الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

دراسة الإيقاع في معلقة طرفة بن العبد

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب(ة):

* **سميرة بوحناش**
* **مريم دخموش**

إشراف الأستاذ(ة):

سعاد الوالي

السنة الجامعية: 2015/2014

شكر وتقدير وعرفان

قال تعالى "ولئن شكرتم لأزيدنكم"

قال الرسول ﷺ "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

أول الشكر هو الله عز وجل على توفيقه في تقديم هذا البحث المتواضع

ثم إلى الأستاذة المشرفة" سعاد الوالي" التي ساعدتنا في هذا المشوار وقدمت لنا كل الدعم ولم تبخل علينا بكل مفيد فكانت لنا خير سند في هذا المشوار

ونتقدم بالشكر لكل من ساعدنا ولو بعبارة بسيطة.

إهداء

الهي لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك، ولا تطيب الآخرة إلا بصفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

الى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة و نصح الأمة، الى ابن الرحمة ونور العالمين سيدنا وحبيبنا محمد ﷺ.

الى من لا يمكن للكلمات أو توفي حقهما ولا للأرقام أن تحصي فضلها، الى منبع الحب والحنان ورمز التضحية والعطاء.

أمي الغالية "حدة"

الى من تعب وأعطى دون مقابل ولا يزال الشمعة المضيئة التي تذوب لتنير دربي.

أبي الغالي "محمد"

الى سندي ونور دربي في هذه الحياة أخي العزيز

"موسى"

والى الأجراس التي أخرجت الأنفاس، وحركة الإحساس لتخبر الأجناس بأنهم أعز الناس

أخواتي العزيزات

"هالة، خولة"

الى زميلتي في المذكرة وتوأم روحي "مريم"

والى أعز صديقاتي التي رافقتنا في المشوار الدراسي

صديقتي الغالية "آمال"

الى عصافير الجنة وملائكة الرحمن "براء فوضيل" و "ضياء الدين" و "إيناس" و "محمد".

في الأخير الى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي، واليك أنت من تتصفح مذكرتي

"سميرة"

إهداء

اللهم يا منان ،انعم علينا بالإحسان فكل شيء فان ووحده البقاء لرحمان ،فيا بني اعني ولطريقي الخير أرشدني ،ومن الشر انجدني ،وعلى طاعتك ثبتني ومن عفوك امنحني ،وحيث ما كنت تقبلني يحي يا قيوم برحمتك استغيث ،فحين ارفع قلمي أنسى ألمي لأعبر عن امتناني لمن تعاني ولا تنساني ،إلى منبع الحب والحنان والتي تمنحني الأمان مهما طال الزمان

أمي الغالية "الويزة"

والى بستان العطاء الذي يمنحني البقاء مهما كثر الشقاء ،فقد ربيت على ظهره وأكلت من ثمره وشربت من نهره

"أبي الغالي عمار"

إلى سندي في الحياة والأخوة التي تمنحني القوة و تحميني، للخير تناديني ومن الشر تقيني وبلا عتاب ترضيني

إخوتي " سمير ، وليد، أيوب"

إلى من صاحبتني ونهد قاسمتني في المذكرة شاركتني رفيقة الدرب صديقتي وزميلتي

"سميرة"

والى صديقتي العزيزة "أمال"

والى كل من وسعهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

"أهديكم"

مقدمة

ربما لم تتعرض أية بنية من أبنية النص الشعري الرئيسية الأخرى ،على طول التاريخ الأدبي زمانا ومكانا، إلى ما تعرضت له البنية الإيقاعية من خلخلة ومراجعة واضطراب، واختلاف ملحوظ في الآراء والنظريات التي سادت الدراسات النقدية، انطلاقا من هذا عمد النقاد والدارسين على الحفر في جسدية النص، فجعلوه شغلهم الشاغل وكان تشريحهم له في كثير من المستويات الصرفية والدلالية والصوتية، من أجل إضفاء مسحة جديدة إيقاعية تستميز جسد النص كونه بؤرة كل قارئ .

فكان اختيارنا لهذا الموضوع وفقا لتفكير مسبق أدركنا من خلاله أهمية الموضوع وقيمته العلمية، وخاصة أنّ الإيقاع بصفة عامة أخذ الحيز الكبير من اهتمام الدارسين والنقاد، وقد كنا شغوفين للإطلاع على هذا العلم الذي أصبح له رواد ومهتمين، إذ كان لهم الأثر الكبير فذاع صيتهم ، حتى وإن كانت مرحلة الاختيار في البحث العلمي من أصعب المراحل التي تواجه الباحث ،خصوصًا فيما يخص الإيقاع، لتشعب الموضاعات فيه وكثرة الإشكاليات والاختلافات وصعوبة تحديد المفهوم، ومما دفعنا لاختيار هذا الموضوع:

الرغبة في إظهار أهمية الموضوع "الإيقاع الشعري في معلقة طرفة بن العبد".

فكان طرفة بن العبد الشحنة التي نفرغ فيها طاقة بحثنا، إذ يعتبر شعره فيضًا من الطاقة.

ذلك أنّ الموسيقى ملازمة للشعر ،قديمه وحديثه وهي سر من أسراره، ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقي، بغض النظر عن ماهية الموسيقي وكيفية خلقها،وإن كان الشعر في مفهومه الواسع،يتوجه بخطابه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم وتستثير اهتمامهم بالصور التي يعبر عنها، والأخيلة التي يمد آفاقه إليها، لأن لموسيقى ذلك الشعر منزلتها التي لا يمكن تعويضها أو الاستغناء عنها.

فالشاعر يهتم بأخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه وعنايته بكل ذلك،بحيث لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون في معزل عن اهتمامه وعنايته التي تحمل كل تلك الأخيلة والصور والمعاني والألفاظ، وتقترن بها ونحن نعرف أنّ الصيغة في الشعر صيغة موسيقية، تتمايز الأشعار فيما بينها استنادًا إلى ما فيها من خصائص موسيقية، وليس الشعر في الحقيقة إلا كرام موسيقي.

يشمل الإيقاع في تمثيلنا له الداخل كما يشمل أيضا الخارج، وكذلك يشمل العمق والسطح وكثيرا ما يتضافر الداخل مع الخارج من أجل تشكيل التركيب الإيقاعي البديع ،وإذا انفرد التركيب الكلامي بالداخل وحده يكون أقرب إلى النثر، وإذا انفرد بالإيقاع الخارجي يكون أقرب إلى النظم ،بينما الشعر الكامل هو ذلك الذي يحتوي على الإيقاع الغني بنوعيه (الداخلي والخارجي).

وقد تضمن بحثنا "الإيقاع الشعري في معلقة طرفة بن العبد" مدخلا ومقدمة عامة وفصلين حيث تناولنا في الفصل الأول مبحثين: تضمن المبحث الأول تعريفا للإيقاع بمفهوميه، أما المبحث الثاني فتناولنا فيه: الإيقاع بين التراث النقدي القديم والحديث، المبحث الثالث يحتوى على: خصائص الإيقاع الشعري.

أما الفصل الثاني فيحتوي على: المبحث الأول: نبذة عن حياة طرفة بن العبد، والمبحث الثاني تناولنا فيه أقسام الإيقاع (الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي).

وقد اتبعنا في بحثنا هذا المنهج التحليلي التطبيقي. معتمدين على مصادر ومراجع عدة أهمها:الجاحظ: البيان والتبيين، ابن جني: سر صناعة الإعراب، حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عبد ، القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري.

تكمن صعوبات البحث في هذا الموضوع في قلة المصادر التي تناولت الخيط الرفيع في دراسة الإيقاع الشعري.

وكانت خاتمة هذه البحث بمثابة حوصلة لنتائج التي توصلنا إليها.

ونتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة سعاد الوالي التي قدمت لنا يد العون ولم تبخل علينا بكل ما هو مفيد.

ونسأل الله التوفيق والسداد في هذا البحث .

مدخل
نشأة الإيقاع

لقد عرف العرب منذ القديم عنصر الإيقاع غير أنهم لم يطلقوا عليه هذا المصطلح فقد كانوا ينظمون أشعراهم وفق قوانين قواعد مضبوطة بحيث كانوا على علم بأوزان الشعر العربي وبحوره على تبيانها وإن لم يكونوا على دراية بأسمائها كما هي الآن "وكذلك كانوا بذوقهم وسليقتهم يدركون ما يعثر الأوزان المختلفة من زحافات وعلل وإن لم يعطوها أسماء ومصطلحات خاصة كما فعل العروضيون لاحقا"[1]

ولا يمكننا معرفة الإيقاع إلا من خلال الشعر باعتباره كلام موزون مقفى مادته الأصوات اللغوية فإذا كانت هذه الأصوات جرسا كان الشعر موسيقى ومضمونا ذا طبيعة خاصة لا يختلف في ذلك اثنان حيث يقول في هذا الصدد محمد منذور: " إن العنصر الموسيقي المتمثل في الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية في هذا الشعر".[2]

وبما أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى هذا المفهوم الذي ظل منتقلا من عصر إلى آخر حتى يومنا هذا فهذا يدل على أن الشعر مازال محافظا على مكانته وسلطانه، فالشاعر العربي عرف الإيقاع من خلال الظواهر المحيطة به فقد ربطوه بالصحراء وحركة سير الإبل والأغاني والرقص واللعب فإذا حاولنا أن نستقرئ هذه الأشكال الإيقاعية نجد أن بدايات الأوزان الشعرية كانت مرتبطة أشد الارتباط بحياة العربي في البادية من جهة وبعقيدته الدينية من جهة أخرى فهذه الحياة كانت قائمة على مجموعة من الرحلات والانتقالات بحثا عن الكلأ والماء فهو لا يستطيع أن يستقر في مكان واحد فهذا بمثابة جمود له كما لا يستطيع السكون فهو بمثابة الموت.

