاعر على فِراق صديقه الذي قَتلتهُ قبيلة العَوصِ وصوت العين يتميز بالجهر فأسْتعار تأبط شرًا هذه الصفة من حرف العين، ذلك أنه اختاره من بين هذه الأصوات ليجهر بما يشْعُر به من حزنٍ وآسى واشْتياقٍ لصاحبه كما يُبرزُ فونيم

1- **ديوان الشعراء الصعاليك، شر**: يوسف شكري فرحات، ص130.

2- المرجع نفسه، ص 149- 150.

العين(فعدّوا، تعرّفوا، تُعَانِقُ) دلالة طلب الثأر والانتقام من القبيلة التي قتلت صَاحِبُه، وتركت تأبط شرًا يعيش فراغًا ولوعة وحزنًا لغيابه.

- **الحاء:**صوت حلقي مهموس احتكاكي[1]فقد مثل نسبة مئوية قدرها 11.04% من الأصوات الاحتكاكية والحاء ساهم في إبراز دلالة الصفح والعفو والنبل والسماحة يقول تأبط شرًا في قصيدته"الرد على حاجز":

وإنْ تَقَع النُّسورُ عليَّ يومًاً فَلَحْمُ المعتفَى لحمٌ كريمُ

وذي رحمٍ أحال الدَّهْرُ عَنْهُ فليس له لذي رحمٍ حَرْيمُ

مَدَدْتُ له يميناً من جَناحِي لها وَفْرٌ وخافْيةُ رَحُومُ[2]

فالحاء في هذه القصيدة دلت على صفة النبل والإباء، ودلت كذلك على صفة العفو والصفح، كما توحي الحاء بملامح البشاشة وطلاقة الوجه التي يقابل بها تأبط شرًا الآخرين، وكذلك تبرز خصال تأبط شرًا النبيلة، المتسامح المتفتح على الآخرين كما كرر الشاعر كلمة رحم مرتين، دلالة على سماحته، وملامح البشاشة وطلاقة الوجه التي يقابل بها تأبط شرًا هؤلاء الناس وغيرهم.

3/ الصوامت المركبة*(الانفجارية الاحتكاكية):

ويكون بأن يرتفع مُقدَمُ اللسانِ في اتجاه الغار فيلتصق به وبذلك يَحجِزُ وراءه الهواءَ الخارجَ من الرئتين ثمّ لايزُول هذا الحاجزُ فجأة كما في الأصواتِ الانفجارية وإنّما يَتِمُ انْفِصَالُالعضوين

1- محمد كراكبي، **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية تركيبية)**، ص101.

2-**ديوان الشعراء الصعاليك، شر**: يوسف شكري فرحات، ص168.

* نقصد به المعنى اللغوي لمفهوم التركيب؛ أي توالي مجموعة من الاحداث الفيزيائية أو حدوثها معًا، ولا نقصد به المعنى الاصطلاحي للفظ "المركب" والذي يساوي "المعطّش".

بـبطءٍ فيترتـب علـى ذلـك أن يحتـك الهـواءُ الخـارج، بالعضـوين المتباعـدين احتكاكًـا شـبيهًا بالاحْتكاكِ الّذِي نسمعُ صوتهُ مع الشين المجهورة[1].

فإن كـان الاعـتراض تامًـا خـرج الصـوت الشـديد (الانفجـاري) وإن كـان الاعـتراض ناقصًـا خـرج الصـوت الرَخْـو (الاحتكـاكي) وإن كـان الاعـتراض متوسـطًا خـرج الصـوت المتوسـط(بين الشديد والرخْو)[2].ويمثل الصوامت المركبة في العربية:

- **حرف الجيم**

حرف الجيم:" وهو صوت لثوي حنكيمركب مجهور"[3]. ونمثل نسب تواتره في الديوان بهذا الجدول:

الصوت	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الجيم	119 مرة	% 4.04

لطالما مَثَلَ صَوتُ الجيم في لغة تأبط شرًا صورة لإظهار ما فعلة في مغامراته التي خاض غمارها بكل قوة وإباء وظهرت في بعض الألفاظ (الجياد، الجن، بجيلة، جديلة، جارة، الجراء) وقد ظَهرَ ذلك في مواضع مختلفة من الديوان ونُمثِلُ له بقول الشاعر في قصيدته:

تقولُ سُلَيمَى لجاراتِها أرى ثابتاً يفناً حَوْقلا

لها الوَيْلُ ما وَجَدَتْ ثابتاً أَلفَّ اليدينِ ولا زُمَّلا

ولا رَعِشَ الساقِ عند الجراءِ إذا بادَرَ الحملةُ الهَيْضلا

1- رابح بوحوش، **البنية اللغوية لبردة البوصيري**، ص20.

2- صبري المتولي، **دراسات في علم الأصوات**، زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2006، ص41.

3-كمال بشر، **علم اللغة العام (علم الأصوات)**، ص311.

يقوتُ الجيادَ بِتقْرِيْبِهِ ويكسو هوادَيها القَسْطلا

وأدْهَمَ قد جبتُ جلبابهُ كما اجتابتِ الكَاعِبُ الخَيْعلا

إلى أنْ حدَا الصُّبحُ أثناءَه وَفَرَّقَ جلبابَه الأَلْيَلا

على شيمِ نارٍ تنوَّرْتُها فبتُّ لها مدبراً مقبلاً

فأَصْبَحْتُ والغولُ لي جارةٌ فيا جارتا أنتِ ما أهْولا[1]

من خلال هذه الأبيات نلاحظ مساهمة صوت الجيم الذي كان مبرزاً روح المغامرة عند تأبط شرًا ومعبر عن قدرته في مواجهة الصعاب والأخطار بكل صمود وثبات وصوت الجيم في تفشيهِ يوحي بانتشار تأبط شرًا في الأرض لا يخاف إنسًا ولا جنا، مستعدًا لمواجهة أي كان بكل شجاعة وشموخ.

- **الصوامت المكررة:**

الراء هو صَوْتُ لثويّ مكرر مجهور يصدر بتكرار ضربات اللسان على مُؤخر اللثة تكرارًا سريعًا[2].وتحمل الراء صفة مميزة في اللغة العربية وهي صفة التكرار ويحدث ذلك بأن تتابع طَرَقَاتُ طَرف اللسان على اللثة تتابعًا سريعًا من هنا كانت تَسْمية هذا الصوت بالمكرر[3].

فلولا الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيويتها وقدرتها الحركية وبالتالي فقدت الكثير من رشاقتها ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع[4].

ونسجل في هذا الجدول تواتر حرف الراء ونسبة استعماله:

1-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص156- 157.

2-كمال بشر، **علم اللغة العام (علم الأصوات)**، ص 346.

3- مُحَمَّد السعران، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1992، ص142.

4- حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 1988، ص48.

الصوت	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الراء	881	% 29.96

وجاء صوت الراء المكرر ليعطي للمواجهة وموقف الرفض والمعاندة نوعًا من البعد الصوتي في مواجهة الجمود.

يقول الشاعر:

على الشَّنْفرى ساري الغمام ورائحٌ غزيرُ الكُلى، وصَيِّبُ الماءِ باكرُ

عليك جزءٌ مثْلُ يومك بالجَبَاء وقد رُعِفَتْ منكَ السيوفُ البواترُ

ويومك يوم العَيْكتَينِ وعَطْفَةٍ عَطَفْتُ وقد مَسَّ القلوبَ الحناجرُ

تحاوِلُ دفع الموتِ فيهم كأنَّهم بشوكتكَ الحذَّا ضئينٌ عواثِرُ

فإنَّك لو لاَقْيتَني، بعد ما ترى وهل يُلْقَيَنْ مَنْ غيّبته المقابرُ

لألْفَيتَني في غارة أدّعِي بها إليكَ وإمّا راجعاً أنا ثائرُ

وإن تكُ مأسوراً وظلْتُ مُخَّيماً وأَبْلَيْتَ حتّى ما يكيدُك واتِرُ

وحتى رماك الشيبُ في الرأس عانِساً وخَيْرُكَ مبسوطٌ، وزادُك حاضرُ

وأجملُ موت المرءِ إذ كان مَيّتاً ولابُدَّ يوماً موته وهو صابرُ

فلا يَبْعَدَّن الشَّنْفَرى وسلاحُهُ الحديدُ، وشدٌّ خطوُهُ متواتِرُ

إذا راعَ روعَ الموت راع وان حَمى حمى معه حرٌّ كريمٌ مصابرُ[1]

لقد جاء صوت الراء ليبرز دلالة الكرم والعفة، ويؤكد عليها بواسطة تكراره، ويبرز كذلك مدى قوته وباسه وخفته في الكَرِّ على الأعداء وطَعْنِهِمْ حتى كأنه يطعنهم خِلْسَة[2].

"فعند ارتعاد طرف اللِّسان لضَرْب اللثة ضربات متوالية"[3] فينتج عن ذلك صفة التكرار، كما نلمس في حرف الراء عاطفتين في شخصية المرْثِيّ الشّنْفَري؛ الإنسان الشرس العنيف الذي يغلق أبواب العواطف البشرية من خوف الموت ورَهْبَةُ القَتْلِ، والعاطفة الأخرى؛ هي عاطفة الإنسان الكريم المتَسَامِحْ المتفَتِحْ على الآخرين والمساعد لهم بكل صدر رحب، لصوت الراء كذلك دلالة في إبراز وفاء تأبط شرًا واستمراره في ذكر ونشر محاسن ومناقب صاحبه ما حيا، وكذلك التأكيد على التزامه بنهجه وإتباع سبيله والاستمرار في سيرته وتكرار أقواله وأفعاله[4].

وحرف الراء قد ورد كثيرا استعمله رويًا في الشعر العربي وهذا ما يدل على أن لحرف الراء في الشعر القديم مكانة عظيمة، لكن يلفت الانتباه هو أن الراء قد ورد كثير في القصائدالقديمة التي يغلب عليها طابع الحزن والرثاء ومن ذلك مثلًا قصيدة الخَنْسَاءِ المشهورةُ التي مطلعها:

قذى بعينك أم بالعين عُوار أم ذّرقت إذ خلت من أهلها الدارُ

كذلك قصيدة جرير التي تعتبر من روائع الشعر العربي وقد رثي فيها زوجته (أم حرزة) والتي يقول في مطلعها:

1-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 134- 135.

2- ينظر: عادل محلو، **الصوت والدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفرى أنموذجا)**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم اللغة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008/2007، ص 54.

3- عبد القادر عبد الجليل، **الأصوات اللغوية**، سلسلة الدراسات اللغوية، دار الصفاء، عمان، ط1، 1998، ص 115.

4- عادل محلو، **الصوت والدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفرى أنموذجا)**، ص 54.

لولا الحياء لعادني استعبارُ ولو لزرتُ قبركِ والحبيبُ يُزار

كذلك قصيدة أبو فراس الحمداني والتي نظمها في السجن بعد أن وصله موت أمهِ ومطلعها:

أَيَا أُمَ الأسيرِسَقاكِ غَيثٌ بِكُرهٍ مِنكِ ما لَقِيَ الأسيرُ

وربما كثر نظم المراثي على روي الراء، ذلك أن الراء يعتبر صوتٌ شاق وعسير وهذا ما يتفق مع نفسية الراثي.

- **الصوامت الجانبية:**

الّلام: وهو صوت مجهور مُتَوَسِطُ الشِّدَة يقول عنه العلايلي "إنه الانطباع بالشيء بعد تكلفهِ"[1] وهو صوت يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك.

"ويتكون بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، ولكن من ترك منفذًا لهذا الهواء من جانبي الفم أو أحدهما"[2].

ويقول ابن جني" ومن الحروف حرف منحرف، لأن اللسان، ينحرف فيه مع الصوت وتتجافى ناحيتا مُسْتَدَقِ اللّسَانِ في اعتراضهما على الصوت فيخرج الصوت منْ تَيْنِكَ النَاحِيَتَينِ ومَا فُوَيْقَيْهُمَا وهو اللّام"[3]

ونمثل لتواتره في الديوان بالشكل التالي:

الصوت	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
اللام (ل)	895	% 30.40

1- حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص79.

2- كمال بشر، **علم اللغة العام (علم الأصوات)**، ص 129.

3- عبد القادر عبد الجليل، **الأصوات اللغوية**، ص 162.

إن أقصى حضور سجلناه من الأصوات الاحتكاكية الانفجارية هو صوت اللّام بنسبة مئوية قدرة 30.40 %ومن صفاته الجهر ونمثل له بقول تأبط شرًا:

تُرَجِّي نِسَاءُ الأَزْدِ طَلْعَةَ ثابِتٍ أَسِيراً وَلَمْ يَدْرِينَ كَيْفَ حَوِيْلِي
فإنَّ الأُلَى أَوْصَيْتُمُ بَيْنَ هَارِبٍ طَرِيدٍ وَمَسْفُوحِ الدِّمَاءِ قَتِيلِ
وَخَدْتُ بِهِمْ حَتَّى إذَا طَالَ وَخْدُهُمْ وَرَابَ عَلَيْهِمْ مَضْجَعِي وَمَقِيلِي[1]

مثل صوت اللّام في هذه الأبيات مَرَارَة الظُلم الاجتماعي والإحساس بعدم الأمان بترصدِ وتربصِ الأعداءَ للإيقاعِية، واللّام بصفته الجنبية التي تعني انْفِلات الهواء من جانبي اللسان[2] توحي تماماً باختفاء الشعور بالأمان وانفلاته كما توحي حركة الكسرة في الروي (اللام) إغلاق تأبط شرًا باب الثقة الآخرين فالأعداء والمتربصين لانقضاض عليه كثر وبالتالي استبعاد استئمانهم وبادر بحيلة من حيله للنجاة منهم.

- **الصوامت الأنفية(النون، الميم):**

1-النون:

هو صوت مجهور مُتوسط بين الشدةِ والرخاوة ففي النطق به يَنْدَفِعُ الهواء من الرئتين محركًا الوترين الصوتيين، ثم يَتَخِذُ مَجْرَاهُ في الحَلْقِ أولًا حَتّى إذا وصل إلى الحَلْقِ هبط أقصى الحَنَكِ الأعلى فيُسَدَ بهُبُوطِه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثًا في مُرُورِهِ نوعًا من الحفيفِ لا يَكَادُ يُسمعُ ولذلك يطلقُ عليهِ صِفَةُ الغنة[3].