---

[1] عبد العزيز عتيق: "علم العروض والقافية"، دار النهضة العربية، بيروت، ص 9.

[2] عمر خليفة إدريس: "البنية الإيقاعية في شعر البحتري"، ط1، منشورات جامعة فار يونس، بنغازي، ليبيا، 2003، ص 95.

وقد كانت تساير هذا العربي في رحلته العسيرة في طلب العيش إبله التي كانت تعينه على مشقة السفر في القفار، كما كانت وسيلة ترفيه هذا العربي فقد كان الإيقاع مرتبطا بشكل كبير بالحداء وهو "الحركة الناجمة عن السير المتوافق لحداء الإبل"[1] كما أنه من "أقدم الأشكال الإيقاعية المتوافقة من حركة سير الإبل"[2] ومن بعده ظهرت أشكال أخرى ارتبطت أيضا بالحياة الدينية للعربي من بينها: الرجز، النصب الركبانية، القلس، التهليل، التغبير وهذا إن دل فإنما يدل على أن هذا النوع من الموسيقى أو الإيقاع بصفة محددة كان موجودا في عصور سابقة لكنه لم يعرف بهذا المصطلح لتعدد التسميات التي أطلقت عليه كـــ"الوزن" فلم يرد في كلام العرب لفظ إيقاع كما ورد لفظ "وزن و "موزون"، فالإيقاع هو ظاهرة طبيعية تعني التسلسل المنتظم لمجموعة من العناصر، فنبضات القلب ودقات الساعة وشعر الشعراء، والضرب والرقص الراقصي، والرسوم المتناظرة للرسامين والمهندسين حتى الروائح الشمسية، والمناظر العينية، والإحساسات اللمسية، والمذيبات الذوقية.

[1] عبد الرحمن الوجي: ا"لإيقاع في الشعر العربي،" ط1، دار الحصاء للنشر والتوزيع، دمشق، 1982، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

كل هذه الإيقاعات تأتي متسلسلة زمنيا بانتظام، أما إذا دخلت العقل والفكر والإبداع بين ثناياها فتصبح هذه الإيقاعات غير تامة الانتظام، فتصبح فنا، ولها نجد إليزابيث دورو تقدم تعريفا للإيقاع بحيث تقول: "الإيقاع تعني التدفق والانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلة".[1]

بحيث نقول في هذه الحالات بأن الإيقاعات ترتقي إلى درجة أرفع وهيئة أعقد، فتكون متباينة يتناسق فيها البديع لتشكل الفنون الجميلة المختلفة، ومن بين هذه الفنون نجد الشعر الذي يمثل المبنى انطلق منها الإيقاع بنى عليه العروضيون عروضهم وقد بسط ابن فارس هذه العلاقة بقوله: "أهل العروض يجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة".[2]

إذا فالإيقاع الشعري الموسيقي العربي الكمي هو الأصل والفصل قبل العروض وميزانه والترقيم وأفنانه والشعر وألحانه، وشرع به العربي في ترحاله ابتداء "بالحداء وأعقبوه بالنص بنغماته الرقيقة وأسجاعه العذبة التي تتوالى بفواصل زمنية عند الجهد والهم والأعياء وذكره النابغة "كليني لهم يا أميمة ناصب" ثم هلت بعد ذلك الركبانية وهي عبارة عن أنشودات المسافات الطويلة الجماعية بترنيمات فطرية ونبرات عالية وإيقاعات منتظمة مع بعض الآلات الموسيقية، النافخة والوترية ومن الإيقاعات الفنائية الأخرى نجد القلس وهو مصحوب بالدف والضرب والرقص واللعب بالسيوف والريحان والضرب بالأيدي على الصدور، وجاء بعدها التهليل والانحناء تعبدا، فالعادات القديمة، بادت ثم سادت.

---

[1] إليزابيت دورو: "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه"، تر إبراهيم محمد الشوش، دط،مكتبة منيمنة، بيروت، 1961، ص 50.

[2] ابن فارس، "الصحابي في فقه اللغة"، مصطفى شويم.

ومنه نستدل بأن هذا الموروث كان قبل الإسلام وكان في أوائل القرن 6، فهذه المرحلة أخذت الطابع الاجتماعي كما هو الحال في التغبير فهاتين الظاهرتين انقرضتا ومن بين هذه الإيقاعات يظهر إيقاع أكثر تطورا في ثباته واستقراره بعد السجع المنتظم لما سبق ألا وهو الرجز الذي يعتبر أبسط أنواع الشعر نظما وسهولة".[1]

وإذا أمعنا النظر في هذه البدايات الأولى للإيقاع الشعري يمكننا أن نصنفها إلى ثلاث زمر:

الزمرة الأولى: وتضم الحداء النصب والركبانية فهي أكثر الأشكال اتصالا بالحركة الموقعة في الصحراء إذ تلازم المسير للقافلة وتتوافق في إيقاعاتها وقع أخفاف الإبل، وقد التمسنا بأن قيمتها الإيقاعية، توازن فواصلها تعود إلى حركة سير الإبل وسرعتها وبطئها، فهذه الأشكال جاءت متصلة بالارتجال، وهو بعيد عن أعمال ذهن، وتنسيق الفواصل الإيقاعية بدقة.

أما الزمرة الثانية: "وتضم كل من القلس والتهليل والتغبير فهي أكثر اتصالا بالحضارة، وألصق بالفكر الديني، لأنها أشكال من الابتهال والضراعة والتوسل، وأدعية منتظمة فيها إيقاع واضح مصحوب بحركة ونغم موسيقي ولعب ... ويتجلى هذا بصورة أوضح في القلس، فالانتظام الإيقاعي أكثر دقة وانسجاما، والعبارات فيه أكثر انتقاء وصقل لما نحمل متوجه إلى الألهة، وتقرب وخضوع، فهي أشد غنى وأوفر نغما، كما أن الأدعية معدة ومصاغة بالدقة".[2]

---

[1] عبد الرحمن الوجي،" الإيقاع الشعري"، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

الزمرة الثالثة: "وتضم الرجز وبعض الأسجاع المتصلة به والتي تطور الرجز عن بعضها، وهذه الزمرة هي أكثر ثباتا واستقرارا، فهي تمثل الإيقاع المنتظم، وقد خطت إلى المنظم الدقيق في توازن مكرر، فالرجز أكثر الأنواع السابقة دخولا في الإيقاع الشعري المنتظم، فهو يكون العتبة إلى محراب القصيدة وإن كان بين المحراب والعتبة مسافة واسعة هذه المسافة الزمنية تمتد سنين طوالا قبل أن تنهج القصيدة نهجها وتستوي في وزن شعري متكامل"[1]، وهو ما سوف نشير إليه الآن فبالرغم من هذا إلا أن هذه الأشكال لا تعد أساس لتطور الشعر العربي. فالشعر الجاهلي وصلنا ناضجا خصبا وغنيا في تجربته ومنهجه وإيقاعه وصوره، ولقصيدة الجاهلية جاءت ذات منهج متكامل بدءا من الوقوف على الأطلال وانتهاء بالوصول إلى الأغراض فهي كانت متنوعة تنوعا إيقاعيا تكونت من ستة عشر بحرا شعريا على الأقل فالشعر الجاهلي هو إرث شعري طويل ولا ندري متى وكيف تطور سواءً من امرئ القيس إلى ابن خدام هذا الذي لانعرف عنه شيئا ولا كيف بكى الديار، بالإضافة إلى قصة ضياع الشعر كثير كما يروي ابن سلام وغيره من الدارسين القدماء حيث يلحظ أنّ "القصيدة الجاهلية قد مثلت اكتمالا ونضجا وزنيا وإيقاعيا، فنحن أمام شعر غلب عليه هذا الاسم لشرفه بالوزن والقافية".[2]

وقد قال في هذا الصدد الأزهري: "الشعر: القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 38.

[2] الفيروز أبادي، "قاموس المحيط"، مادة شعر، ص 130.

[3] ابن منظور،" لسان العرب"، مادة شعر، ص 108.

فهو يحدد في القصيدة العربية لشعر علامات لا يجاوزها وهي المعايير الموسيقية التي اكتملت ونضجت بعد أن قطعت إليه أشواطا ومراحل.

فالقصيدة العربية الجاهلية وصلت حدا من الاكتمال والنضج الإيقاعي لا يمكن أن نتصور أنها تطورت عن الرجز أو غيره لما بينها وبينه من تفاوت أتينا على ذكره، وأهم شيء فيها انتظام الإيقاع، وتنوعه وثبات القيم الصوتية فيه والتزامها "وزنا واحدا يتحد بنغماته وألحانه في النموذج الفني كله"[1]. ومن مبدئه إلى منتهاه، كما يلتزم أيّ نموذج فنيّ حرفا واحدا يتّحد في نهاية هذه الأبيات يسمى الروي".[2]

فقد نهجت هذه القصيدة وزنا واحدا، متحدا بنغماته وألحانه وتختمها بإيقاع مترنم، ويعتمد الشاعر في ذلك على أذنه الموسيقية الرهيفة، يسلكها في نظام إيقاعي مطرد، فقد رأى المولدون من الشعراء اللذين عاشوا في ظلال الحضارة العباسية "أن الإيقاع الشعري أوسع من أن يحد في أوزان محصورة".[3]

فالإيقاع الشعري في القصيدة العربية إيقاع غني ثري متنوع متطور وقد بلغ هذا التعقيد الفني بعد أن عبر إليه مراحل وأبعادا زمنية طويلة ولا يمكن أن نصل إلى النماذج المتطورة عنها، ما لم نكتشف التراث الشعري الضائع، وهو أمر عسير وشاق، لاعتماد العرب على المشافهة في رواية أشعارها، ولتدوين الشعر في مرحلة متأخرة في نهاية القرن الهجري الأول، فضياع هذا التراث الشعري القيم، يقف بيننا وبين الرؤية الشعرية التي سبقت هذا الاكتمال في القصيدة العربية الجاهلية وهي صناعة معقدة تخضع لقواعد وقوانين صارمة، ولكن هذه القواعد الدقيقة لم تستخرج إلا من القيم الإيقاعية للقصيدة العربية المكتملة الناضجة ولم يكن ذلك هيناّ بل كان تجربة تحليلية مضنية .

---

[1] شوق الضيف، "الفن ومذاهبه في الشعر"، ط3، دار المعارف، بيروت، د ت، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] عبد الكريم الباقي، "دراسات فنية في الأدب العربي"، ص 144.

وقد قام بها في القرن الثاني للهجرة علم من أعلام اللغة العربية هو "الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي اليمني وهو في مقدمة رواد العربية، فهو أول من حصر أشعار العرب في أوزان عروضية اهتدى إليها، كما أنه أول من زم أصناف النغم، وحصر أنواع اللحون في الموسيقى"[1]، "كما أنه من واضعي القيم الإيقاعية في الشعر العربي، وأول من حصر الأوزان، ووضع لها القوالب، وطبقها على الشعر واستخرج من ذلك كنزا إيقاعيا ثريا، فالخليل صاحب ابتكارات في علم الأصوات، وكانت تجربة الخليل تنحصر في الإيقاع الشعري المكتمل كما تجلى في القصيدة العربية الجاهلية".[2]

ولكن ما يهمنا من نتاج هذه العبقرية الفذة، أن نقف عند تناوله للشعر العربي، وتقييد ألحانه ونغماته في إيقاع شعري محدد، فقد استطاع أن يضبط هذا الإيقاع في تفاعيل، وأوزان أطلق عليها اسم بحور "وأن يرد أوزانه إلى خمسة عشر وزنا أصلا، سماها بحور الشعر"[3]فقد قام بتحليل الإيقاع إلى مقاطع اصطلح عليها وحددها ثم بنى منها تفاعيل واتخذ من تلك التفاعيل لبنات شاد بناءه الإيقاعي الضخم، ثم طبق ما وصل إليه من تقعيد وتقييد للأوزان على ما بين يديه من الشعر العربي فخرج بعلم يكاد يكون محيطا"[4].

وبهذا يكون الخليل بن أحمد الفراهيدي هو الذي نظر للإيقاع ووضع أوزان الشعر العربي ومنها يتضح بأن الإيقاع يعتبر الملمح النوعي للشعر العربي .

---

[1] محمد علي سلطاني: "العروض وموسيقى الشعر العربي"، ط1، جامعة دمشق، سوريا، 1982، ص 7.

[2] عبد الرحمن آلوجي، "الإيقاع في العشر العربي"، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1989، ص 43.

[3] عبد الكريم اليافي،" دراسات فنية في الدب العربي"، ص 144.

[4] المرجع نفسه، ص 44.

وهذا ما أشار إليه محمد العمري في تعريفه للإيقاع حيث قال:" هو الملمح النوعي للشعر العربي عند القديم أو على الأقل، وهو الملمح الحاضر في كل النصوص التي يتنازع في شعريتها أعني هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطلقه الشعر".[1]

بمعنى الإيقاع شرط من شروط الشعر وهو الذي يميزه عن بقية الأنواع الأدبية، والإيقاع في الشعر هو عبارة عن أوزان متفق عليها، تتألف من وحدات صوتية متساوية متوالية ومنتظمة. ومن هنا يأتي مفهوم الإيقاع مقترنا بالموسيقى وهو إيقاع اللحن والغناء ويوقع الألحان ويظهرها، فالإيقاع ليس مرتبطا بالشعر فقط، وغير مقصور عليه فقط، فهو موجود أيضا في الكلام المنثور، شريطة أن يكون المتلقي ذا إحساس مرهف وذائقة لطيفة وفهم دقيق حتى يشعر به ويحس بمعناه لأن الكلام الذي يحوي الإيقاع لا يشكل إرهاق للذاكرة بل يساعدها.

ويعد الإيقاع بمثابة الموسيقى الشعرية بحيث يرتبط الحديث بلغته الشعرية ارتباطا وثيقا، فهي لازمة من لوازمه الجوهرية التي تتكفل بمنحه أسباب سحره، وسريانه في النفوس فكرا ووجدانا، وهي تتآزر من خلال اللغة مع الصورة لإعطاء التجربة شكلها الإبداعي الخاص، وقد اهتم القدماء في البدايات الأولى للإيقاع وتوزع اهتمامهم على الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والإيقاع وكما اهتم علماء العروض بالوزن والقافية اهتم علماء البديع بالوزن والقافية في الموسيقى الداخلية وما تتركه هذه الإيقاعات داخل النفس.

أما في العصر الحديث فقد أخذ الإيقاع منحى آخر بحيث وزع المحدثون اهتمامهم بين الموسيقى الداخلية والخارجية، فظهر ما يسمى بالشعر الحر أو شعر التفعيلة والذي تتنوع فيه الأوزان والقوافي، فإن هؤلاء لم يتساهلوا مع من تخلوا عن الوزن من الشعراء بل ساروا على منوال القدماء، وعدوا الوزن الموسيقي أساسا لتمييز الشعر عن باقي الأجناس الأدبية.

ومن هنا يرى "العقاد بأن العروض العربي قابل للبناء عليه بغير حاجة إلى نقضه وإلغائه، فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء في الجاهلية، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات، ومختصرات صالحة للغناء، ثم اتخذت من هذه الأبحر

[1] إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952م، ص 11.

أسماط، وموشحات، وأهازيج وتتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها، وتطول فيها الأشطر، أو تقصر مع التزام قواعد الترديد فيها بحيث اختار بعض الشعراء نظم المثاني، أو المزدوجات، وبعضهم نظم المقطوعات التي تجتمع في قصيد واحد متعدد القوافي أو متفرق، وتتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع"[1] وبهذا يكون الإيقاع هو الذي يهتم بضبط أوزان الشعر وقوانينه وبحوره ويميز ما فيها من صحة وفساد، فهو عنصر أساسي من العناصر التي تقوم عليها القصيدة، كما أن له أثر ساحر في نفس القارئ والسامع ولعل هذا ما جعل القدماء يعرفون الشعر "بأنه كلام موزون مقفى" وانطلاقا منه كان الشعر العربي يتميز بإيقاع موسيقي ساحر، وبأوزان مخصوصة، والوزن شيء جوهري للشعر، والتعريف السابق لشعر يبرز قيمة الوزن والموسيقى في الشعر"[2] وحتى نستطيع إطلاق الحكم على أهمية الإيقاع يجب علينا أن نلقي نظرة على أحوال الذات التي تستقبل الإيقاع إذ أن: "الأثر الفني لا يكون تاما ولا كاملا وإلا تداخلت في مكوناته والتقت في رحابه طاقتان الطاقة الكامنة في النص وهي حياة تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية وصورها الفنية وقيمتها الموسيقية وتراكيبها البلاغية والطاقة المنبثقة من التلقي وهي حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خيرات جمالية وثقافية مختلفة تتصالح أحيانا وتتلقى الطاقتان فتتداخلان لتخلقا الأثر الفني المتكامل".[3]

وبهذا يكتسي الإيقاع شخصية من خلال التوفيق بينه وبين ما يسبقه ولا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح، إذ تختلف الطريقة التي تتأثر بها نفوسنا من خلال الإيقاع تبعا للانفعال الذي يثار في تلك اللحظة.

بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول وتتنبأ حدوث الإيقاع نتيجة للعادة والروتين، ليس إلا بمجرد جزء من حالة التنبؤ العامة فهناك عوامل عديدة تتداخل في العملية منها: سلامة النحو من أي شوائب وضرورة تكامل الأفكار، وإدراك المتكلم للحالة الذهنية ولا يحدث الإيقاع هذه التوقيعات فجميعها مرتبط ببعضها البعض ارتباطا متكاملا والكلمة المعبرة

---

[1] عبد الهادي عبد الله عطية،" ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي"، د ط، كلية التربية جامعة الإسكندرية، 2002، ص 22.

[2] فوزي سعيد عيسى، "العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه"، د ط، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1998، ص 9 و ص 16.

[3] نعيم اليافي، "عودة إلى موسيقى القرآن"، مجلة التراث العربي، لبنان،العدد 25 – 26، 1986 – 1987، ص 96.

وهي التي تستطيع أن تشبع هذه التوقيعات كلها في آن واحد والمفردة الناجحة لا تصل إلى ذروة تأثيرها إلا من خلال الإيقاع ومن خلال ذلك التمازج الحاصل مع ما يحيط بها من بنى وتراكيب لغوية أخرى،فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع المقاطع التي تتكون من سلسلة متصلة من الحلقات، وبهذا كان الإيقاع، كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما، شكلا خاصا وحجما خاصا ولونا خاصا فقد كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميزه عن النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي، بحيث كان الدافع للشعر بالنسبة لهم هو الموسيقى التي يحدثها هذا الشعر، ولكن اختلف الأمر في العصور المتأخرة حيث بدأ النقاد يربطون موسيقى الشعر بالأخيلة حينا، ويصفونها بالعاطفة والانفعال النفسي حينا آخر"[1]، فهذه النظرة العاجلة تفي بالغرض المراد بأن لكل عصر ذوقه الشعري المتميز بل ولكل بيئة اجتماعية أو شكلية أو منطقية أو جماعة ثقافية خصوصيتها الشعرية وميولها الإيقاعي، فالإيقاع الشعري ليس له قيمة ثابتة، ونغمة محددة ورتابة واحدة في كل الأمصار والعصور فالأيام تشير والليالي يلدن كل عجيب، و للأذن ذوق رقيب و للموروث جذر عريب.

[1] إبراهيم أنيس، "موسيقى الشعر العربي"، ص 14، 15.

الفصل الأول

تعريف الإيقاع
في التراث
القديم والحديث

أ/ الإيقاع اللغوي (لغة):

الإيقاع في المعاجم العربية مصدر مشتق من "أوقع" بمعنى بين وأوضح وتستعمل التوقيع مصدرا للفعل "وقع" بمعنى ألحق واغتاب ولام، وأصاب، كما تستعمل "الوقع" والوقوع مصدرين للفعل "وقع" بمعنى سقط ونزل ، وضرب.[1]وقد جاء في لسان العرب لابن منظور "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها وسمى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع".[2]

وفي كتاب الإفصاح في فقه اللغة أن "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية وقيل هو إيقاع ألحان الغناء وأن يوقع الألحان ويبينها"[3]

كما جاء في كتاب المرام في معاني الكلام "الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطيلة باتفاق الأصوات والألحان".[4]

وقد ورد أيضا في القاموس المحيط "الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينه [5]

وكل هذه المعاجم جعلت من الإيقاع بمعنى البيان والتوضيح معبرا عن عملية إحداث اللحون والغناء وتبينها.

وجاء تعريف آخر له في قاموس موريهMorier الإيقاع Rhytm "بأنه تردد مؤشر ثابت عبر مجالات حسية متساوية" ومعلوم بأن هذا المؤشر يمكن أن يكون ذا طبيعة فزيائية (حركة الماشي أو الراقص) أو "المجذف" أو سمعية (قافية ضرب الناقوس أو مرئية إضاءة متناوبة لمنارة وهناك إيقاعات طبيعية دورة الفصول وتداول الليل والنهار) إيقاعات فسيولوجية (دقات القلب والتنفس) وإيقاعات اصطناعية الموسيقى والشعر.

---

[1] عمر خليفة بن إدريس:"البنية الإيقاعية في شعر البحتري"، د ط، منشورات قار يونس، بنغازي، ليبيا، 2003، ص 67.

[2] ابن منظور:" لسان العرب:"، ط3، مادة وقع، ص 263.

[3] حسن يوسف موسى وعبد الفتاح الصعيدي:" الإفصاح في فقه اللغة،" ط2، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د ت، ج2، قاموس، ص 101.

[4] رشاد الدين:" المرام في معاني الكلام، القاموس الكامل عربي عربي" ط1، دار الكاتب الجامعية، بيروت، لبنان، 2000، ص 150.

[5] الفيروز الأبادي:"القاموس المحيط"، دار الكتب العلمية، ص 127.

ب/ الإيقاع اصطلاحا:

أما اصطلاحا فهو "تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة".[1]

والإيقاع أيضا "حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعرا في سياق الأوزان والقوافي".[2]

فاللغة العربية معينها لا ينضب ودارسها لا يكل ولا يتعب لما لها من عذوبة وسلاسة ووقع خاص على النفس "فالعربية من أغنى اللغات البشرية إطلاقا بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعرية بالطبيعة ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصوتية، فإذا شعرها لا يختلف كثيرا عن نثرها الفني الرفيع النسج".[3]

ولما كان الإيقاع "أسرا للنفس بموسيقاه ونغمه الصوتي، كان لزاما على النفس الانقياد والانصياع له، وذلك لما يبعثه فيها من سكينة وارتياح فتطرب وترقص مع المعاني الجميلة وتحزن وتأسف للمعاني الحزينة، فيظهر هذا التأثر جليا على المتلقي، قارئا كان أو مستمعا، فعند سماعه لما يعجبه من الألفاظ الرقيقة العذبة ينجذب إليها وقد وصل إلى قمة الجمال".[4]

"فالألفاظ من الأسماع كالصور من الأبصار".[5]

---

[1] إبراهيم أنيس : "موسيقى الشعر العربي"،ص14.

[2] الفروز أبادي:" القاموس المحيط، دار الجيل"، بيروت، لينان، ج3، مادة وقع، ص 511.

[3] عبد الملك مرتاض :"الأدب الجزائري القديم"، دراسة في الجذور، ط3، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ت، ص 2000.

[4] ابن رشيق :"العمدة"، تحقيق محمد يحي بن عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1980، ج1، ص 128.

[5] هارون مجيد:" الجمال الصوتي للإيقاع الشعري"،قافية الشنفرىأنموذجا، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص 26 – 27 – 28.

فالعين يفتنها كل ماهو جميل ،والأذن تطرب لكل ماهو جميل "والنفس تحتل الطيف وتنفر عما يضاده والعين تألف الحسن وتفتدي القبيح والأنف يرتاح للطيب وينفر من النتن والفم يلتذ بالحلو ويمج المر والسمع يتشوق للصواب الرائع، وينزوي عن الجهر الهائل واليد تنعم باللين تتأذى بالخشن"[1]، فكل جميل يستهوي وكل قبيح يستقبح فمن الإيقاع ما يحزن ومنه ما يسر النفوس حتى تطرب فالكلام الموقع يجعلنا نسبح في شلالات الإيقاع عبر لغة أنيقة وتسبيح شعري جميل فتنهمر تلك الكتل الإيقاعية المعجونة بجميع الأحاسيس لتذوب في النص "فالإيقاع النفس مناسبات بين الكليات مثلما هو بين السلب والإيجاب".[2]

ومن هنا يتبين أن "الإيقاع أو الوزن ليس في حقيقة أمره شيئا مستقلا عن القوة نفسها، وإنما هو وسيلة تعمد إليها القوة لتصرف ذاتها إلى أبعد حد ممكن تجاه المقاومات التي تلاقيها"[3]فالإيقاع يعد ظاهرة صوتية جمالية مهيمنة على النصوص الأدبية، وهذا إن دلّ على شيئ إنما يدل على مدى فاعلية الإيقاع داخل سياق النص ،ومن شأن الصياغة التوقعية للأساليب التعبيرية أن تضفي طابعًا جماليا خاصا ينسل إلى القلوب ويحتلها دون أن يطرقها فتختزن النشوة في القلب ويتأثر بهذا الجميل الموقع ،فيترنم بها المتلقي متى شدّت نفسه واشتاقت إلى ما يطربها".[4]

---

[1] أبو هلال العسكري:"الصناعتين، الكتابة والشعر"، تحقيق علي محمد البخاري، محمد أبو الفضل إبراهيم، د ط، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986، ص 163.

[2] المصدر نفسه،ص168

[3] ابن رشيق:" العمدة"، ص 128.

[4] هارون مجيد:" الجمال الصوتي للإيقاع الشعري"، تائيةالشنفرىأنموذجا، ص 28.