1-**ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 162.
2- عبد العزيز الصيغ، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، ص184.
3- حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص 160.

2-الميم:

شفوي مجهور مُتوسِط[1]، والميمُ أنْفيةٌ أي انفجارية أو احتباسيه[2].

والنون والميم: يمتازان عن بقية الحروف بأنهما أنفيان أو خيشوميان أي أن الهواء ينحبس في الفم كما هو الشأن بالنسبة للحروف الشديدة ولكن جزءًا من ذلك الهواء يخرج من الأنف فيحدث غنة في الخياشم[3].

ونمثل لتواتر هما في الديوان بالجدول التالي:

الأصوات	تواترها في الديوان	نسبة استعمالها
الميم	546	% 18.57
النون	501	%17.04

تعد الميم والنون من أكثر الصوامت وضوحًا في السمع فهما من جملة الأصوات التي تسمى بأشباه الصوامت[4] وهي (اللام والراء – الميم والنون) لأنها تقترب منها في المخرج، وتشترك معها في صفة الوضوح السمعي وهي أيضا إلى جانب ذلك ليست انفجارية ولا احتكاكية[5].

يقول تأبط شرًا في قصيدته "غار العسل":

إذَا المرْءُ لَمْ يَحْتَلْ وقَدْ جَدَّ جِدُّهُ أَضَاعَ وَقَاسَى أمْرَهُ وَهْوَ مُدْبِرُ
ولكنْ أَخُو الْحَزْمِ الذِي لَيْسَ نَازِلاً بِهِ الخطْبُ إلاَّ وَهْوَ لِلْقَصْدِ مُبْصِرُ
فَذَاكَ قَرِيعُ الدَّهْرِ مَا عَاشَ حُوَّلٌ إذْا سُدَّ مِنْهُ مَنْخِرٌ جَاشَ مَنْخِرُ

1- محمد كراكبي، **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني(دراسة صوتية تركيبية)**، ص 102.
2- حسن ظاظا، **كلام العرب من قضايا اللغة العربية**، ج2، دار العلم، دمشق، دار النامية، بيروت، دط، 1990، ص 19.
3- الطيب بكوش، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، تق: صالح الفرمادي، ط3، 1992، ص 41.
4- رابح بوحوش، **البنية اللغوية لبردة البوصيري**، ص 21.
5- إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1979، ص 64.

أَقُولُ لِلْحَيْانِ وَقَدْ صَفِرَتْ لَهُمْ وِطَابِي وَيَوْمِي ضَيِّقُ الجُحْرِ مَعْوِرُ[1]

توحي الميم والنون الموْصُفَة في هذه الأبيات بدلَالَاتِ الفخر والوعد ويُبْرِزُ فيها الشاعر خِصَال قوته النفسية منْ أَنَفَةٍ وشجاعةٍ وحزمٍ، وصِفةُ الغُنّةِ فيهما تُبْرِزُاعتزاز ذَاتِ الشاعرِ بانتصاراتهَا وبطولاتهَا.

هذهِ الذَّاتُ لا تبالي بالموت ولا تخشى المجهول وتوَاجههُ بكل إرادة وحزْم ورَباطَةِ جأْشٍ من أجل القَصَاصِ، وتحقيق ما يؤمن به في داخله على أرض الواقع والميم والنون باجتماعهِمَا سيطرًا من حيثُ التوظيف على الصوامت المركبة (الانفجارية + الاحتكاكية) وذلك لدِّلَالةتَغَنِّي تأبط شرًا ببطولاته.

ثانياً: تكرار الأصوات مجتمعة:

1/الجناس:

الجِنَاسُ من فنون البديع اللفظيةُ، والجِنَاسُ أو المجانَسَةُ أو التَجْنِيسُ أو التَجَانُسُ هو تشابُه اللفظين في النطْق واختلافهمَا في المعنى[2].

يعرفُه ابن المعتز الّذي يُعتَبرُ من الأوائل الّذين فطنوا لهذا الموضوع بقولهِ:"التَجْنيسُ أنْ تجئ الكلمة تُجانِس الأخرى في بيت شعري أو كلام، ومُجانستهَا لها أن تشبهها في تأليف حروفهَا"[3]

وبهذا يكون الجِناس ذو وظيفة مزدوجةمتناقضة إذ يحمل الفرق الدَلالي والتشابه الصوتي وهو يكشف على مهارة الشاعر في نسجِ الكلمات وبراعته في ترتيبها وتنسيقها.

1- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 129.

2- عبد اللطيف شريفي، د.ربيرد راقي، **الإحاطة في علم البلاغة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، دط، 2004، ص 191.

3- عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربية (علم البديع)**، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1974، ص 186.

وقد قسم البلاغيون الجناس قسمين: تام وغير تام ، فأمّ التام فهو ما اتفق فيه الركنان في أنواع الحروف وعدادها وهيئتها الحاصلة (من الحركات والسكنات) وترتيبها ، وهذا هو أَكْمل أنواع الجناس إبداعا وأسْمَاهَا رُتبة[1] أما غير التّام فهو ما اختلف ركناه في واحدة من الأمور الأربعة التي يجب توفيرها في الجناس التام[2] فإذا اختلف الركنان في أنواع الحروف سمي الجناس(مضارعا)بشرط أن يكون الحرفان متقاربين في المخارج ، فان كانت الحروف متباعدة فيه سمي (لاحقًا)، وإن اختلافا في عدد الحروف سمي(ناقصا)، وإن اختلافا في الهيئة (الحركات والسكنات والنقط) فهو على ضربين (محرْف)و(مُصَحَف)، وإن اختلافا في الترتيب سمي (مقلوبًا)[3].

والنظرة الفاحصة لشعر تأبط شرًا تؤكد فيما يبدو خلوه من الجناس التام أم الجناس الغير تام فقد ورد منه:

1- الجناس اللاحق:

وهذا النمط من التجنيس يُسْتَخدَمُ بأوجهٍ مختلفة بحسب موضع الاختلاف أي بين الوحدتين الصوتيتين في أول الكلمتين، أو في الوسط، أو في آخر الكلمتين.

*** الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الأول:**

المتجانسان		الوحدة الصوتية المتميزة		نوع التباين في المخرج		نوع التباين في الدلالة	
عاش	جاَش	ع	ج	الحلقي	الغاري	العيش	نَفَذَ
عذَّالة	خذَّالة	ع	ج	الحلقي	الطبقي	الرجل كثير اللوم	الرجل الذي يكثر الخُذْلَانْ

1- المرجع نفسه، ص 188.

2- المرجع نفسه، ص 195.

3- ينظر: عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربية (علم البديع)**، ص 195-197- 198- 199.

وقد ذكر الشاعر ذلك في قوله:

فَذَاكَ قَرِيعُ الدَّهْرِ مَا عَاشَ حُوَّلٌ إِذْا سُدَّ مِنْهُ مَنْخِرٌ جَاشَ مَنْخِرُ [1]

وبذلك نلاحظ أن الكلمتين(عاش، جاش) اختلفتَا في وحدة صوتية واحدة هي المسؤولة عن تغير المعنى، وقد جاءت هذين الوحدتين متباعدتين في المخرج حيث أن: صوت (ع) صدر من المخرج الحلقي وذلك بتضيق الحلق، وصوت (ج) صدر من المخرج الغاري وذلك باتصال مقدمة اللسان بالغار[2].

أما النموذج الثاني من الجدول فقد ظهر في قول الشاعر:

بَلْ مَنْ لِعَذَّالَةٍ خَذَّالَةٍ أَشِبٍ حَرَّقَ باللَّوْمِ جِلْدِي أيَّ تَحْرَاقِ[3]

وظهر الجناس اللاحق في هذا النموذج بين كلمتين (عذّالَةٍ، خذَّالةٍ) وهو أيضا في هذا المثال وقع في أول الكلمة، بين فونيم(ع) الحلقي، وفونيم(خ) الطبقي، وقد أدى الاختلاف في الفونميين إلى تباين دلالة ومعنى الكلمتين، إذ أن (عذّالَةٍ)تدل على الرجل كثير اللوم أما (خذَّالةٍ) فتدل على الرجل الذي يكثر الخذلان.

الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الوسط:

المتجانسان		الوحدة الصوتية المتميزة		نوع التباين في المخرج		نوع التباين في الدلالة	
الهَوَى	النَوَى	هـ	ن	الحنجري	اللثوي	الميل	البعد
أتَى	أبَا	ت	ب	أسناني لثوي	الشفوي	جاء	أنكر
راع	روع	آ	و	الجوفي	الشفوي	الخوف	النظر

1-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 129.

2- عادل محلو، **المذكرات الهامة في اللسانيات العامة**، المركزة الجامعي بالوادي، 2005، 2006، ص 22.

3- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 147.

يظهر لنا من هذه النماذج الجناس اللاحق في وسط الكلمة، ومن ذلك قول الشاعر:

قَلِيلُ التَّشَكِّي لِلْمُلِمّ يُصِيبُهُ كَثِيرُ الْهَوَى شَتَّى النَّوَى وَالْمَسَالِكِ[1]

فكلمتي (الْهَوَى، النَّوَى) اشتركتَا في عدد الحروف وترتيبها، واختلفتا في حرف واحد جاء موقعه في وسط الكلمة وهو (الهاء، النون) وهما حرفان مختلفان في المخرج فالأول مخرجه حنجري وذلك بتضييق الوتران الصوتيان أما الثاني فمخرجه لثوي وذلك باتصال طرف اللّسان باللثة، وقد أدى هذا التباين إلى اخلاف الدلالة، حيث أن كلمة (الهوى) تدل على الميل إلى الشيء أما النوى فتدل على البعد.

أما النموذج الثاني:

ألاَ هَلْ أَتَى الْحَسْنَاءَ أنَّ حَلِيلَها تَأَبَّطَ شَرّاً وَاكْتَنَيْتُ أَبَا وَهْبِ[2]

نلاحظ أن الكلمتين(أَتَى، أَبَا) اختلفا في وحدة صوتية واحدة وهي المسؤولة عن تغيير المعنى فالأولى معناها (جاء) والثانية معناها (أنكرا)، وهذه الوحدة الصوتية التي اخْتُلِفَ فيها (أَتَى، أَبَا) قد جاءت متباعدة في المخرج حيث أن حرف (التاء) صدر من مخرج أسناني لثوي أما حرف (الباء) فصدر من مخرج شفوي.

النموذج الثالث:

إذَا رَاعَ رَوْعَ الْمَوْتِ رَاعَ وَإنْ حَمَى حَمَى مَعَهُ حُرٌّ كَرِيمٌ مُصَابِرُ[3]

فكلمتي (رَوْعَ، رَاعَ) اشتركتا في عدد الحروف وترتيبها، واختلفتا في حرف واحد جاء مَوْقِعُهُ في وسط الكلمة وهو (المدُ والواو)حيث أن المد عبارة عن صائت طويل مخرجه الجوف

1- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص153.
2- المرجع نفسه، ص117.
3- المرجع نفسه، ص135.

أما الواو في روع فهي صامت مخرجها شفوي وهذا ما أدى إلى التباين الدلالي فرَاع تعني الخوف وروعَ تعني النظر.

***الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الأخير:**

المتجانسان		الوحدة الصوتية المتباينة		نوع التباين في المخرج		نوع التباين في الدلالة	
سَار	سَاق	ر	ق	اللثوي	اللهوي	المشي في الليل	عضو كائن حي

وقد ذكر الشاعر ذلك في قوله:

يَسْرِي عَلَى الأيْنِ وَالحَيَّاتِ مُحْتَفِياً نَفْسِي فِداؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقِ [1]

ظهر الجناس اللاحق في هذى النموذج بين كلمتي (سارِ، ساقِ) وهو واقع في آخر الكلمة بين فونيم (الراء) وفونيم (القاف) وبين الصوتان تباين في المخرج إذ (الراء) من المخرج اللثوي ذلك باتصال طرف اللّسان باللثة وصوت (القاف)من المخرج اللهوي عن طريق التقاء مؤخر اللّسان باللهاة، وهذا التباين أدى إلى اختلاف الدلالة حيث (سارِ) تدل على المشي في الليل أما بالنسبة (ساقِ) فهي عبارة على عضو تأبط شرًا.

2- جناس مقلوب:

فيما يبدو لم يرد جناس القَلبِ في الديوان بشكل واضح، وقد ورد هذا النوع من الجناس محصورًا في قلب البعض فقط، ويظهر المثل في قول الشاعر:

في حيثُ لا يَعْمتُ الغادي عمايتَه ولا الظليمُ به يبغي تِهَّادا[2]

1- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات ، ص 143.

2- المرجع نفسه، ص 126.

وقد ورد الجناس بين لفظ(يَعْمتُ) هي من عَمَتَ بمعنى لفَّ استدار، وبين(عمايَة)بمعنى ضلال.

3- جناس الاشتقاق:

وهو ما جمع بين ركنيه الاشتقاق[1] نذكر بعض الأمثلة التي وردة في الديوان:

1- أَظُنِّي مَيِّتاً كَمَداً وَلَمَّا أُطَالِعُ طَلْعَةً أَهْلَ الكرَابِ [2]

2- فَهَبْهُ تَسَمَّى اسْمِي وَسَمّيتُ باسْمِهِ فَأَيْنَ لَهُ صَبْرِي عَلَى مُعْظَمِ الخَطْبِ [3]

3- وَكُنْتُ أَظُنُّ الموْتَ في الحَيّ أَوْ أَرَى أَكدُّ وَأَكرَى أَوْ أَمُوتُ مُقَنَّعَا [4]

4- وَلَكِنْ فَاتَ صَاحِبُ بَطْنِ رَهْوٍ وَصَاحِبَهُ فَأَنْتَ بِهِ زَعِيمُ[5]

5- وَياركبةَ الحَمْرَاءِ شَرَّةَ رَكْبَةٍ وَكَادَتْ تَكُونُ شَرَّ رَكْبَةِ رَاكِبِ[6]

ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

البيت	الركن الأول	البنية الصرفي	الركن الثاني	البنية الصوتية
1	أُطَالِعُ	فعل مضارع	طَلْعَةً	مصدر المرة
2	تَسَمَّى	فعل ماضي	اسْمِي	اسم
3	الموت	اسم	أَمُوتُ	فعل مضي
4	صاحبُ	اسم	صاحبه	فعل أمر
5	رَكْبَةِ	مصدر هيئة	رَاكِب	اسم فاعل

1- عبد اللطيف شريفي، د.ربيرد راقي، **الإحاطة في علم البلاغة**، ص 197.