المفهوم الاصطلاحي في التراث النقدي القديم:

من خلال البحث عن مفهوم هذا المصطلح في تعريفات وتصورات نقادنا القدماء يتبين لنا قلة النصوص التراثية التي تضم الإيقاع مع مصطلحات النقد، بيد أنها لم تهمل جانب تصورات القوم له وإدراكهم لوظيفته لدى المبدع وأثره في المتلقي، لم يبين القدامى جوهر الإيقاع "إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي (الوزن) أن التوالي الزمني هو الجوهر الموسيقي، ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري ع انه كان في أوضح مظاهره في فني العمارة والزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي".[1]

ومن هنا جاء تعريف ابن سينا للإيقاع "أنه تقدير لزمان النقرات فإن اتفق إن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق"[2] كما أورد تعريفا آخر"الإيقاع هو تقدير لزمان النقرات أي البحث عن مقادير الأزمنة المتخللة بين النغم ويسمى علم الإيقاع" ومن هنا يكون ابن سينا قد عد الإيقاع عنصرا مهما له إذ قال أنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عن العرب مقفاة ومعنى أنها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر.

أما صفي الدين البغدادي فيعرف الإيقاع "أنه مجموعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم".[3]

---

[1] عز الدين إسماعيل:" الأسس الجمالية في النقد العربي"، ط1، دار الفكر العربي، مصر، 1955، ص 115.

[2] ابن سيناه:" جوامع علم الموسيقى"، تحقيق زكريا يوسف، ط1، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1956، مجلد 6، ص 21.

[3] خليل إدهاليسوعي:" الإيقاع في الشعر العربي"، جماليات، مجلة فصول، ط1، 1986، العدد3، ص

ومن بين القدماء اللذين وقعوا في الخلط بين الإيقاع الموسيقي (الوزن)، والإيقاع الشعري ابن فارس وابن زيلة حيث جعلا الإيقاع العروضي مقابلا للإيقاع الموسيقي، فنجد أن ابن زيلة يعرف الإيقاع "بأنه تقدير ما لزمان النقرات، فإذا كانت النقرة منغمة كان الإيقاع شعريا لحنيا وإن كانت محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق"[1] وهو نفسه تعريف ابن سينا كما لاحظنا سابق.

بينما يقول ابن فارس "وأهل العروض يجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة".[2]

فإذا فسرنا كل من تعريف ابن زيلة وابن فارس مع تعريفات الإيقاع الموسيقي الذي هو "النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات"[3] تبين لنا مدى مطابقة التعريفات لبعضها البعض.

كما نذكر نص لابن طباطبا أورد فيه لفظ الإيقاع وصف به الشعر الموزون (المتزن) "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع لفهم مع الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقس جزء من أجزائه التي يكمل بها، وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[4] ويمكننا القول بأن الإيقاع عند مرتبط بالوزن أو الشعر الموزون.

ويرى أبو هلال العسكري "أن فضل الشعر على النثر يكمن في الألحان التي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صيتها الأعلى كل منظوم من الشعر، فهو أهم بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة"[5] ومن خلال قوله يبدو

---

[1] ابن زيلة،:" الكافي في علم الموسيقى"، تحقيق زكريا يوسف، د ط، دار العلم، القاهرة، 1964، ص 44.

[2] ابن فارس:" الصحابي"، تحقيق مصطفى الشوقي، د ط، بيروت، مؤسسة بدران، 1963، ص 274 – 275.

[3] رسالة نصر الدين الطوسي:"في علم الموسيقى"، تحقيق زكريا يوسف، د ط، دار العلم، القاهرة، د ت، ص 44.

[4] ابن طباطباالعلوي:"عيار الشعر"، تحقيق محمد زغلول سلام، ط3، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ت، ص 53.

[5] جابر عصفور:" مفهوم الشعر"، دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2، دار التنوير، بيروت، 1983، ص 265.

أنه ربط بين فني الشعر والموسيقى في إبداع الغناء والذي يقوم أساسا على الإيقاع النغمي اللفظي، وهذا لا يبعد عما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة قال: "وإنما قلنا تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه".[1]

فالعسكري والمرزوقي يرون في ذلك الإيقاع بمعنى الأثر الجميل لوقع حركة السكنات في النفس، ونلاحظ من خلال التعريفات السابقة بأن هناك خلط بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي وهذا الأمر أكده الجاحظ بقوله "أن العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حد النفوس لا تحده الألسن بعد مقنع يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[2] وقد توسع أهل اللغة القدماء في تعريفهم للإيقاع ومن بينهم: الفارابي يعرف الإيقاع "أنه نقلة منظمة على النغم ذات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعري نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة ولا يكون ذلك بحروف ساكنة"[3]، كما نجد أيضا ممن ربط بين الإيقاع والتخييل من بينهم حازم القرطاجني حيث ركز على هذا الجانب حيث قال: "أن الشعر يتألف من التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ وتخاييل مستحبة وأكيدة وهي تخاييل اللفظ نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم"[4]ونلاحظ من خلال تعريفه للشعر تفريقه القاطع بين الوزن والنظم الذي يدل عنده على الخصائص الصوتية للإيقاعية المنتظمة لذا عدت دراسة الوزن الشعري لديه الأكثر عمقا من قبل عروضي العرب، كما أنه وضح لنا مدى إحساس بتأثير الإيقاع على روح العمل ومدى ارتباطه بكل وشائح التعبير الإبداعي. فقد بين السبيل مبتعدا به عما التبس على القدامى حيث تعرضوا للوزن العروضي تطبيقا وتنظيرا، وأصبحت كلمة موزون عندهم تعني المنظم والمرتب "لأن هذا الترتيب والتنظيم والتناسب يمكن أن يدل عليه بكلمة (نظم) أما

---

[1] أبو هلال العسكري:"الصناعتين"، ص 102.

[2] الجاحظ:" ثلاث رسائل"،دط، المكتبة السلفية، القاهرة، 2010، ص 230.

[3] الفارابي:"الموسيقى الكبير"، تحقيق غطاس عبد الملك خسبة، د ط، دار الكتاب العربي للنشر، القاهرة، ص 1085 – 1086.

[4] حازم القرطاجني:" منهاج البلغاء وسراج الأدباء،" تح محمد الحبيب بن خوجة، د ط، دار الكتب الشرقة، تونس، 1996، ص 63.

كلمة وزن وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة"[1] أي أنه يدل على تعادل أجزاء الكلام أو الأصوات وتساوي مقاديرها الزمنية، إذ قوبلت ببعضها جملة. ومن بعده يأتي المعري فيتحدث عن طرائق الغناء العربي وإيقاعاته ويحاول شرحها بما يناظرها من تفاعيل فيقول "الثقيل الأول وإيقاعه ثلاث نقرات متساويات الأقدار على مثال مفعولن "مف" نقرة "عو" نقرة "لن" نقرة وخفيف ثقيل الأول وحقيقة ثلاث نقرات متواليات وهي أخف من التي ذكرنها وأسرع توليا كقولك مفعولن بلا فاصل.

مفهوم الإيقاع من المنظور الحداثي (الحديث):

قد تفشى في الثقافة العربية المعاصرة مفهوم جديد وذلك من خلال احتكاك أبنائها بالثقافة العربية التي استمدت هذه الكلمة من اللغة اليونانية وهذه الأخيرة التي بدورها استعملت الإيقاع بمعنى الجريان أو التدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون والقوة والضعف أو الضغط واللين والقصر والطول والسرعة والإبطاء ... وهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني والأدبي ويكون ذلك في قالب متحرك منتظم، وقد كانت مبادرة محمد مندور رائد في سياق التفرقة بين الوزن والإيقاع حيث قال : "أما الكم "الوزن" فقصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمن ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي قد تكون متساوية كالرجز. "فالإيقاع هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على المسافات زمنية متساوية أو متجاوبة"[(2)] فهو يرى بأن الوزن يحدده كم التفاعيل مراعاة للفكرة التي نتجت على الأساس الكمي في الشعر العربي، وهي فكرة تأخذ في اعتبارها قياس الزمن، وتحدده بوجود نوعين من المقاطع اللغوية هما المقطع الطويل، والمقطع القصير اللذين يؤلف اجتماعهما وحدات يفترض أنها تشمل الزمن كله.

وقد وصف "شكري عياد" تحديد مندور للوزن "بأنه تجريد صرف"[(3)] ويرتب شكري عن فكرة الكم المجرد مفاده كيف نميز التفاعيل عن بعضها البعض، ثم يجيب على

[(1)] محمد العياشي:" نظرية إيقاع الشعر العربي"، دط، المطبعة المصرية، تونس، 1976، ص 45 – 46.

[(2)] محمد مندور:"في الميزان الجديد"، ط2، مكتبة النهضة، القاهرة، د ت، ص 187.

[(3)] شكري عياد:" موسيقى الشعر العربي"، د ط، دار العلم للملايين، 1974، ص 62.

السؤال، بأن تمييز التفاعيل بعضها عن بعض يقتفي بروز تلك "الظاهرة الصوتية" التي تتردد بين تفعيلة وأخرى ليستنتج من هذا أن تعرف الوزن يتضمن الإيقاع أيضا وأن تعريف المصطلحين لا يفهم أحد منهما دون الآخر، ومن هنا فرق عياد بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي بحيث نبه فيه إلى أن النبر في الإيقاع الموسيقي يلعب دورا رئيسيا أما الإيقاع الشعري فنجده يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر.