2- **ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 121.

3- المرجع نفسه ، ص 118.

4- المرجع نفسه، ص 139.

5- المرجع نفسه، ص 168.

6-المرجع نفسه، ص 120.

نلاحظ أن التجنيس الاشتقاقي قد ورد متنوعا من حيث البني الصرفية الفعل المصدر الاسم، اسم فاعل، وكان وُرُودُهُ بنظام هندسي يبدو فيه التنسيق والانسجام.

والغرض من كل ما سبق استخراج روح الإبداع الشعري لدى الشاعر ومقدرته الجمالية على تحريك وتر الإيقاع الداخلي لقصائد الديوان من خلال ظاهرة الجناس، هذه الظاهرة البلاغية الجميلة، "فالشاعر المبدع هو الذي يضعُ الحرف في موْضِعه المناسب، ليحدث النَغْمُ الذي يريد[1]".

2/ التصدير:

أول من تكلم على هذى الفن البديع الفظي، عبد الله بن المعتز، فقد عده في كتابه أحد فنون البديع الخمسة الكبرى، وسماه(رد أعجاز الكلام على ما تَقَدَمَهَا)ويرى أنه يرد في الشعر والنثر[2].

وقال عنه صفي الدين الحلي:"هو عبارة على أن يأتي الشاعر بكلمات في صدر البيت متقدمة أو متأخرة ثم يأتي بها بلفظها ومعناها أو بما تصرف من لفظها في عجزه وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحا للبيت والأخرى ختاما له"[3].

أم ابن رشيق القيرواني فقد عرفه بقوله: " هو أن يُرَدَ إعجاز الكلام على صُدوره فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أُبَهَة ويكسوهُ رونقًا وديباجة، ويزيده مَائِيَةً وطلاوة"[4].

1- حسين الحاج حسن، **أدب العرب في عصر الجاهلية**، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص204.

2- عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربية'(علم البديع)**، ص 215.

3- اللطيف شريفي، د.ربيرد راقي، **الإحاطة في علم البلاغة**، ص 201 -202.

4- ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح: مُحَمَّد محي الدين الحميد، دار الجيل، بيروت، ط3، 1981، ص 08.

وفي التصدير ثلاثة أشكال:

1- الشكل الأول:

"ما يوافق أول كلمة منها آخر كلمة من النصف الأخير"[1]أي اللفظ الأول في أول الصدر بغض النظر عن بعض أدوات الصدارة واللفظ الثاني في آخر البيت من ذلك:

وشكله:

(.....) ———— *** ———— (.....)

قال تأبط شرًا:

سَلَبْتَ سِلاَحِي بَائِساً وَشَتَمْتَنِي فَيَا خَيْرَ مَسْلُوبٍ وَيَا شَرَّ سَالِبِ[2]

وقد جاء التصدير ناقص لأن اللفظان اختلفا في الصيغة، وهذا النوع من التصدير تكون فيه اللفظة الأولى نقطة بداية، واللفظة الثانية نقطة نهاية.

2- الشكل الثاني:

اللفظة الأولى في وسط الصدر والثانية في آخر العجز:

وشكله:

—— (.....) —— *** ———— (.....)

1- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، تح: مفيدة قميحة، دار الكتاب العلمية، ط2، 1981، ص 430.

2-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص119.

قال تأبط شرًا:

لقد أَطْلَقَتْ كَلْبٌ إليكم عُهُوْدَكُمْ ولستم إلى سلمى بأفقَر منْ كَلْبِ[1]

وقدجاء التصدير في هذا البيت تام بين (كَلْبٌ)التي وردة في وسط الصدر وبين(كَلْبِ) التي وردة في آخر العجز، ومن دلالته في هذا البيت هو التأكيد والمبالغة وقد يردُ لمجردِ الترديد الصوتي.

3- الشكل الثالث:

"ما يوافق آخر كلمة في النصف الأول"[2]، أي الكلمة التي ينتهي بها الصدر ينتهي بها العجز.

شكله:

———— ()*** ———— ()

ولم يرد هذا الشكل عند تأبط شرًا في الديوان.

3/ الترصيع:

احتفل النقاد القدامى بكل ما يزيد موسيقى الشعر جمالاً ولذة، ومن تلك الأمور الترصيع وحده "هو أن يكون حشو البيت مسجوعا"[3]، كما أنه يكون في النثر أيضا لكن الأليق أن يكون في الشعر لأنه "ميزة موسيقية ملائمة له"[4]، ويشترط فيه توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها يقول تأبط شرًا:

1-**ديوان الشعر الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات ، ص123.

2- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص 429.

3- المرجع نفسه، ص 416.

4- غازي يموت، **نظرية الشعر عند القدامة بن جعفر**، دار الفكر اللبناني، ط1، 1992، ص 46.

حَمَّالِ أَلوِيةٍ شهَّادِ أَنْدِيةٍ قوَّال مُحْكَمَة جوَّابِ آفاقِ[1]

إن ترصيع وقع في الشطر الأول على مستوى "الياء، والتاء" في "ألوية، أندية".

وإذا كان للترصيع هذا الدور المهم في إبداع الدلالة، " فإن المغالات في الاستعانة به يصيب الشعر بالتكلف، ويصبح وسيلة إيقاعية مجردة، تطغى على المعنى ذاته في الخطاب الشعري"[2].

وهو ما لم يحدث في الديوان، إذا كان كالملح في الطعام، يتيح لنا اللذة وتجلب به الفائدة.

4/ التشطير:

وهو" أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامها مع قيام كل واحد منها بنفسه"[3] وهو يقع في الشعر والنثر أيضا، وقد ورد عند تأبط شرًا:

حَمَّالِ أَلْوِيَةٍ شَهَّادِ أَنْدِيَةٍ قَوَّالِ مُحْكَمَةٍ جَوَّابِ آفَاقِ [4]

فأجزاء هذا البيت جميعها متعادلة شكلاً ومتجاوبة نغمًا، تحدث نوع من الإيقاع القوي الذي يتناسب مع مقْصديه الشاعر الذي يرد الإشادة والافتخار بنفسهِ.

5/ التوازي:

يعتبر من أشرف أنواع البديع، وهو أن تتفق الكلمتان في الوزن وفي حرف الروي[5] ونذكر كمثال قول تأبط شرًا:

1- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 146.

2- مُحَمَّد العيد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، دار المعارف، مصر، ط1، 1988م، ص 40.

3- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص 463.

4-**ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 146.

5- ينظر الزركشي، **البرهان في علم القرآن**، ج1، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المعصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2004، ص 67.

فَزَحْزَحتُ عنهم أو تجئني مَنِيَّتي بغبراءَ أو عَرْفاءَ تعري الدفائِنا[1]

فالكلمات(غبراء) تتفق مع (عرفاء) في الوزن والقافية.

6/ التوازن:

وهي تساوي الفاصلتين في الوزن دون القافية[2] وقد ورد التوازن كثرًا عند الشاعر نذكر منها بعض الأمثلة:

1- وَحَرَّمْتُ النِّسَاءَ وَإنْ أُحِلَّتْ بِشَوْرٍ أوْ بِمَزْجٍ أوْ لِصَابِ[3]
2- ولكنْ أَخُو الْحَزْمِ الذِي لَيْسَ نَازِلاً بِهِ الخطْبُ إلاَّ وَهْوَ لِلْقَصْدِ مُبْصِرُ [4]
3- فرَشْتُ لَهَا صَدْرِي فَزَلَّ عَنِ الصَّفَا بِهِ جُؤجُؤ عَبْلٌ وَمَتْنٌ مُخَصَّرُ [5]
4- وَشِعْبٍ كَشَلِّ الثَّوْبِ شَكْسٍ طَرِيقُهُ مَجَامِعُ صوحَيهِ نِطَاقٌ مُخاصِرُ [6]
5- على قرماء عاليةٍ شواهُ كأن بياض غُرَّتِه خِمارُ[7]
6- وفي عنقي سيفٌ حاسم مهندٌ ومرهفه زورٌ شداد عيورها[8]
7- وَلَسْتُ أَبِيتُ الدَّهْرَ إلاَّ عَلَى فَتَى أُسَلِّبُهُ أَوْ أُذْعِرُ السِّرْبَ أَجْمَعَا[9]
8- كَذَبَ الْكَوَاهِنُ وَالسَّواحِرُ والهُنا أن لا وفَاءَ لعاجزٍ لا يتَّقي[10]

1- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 175.
2- السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط1، 1999، ص 331.
3- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 120.
4- المرجع نفسه، ص 129.
5- المرجع نفسه، ص 130.
6- المرجع نفسه، ص 136.
7- المرجع نفسه، ص 137.
8- المرجع نفسه، ص 137.
9- المرجع نفسه ، ص 139.
10- المرجع نفسه، ص 151.

والجدول التالي يكشف عن التطابق من حيث الوزن وذلك باعتماد على النظام المقطعي الأصوات:

البيت	الركن الأول	الروي	الركن الثاني	الروي	البيت المقطعي
1	شورٍ	ر	مَزْجٍ	ج	س ص+ س س
2	حَزْمٍ	م	قَصْدِ	د	س ص + س س ص
3	عَبْلٌ	ل	مَتْنٌ	ن	س ص س س
4	شعبٍ	ب	شِكْسِ	س	س ص س س
5	شواهُ	ه	خمارُ	ر	س ص+ س ص ص+ سص
6	سيفٌ	ف	زورٌ	ر	س ص س س
7	دَّهْرَ	ر	سَرْب	ب	س ص+س س ص
8	كَوَاهِنُ	ن	سواحرُ	ر	س ص+ س ص ص+ س ص+ س ص

من الجدول يتبين أن صور التوازن في الأمثلة تتميز باختلاف أنماطها المقطعية، من أحادية المقطع إلى ثنائية، والمقاطع في ذاتها تتباين في نهاية المقطع بين المفتح وبين الغلق، أما الروي فإنه رغم اختلافه بين طرفي كل ثنائية إلا أنه قد يتقارب أحيانا في المخرج الصوتي وهذا ما نجده في الثنائيات (شور، مزج) (عبل، متن) (كواهن، سواحر).

ومن خلال دراستنا للأصوات المنفردة والمجتمعة نستنتج ما يلي:

- استعمل تأبط شرًا جميع الحروف الانفجارية ولكن بنسب متفاوته ووظّفها توظيفًا منطقيًا يتوافق مع الغضب الذي يشعر به وأعلى هذه الحروف توظيفًا هو حرف التاء بنسبة 21% وهو ما يتوافق مع استمرارية الشاعر واستغراقه في مواجهة أعدائه، وقد ترصعت الأفعال المضارعة بحرف التاء وهو ما يُنَاسِبُ الحركية الدائمة التي يتمتعُ بها الشاعر فهو لا يَكل ولا يملُ.

- استعمل تأبط شرًا أيضًا جميع الحروف الاحتكاكية وأعلاها نسبةً حرف الهاء بـ 17.23% وهذا الحرف بعمق مخرجه يتناسب مع ما يَختَزن في عمق الشاعر من كره لأعدائه.

- وظّف الشاعر الصوامت المتوسطة وأعلاها نسبة حرف اللام بـ 30% واللام بصفته الجانبية والتي تكون بانفلات الهواء من جانبي اللسان تتناسب مع انفلات تأبط شرًا من أعدائه حتى في أحْلَكِ وأصعب المواقف.

- وظّف الشاعر الجناس بأنواعه الجناس اللاحق، الجناس المقلوب وجناس الاشتقاق وكذلك التصدير بأشكاله المختلفة واستعمل الترصيع والتشطير والتوازي والتوازن مع ذلك فلم يكن شعر تأبط شرًا مزخرفًا بالشكل الكافي ولعل مَرَد ذلك إلى السرعة والحركة التي وسمتْ حياتهُ خاصة والصعاليك عامة والتي بالتأكيد انعكست على إنتاجه.

خاتمة

نستخلص في ختام هذه الدراسة التّي لا أدّعي أنّها أشبعت نهمي أو شفت غليلي أو أفرغت وعائي من دراسة نتاج هذا الشاعر الجاهلي بل إنّي لو لم أكبح قلمي لأضفتُ أمورًا وحذفت أخرى؛ ما يلي:

- هناك اختلاف بين الإيقاع والوزن فالأول هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحوها في الكلام أو البيت، أو هو توالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في أبيات القصيدة في حين أنَّ الثاني –أي الوزن– هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت.

- نظم تأبط شرًّا 239 بيتًا بين قصيدة ومقطوعة وإن كان أغلبها مقطوعات ومَرَدُ هذا في رأيّ يوسف خليف طبيعة حياته نفسها تلك الحياة القَلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش والتي لا تكاد تفْرُغ للفن من حيث تطويله وتجويده وإعادة النظر فيه.

- أهم ميزتين تميز بهما شعرُ تأبط شرًّا هما:

1- القصصية حيث سجل شاعرنا كل ما يدور في حياته من مغامرات حتى وإن كانت جزئية وحوادث وصراعات دامية وتشرد وتربص وانتصار...

2- الواقعية حيث اتخذ الشاعر الحياة بما فيها من خير وشرٍّ مادة لموضوعاته كما ابتعد عن الإمعان في الخيال.

- أهم المواضيع التي تناولها تأبط شرًّا هي: أحاديث المغامرات، شعر المراقب، التوعد والتهديد، وصف السلاح، الحديث عن الرفاق، أحاديث الفرار، سرعة العدّو، بعض الآراء الاجتماعية والاقتصادية التي دفعته للتصعلك، التشرد.

- نظم تأبط شرًّا على الطويل والوافر والبسيط والمتقارب والكامل وهي أغلبها البحور التي نُظِمتْ عليها المعلقات وقد سيطر على هذه البحور البحرُ الطويل بنسبة 59.37% وهذا

لكون الطويل يتميز بطول النفس وانسجام الموسيقى وهو ما يناسبُ تأبط شرًّا الذي يتميزُ شعرهُ بالقصصية والحماسة والتغني بالأمجاد.

– دخلت الزحافات والعلل على القصائد والمقطوعات بما يناسبُ البحور ويلائم المعاني ومع ما تقتضيه المواقفُ من سرعة في النظم وقد استعملها الشاعر دون تكلف مما أعطى النُصوصَ جمالاً وترابطًا.