وقد أثارت دراسة شكري عياد إعجاب كمال أبو ديب ورآها تتلاءم مع النظام الجديد الذي اقترحه في الدراسة في مجلة "مواقف" وقد مضى في هذا الاتجاه وطوره في دراسة جادة ضمنها في كتابه "البنية الإيقاعية للشعر العربي" الذي وضح فيه تفرقة بين مستوي الوزن والإيقاع "فالوزن عنده يعني التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيا، لها حدان واضحان البدء والنهاية"[1]. في حين أن الإيقاع لديه لا يرتبط "بالقيمة الكلية للكتلة الوزنية ولا بالقيمة الكمية للوحدات الوزنية التي يمكن أن تنقسم إليها الكتلة وإنما بحيوية داخلية أعمق هي النبر، الذي يضعه الشاعر على نوى معينة من البيت"[2] كما يقول كذلك "الإيقاع هو شيء آخر أنه الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية تمنح تتابع الحركي وحدة نغمية عميقة"[3] فالإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه"[4]، كما أن الإيقاع بلغة الموسيقى، هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية.

---

[1] كمال أبو ذيب :"البنية الإيقاعية للشعر العربي"، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1974، ص 230 – 231.

[2] المرجع نفسه، ص 239.

[3] المرجع نفسه، ص 230 – 231.

[4] المرجع نفسه، ص 231 - 232.

كما يعرف العربي عميش الإيقاع بأنه "المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري تستلذ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقائي القائم على الاستواء والاعتدال والانسجام واطمأنت إليها نفسية الأعراب واتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حريا بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية والتوقيع كان أصلا بالعصي والعيدان قبل أن تنزع دلالته بعد ذلك إلى توقيع بالأصوات والمعاني والصور التخيلية".[1]

ويرى ريد شاردن أن "الإيقاع هو ذلك النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي حدثها تتابع المقاطع"[2] ومن خلال هذا التعريف يتضح بأن الإيقاع لا يعد شيئا ذاتيا في كلام، بل يعد نشاطا نفسيا لدى المتلقي.

ومنه نستطيع القول بأن الإيقاع ظل غامضا بسبب الاستعمالات المختلفة وقد وظف توظيفا استعاريا عاما كالإيقاع في الطبيعة واستعمل مرتبطا بالموسيقى أيضا أضف إلى ذلك عامل الترجمة وتأثر النقاد والدارسين بما ترجم عن اللغات بلفظ "Rhytmريثم" والذي يقصد به "تتابع المقطع على نحو خاص سواء أكانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات العلامية أو يقصد به كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية تنتظم في بيت على شاكلة خاصة".[3]

وقال عنه ميشونيك "أن الإيقاع هو المعنى"[4] وعلى هذا الأساس يمكننا اعتبار الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي القديم أو على الأقل الملمح الحاضر في كل النصوص وعليه يبقى الإيقاع في كل أنحاء العالم حسب الكلمة المشهودة لمايا كوفسكي "هو القوة المغناطيسية للشعر". وهذا يعني بأن الإيقاع في الشعر تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب وهذا ما جعل إبراهيم أنيس يقول " فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع

---

[1] العربي عميش:"خصائص الإيقاع الشعري "،د ط، دار الأديب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005، ص 135.

[2] تامر سلوم:"نظرية اللغة والجمال في النقد العربي"، ط1، منشورات دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 1983، ص 2.

[3] محمد ينيس:" الشعر العربي الحدث بنياته وإبدالاتها"، ط1، دار البيضاء للنشر، المغرب، د ت، ص 174.

[4] المرجع نفسه، ص 178.

النقرة القوية عند كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات".[1].

وهو كذلك "العنف المنظم أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة التدفق والثراء".[2]

خصائص الإيقاع:

الخاصية 1: أن الإيقاع خط رئيسي يسقط من أعلى النص الشعري حتى أسفله متقاطعا مع كل خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية. ومعنى ذلك أنه عنصر خفي، كالرمح لا يبين إلا من خلال أثره في جسد النص إذ يحرك أعضاءه ومفاصله وخطوطه وعناصره جميعا حركة أو حركات إيقاعية متناغمة، متجاوبة، راقصة.

الخاصية 2: تمثل في كونه خافيا لا يبين إلا في تمظهره الصوتي الصريح.

الخاصية 3: شموليته التي تتصل بانسرابه في بقية خطوط القصيدة وعناصرها، مما يحيلها إلى مستويات إيقاعية تتجمع في شكل أنساق أو مجموعات أو وحدات خاضعة لإيقاع طبيعتها الخاص، ولإيقاع النص العام معا.

الخاصية 4: خضوعه لعنصر الزمن وإخضاعه له في آن واحد، بتقسيمه إلى وحدات وعناصر متساوية أو متكالفة أو متكررة أو متضادة، تتضح في جميع تمظهراته الإيقاعية الممتدة بين الصوت الصريح، وزنا، ولغة، والصوت المتخفي أشد ما يكون الخفاء في بقية التمظهرات الأخرى: بين الصوت وصداه، وبينهما يتذبذب الزمان.

الخاصية 5: من خصائص الإيقاع خضوعه، ولو مؤقتا، لقانون المادة وعناصرها، خضوع للزمان وللمكان والروح للجسد، لذلك فهو لا يتجسد إلا من خلال آلة أو مادة خام موسيقية أو لغوية أو تشكيلية أو بدنية أو حتى طبيعية حيث الأصل.[3]

---

[1] إبراهيم أنيس:" دلالة الألفاظ، "،د ط، أنجلو المصرية، 2004، ص 233.

[2] نعيم اليافي:" ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن"، مجلة التراث العربي، 1984، العدد 17، ص 90.

[3] علوي الهاشمي:" فلسفة الإيقاع في الشعر العربي"، ط1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، 2006، ص 27.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية تحليلية لمعلقة طرفة بن العبد

أ- نبذة عن حياة طرفة ونسبه

لم يشغل الناس شاعرا جاهليا كما شغلهم طرفة، فهذا الشاعر الفتى، أو ابن العشرين، أو الغلام القتيل، كما كانوا يلقبونه، كما كان هما شاغلا لعشيرته، وأهله وعمرو بن هند ملك الحيرة، ورواة الأخبار والأساطير، ولا يزال كذلك لمؤرخي الآداب وطلابها، ذلك لما في حياته، على قصرها، من أحداث، ولما في شعره من حكم وآراء في الحياة والموت، ومن فوائد تاريخية، مما جعل الرواة والأدباء الأقدمين يفضلون معلقته على سائر المعلقات، فابن سلام يقول أن أشعر الناس واحدة، ويقول ابن قتيبة "أنه أشعر الناس طويلة"، وقال عنه ابن الرشيق "أنه أفضل الناس واحدة عند العلماء، وجعله لبيد العامري بين ثلاثة قال أنهم أشعر العرب وهم: الملك الضليل أي امرؤ القيس والغلام القتيل أي طرفة والشيخ أبو عقيل، وعنى لبيد به نفسه.

ولد طرفة في البحرين، في بيت كريم الأصل غني، ومات أبوه وهو طفل مما يروى عن سرعة خاطره، وذكاءه، في صغره، وعما فطر عليه من سخر وتهكم، أن خاله جريربن عبد المسيح، الملقب بالملتمس، كان مرة، ينشد في مجلس لبني قيس، شعرا في وصف جمل، وطرفة يلعب مع الصبيان قرب المجلس ويصغي إلى ما يقوله خاله، فلما قال الملتمس:

وقد أتناس الهم عند احتضاره بناج، عليه اصيعرية، مكدم [1]

وكان يقصد بناج: البعير، والصيعرية: سمة توسم بها النوق، فسمع طرفة البيت فصاح: استنوق الجمل، فسار قوله مثلا في التخليط.

قالوا: فدعاه خاله إليه وقال له: أخرج لسانك !فأخرجه، فإذا هو أسود فقال: وهو يشير إلى رأس طرفة ولسانه: ويل لهذا من هذا ! ويقال أصحاب أسطورة مقتله أن نبوءة خاله صحت عليه.

نشأ طرفة يتيما، فانصرف إلى اللهو ومعاقرة الخمرة، ومعاشرة النساء، فأنفق ماله فضيق عليه أعمامه وأبو أن يقسموه له ما تركه أبوه، وظلموا حق أمه، وكان اسمها وردة، فهددهم طرفة بأبيات مطلعها:

---

[1] طرفة بن العبد :"ديوانه" ،دار صادر بيروت، ص 5.

ما تنظرون بحق وردة فيكم صغر البنون، ورهط وردة غيب[1]

وظل ينفق من ماله، ويسير سيرته، فسخطت عليه عشيرته وأبعدته إبعاد البعير الجرب على حد قوله، فتركهم زمنا، قطعه في الغزو والتطواف في القبائل ثم عاد إليهم نادما.