– نوّع تأبط شرًّا في قوافيه من حيث الحركات والسكنات فقد استعمل المتدارك والمتواتر ولم يستعمل المتكاوس كعادة أغلب الجاهليين ولم يستعمل أيضا المتراكب والمترادف، أما من ناحية الإطلاق والتقيد فقد وردت قوافيه كلها مطلقة وهي بذلك تحمل دلالات تتأرجح بين الانطلاق والعدّو والهروب محاولاً التحرر من رَبَقَةِ القيود الاجتماعية القبلية، وهي تعكس حالته النفسية الصادقة فعلى رغم الضيم والضيق الذي يشعر بهما فهو يرفض أن يتقيد أو ينقاد لهذه الأحكام الظالمة وهذا ما يظهر جليا واضحًا من خلال إطلاق كل قوافي أبياته.

– توزعت قصائد الشاعر على 11 رويًا منها رويٌ مهموس و10 مجهورة وسيطرت الأصوات المجهورة تعكس القوة التي يمتعُ بها الشاعر من خلال جهره بما يقول دون خوفٍ أو تردد وتُبينُ مدى سعيه لإسماع صوته وكلمته أما الصوتُ المهموس فيعكس ما يدور وما يجول في نفس الشاعر من حزنٍ وكربٍ من حين إلى آخر ويبرز بعض دلالاتِ الصفح والعفوِ التي تغْلبُ الشاعر في بعض الأحيان.

– اختلفت حركات الرويّ بين الكسرة بنسبة 40% والتي تناسب انعدام الأمن وعدم الاستقرار وانكسار خاطر الشاعر في كثير من الأحيان كانكسار هذا الصوت القصير الطليق الأمامي، وبين الفتحة بنسبة 30% والضمة بنسبة 28% .

– استعمل الشاعر جميع الحروف الانفجارية ولكن بنسب متفاوتة وظّفها توظيفًا منطقيًا يتناسبُ مع الغضب الذي يشعر به وأعلى هذه الحروف توظيفًا حرف التاء وهو ما يوافق استمرارية الشاعر واستغراقه في مواجهة أعدائه طول حياته وترصّع الأفعال المضارعة بهذا الحرف يؤكد الحركية الدائمة دون كَلٍّ ولا مَلٍّ في سبيل نشر ما يراه حقًا وواجبًا.

– استعمل الشاعر جميع الحروف الاحتكاكية وأعلاها نسبة حرف الهاء، ولعل حفز الهواء الذي يكون على جانبي الوترين الصوتيين والذي يدفع الهواء للوسط عند النطق بالهاء يُناسبُ وضع الشاعر مع أعدائه إذْ يحيط بهم من كل الجوانب أما عمقُ مخرج الهاء يناسبُ عمق كرهه لهم.

– وظف الشاعر الأصوات المتوسطة وأعلاها نسبة حرف اللام والذي يتميزُ بصفته الجانبية والتي تكون بانفلات الهواء من جانبي اللسان وهي تناسبُ انفلات الشاعر من أعدائه حتى في أصعب المواقف.

– وظّف الشاعر الجناس بأنواعه الجناس اللاحق، الجناس المقلوب، وجناس الاشتقاق وكذلك التصدير بأشكاله المختلفة واستعمل الترصيع والتشطير والتوازي والتوازن مع ذلك فلم يكن شعر تأبط شرًّا مزخرفًا بالشكل الكافي ولعل مَرَدَ ذلك سرعة الحركة التي سمت حياته.

الملاحق

نبذة مختصرة عن حياة تأبط شرا

هو ثابت بن جابر بن سفيان من قيس كان أسمع العرب وأبصرهم وكان أعدى الرجال تأبط شرًا لقب لقّب به، ذكر الرواة أنّه كان رأى كبشا في الصحراء فاحْتمله تحت إبطه فجعل يبول عليه طول الطريق فلما قرب من الحي ثقل عليه الكبش حتى لم يُقِلْه، فرمى به فإذا هو الغول فقال له قومه ما كنت متأبطا يا ثابت، قال: الغول قالوا: لقد تأبطت شرًا فسمى بذلك[1]. كما ذكروا أن أمه قالت له كل إخوتك يأتيني بشيء فقال لها سآتيك الليلة بشيء، فمضى فصاد أفاعي كثيرة وأتى بها في جراب متأبطا بها، فألقاه في يداها وفتحته فتساعت، فوثبت أمه وخرجت، فقال لها نساء الحي: ماذا أتاك به ثابت؟ فقالت: أتاني بأفاع في جراب، قلنا: وكيف حملها قالت: تأبطها قلنا: لقد تأبط شرًا، فلزمه ذلك[2]. وروى الأصمعي أن الشاعر خرج من البيت يوما وقد أخذ سيفًا تحت إبطه فجاء من سأل عنه أمه، فقالت: لا أدري، تأبط شرًا وخرج[3]. ويضعه ابن الأعرابي في نوادره بين أغربة الجاهلية ويذكر أنه ابن أمة، ويذكر صاحب الأغاني أن اسمها أميمة، ولكنه يقول إنها من بني القين بطن من فهد، وتتحدث أم تأبط شرًا عن ابنها حديث المعجبة به فقد حُكي عنها أنها قالت فيه: وإنه والله شيطان ما رأيته قط مستثقلا ولا ضاحك ولا همّ بشيء مُذْ كان صبيا إلّا فعله. وتتحدث عنه مرة أخرى حديثا تبين فيه كيف حملت به، وكيف وضعته ومدى اهتمامها بتنشئته منذ طفولته الأولى تنشئة قوية[4]. وكان تأبط شرًا من أولئك الصعاليك الشذاذ يغير وحيدا على الأحياء في الليل والنهار فينهب ويسرع على رجليه فلا تدركه الخيل حتى قيل عنه إنه أعدي ذي رجلين وذي ساقين وذي عينين، وقد تألفت حوله أساطير منها ما يمثل شدة عدوه حتى يدرك الغزلان، إذا جاع فينتقي أسمنها، ومنها ما يجعله يلاقي الغول في الليل المظلمة ذات الزوابع والعواصف،

1- **ديوان تأبط شرًا وأخباره**، تح: علي ذي الفقار شاكر، ط1، دت، ص 9.

2- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 115.

3- المرجع نفسه، ص 115.

4- ينظر: يوسف خليف، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ص 113-114 -115.

فيعاركها حتى يرديها[5]. توفي عام 530م، ورَثْت أم تأبط شرًا ابنها بقطعتين مسجوعتين لعلهما تمثلان مرحلة من مراحل أوّلية الشعر العربي لم تنسى فيهما أن تصور بطولته وشجاعته وكذلك فعلت أخته ريطة، فقد رثته برجز تحدثت فيه عن مكارم أخلاقه[6].

ديوانه وشعره:

يتصف شعر تأبط شرًا بالجفاء، وبكثير من بداهة العاطفة وسذاجة الحكمة واندفاع الإخلاص، على ما هو معروف في أخلاق سائر الصعاليك. كما يمتاز بقوة الملاحظة ودقة الوصف وانتقاء التعابير الجامعة الموجزة[7].

5- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 116.

6- يوسف خليف، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ص 115.

7- **ديوان الشعراء الصعاليك**، شر: يوسف شكري فرحات، ص 116.

ديوان تأبط شرا

قافية الباء

• حُلَّة أبي وهب

(الطويل)

ألاَ هَـــلْ أَتَـــى الْحَسْـــنَاءَ أنَّ حَلِيلَهـــا ... تَأَبَّـــطَ شَـــرّاً وَاكْتَنَيْـــتُ أَبَا وَهْـــبِ
فَهَبْـــهُ تَسَـــمَّى اسْمِـــي وَسَمَّيْـــتُ باسْمِـــهِ ... فَـأَيْنَ لَـهُ صَـبْرِي عَلَـى مُعْظَـمِ الخَطْـبِ
وَأَيْـــنَ لَـــهُ بَأْسٌ كَبَأْسِـــي وَسَـــوْرَتِي ... وَأَيْـــنَ لَـــهُ فِي كُـــلِّ فَادِحَـــةٍ قَلْـــبِي

• شَرُّ يوم

(الطويل)

أغَـــرَّكَ مِـــنِّي يَا بْـــنَ نَعْلَـــةَ عِلَّـــتِي ... وبالأَمْـــسِ أَنْ رَابَـــتْ عَلَـــيَّ رَوَائِـــبِي
وَمَوْقِـــدُ نِـــيرَانٍ ثَـــلاثٍ فَشَـــرُّهَا ... وأَلأمُهَـــا إذْ قُـــدْتُهَا غَيْـــرَ عَـــازِبِ
سَـــلَبْتَ سِـــلاَحِي بَائِســـاً وَشَـــتَمْتَنِي ... فَيَـــا خَيْـــرَ مَسْـــلُوبٍ وَيَا شَـــرَّ سَـــالِبِ
فَـــإنْ أَكُ لَمْ أُحْضِـــبْكَ فِيهَـــا فَإنَّهَـــا ... نيُـــوبُ أَسَـــاوِيدٍ وَشَـــوْلُ عَقَّـــارِبِ
وَيَا رَكْبَـــةَ الحَمْـــرَاءِ شَـــرَّةَ رَكْبَـــةٍ ... وَكَـــادَتْ تَكُـــونُ شَـــرَّ رَكْبَـــةِ رَاكِـــبِ

• حَرَّمْتُ النِّسَاءَ

(الوافر)

وَحَرَّمْـــتُ النِّسَـــاءَ وَإنْ أُحِلَّـــتْ ... بِشَـــوْرٍ أوْ بِمَـــزْجٍ أوْ لِصَـــابِ
حَيَـــاتِي أوْ أَزُورَ بَـــنِي عُتَـــيْرٍ ... وَكَاهِلَهَـــا بِجَمْـــعٍ ذِي ضَـــبَابِ

إذَا وَقَعْـــتُ لِكَعْـــبٍ أوْ خُثَـــيم وَسَـــيَّارٍ يَسُـــوغُ لَهَـــا شَـــرَابِي
أَظُـــنِّي مَيِّتـــاً كَمَـــداً وَلَمَّـــا أُطَـــالِعُ طَلْعَـــةً أهْـــلَ الكِـــرَابِ
وَزَلْـــتُ مُسَـــيَّراً أَهْـــدِي رَعِـــيلاً أَؤُمُّ سَـــوَادَ طَـــوْدٍ ذِي نِقَـــابِ

- **جندب وصريم**

(الكامل)

سـلكوا الطريـقَ وريقُهـم بِحُلـوقهم حنقـاً وكـادَتْ تَسْـتمِرُّ بِجُنْـدُبِ
فاذهـبْ صُـرَيْمٌ لا تَخُلَّـنْ بَعْـدَما ضَـفْواً وَحُلَّـنْ بالجميـعِ الحَوْشَـبِ
مَـنَّ الإلـهُ عليـكَ فاحْمِـلْ مِنَّـهُ ووسـيلةٌ لـك في جدِيلـةَ فاذْهـبِ

- **لعلّي مَيّت**

(الوافر)

وقال قبل موته:

لَعلِّـي مَـيَّتٌ كمـداً ولـمّـا أُطالِـعْ أهْـلَ ضَـيْمٍ فالكـرابِ
وإن لم آت جَمْـعَ بـني خُثَـيْمٍ وكاهِلهـا بِرَجْـلٍ كالضّـبابِ
إذا وَقَعَـتْ بِكَعْـبٍ أو قَـرِيْمٍ وسَـيّارٍ فـيا سَـوْغَ الشَّـرابِ

- **جمرة الحرب**

(الطويل)

قال تأبط شراً حين حالف عدوان رهطاً من كلب:

بَصَـرْتُ بنـارٍ شِمْتُهـا حـين أوقـدتْ تلـوح لنـا بـين الرُّتَيْلـة فالهَضْـبِ
لقـد أَطْلَقَـتْ كَلْـبٌ إلـيكم عُهُـوْدَ كُـمْ وليسـتم إلى سـلمى بأفقَـرَ مـنْ كَلْـبِ

وهـــم أسْـــلَموكُمْ يـــومَ نَعْـــفِ مُرامِـــرٍ وقـد شمَّـرَتْ عـن سـاقِها جمـرةُ الحَـرْبِ

قافية الحاء

- **مقتل غلام**

(الطويل)

وَكَـــادَتْ ،وَبَيْـــتِ اللهِ، أَطْنَـــابُ ثَابِـــتٍ تَقَـــوَّضُ عَـــنْ لَيْلَـــى وَتَبْكِـــي النَّـــوَائِحُ
تَمَـــنَّى فَـــتىً مِنَّـــا فَلاَقَـــى، ولَمْ يَكَـــدْ، غُلامـــاً نَمَتْـــهُ المِحْصَـــنَاتُ الصَّـــرَائِحُ
غُـــلاَمٌ نَمَـــى فَـــوْقَ الْخُمَاسِـــيِّ قَـــدْرُهُ وَدُوْنَ الَّـــذِي قَـــدْ تَرْتَجِيـــهِ النَّـــوَاكِحُ
فَـــإِنْ تَـــكُ نَالَتْـــهُ خَطَـــا طِيـــفُ كَفِّـــهِ بِأَبْـــيَضَ قَصَّـــالٍ نَمَـــى وَهْـــوَ فَـــادِحُ
فَقَـــدْ شَـــدَّ فِي إِحْـــدَى يَدَيْـــهِ كِنَانَـــةً تَـــدَاوَى لَهَـــا فِي أَسْـــوَدِ الْقَلْـــبِ قَـــادِحُ

- **شَنأت العقْرَ**

(الوافر)

شَـــنِأْتُ الْعَقْـــرَ عَقْـــرَ بَـــنِي شُـــلَيلٍ إِذَا هَبَّـــــتْ لِقَارِيهَـــــا الـــــرِّيَاحُ
كَرِهْـــتُ بَـــنِي جُذَيْمَـــةَ إِنْ ثَـــرَوْنَا قَفَـــا السَّـــلَفَيْنِ وانْتَسَـــبُوا فَبَـــاحُوا
إذا خَلَّفْـــــتُ باطنـــــتَيْ سَـــــرارٍ وَبَطْـــنَ هضـــاضِ حيـــثُ غـــداً صـــباحُ

قافية الدال

- **فخر**

(البسيط)