وكان له أخ اسمه معبد، فأرعاه إبله، فكان يهملها وينصرف إلى اللهو ونظم الشعر فقال له أخوه، ألم تستريح في إبلك، ترى أنها إن أخذت تردها بشعرك؟ فأجابه قائلا لا أخرج أبدا حتى تعلم أن شعري سيردها إن أخذت، ولم يطل الأمر حتى أخذها أناس من مضر فذهب طرفة إلى ابن عم له يقال له مالك، وطلب منه أن يساعده على ردها، فلامه مالك وقال له فرطت فيها، ثم أقبلت تتعب في طلبها، فتألم طرفة ونظم معلقته ومدح فيها سيدين من قومه: قيس بن خالد وعمرو بن مرتثد، بكثرة المال والولد، أما الولد فالله يعطيكم وأما المال فسنجعلك فيه أسوتنا، ثم دعا ولده، وكانوا سبعة فأمر كل واحد منهم فدفع إلى طرفة عشرة من الإبل، ثم أمر ثلاثة من بني بنيه فدفعوا إليه بالمثل ذلك، فأعاد طرفة لأخيه إبله، وأقام ينفق مما بقي له إلى أن نفذ.

وكان ملك الحيرة، يومئذ عمرو بن هند، وكان الشعراء يأتونه وينشدونه الشعر فوفد عليه طرفة مع خاله الملتمس، فأعجب شعره الملك واتخذه وخاله ند يمين له.

وكان طرفة فتى تياها معجبا بنفسه، فينما كان يشرب يوما بين يدي الملك، أشرفت أخت الملك فرآها، وشبت فيها، فنظر إليه الملك نظرة غضب، فلما خرج طرفة قال له خاله: إني خائف عليك من نظرته، فلم يكترث طرفة بذلك، ومن بعدها جعله الملك في حضرة أخوه قابوس، فتضايق طرفة وهجاه.

كما كان لطرفة صهر يطلق عليه اسم عمرو بن بشر، وكان في حاشية الملك عمرو بن هند فشكت أخته إليه شيئا من زوجها، فهجاه طرفة واتفق أن خرج عمرو بن هند إلى الصيد، وكان ما يزال ناقما عليه، وكان معه عبد عمرو، فانقطع في نفر من أصحابه وفيهم عبد عمرو، حتى أصاب حمار وحش فعقره، فقال لعبد عمرو: انزل واذبحه فنزل

[1] المصدر نفسه، ص 6.

وعالج الحمار فأعياه وكان عبد عمرو سمينا بدينا، فضحك الملك وقال كأن طرفة رآك حين قال:

ولا خير فه، غير أن له غنى وأن له كشحا، إذا قام أهضما[1]

فغضب عبد عمرو وقال: وما هجاك به فهو أشد من هذا، فقال ما هو؟ قال: قوله

وليت لنا مكان الملك عمرو رغوثا حول قبتنا تخور

فقال عمرو بن هند: ما أصدقك عليه.

أسطورة مقتله:

لبث عمرو بن هند يتحين الفرص ليتخلص من الاثنين معا، من طرفة وخاله وكان يؤانسهما حتى اطمأنا إليه، فدعاهما وقال لهما: لعلكما اشتقتما إلى أهلكما أبشركما أن تنصرفا؟ قالا: نعم، فكتب كتابين إلى عامله في البحرين وقال لهما: انطلقا إليه وخذا منه جوائزكما.

فحمل كل منهما كتابه، وسارا حتى بلغا النجف، فقال الملتمس لطرفة: تعلمن والله أن ارتياح عمرو لي ولك لأمر عندي مريب، وإني لا أنطلق بصحيفة لا أدري ما فيها، فقال طرفة: إنك لشيء الظن، وما تخاف من صحيفة؟ إن كان فيها الذي وعدنا، وإلا رجعنا فلم نترك له شيئا، فأبى الملتمس أن يجيب وعدل إلى حيث رأى غلاما من الحيرة، فدفع إليه الصحيفة ليقرأها، فلما نظر الغلام فيها قال: ثكلت الملتمس أمه ! فأخذ المتلمس الصحيفة وقذفها في البحيرة، فضرب المثل بصحيفة المتلمس، ثم قال لطرفة: تعلمن والله أن الذي في كتابك مثل الذي في كتابي، فقال طرفة: إن يكن قد اجترأ عليك ما كان بالذي يجترئ علي، وأبي أن يطيعه، فتركه المتلمس وهرب إلى الشام، وسار طرفة إلى البحرين، وكان صاحبها أبو كرب بن الحرث، وهو من أقرباء طرفة، فلما قرأ الكتاب قال: أتعلم ما أمرت فيك؟ قال طرفة: نعم ! أمرت أن تجزيني وتحسن إلي، فقال له،: إنه بيني وبينك نحؤولة لها راع فاهرب من ليلتك هذه، فإني قد أمرت بقتلك، فاخرج قبل أن تصبح ويعلم بك الناس، فأبى طرفة، وقال اشتدت عليك جائزتي، وأحببت أن أهرب

[1] المصدر نفسه، ص 7.

وأجعل لعمرو بن هند علي سبيلا، كأنني أذنبت ذنبا، والله لا أفعل فأمرا بحبسه، وثم كتب لعمر قال ابعث إلى عملك من تريد فإني غير قاتل الرجل.[1]

وهناك رواية أخرى تزعم بأن عامل البحرين كان اسمه المكعبر، وإليه أرسل عمرو بن هند الكتابين، وأنه لما خرج طرفة وخاله من عند عمرو بن هند سار حتى إذا هبط بأرض قريبة من الحيرة، إذ هما بشيخ معه كسرة يأكلها، وهو يتبرز ويقصع القمل فقال له المتلمس: بالله ما رأيت شيئا أحمق وأضعف عقلا منك، فقال له الشيخ ما الذي أنكرت علي؟ فقال: تبرز وتأكل وتقصع القمل، قال إني أخرج خبيثا، وأدخل طيبا وأقتل عدوا، ولكنك أحمق مني وألأم حامل حتفه بيمينه، ولا يدري ما فيه، فتنبه الملتمس، وكأنما كان نائما، وإذا هو بغلام من الحيرة فقال له المتلمس: يا غلام أتقرأ قال: نعم، قال اقرأ هذا لي: فإذا فيها "باسمك الله، من عمرو بن هند إلى المكعبر إذا أتاك كتابي هذا من الملتمس، فاقطع يديه ورجليه وادفنه حيا" فألقى المتلمس الصحيفة في النهر، وقال لطرفة معك والله مثلها فقال: كلا ما كان ليكتب لي مثل ذلك.

ثم أتى المكعبر فقطع يديه ورجليه ودفنه حيا. فضرب المثل بصحيفة الملتمس لمن يسعى في حتفه بنفسه، وقد قتل طرفة في السادس والعشرين من عمره بدليل قول أخته في رثائه:

عددنا له ستا وعشرين حجة فلما توفاها استوى سبدا ضخما

فجعنا شعره به لما انتظرنا إيابه على خير حين، ولا وليدا ولا قمحا

وشعر طرفة يمتاز بما فيه من روح الشباب المتمردة، الثائرة في سبيل حريتها بما يرشح منه من ألم وشكوى واعتداد بالنفس، وامتلاء من الشخصية مما يجعل له تأثيرا في النفس، وجمالا خاصا قلما نجد مثله في الشعر الجاهلي.

[1] ديوان طرفة بن العبد، ص 8ـ9

ب - أقسام الإيقاع:

1/ الإيقاع الخارجي:

هو الشكل الخارجي للقصيدة يحكمها علما العروض والقافية، وما يتفرع عنها من أمور تخص الدوائر العروضية واختيار الأوزان وانتقاء القوافي والزحافات والعلل والترصيع والصلة بين الوزن والموضوع والقافية.

أ/ الوزن: لغة:

الوزن: وزن الثقل والخفة، الوزن "ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم ومثله الوزن، أوزان العرب ما نبت عليها أشعارها واحدها وزن. وقد وزن الشعر وزنا فاتزن".[1]

مفهوم الوزن اصطلاحا:

لقد حاول ابن خلدون تعريف الشعر فقال "الشعر هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي".[2]

كما قال الخفاجي "الشعر الكلام الموزون المقفى على مقاييس العرب المقصود به الوزن المرتبط بمعنى وقافية".[3]

وأوزان الشعر تجري على خمسة عشر بحرا، وضعها بإتقان الخليل بن أحمد الفراهيدي وزاد الأخفش تلميذه البحر السادس عشر ويسمى المتدارك، وهذا النظام الذي وضعه الخليل نظام متكامل فلا استقطان فيه ولا اهتزازات عنيفة بين جنباته ولكنها هزات خفيفة مطربة وحركات وسكنات وتمايل والنغم ولم تعرف لغة من اللغات القديمة كل هذا النظام الدقيق للشعر وإيقاعاته واختتام هذه الإيقاعات بالقوافي.

---

[1] ابن منظور:"لسان العرب"، ط3 ،ج15، 2004، ص 205.

[2] أمين علي السيد :"في علم العروض والقافية"، ط3، دار المعارف، مصر، د ت، ص 7.

[3] محمد عبد المنعم حفاجي :"القصيدة العربية عروضها في القديم والحديث"، ط1، مكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1994، ص 13.