أنا الـــذي نكَـــحَ الغِـــيلانَ فيَ بلَـــدٍ ... مـــا طـــلَّ فيـــهِ سمـــاكيٌّ و لا جـــادا
في حيـــثُ لا يَعْمِـــتُ الغـــادي عمايتَـــه ... و لا الظلـــيمُ بـــــه يبغـــــي تِهِبَّـــــادا
وقـــد لَهَـــوْتُ بمَصْـــقُولٍ عوارِضُـــها ... في كَـــرٍّ نازَعَـــني كأســـاً وعِنقـــادا
ثم انقضـــى عَصْـــرُها عـــنّي وأعقبـــهُ ... عصـــرُ المشـــيبِ فقُـــلْ في صـــالحٍ بادا

قافية الراء

• غار العسل

(الطويل)

إذَا المـرْءُ لَمْ يَخْتَـلْ، وقَـدْ جَـدَّ جِـدُّهُ ... أَضَـاعَ وَقَاسَـى أمْـرَهُ وَهْـوَ مُـدْبِرُ
ولكـنْ أَخُـو الْحَـزْمِ الـذِي لَـيْسَ نَازِلاً ... بِـهِ الخطْـبُ إلاَّ وَهْـوَ لِلْقَصْـدِ مُبْصِـرُ
فَـذَاكَ قَرِيـعُ الـدَّهْرِ، مَـا عَـاشَ حُـوَّلٌ ... إذْا سُـــدَّ مَنْخِـــرٌ جَـــاشَ مَنْخِـــرُ
أَقُـولُ لِلْحَيْـانِ وَقَـدْ صَـفِرَتْ لَهُـمْ ... وِطَـابِي وَيَـوْمِي ضَـيِّقُ الجُحْـرِ مَعْـوِرُ
هُمَـا خُطَّتَـا :إِمَّـا إسَـارٌ وَمِنَّـةٌ، ... وَإِمَّـا دَمٌ، وَالْقَتْـلُ بالحُـرِّ أَجْـدَرُ
وَأُخْـرَى أَصَـادِي الـنَّفْسَ عَنْهَـا وَإِنَّهَـا ... لَمَـوْرِدُ حَـزْمٍ ،إِنْ فَعَلْـتُ وَمَصْـدَرُ
فرَشْـتُ لَهَـا صَـدْرِي، فَـزَلَّ عَـنِ الصَّـفَا ... بِـهِ جُؤجُـؤ عَبْـلٌ، وَمَـتْنٌ مُخَصَّـرُ
فَخَـالَطَ سَـهْلَ الأَرْضِ لَمْ يَكْـدَحِ الصَّـفَا ... بِـهِ كَدْحَـةً، وَالْمَـوْتُ خَـزْيانُ يَنْظُـرُ
فَأُبْـتُ إلى فَهْـمٍ، وَلَمْ أَكُـدت آيِـاً ... وَكَـمْ مِثْلِهَـا فَارَقْتُهَـا وَهْـيَ تَصْـفِرُ

• مكر امرأة

(الطويل)

أَلاَ عَجِـبَ الْفِتْيَـانُ مِـنْ أُمِّ مَالِـكٍ ... تَقُـولُ أَرَاكَ الْيَـوْمَ أَشْـعَثَ أَغْبَـرَا
تَبُوعـاً لآثَارِ السَّـرِيَّةِ بَعْـدَمَا ... رَأَيْتُـكَ بَـرَّاقَ الْمَفَـارِقِ أَيْسَـرَا

فَقُلْتُ لَهَا: يَوْمَانِ، يَوْمُ إِقَامَةٍ ... أَهُزُّ بِهِ غُصْناً مِنَ الْبَانِ أَخْضَرَا
وَيَوْمٌ أَهُزُّ السَّيْفَ فِي جِيدِ أَغْيَدٍ ... لَهُ نَسْوَةٌ لَمْ تَلْقَ مِثْلِي أَنْكَرَا
يَخَفْنَ عَلَيْهِ وَهْوَ يَنْزِعُ نَفْسَهُ ... لَقَدْ كُنْتُ أَبَّاءَ الظُّلاَمَةِ قَسْوَرَا
وَقَدْ صِحْتُ فِي آثَارِ حَوْمٍ كَأَنَّهَا ... عَذَارَى عُقَيْلٍ أَوْ بَكَارَةُ حِمْيَرَا
أَبَعْدَ النَّفَاثِيِّينَ آمُلُ طُرْفَةً ... وَآسَى عَلَى شَيْءٍ إِذَا هُوَ أَدْبَرَا
أُكَفْكِفُ عَنْهُمْ صُحْبَتِي وَإِخَالُهُمْ ... مِنَ الذُّلِّ يَعْراً بِالتَّلاَعَةِ أَعْفَرَا
فَلَوْ نَالَتِ الكَفَّانِ أَصْحَابَ نَوْفَلٍ ... بِمَهْمَهَةٍ مِنْ بَطْنِ ظَرْءٍ فَعَرْعَرَا
وَلَمَّا أبى اللَّيْثِيُّ إِلاَّ تَهَكُّماً ... بِعِرْضِي وَكَانَ الْعِرْضُ عِرْضِي أَوْتَرَا
فَقُلْتُ لَهُ حَقَّ الثَّنَاءُ فَإِنَّنِي ... سَأَذْهَبُ حَتَّى لَمْ أَجِدْ مَتَأَخَّرَا
وَلَمَّا رَأَيْتُ الْجَهْلَ زَادَ لَجَاجَةً ... يَقُولُ فَلاَ يَأْلُوكَ أَنْ تَتَشَوَّرَا
دَنَوْتُ لَهُ حَتَّى كَأَنَّ قَمِيصَهُ ... تَشَرَّبَ مِنْ نَضْحِ الأَخَادِعِ عُصْفُرَا
فَمَنْ مُبْلِغٌ لَيْثَ بْنَ بَكْرٍ بِأَنَّنَا ... تَرَكْنَا أَخَاهُمْ يَوْمَ قَرْنٍ مُعَفَّرَا

• رثاء الشَّنْفري

(الطويل)

عَلَى الشَّنْفَرَى سَارِي الْغَمَام فَرَائِحٌ ... غَزِيرُ الكُلَى أَوْ صَيِّبُ الْمَاءِ بَاكِرُ
عَلَيْكَ جَدَاءٌ مِثْلُ يَوْمِكَ بِالْحَيَا ... وَقَدْ رَعَفَتْ مِنِّي السُّيُوفُ البَوَاتِرُ
وَيَوْمُكَ يَوْمَ الْعَيْكَتَيْنِ، وَعَطْفَةٌ ... عَطَفْتَ، وَقَدْ مَسَّ الْقُلُوبَ الْحَنَاجِرُ
تحاوِلُ دفعَ الْمَوْتِ فِيْهِمْ كَأَنَّهُمْ ... بِشَوْكَتِكَ الحُذَّا ضَئِينٌ عَوَاتِرُ
فإِنَّكَ لَوْ لاَقَيْتَنِي بَعْدَ مَا تَرَى ... وَهَلْ يُلْقَيَنْ مَنْ غَيَّبَتْهُ الْمَقَابِرُ
لأَلْفَيْتَنِي فِي غَارَةٍ أُدَّعَى لَهَا ... إِلَيْكَ وَإِمَّا رَاجِعاً أَنَا ثَائِرُ
وإِنْ تَكُ مَأْسُوراً وَظِلْتَ مُخَيِّماً ... وَأَبْلَيْتَ حَتَّى مَا يَكِيدُكَ وَاتِرُ
وَحَتَّى رَمَاكَ الشَّيْبُ فِي الرَّأْسِ عَانِساً ... وَخَيْرُكَ مَبْسُوطٌ وَزَادُكَ حَاضِرُ

وَأَجْمَلُ مَوْتِ الْمَرْءِ إِذْ كَانَ مَيِّتاً ... وَلاَ بُدَّ يَوْماً مَوْتُهُ وَهْوَ صَابِرُ
فَلاَ يَبْعَدَنَّ الشَّنْفَرَى وَسِلاَحُهُ ... الْحَدِيدُ وَشَدُّ خَطْوِهِ مُتَوَاتِرُ
إِذَا رَاعَ رَوْعَ الْمَوْتِ رَاعَ وَإِنْ حَمَى ... حَمَى مَعَهُ حُرٌّ كَرِيمٌ مُصَابِرُ

- **الشِّعب**

(الطويل)

وَشِعْبٍ كَشَلِّ الثَّوْبِ شَكْسٍ طَرِيقُهُ ... مَجَامِعُ صَوْحَيْهِ نِطَاقٌ مُحَاصِرُ
بِهِ مِنْ سُيُولِ الصَّيْفِ بِيضٌ أَقَرَّهَا ... جُبَارٌ لِصُمِّ الصَّخْرِ فِيهِ قَرَاقِرُ
تَبَطَّنْتُهُ بِالْقَوْمِ لَمْ يَهْدِنِي لَهُ ... دَلِيلٌ وَلَمْ يُثْبِتْ لِيَ النَّعْتَ خَابِرُ
بِهِ سَمَلاَتٌ مِنْ مِيَاهٍ قَدِيمَةٍ ... مَوَارِدُهَا مَا إِنْ لَهُنَّ مَصَادِرُ

- **القرماء**

(الوافر)

على قرماءَ عاليةٍ شَواهُ ... كأَنّ بياضَ غُرَّتِه خِمارُ

- **سيف وسهم**

(الطويل)

وفي عتقي سيفٌ حسام مهنَّدٌ ... ومُرْهَفَةٌ زَوْرٌ شيدادٌ عِيُورُهَا
سما حيجُ أشباهٌ قدرٍ واحدٍ ... وتُبيدُ أعاديها و تَغلي قدوُرها

قافية العين

• سألقى الموت

(الطويل)

وَقَـــالُوا لَهَـــا لاَ تُنْكِحِيـــهِ فَإِنَّـــهُ ... لأَوَّلِ نَصْـــلٍ أَنْ يُلاَقِـــيَ مَجْمَعـــا
فَلَـمْ تَـرَ مِـنْ رَأْيٍ فَتِـيلاً وَحَـاذَرَتْ ... تَأَيُّمَهَـا مِـنْ لاَبِـسِ اللَّيْـلِ أَرْوَعَـا
قَلِيـلُ غِـرَارِ النَّـوْمِ أَكْبَـرُ هَمِّـهِ ... دَمُ الثَّـأْرِ أَوْ يَلْقَـى كَمِيّـاً مُسَـقَّعَا
قَلِيـلُ ادِّخَـارِ الـزَّادِ إلاَّ تَعِلَّـةً ... قَـدْ نَشَـزَ الشُّرْسُـوفُ وَالْتَصَـقَ الْمِعَـى
يُنَاضِـلُهُ كُـلٌّ يُشَـجِّعُ قَوْمُـهُ ... وَمَـا طَبُّـهُ فِي طرقـه أنْ يُشَـجَّعَا
يَبِيـتُ بِمَغْـنَى الْـوَحْشِ حَـتَّى أَلِفْنَـهُ ... وَيُصْـبِحُ لاَ يَحْمِـي لَهَـا الـدَّهْرَ مَرْتَعَـا
رَأَيْـنَ فَـتىً لاَ صَـيْدُ وَحْـشٍ يُهِمُّـهُ ... فَلَـو صَـافَحَتْ إنْسـاً لَصَـافَحْنَهُ مَعَـا
وَلَكِـنَّ أَرْبَابَ الْمَخَـاضِ يَشُـقُّهُمْ ... إذَا افتقـدوه أو رأوه مُشَسَّـعَا
وَإِنِّي وإِنِّ عُمِّـرْتُ أَعْلَـمُ أَنَّـنِي ... سَـأَلْقَى سِـنَانَ الْمَـوْتِ يَبْـرُقُ أَصْـلَعَا
عَلَـى غِـرَّةٍ أَوْ جهْـزَةٍ مِـنْ مُكَـاثر ... أطَـالَ نِـزَالَ المـوت حَـتَّى تَسَعْسَـعَا
وَكُنْـتُ أَظُـنُّ المِـوْتَ فِي الحَـيِّ أَوْ أُرَى ... أَكَـذَّ وَأُكْـرَى أَوْ أَمُـوتَ مُقَنَّعَـا
وَلَسْـتُ أَبِيـتُ الـدَّهْرَ إلاَّ عَلَـى فَـتَى ... أُسَـلِّبُهُ أَوْ أُذْعِـرُ السِـرْبَ أَجْمَعَـا
وَمَـنْ يُغْـرِ بالأبْطـالِ لا بُـدَّ أَنَّـه ... سَـيَلْقى بَهَـمْ مِـنْ مَصْـرَعِ المِـوْتِ مَصْـرعا

• الأسرع

(الطويل)

تَعْتَعْـتُ حِضْـنَيْ حَـاجِزٍ وَصِـحَابَهُ ... وَقَـدْ نَبَـذُوا خُلْقَـانَهُمْ وَتشَـنَّعُوا
أظُـنُّ وَإِنْ صَـادَفْتُ وَعْثَـاً وإِنْ جَـرَى ... بِي السَّـهْلُ أَوْ مَـتْنٌ مِـنَ الأَرْضِ مَهْيَـعُ

أُجَـارِي ظِـلاَلَ الطَّـيْرِ لـو فَـاتَ واحـدٌ ... ولَـوْ صَـدقُوا قَـالُوا بَلَـى أَنْـتَ أَسْـرَعُ
فمـن كَـانَ مِـنْ فِتْيَـانِ قَـيْسٍ وَخِنْـدِفٍ ... أَطَـافَ بِـهِ الْقَنَّـاصُ مِـنْ حَيْـثُ أُفْزِعُـوا
يَخُـبْ ثَـلاثاً بَـيْنَ يَـوْمٍ وَلَيْلَـةٍ ... وآبَ مُرِيحـاً وَهْـوَ أَشْـوَشُ أَرْوَعُ
وَلَـوْ كَـانَ قِـرْنِي وَاحِـداً لَكَفَيْتُـهُ ... وَمَـا ارْتَجَعُـوا لَـوْ كَـانَ فِي الْقَـوْمِ مَطْمَـعُ

قافية القاف

• مكيدة

(البسيط)

يَا عيـدُ مَـا لَـكَ مِـنْ شَـوْقٍ وَإِيـرَاقِ ... وَمَـرِّ طَيْـفٍ عَلَـى الأَهْـوَالِ طَـرَّاقِ
يَسْـرِي عَلَـى الأَيْـنِ وَالحَيَّـاتِ مُحْتَفِيـاً ... نَفْسِـي فِـداؤُكَ مِـنْ سَـارٍ عَلَـى سَـاقِ
إِنِّي إِذَا خُلَّـةٌ ضَـنَّتْ بِنَائِلِهَـا ... وَأَمْسَـكَتْ بِضَـعِيفِ الْوَصْـلِ أَحْـذَاقِ
نَجَـوْتُ مِنْهَـا نَجَـائِي مِـنْ بَجِيلَـةَ إِذْ ... أَلْقَيْـتُ لَيْلَـةَ خَبْـتِ الـرَّهْطِ أَرْوَاقِـي
لَيْلَـةَ صَـاحُوا وَأَغْـرَوْا بِي سِـرَاعَهُمُ ... بِالْعَيْكَتَـيْنِ لَـدَى مَعْـدَى ابـنِ بَـرَّاقِ
كَأَنَّمَـا حَثْحَثُـوا حُصّـاً قَوَادِمُـهُ ... أَوْ أُمَّ خُشْـفٍ بِـذِي شَـثٍّ وَطُبَّـاقِ
لا شَـيْءَ أَسْـرَعُ مِـنِّي لَـيْسَ ذَا عُـذَرٍ ... وذا جَنَـاحٍ بِجَنْـبِ الرَّيْـدِ خَفَّـاقِ
حَـتَى نَجَـوْتُ وَلَمَّـا يَنْزِعُـوا سَـلَبِي ... بِوَالِـهٍ مِـنْ قَبِـيضِ الشَّـدِّ غَيْـدَاقِ
وَلا أَقُـولُ إِذَا مَـا خُلَّـةٌ صَـرَمَتْ ... يَا وَيْـحَ نَفْسِـي مِـنْ شَـوْقٍ وَإِشْـفاقِ
لكنَّمَـا عَـوَلِي إِنْ كُنْـتُ ذَا عَـوَلٍ ... عَلَـى بَصِـيرٍ بِكَسْـبِ الْحَمْـدِ سَـبَّاقِ
سَـبَّاقِ غَـايَاتِ مَجْـدٍ فِي عَشِـيرَتِهِ ... مُرَجِّـعِ الصَّـوْتِ هَـدّاً بَـيْنَ أَرْفَـاقِ
عَـارِي الظَّنَابِيـبِ مُمْتَـدِّ نَوَاشِـرُهُ ... مِـدْلاَجِ أَدْهَـمَ وَاهِـي الْمَـاءِ غَسَّـاقِ
حَمَّـالِ أَلْوِيَـةٍ شَـهَّادِ أَنْدِيَـةٍ ... قَـوَّالِ مُحْكَمَـةٍ جَـوَّابِ آفَـاقِ
فَـذَاك هَمِّـي وَغَـزْوِي أَسْـتَغِيثُ بِـهِ ... إِذَا اسْـتَغَثتَ بِضَـافِي الـرَّأْسِ نَعَّـاقِ

كَـالْحِقْفِ حَـدَّأَهُ النَّـامُونَ قلـتُ لَـهُ ... ذُو ثَلَّتَـيْنِ وَذُو بَهْـمٍ وَأَرْبَاقِ
وَقُلَّـةٍ كَسِـنَانِ الـرُّمْحِ بَارِزَةٍ ... ضَـحْيَانَةٍ فِي شُـهُورِ الصَّـيْفِ مِحْـرَاقِ
بَادَرْتُ قُنَّتَهَـا صَـحْبِي وَمَـا كَسِـلُوا ... حَـتَّى نَمَيْـتُ إِلَيْهَـا بَعْـدَ إِشْـرَاقِ
لاَ شَـيْءَ فِي رَيْـدِها إِلاَّ نَعَامَتُهَـا ... مِنْهَـا هَـزِيمٌ وَمِنْهَـا قَـائِمٌ بَاقِ
بِشَـرْثَةِ خَلَـقٍ يـوقي الْبَنَـانُ بِهَـا ... شَـدَدْتُ فِيهـا سَـرِيحاً بَعْـدَ إِطْـرَاقِ
بَـلْ مَـنْ لِعَذَّالَـةٍ خَذَّالَـةٍ أَشِـبٍ ... حَـرَّقَ باللَّـوْمِ جِلْـدِي أَيَّ تَحْـرَاقِ
يَقُـولُ أَهَلْكَـتْ مَـالاً لَـوْ قَنِعْـتَ بِـهِ ... مِـنْ ثَـوْبِ صِـدْقٍ وَمِـنْ بَـزٍّ وَأَعْـلاَقِ
عَـاذِلَتِي إِنَّ بَعْـضَ اللَّـوْمِ مَعْنَفَـةٌ ... وَهَـلْ مَتَـاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتُـهُ بَاقِ
إِنِّي زَعِـيمٌ لَـئِنْ لَمْ تَتْرُكُـوا عَـذَلِي ... أَنْ يَسْـأَلَ الْحَـيُّ عَـنِّي أَهْـلَ آفَـاقِ
أَنْ يَسْـأَلَ الْقَـوْمُ عَـنِّي أَهْـلَ مَعْرِفَـةٍ ... فَـلاَ يُخَـبِّرُهُمْ عَـنْ ثَابِـتٍ لاَقِ
سَـدِّدْ خِلاَلَـكَ مِـنْ مَـالٍ تُجَمِّعُـهُ ... حَـتَّى تُلاَقِـي الَّـذي كُـلُّ امْـرِىءٍ لاَقِ
لَتَقْـرَعَنَّ عَلَـيَّ السِّـنَّ مِـنْ نَـدَمٍ ... إِذَا تَـذَكَّرْتَ يَوْمـاً بَعْـضَ أَخْلاَقِـي

• غزوة فاشلة

(الطويل)

أَبَعْـدَ قَتِيـلِ الْعَـوْصِ آسِـي عَلَـى فَـتًى ... وَصَـاحِبِهِ أَوْ يَأْمُـلُ الـزَّادَ طَـارِقُ
أَو أَطْـرِدُ نَهْبَـاً آخِـرَ اللَّيْـلِ أَبْتَغِـي ... عُلاَلَـةَ يَـوْمٍ أَوْ تَعُـوق الْعَوَائِـقُ
لَعَمْـرو فَـتًى نِلْـتُمْ كَـأَنَّ رِدَاءَهُ ... عَلَـى سَـرْحَةٍ مِـنْ سَـرْحِ دَوْمَـةَ شَـانِقُ
لأَطْـرُدَ نَهْبَـاً أَوْ نَـرُودَ بِفِتْيَـةٍ ... بِأَيْمَـانِهِمْ سُمْـرُ الْقَـنَى وَالْفَتَـائِقُ
مَسَـاعِرَةٌ شُـعْثٌ كَـأَنَّ عُيُـونَهُمْ ... حَرِيـقُ الْغَضَـا تُلْفَـى عَلَيْهَـا شَـقَائِقُ
فَعُـدُّوا شُـهُورَ الحُـرْمِ ثُمَّ تَعَرَّفُـوا ... قَتِيـلَ أُنَاسٍ أَوْ فَتَـاةً تُعَـانِقُ

- **يوم خير**

(الكامل)

بِحَلِيلَـــةِ البُجْلـــيّ بِـــتْ مِـــنْ لَيْلِهَـــا ... بَـــيْنَ الإِزَارِ وَكَشْـــحِهَا ثَمَّ أَلْصَـــقِ
بِأَنِيسَـــةٍ طُوِيَـــتْ علـــى مَطْوِيِّهـــا ... طَـــيُّ الحَمَالَـــةِ أو كَطَـــيّ المِنْطَـــقِ
فَـــإِذَا تَقُـــومُ فَصَـــعْدَةٌ فِي رَمْلَـــةٍ ... لَبَـــدَتْ بِرَيِّـــقِ دِيْمَـــةٍ لم تُغـــدِقِ
وَإِذَا تَجِـــيءُ شَـــحُبٌ خَلْفهـــا ... كـــالأَيْمِ أُصْـــعِدَ فِي كَثِيـــبٍ يَرْتَقِـــي
كَـــذَبَ الْكَـــوَاهِنُ وَالسَّـــواحِرُ والـــهُنا ... أن لا وفَـــاءَ لعـــاجزٍ لا يتَّقـــي

- **كرم وشجاعة**

(الطويل)

وَإِنِّي لَمُهْـــدٍ مِـــنْ ثَنَـــائِي فَقَاصِـــدٌ ... بِـهِ لابـنِ عَـمِّ الصِّـدْقِ شُمْسِ بْـنِ مَالِـكِ
أَهُـــزُّ بِـــهِ فِي نَـــدْوَةِ الْحَـــيِّ عِطْفَـــهُ ... كَمَـــا هَـــزَّ عِطْفِـــي بِالْهِجـــانِ الأَوَارِكِ
قَلِيـــلُ التَّشَـــكِّي لِلْمُهِـــمِّ يُصِـــيبُهُ ... كَثِـيرُ الْهَـوَى شَـتَّى النَّـوَى وَالْمَسَـالِكِ
يبيـــت بِمَوْمَـــاةٍ وَيُمْسِـــي بِغَيْرِهَـــا ... وحيـــداً وَيَعْـــرَوْرَى ظُهُـــورَ الْمَهَالِـــكِ
يَـرَى الْوَحْشَـةَ الأُنْـسَ الأَنِـيسَ ويَهْتَـدِي ... بِحَيْـــثُ أهتـــدت أُمُّ النُّجُـــومِ الشَّـــوَابِكِ
وَيَسْـبَقُ وَفْـدَ الـرِّيحِ مِـنْ حَيْـثُ يَنْتَحِـي ... بِمُنْخَـــرِقٍ مِـــنْ شَـــدِّهِ الْمُتَـــدَارِكِ
إذا خَـاطَ عَيْنَيْـهِ كَـرى النَّـوْمِ لَمْ يَـزَلْ ... لَـهُ كَـالِئٍ مِـنْ قَلْـبِ شَـيْحَانَ فَاتِـكِ
وُيجعـــل عينيـــه ربيئـــة قلبـــه ... إلى سَـلَّةٍ مِـنْ حـد أخلـق بَاتِـكِ
إِذَا هَـــزَّهُ فِي عَظْـــمِ قَـــرْنٍ تَهَلَّلَـــتْ ... نَوَاجِـــذُ أَفْـــوَاهِ الْمَنَـــايَا الضَّـــوَاحِكِ

قافية اللام

- **تأبط شراً**

(الطويل)

تَأَبَّـــطَ شَـــرّاً ثُمَّ رَاحَ أَوْ اغْتَـــدَى ... يُـوَائِمُ غُنْمـاً أَوْ يَشِـيفُ عَلَـى ذَحْـلِ

- **جارتي**

(المتقارب)

تَقُـــولُ سُـــلَيْمَى لِجَارَاتِهَـــا ... أَرَى ثَابِتـــاً يَفَنـــاً حَـــوْقَلاَ
لَهَـــا الْوَيْـــلُ مَـــا وَجَـــدَتْ ثَابِتـــاً ... أَلَـــفَّ الْيَـــدَيْنِ وَلاَ زُمَّـــلاَ
وَلاَ رَعِـــشَ السَّـــاقِ عِنْـــدَ الجِـــرَاءِ ... إِذَا بَادَرَ الْحَمْلَـــةَ الْهَيْضَـــلاَ
يَفُـــوتُ الْجِيَـــادَ بِتَقْرِيبِـــهِ ... وَيَكْسُـــو هَوادِيَهَـــا الْقَسْـــطَلاَ
وَأَدْهَـــمَ قَـــدْ جُبْـــتُ جِلْبَابَـــهُ ... كَمَـــا اجْتَابَـــتِ الْكَاعِـــبُ الْخَـــيْعَلاَ
إِلَى أَنْ حَـــدَا الصُّـــبْحُ أَثْنَـــاءَهُ ... وَمَـــزَّقَ جِلْبَابَـــهُ الأَلْـــيَلاَ
عَلَـــى شَـــيْمِ نَارٍ تَنَوَّرْتُهَـــا ... فَبِـــتُّ لَهَـــا مُـــدْبِراً مُقْـــبِلاَ
فَأَصْـــبَحْتُ وَالْغُـــولُ لِي جَـــارَةٌ ... فَيَـــا جَـــارَتَا أَنْـــتِ مَـــا أَهْـــوَلاَ
وَطَالَبْتُهَـــا بُضْـــعَهَا فَـــالْتَوَتْ ... بِوَجْـــهٍ تَهَـــوَّلَ فَاسْـــتَغْوَلاَ
فَقُلْـــتُ لَهَـــا يَا انْظُـــرِي كَـــيْ تَـــرَيْ ... فَوَلَّـــتْ فَكُنْـــتُ لَهَـــا أَغْـــولاَ
فَطَـــارَ بِقَحْـــفِ ابْنَـــةِ الْجِـــنِّ ذُو ... سَفَاسِـــقَ قَـــدْ أَحْلَـــقَ الْمِحْمَـــلاَ
إِذَا كَـــلَّ أَمْهَيْتُـــهُ بِالصَّـــفَا ... فَحَـــدَّ وَلَمْ أَرِهِ صَـــيْقَلاَ
غَظَـــاءَةُ قَفْـــرٍ لَهَـــا صُـــلَّتَانِ ... مِـــنْ وَرَقِ الطَّلْـــحِ لَمْ تُغْـــزِلاَ
فَمَـــنْ سَـــالَ أَيْـــنَ ثَـــوَتْ جَـــارَتِي ... فَـــإِنَّ لَهَـــا بِاللِّـــوَى مَنْـــزِلاَ

وَكُنْـــتُ إذَا مَـــا هَمَمْـــتُ اعْتَزَمْـــتُ ... وَأَحْـــــرِ إذَا قُلْـــــتُ أَنْ أَفْعَـــــلاَ
فَجَلَّلْتُهـــــا مرهفـــــا صـــــارماً ... أبان المرافـــــــق والمِفْصـــــــلا

- **مقتل ببر**

(الطويل)

أَقْسَـمْتُ لاَ أَنْسَـى وَإِنْ طَـالَ عَيْشُـنا ... صَـنِيعَ لُكَيْـزٍ وَالأَحَـلِّ بـن قُنْصُـلِ
نَزَلْنَـا بِـهِ يَوْمـاً فسَـاءَ صَـبَاحُنَا ... فَإِنَّـكَ عَمْـرِي قَـدَ تَـرى أيَّ مَنْـزِلِ
بَكـــى إذْ رَآنَا نَازِلِـــينَ بِبَابِـــهِ ... وَكَيْـفَ بُكَـاءُ ذِي الْقَلِيـلِ المسَـبَّلِ
فَـلا وَأبِيـهِ مَـا نَزِلْنَـا بِعَـامِرٍ ... وَلاَ عَـامِرٌ حَـتَّى الـرَّئِيسِ بـنِ قَوْقَـلِ
وَلاَ بالسَّـلِيلِ رَبُّ مَـرْوَانَ قَاعِـداً ... بأحْسَـنَ عَـيْشٍ وَالنُّفَـاثِيّ نَوْفَـلِ
ولا ابـنِ وَهِيـبٍ كَاسِـبِ الحَمْـدِ وَالعُـلاَ ... وَلاَ ابـنِ جـريٍّ وَسْـطَ آلِ المغَفَّـلِ
ولا ابـــنِ رِياحٍ بالزُّلَيْفَـــاتِ دَارُهُ ... رِياحِ بـنِ سَـعْدٍ لاَ رِيَاحِ بـنِ مَعْقـلِ
فـأولاء أعْطَـى لِلوَلاَئِـدِ خِلْفَـةً ... وَأَدْعَـى إلى شَـحْمِ السَّـدِيفِ المرَعْبَـلِ

- **مقال الكاهن**

(الوافر)

أَلاَ أَبْلِـغْ بَـنِي فَهْـم بـنِ عَمْـرٍو ... عَلَـى طُـولِ التَّنَـائِي والمقَالَـهْ
مَقَـالَ الكَـاهِنِ الْجَـامِيّ لَمَّـا ... رَأَى أَثَـرِي وَقَـدْ أَنْهَبْـتُ مَالَـهْ
أرَى قَـدَمَيَّ وَقْعُهمَـا حَثِيـثٌ ... كَتَحْلِيـلِ الظَّلِـيمِ دَعَـا رئَالَـهْ
أرَى بِهِمَـا عَـذَاباً كُـلَّ عـامٍ ... لِخَـثْعَمَ أوْ بَجِيلَـةَ أَوْ ثُمَالَـهْ
وَشَـرّاً كَـانَ صَـبَّ عَلَـى هُـذَيْلٍ ... إذَا عَلَقَـتْ حِبـالُهُمْ حِبَالَـهْ
وَيَـوْمُ الأَزْدِ مِـنْهُمْ شَـرُّ يَـوْمٍ ... إذَا بَعـدُوا فَقَـدْ صَـدَّقْتَ فَالَـهْ

• في الأزد نوح

(الطويل)

تُرَجِّـــي نِسَـــاءُ الأَزْدِ طَلْعَـــةَ ثابِـــتٍ ... أَسِـــيراً وَلَمْ يَـــدْرِينَ كَيْـــفَ حَـــوِيلِي
فـــإنَّ الأُلَى أَوْصَـــيْتُمْ بَـــيْنَ هَـــارِبٍ ... طَرِيـــدٍ وَمَسْـــفُوحِ الـــدِّمَاءِ قَتِيـــلِ
وَخَـــدْتُ بِهِـــمْ حَـــتَّى إِذَا طَـــالَ وَخْـــدُهُمْ ... وَرَابَ عَلَـــيْهِمْ مَضْـــجَعِي وَمَقِيلِـــي
مَهَـــدْتُ لَهُـــمْ حَـــتَّى إِذَا طَـــالَ رَوْعُهُـــمْ ... إلى الْمَهْـــدِ خَاتَلْـــتُ الضِّـــبَا بِخَتِيـــلِ
فَلَمَّـــا أَحَسُّـــوا النَّـــوْمَ جَـــاءُوا كَـــأَنَّهُمْ ... سِـــبَاعٌ أَضَـــافَتْ هَجْمَـــةً بِسَـــلِيلِ
فَقَلَّـــدْتُ سَـــوَّارَ بـــن عَمْـــرِو بـــن مَالِـــكٍ ... بِأَسْمَـــرَ جَسْـــرِ الْقُـــذَّتَيْنِ طَمِيـــلِ
فَخَـــرَّ كَـــأَنَّ الْفِيـــلَ أَلْقَـــى جِرَانَـــهُ ... عَلَيْـــهِ بِـــرَيَّانِ الْقَـــوَاءِ أَسِـــيلِ
وَظَـــلَّ رَعَـــاعُ الْمَـــتْنِ مِـــنْ وَقْـــعِ حَـــاجِزٍ ... يَخِـــرُّ وَلَـــوْ نَهْنَهْـــتُ غَيْـــرَ قَلِيـــلِ
لأُبْـــتُ كَمَـــا أَبَا وَلَـــوْ كُنْـــتُ قَـــارِناً ... لَجَئْـــتُ وَمـــا مَالَكْـــتُ طُـــولَ زَمِيلِـــي
فَسَـــرُّكَ نَـــدْمَانَاكَ لَمَّـــا تَتَابَعَـــا ... وَأَنَّـــكَ لَمْ تَرْجِـــعْ بِعَـــوْصِ قَتِيـــلِ
سَـــتَأْتِي إِلَى فَهْـــمٍ غَنِيمَـــةُ خِلْسَـــةً ... وَفِي الأَزْدِ نَـــوْحُ وَيْلَـــةٍ بِعَوِيـــلِ

• غارة على الأزد

(الطويل)

وَبِالشِّـــعْبِ إِذْ سَـــدَّتْ بَجِيلَـــةُ فَجَّـــهُ ... وَمِـــنْ خَلْفِـــهِ هُضْـــبٌ صِـــغَارٌ وَجَامِـــلُ
شَـــدَدْتُ لِـــنَفْسِ المـــرْءِ مَـــرَّةَ حَزْمَـــهُ ... وَقَـــدْ نُصِـــبَتْ دُونَ النَّجَـــاءِ الْحَبَائِـــلُ
وَقُلْـــتُ لَـــهُ كُـــنْ خَلْـــفَ ظَهْـــرِي فَـــإِنَّنِي ... سَـــأَفْدِيكَ وانْظُـــرْ بَعْـــدُ مَـــا أَنْـــتَ فَاعِـــلُ
فَعَـــاذَ بِحَـــدِّ السَّـــيْفِ صَـــاحِبُ أَمْـــرِهِمْ ... وَخَلَّـــوا عَـــنِ الشَّـــيْءِ الَّـــذِي لَمْ يُحَـــاوِلُوا
وَأَحْطَـــأَهُمْ قَتْلِـــي وَرَفَّعْـــتُ صَـــاحِبِي ... عَلَـــى اللَّيْـــلِ لَمْ تُؤْخَـــذْ عَلَـــيَّ الْمَحَاتِـــلُ
وَأَحْطَـــأَ غُـــنْمَ الْحَـــيِّ مُـــرَّةُ بَعْـــدَ مَـــا ... حَوَتْـــهُ إِلَيْـــهِ كَفُّـــهُ وَالأَنَامِـــلُ

يَعَــضُّ عَلَــى أَطْرَافِــهِ كَيْــفَ دُوْنَــه ... وَدُونَ المِـلاَ سَـهْلٌ مِـنْ الأَرْضِ مَاثِـلُ
فَقُلْـتُ لَـهُ هَـذِي بِتِلْـكَ وَقَـدْ يَـرَى ... لَهَـا ثَمَنـاً مِـنْ نَفْسِـهِ مَـا يُـزَاوِلُ
تُوَلْـوِلُ سُـعْدَى إنْ أَتَيْـتُ مُجَرَّحـاً ... إلَيْهَـا وَقَـدْ مَنَّـتْ عَلَـيَّ الْمَقَاتِـلُ
وَكَـائِنْ أَتَاهَـا هَـارِباً قَبْـلَ هَـذِهِ ... وَمِـنْ غَـانِمٍ أَوْ أَيْـنَ مِنْـكَ الْـوَلاَوِلُ

قافية الميم

• الرد على حاجز

(الوافر)

لَقَـدْ قَـالَ الخَلِـيُّ وَقَـالَ حُلْسـاً ... بِظَهْـرِ اللَّيْـلِ شُـدَّ بِـهِ الْعَكُـومُ
لَطِيْـفٍ مِـنْ سُـعَادَ عَنَـاكَ مِنْهَـا ... مُراعَـاةُ النُّجُـومُ وَمَـنْ يَهِـيمُ
وَتِلْـكَ لَـئِنْ عُنِيـتَ بِهَـا رَدَاحٌ ... مِـنَ النسِّـوَانِ مَنْطِقُهَـا رَخِـيمُ
نَيَـافُ الْقُـرْطِ غَـرَّاءُ الثَّنَـايَا ... وَرَيْـدَاءُ الشَّـبَابِ وَنِعْـمُ خِـيمُ
وَلَكِـنْ فَـاتَ صَـاحِبَ بَطْـنِ رَهْـوٍ ... وَصَـاحِبَهُ فَأَنْـتَ بِـهِ زَعِـيمُ
أُوَاخِـذُ خُطَّـةً فِيهَـا سَـوَاءً ... أَبِيـتُ وَلَيْـلُ دَاثِرِهَـا نَـؤُومُ
تَأَرْتُ بِـهِ وَمَـا افْتَرَقَـتْ يَـدَاهُ ... فَظَـلَّ لَهَـا بِنَـا يَـوْمٌ غَشُـومُ
نَحِـزُ رِقَـابَهُمْ حَـتَّى نَزَعْنَـا ... وَأَنْـفُ الْمَـوْتِ مِنْخَـرُهُ رَثِـيمُ
وَإِنْ تَقَـعِ النُّسُـورُ عَلَـيَّ يَوْمـاً ... فَلَحْـمُ الْمُعْتَفَـى لَحْـمٌ كَـرِيمُ
وَذِي رَحِـم أَحَـالَ الـدَّهْرُ عَنْـهُ ... فَلَـيْسَ لَـهُ لِـذِي رَحِـمٍ حَـرِيمُ
مَـددْتُ لَـهُ يَمِينـاً مِـنْ جَنَـاحِي ... لَهَـا وَفْـرٌ وَكَافِيَـةٌ رَحُـومُ
أُوَاسِـيهِ عَلَـى الأَيَّامِ إنِّي ... إذَا قَعَـدَتْ بِـهِ اللُّؤَمَـا أَلُـومُ

• معركة مع خثعم

(الطويل)

جَـزَى اللَّهُ فِتْيَـاناً عَلَـى العَـوْصِ أشْـرقَتْ سَمَـاؤُهُمُ تَحْـتَ الْعَجَاجَـةِ بِالـدَّمِ
وَقَـدْ لاَحَ ضَـوْءُ الْصُّـبْح عَرْضـاً كَأَنَّـهُ بِلَمْحَتِـهِ أَقْـرَابُ أَبْلَـقَ أَدْهَـمِ
فـآبَ بـلا ذَمٍّ أدْرَكُ رَحْلَـةُ صـاحَ عَلَـى إدْبارِ حَـوْمٍ عَرَمْـرَمِ
وَضَـارَبْتُهُمْ بالسَّـفْ إذْ عَارَضَـتْهُم قَبَائِـلُ مِـنْ أَبْنَـاءِ بِشْـرٍ وَخَـثْعَمِ
ضِـراباً غَـدَا مِنْـهُ ابْـنُ حَـاجِزَ هَـارِباً ذُرَى الصَّـخْرِ فِي جَـدْرِ الرَّجِيـلِ المـرَيَّمِ

قافية النون

• الشاعر والغول

(الوافر)

أَلاَ مَـنْ مُبْلِـغٌ فِتْيَـانَ فَهْـمٍ بِمَـا لاَقَيْـتُ عِنْـدَ رَحَـى بِطَـانِ
بِأَنِّي قَـدْ لَقِيـتُ الغُـولَ تَهْـوِي بِشُـهْبٍ كَالصَّـحِيفَةِ صَحْصَـحَانِ
فَقُلْـتُ لَهَـا: كِـلاَنا نِضْـوُ أَيْـنٍ أَخُـو سَـفَرٍ فَخَلِّـي لِي مَكَـانِي
فَشَـدَّتْ شَـدَّةً نَحْـوِي، فَـأَهْوَى لَهَـا كَفِّـي بِمَصْـقُولٍ يَمَـانِي
فَأَضْـرِبُهَا بِـلاَ دَهَـشٍ، فَخَـرَّتْ صَـرِيعاً لِلْيَـدَيْن وَلِلْجِـرَانِ
فَقَالَـتْ :عُـدْ. فَقُلْـتُ لَهَـا :رُوَيْـداً مَكَانَـكِ ! إنَّـنِي ثَبْـتُ الْجَنَـانِ
فَلَـمْ أَنْفَـكَّ مُتَّكِئـاً عَلَيْهـا لأَنْظُـرَ، مُصْـبِحاً ،مَـاذَا أَتَانِي
إذَا عَيْنَـانِ فِي رَأْسٍ قَبِـيحٍ كَـرَأْسِ الْهِـرِّ مَشْـقُوقِ اللِّسَـانِ
وَسَـاقَا مُخْـدَجٍ، وَشَـوَاةُ كَلْـبٍ، وَثَـوْبٌ مِـنْ عَبَـاءٍ أَوْ شِـنَانِ

• لا أبت آمنا

(الطويل)

أَلاَ تِلْكُمَـا عِرْسِـي مَنِيعَـةُ ضُـمِّنَتْ مِـنَ اللـهِ إثْمـاً مُسْـتَمِراً وَعالنـا

تَقُــولُ تَرَكْــتُ صَــاحِباً لَــكَ ضَــائِعاً ... وَجِئْــــتَ إِلَيْنَــــا فَارِقــــاً مُتَبَاطِنــــا
إذا مـــا تركـــتُ صـــاحبي لثلاثـــةً ... أو اثنـــين مثلينـــا فـــلا أُبْـــتُ آمنـــا
ومـــا كنـــتُ أَبَّاءً علـــى الخـــلِّ إذ دعـــا ... ولا المـــرء يـــدعوني ممـــرًّا مُـــداهنا
وكـــري إذا اكرهـــت رهطـــاً وأهلـــه ... وأرضـــاً يكـــون العـــوص فيهـــا عجاهنـــا
ولمـــا سَمِعـــت العـــوصَ تـــدعو تَنَعَّـــرَتْ ... عصـــافيرُ رأس مـــن غـــواةِ فراتِنـــا
ولم أنتظـــرْ أن يـــدهموني كـــأنَّهم ... ورائـــي نحـــلٌ في الخليـــة داكنـــا
ولا أن تصـــيبَ النافـــذاتُ مقـــاتلي ... ولم أك بالشّـــد الـــذليقِ مـــداينا
فأرسَـــلْتُ مَثْنيًـــا علـــى الشَّـــر عاطفـــاً ... وقلـــتُ تزحـــزحْ لا تكـــونَنَّ خائنـــا
وَحَثْحَثْـــتُ مَشْـــعُوْفَ النجـــاء كـــأنَّني ... هجيـــف رأي قصـــراً سمـــالا وَدَاجِنـــا
مـــنَ الحَصْـــر هـــزروف كـــأن عُفـــاءةُ ... اذا اســـتدرج الفَيْفَـــاءَ مـــدَّ المِغَابنـــا
أزجُّ زلـــــوجٌ هـــــزريفٌ زفـــــازفٌ ... هـــزفٌ يَبُـــذَّ الناجيـــات الصَّـــوافِنا
فَزَحْزَحْـــتُ عـــنهم أو تجئـــني منيـــتِّي ... بغـــبراء أو عرفـــاءَ تغـــزي الـــدفائِنا
كـــأني أراهـــا المـــوتَ لا درَّ درُّهـــا ... إذا أمكنَـــــتْ أنيابَهَـــــا والبراثِنـــــا
وقالـــتْ لأخـــرى خَلْفَهـــا وبناتِهـــا ... حَتـــوفٌ تنفَّـــى مُـــخَّ مـــن كـــانَ واهِنـــا
أخـــاليجُ وُرَّادٌ علـــى ذي محافـــلٍ ... إذا نَزعُـــوا مـــدَّوا الـــدُّلا والشَّـــواطِنا
فـــأَدْبَرْتُ لا ينجـــو نجـــائي نِقْنَـــقٌ ... يبـــادرُ فرخَيـــهِ شمـــالاً وداجنـــا

• سرح بني مراد

(الوافر)

إذَا لاَقَيْـــتَ يَـــوْم الصِّـــدْقِ فَـــارْبَعْ ... وَلاَ يَهُمُّمـــكَ شـــيءٌ يَـــوْمُ سَـــوِّ
عَلَـــى أَنِّي بِسَـــرْحِ بَـــنِي مُـــرَادٍ ... شَـــجَوْتُهُمْ سِـــهاقاً أو شَـــجْوِ
وَآخَـــرُ مِثْلُـــهُ لاَ عَيْـــبَ فِيـــهِ ... بَصَـــرْتُ بِـــهِ لِيَـــوْمٍ غَـــيْرِ زَوّ
خَفضْـــتُ بِسَـــاحَةٍ تَجْـــرِي إلينـــا ... أَبَارِيـــقَ الْكَرَامَـــةِ يَـــوْمَ لَهْـــوِ

قائمة المصادر والمراجع

1- ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي**، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1.

2- إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1979.

3- أحمد الصغير المراغي، تقديم مصطفى رجب، **الخطاب الشعري في السبعينيات دراسة فنية ودلالية**، دار العلوم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009م.

4- أحمد مُحَمَّد قدور، **مبادئ اللسانيات**، دار الفكر، دمشق، ط2، .41991

5- أحمد كشك، **الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع**، مكتبة النهضة المصرية، مصر، دط، دت.

6- أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، مج1، عالم الكتب، ط1، 1469 هـ / 2008 م.

7- إسماعيل بن حماد الجوهري، **تاريخ اللغة وصحاح العربية**، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج6، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط3، 1984.

8- إميل بديع يعقوب، **المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

9- باسم بركة، **علم الأصوات (أصوات اللغة العربية)**، مركز الإنماء القومي، بيروت، دط، دت.

10- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب كتاب سبويه**، ج4، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة انجانجي، القاهرة، ط3، 1988م.

11- **تاج العروس من جوهر القاموس**، مُحَمَّد الزبيدي، الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

12- تمام حسان، **منهاج البحث في اللغة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديد، المغرب، دط، 1986.

13- التواتي بن التواتي، **مفاهيم في علم اللسان**، دار الوعي لنشر والتوزيع، الرويبة الجزائر، د ط،2008.

14- توفيق الزيدي، **مفهوم الأدبية في التراث النقدي**، سرامن للنشر، تونس، 1988.

15- جابر عصفور، **مفهوم الشعر– دراسة في التراث–**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط5، 1995م.

16- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

17- حسن ظاظا، **كلام العرب من قضايا اللغة العربية**، ج2، دار العلم، دمشق، دار النامية، بيروت، دط، 1990.

18- حسن عباس، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 1988.

19- حسني عبد الجليل يوسف، **التمثيل الصوتي للمعاني**، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1998م.

20- حسين الحاج حسن، **أدب العرب في عصر الجاهلية**، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

21- أبي حيان التوحيدي، **المقابسات**، تح: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، ط2، 1992م.

22- الخليل بن أحمد، **العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، ج 3، مادة (قفا)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

23- **ديوان الصعاليك**، شرح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، دط، 2004.

24- **ديوان تأبط شرًا وأخباره**، تح: علي ذي الفقار شاكر، ط1، دت.هـ/2004م.

25- رابح بوحوش، **البنية اللغوية لبردة البصيري**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.

26- **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، ج1، القسم الرياضي، مكتب الإعلام الإسلامي، 1405هـ.

27- ابن رشيق القيرواني، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تح: نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م، ج1.

28- الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج1، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المعصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2004.

29- أبو السعود سلامة أبو سعود، **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الوفاء، الإسكندرية، دط، دت.

30- سليمان البستاني، **مقدمة الإلياذة**، دار المشرق بيروت، دط، 1983.

31- سيبويه، **الكتاب**،ج4، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، دط، 1991.

32- ابن السيدة، **المخصص**، السفر13، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

33- السيد أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط1، 1999.

34- السيد أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، تح: حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1.

35- ابن سيناء، **الشفاء– الرياضيات–3– جوامع علم الموسيقى**، تح: زكريا يوسف، نشر وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1956م.

36- شعبان صلاح، **موسيقى الشعر العربي بين الإتباع والابتداع**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2005م.

37- شكري عباد، **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة للنشر، القاهرة، ط2، 1998.

38- شكري مُحَّد عباد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، مكتبة الجيزة العامة، ط 2، 1992م.

39- شوقي ضيف، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، مصر، ط6، 1981.

40- ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1405هـ/ 1985م.

41- الطيب بكوش، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، تق: صالح الفرمادي، ط3، 1992.

42- عادل محلو، **المذكرات الهامة في اللسانيات العامة**، المركزة الجامعي بالوادي، 2005،2006.

43- عبد الحكيم العبد، **علم العروض الشعري في ضوء العروض الموسيقي**، دار غريب، القاهرة، ط2، 2005.

44- عبد الحميد مُحَمَّد أبو سكين، **دراسات في التجويد ولأصوات اللغوية**، مطبعة الأمانة، القاهرة، دط، دت.

45- عبد العزيز الصبغ، **المصطلح الصوتي في الدراسات العربية**، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000م.

46- عبد العزيز عتيق، **علم العروض والقافية**، دار الأفاق العربي، دط، 2004.

47-عبد العزيز عتيق، **في البلاغة العربية (علم البديع)**، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1974.

48- عبد القادر عبد الجليل، **الأصوات اللغوية**، سلسلة الدراسات اللغوية، دار الصفاء، عمان،ط1، 1998.

49- عبد اللطيف شريفي، د.ربيرد راقي، **الإحاطة في علم البلاغة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، دط، 2004.

50- عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955.

51- غازي يموت، **بحور الشعر العربي (عروض الخليل)**، دار الفكر اللبناني، ط 2، 1992.

52- غازي يموت، **نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر**، دار الفكر اللبناني، ط1، 1992.

53- الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، مادة (وقع)، ط8، 1426هـ/ 2005م.

54- فيصل حسين طحمير العلي، **الميسر الكافي في العروض والقوافي**، مكتبة دار الثقافة، عمان، دط، دت.

55- مُحَمَّد العيد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، دار المعارف، مصر ط1، 1988.

56- مُحَمَّد النوبهي، **قضية الشعر الجديد**، معهد الدراسات العربية العالمية، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964.

57- مُحَمَّد بدوي المختون، **علم العروض**، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، دط، دت.

58- مُحَمَّد بن أبي بكر الرازي، **مختار الصحاح**، دار الفكر الجديد، الأردن، ط1، 1996، مادة (خ،ب،ن).

59- مُحَمَّد بن الحسن المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة لأبي تمام**، دار الكتب العلمية، ط1، 2003.

60- مُحَمَّد السعران، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1992.

61- مُحَمَّد بو نجمة، **الرمزية الصوتية في شعر أدونيس**، مطبعة الكرامة، د.ب، دط، د.ت.

62- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، **البناء العروضي للقصيدة العربية**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999م.

63- مُحَمَّد سعدان، **البنية الإيقاعية في شعر شرقي**، مكتبة بستان المعرفة، مصر 2006م.

64- مُحَمَّد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

65- مُحَمَّد علوان سالمان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة- إبراهيم ابو ستة- حسن طالب- رفعت سلام، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

66- مُحَمَّد بن فلاح المطيري، **القواعد العروضية وأحكام القافية العربية**، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2004م.

67- مُحَمَّد كراكبي، **خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية تركيبية)**، دار الصوتية 2003.

68- مُحَمَّد مندور، **في الميزان الجديد**، مؤسسة ع بن عبد الله، تونس، ط1، 1988م.

69- مُحَمَّد صادق عفيفي، **النقد التطبيقي والموازنات**، مكتبة الوحدة العربية، المغرب، دط، 1971.

70- محمود فاخوري، **موسيقى الشعر العربي**، منشورات جامعة حلب، دط، 1996م.

71- مراد عبد الرحيمان مبروك، **من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

72- مصطفى حركات، **كتاب العروض(القصيدة العربية بين النظرية والواقع)**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائرية، 1986م.

73- مصطفى حركات، **الصوتيات والفنولوجيا**، المطبعة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1997.

74- مصطفى حركات، **نظرية الوزن (الشعر العربي وعروضه)**، دار الأفاق، الجزائر، دط، 2005.

75- **المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية**، مادة (وقع)، مكتبة الشرق الدولية، ط1، 1425.

76- ابن منظور، **لسان العرب**، ضبط نصه وعلق حواشيه خالد رشيد القاني. ج 15/14، مادة (وقع)، دار الأبحاث للنشر، ط1، 2008.

77- ناصر لوحيشي، **مفتاح العروض والقافية**، دار الهداية، قسنطينة، الجزائر، دط، 2004م.

78- نور الهدى لوشن، **مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، المكتبة الجامعية الإسكندرية، مصر، دط، 2006.

79- هالة محجوب خضر مُحَّد، **من الموسيقى عبر العصور**، دار الفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008م.

80- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، تح: مفيدة قميحة، دار الكتاب العلمية، ط2،1981.

81- يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.

82- يوسف خليف، **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ط3، دت.

3- الرسائل الجامعية:

83- أحمد عبيدلي، **الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجريين**، دراسة موضعية فنية، بحث لنيل درجة الماجستير في الأدب المغربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2004 /2005.

84- عادل محلو، **الصوت والدلالة في شعر الصعاليك (تائية الشنفري أنموذجا)**، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم اللغة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008/2007.

85- الود الود، **البنية الإيقاعية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد**، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2010/ 2011.

4- المجلات:

86- كاظم شهود، النغم والإيقاع في الفنون التشكيلية، **مجلة أدب فن**، مجلة ثقافية إلكترونية تعني بكل أشكال الكتابة الإبداعية الموقع: AdabFan.com .2010/06/07.

5- المراجع الاجنبية:

87-O.BRIk . " Rythme et Syntaxe" in théorie de la literature texte de journalistes.

الفهرس

العنوان	الصفحة
مقدمة	**أ،ب،ج**
الفصل التمهيدي	**06**
أولا: تعريف الإيقاع	**07**
1/ الإيقاع لغة	**08**
2/ الإيقاع اصطلاحا	**10**
ثانيا: الإيقاع نظرة تاريخية	**12**
1/ قديمـــاً	**12**
2/ حديثـــاً	**18**
الفصل الأول: الإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجية) في شعر تأبط شرا	**21**
أولا: الـــوزن	**22**
1/ تعريف الوزن	**22**
أ-لغـــــةً	**22**
ب-اصطلاحاً	**22**
2/ الزحافات والعلل	**25**
1- تعريف الزحافـــات	**25**
2- تعريف العلل	**25**
3/البحور الشعرية في شعر تأبّط شراً	**26**
1-الطويل	**28**
أعاريضه وأضربه	**29**
الزحافات والعلل	**30**
2-الوافر	**32**
أعاريضه وأضربه	**33**

الزحافات والعلل	**35**
3- البسيط	**36**
أعاريضه وأضربه	**38**
الزحافات والعلل	**40**
4-المتقارب	**42**
أعاريضه وأضربه	**43**
الزحافات والعلل	**44**
5-الكامل:	**45**
أعاريضه وأضربه:	**47**
الزحافات والعلل:	**48**
ثانيًا: القافية	**51**
1/ تعريف القافية	**51**
2/ حروف القافية	**52**
1-الرّوي	**52**
2-الوصل	**53**
3-الرِّدف	**53**
4-التأسيس	**53**
5-الدخيل	**54**
6-الخروج	**54**
3/ ألقاب القافية	**54**
4/ أنواع القوافي من حيث الإطلاق والتقيد	**56**
1-القافية المطلقة	**56**
2-القافية المقيدة	**57**

الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية) في شعر تأبط شرا	
أولاً: تكرار الأصوات منفردة	**65**
1/ الصوامت الانفجارية	**65**
2/ الصوامت الاحتكاكية	**72**
3/ الصوامت المركبة(الانفجارية الاحتكاكية)	**76**
ثانياً: تكرار الأصوات مجتمعة	**84**
1/الجناس	**84**
2/ التصدير	**90**
3/ الترصيع	**92**
4/ التشطير	**93**
5/ التوازي	**93**
6/ التوازن	**94**
الخاتمة	**97**
الملاحق	**101**
قائمة المصادر والمراجع	**120**

بحمد الله