مع العلم أن هناك الكثير من النقاد ممن يربطون بين وزن القصيدة وموضوعاتها من حيث يجعلون بحورا معينة تجود فيها أغراض ومعان محددة، بحيث يقول على صبح: "يكاد يجمع النقاد قديما وحديثا، على أن الرثاء يتناسب مع بحر الممتد الوزن كالطويل لأن الامتداد والطول يتفق مع شدة الحزن أم الهلع والانفعال يتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد نبضات القلب".[1]

وكذلك يعرف ابن رشد الوزن بقوله: "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولها به خصوصية وهو مشتمل على القافية".[2]

كما أورد القرطاجني تعريف له "أن تكون المقادير المقفاة تساوي في أزمنة متساوية لا تفارقها عدد الحركات والسكنات والترتيب".[3]

وقد وصفته نازك الملائكة قائلة: "الوزن كالسحر يسري في مقطع العبارات ويكهربها بتيار خفي من الموسيقى وهو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب وإنما يجعل كل شطر فيه أكثر إثارة".[4]

فالوزن يشكل خطا أفقيا في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة، فالخط الوزن وفي نقطة تقاطعه مع الإيقاع يكون ذو خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص وخصوصية الشاعر مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية، أن أول خصائص عنصر الوزن كونه خط أفقي يمتد من أول البيت الشعري وينتهي بنهايته، وثاني خصائصه أنه مكون من وحدات موسيقية تسمى التفعيلات أما الخاصية الثالثة وهي التكرار والرتابة المتمثلان أساسا في التفاعيل الصحيحة والبحور التامة الكاملة في علم العروض.

والوزن يمثل الأساس في الموسيقى النص الخارجية وعلى هذا الأساس فموسيقى الإطار تتصل بالوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة.

---

[1] حسن نصار:"القافية في العروض والأدب"، د ط، مكتبة الثقافة الدينية، د ت، ص 44.

[2] ابن الرشيق:"العمدة في صناعة الشعر ونقده"، ط1، تح محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، 1934، ص 218.

[3] حازم القرطاجني:" منهاج البلغاء وسراج الدباء"، د ط، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 263.

[4] محمد حسن عبد الله:"الصورة والبناء الشعري"، د ط، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ت، ص 44.

التقطيع العروضي:

ــ لخولة أطلال ببرقة تهمد	تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
لخولة أطلالن ببرقة تهمدي	تلوح كباقي لوشم في ظاهر ليدي
0//0///0//0/0////0//	0//0//0/0//0/0/0///0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
ــ وقوفا بها صحبي على مطيهم	يقولون لا تهلك أسى وتجلد
وقوفن بها صحبي على مطييهم	يقولون لا تهلك أسن وتجللدي
0//0//0//0/0/0//0/0//	0//0///0//0/0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
ــ كأن حدوج المالكية غدوة	خلايا سفين بالنواصف مندد
كأنن حدوج لمالكية غدوتن	خلايا سفين بلنواصف منددي
0//0///0//0/0/0///0//	0//0///0//0/0//0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعلن فعول مفاعلن
ــ عدولية أو من سفين ابن يامن	يجوز بها الملاح طورا ويهتدي
عدوليتن أو من سفين ابن يامن	يجوز بهلملاح طورن ويهتدي
0//0//0//0/0/0//0/0//	0//0//0/0//0//0///0//
فعولن مفاعيلنمفاعلنمفاعلن	فعول مفاعلن فعولن مفاعلن
ــ يشقق جباب الماء حيزومها بها	كما قسم الثرب المفايل باليد
يشقق جباب لماء حيزومها بها	كما قسم لثرب لمفايلو بليدي
0//0//0/0//0/0/0///0//	0//0////0//0/0/0///0//
ــ وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن	مظاهر بسمطي لؤلؤ وزبرجد
وفلحيي أحوى ينفض لمرد شادنن	مظاهر سمطي لؤلؤنوزبرجدي
0//0////0//0/0/0//0/0//	0//0///0//0/0/0///0//
فعولن مفاعيلن فعول متفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

ـــ خدول تراعي ربربا بخميلة تناول أطراف البربر، وترتدي

خدولن تراعي ربربنبجميلتن تناول أطراف لبرير، وترتدي

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0///0//0/0/0///0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

ـــ وتبسم عن ألمى، كأن منورا تخلل حر الرمل دعص له ندي

وتبسم عن ألمى، كأنن منوورن تخللل حرر لررمل دعصن لهو ندي

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0//0/

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ـــ سقته إياه الشمس إلا لثاته أسف ولم تكدم عليه بإثمد

سقته إيياهششمسإللا لثاته أسفف ولم تكدم عليه بإثمدي

0/0//0/0//0/0/0/0//0// 0//0///0//0/0/0///0//

ـــ ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليه، نقي اللون لم يتخدد

ووجهن كأنن لشمس حللت رداءها عليه نقي اللون لم يتخددي

0//0//0/0//0/0/0//0/0// 0//0///0//0/0/0///0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

لقد اعتمد طرفة بن العبد في معلقته على وزن البحر الطويل وسمي طويل لأنه أطول البحور فعدد حروف تفعيلاته 48 حرف وهو بحر لا يستعمل إلا تاما.

مفتاحه:

طويل له دون البحور فضائل فعولن، مفاعيلن، فعولن مفاعيلن

فللبحر الطويل عروض واحدة فقط وهي مفاعلن.

وله ثلاثة أضرب: أي أن الشاعر يختار أحد هذه الأضرب ويستعمله في القصيدة ولا يجوز له التنويع بين الأضرب.

الضرب الأول: الصحيح (مفاعيلن).

الضرب الثاني: هي مقبوضة مثل العروض (مفاعلن).

الضرب الثالث: هي (فعولن) تصبح ←——— فعول.

جوازات الحشو:

فعولن: يجوز أن يصيبها القبض فتصبح ⟵ فعول وهذا حسن.

القبض: هو حذف الخامس الساكن.

ويجوز أن تاتي عولن أو فعلن، ويسمى ذلك بالخرم (وهو حذف أول متحرك).

كما يجوز أن يجتمع فيها القبض والخرم ويسمى ذلك بالثلم ويقصد به حذف الأول وحذف الخامس فتصبح فعولن ⟵ عول.

مفاعيلن: وهي يصيبها القبض فتصبح ⟵ مفاعلن

ويصيبها كذلك الكف فتصبح ⟵مفاعيل، ويكون ذلك بحذف السابع الساكن.[1]

التفعيلة	التغيرات التي تطرأ عليها	اسم الزحاف أو العلة
فعولن	تصبح فعولن (حذف الخامس الساكن). عولن أو فعلن (حذف الحرف الأول المتحرك)	- القبض. - الحزم
مفاعيلن	فتصبح مفاعلن وذلك بحذف الحرف الخامس الساكن. تصبح: مفاعيلن، متفاعلن ⟵ متفاعلاتن: وذلك بزيادة سبب خفيف على وتد مجموع.	- القبض. - علة الترفيل.

2

[1] فوزي سعيد عيسى:"العروض العربي ومحاولات التجديد فيه"، د ط، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مصر، 1988، ص 187.

[2] المرجع نفسه، ص 188.

ب/ القافية:

مفهومها:

أ/ لغة:

يقال قفوت فلانا اتبعت أثره، وقفوته أقفوه رميته بأمر قبيح وفي نوادر العرب، أثره أي تبعه وضده في الدعاة قفا الله أثره، مثل قفا الله أثره: اقتفى أثره وتقفاه، اتبعه وقفيت على أثره بفلان أي لتبعت إياه، في التنزيل العزيز قوله تعالى: "ثم قفينا على آثارهم برسلنا"[1] أي أتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعده.

"والقافية آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام".[2]

"القفوة الرهبة تثور عند أول المطر، والقفو مصدر قولك: قفا، يقفوا وهو أن يتيح شيئا وقفوته أقفوه قفوا، وتقفيته أي اتبعته".[3]

"القافية مأخوذة من القفا وراء العنق كالقافية، وقفوته قفوا تبعته".[4]

وسميت كذلك لأنها "تقفو أثر كل بيت، وقال قوم لأنها تقفو أثر كل بيت وقال قوم لأنها تقفو أخواتها".[5]

ب/ اصطلاحا:

"يتحدد معنى القافية من التناغم الموسيقي لحرف الروي واتفاقه مع أحاسيس الشاعر: وهي اشتراك بيتين أو أكثر في الحرف الأخير، ومبحث علم القافية ضروري وحركته فائدتها ضبط الإيقاع حتى نفرق النسق الذي رسم للشعر والانفعال الذي يتلاءم بين القافية وموضوع القصيدة".[6]

---

[1] الحديد/ 27.

[2] ابن منظور:" لسان العرب"، دار الصادر، بيروت، م 8، ص 16.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي:"كتاب العين"، تح مهدي وإبراهيم السامراني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1967، ص 290.

[4] الفيروز الأبادي:" القاموس المحيط"، ط1، ص 360.

[5] ابن رشيق:" العمدة في صناعة الشعر ونقده"، ص 243.

[6] أبو السعود سلامة:" الإيقاع في الشعر العربي"، د ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة، د ت، ص 100، 103.

وقد عرف العروضيون القافية بأنها: "الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري، وقد يكون القافية كلمة واحدة، وقد تكون بضع كلمة".

ج/ حروف القافية:

تتكون القافية "من حروف ساكنة، وحروف متحركة وهذه الحروف لها أسماء".

- **الروي**: "وهو الحرف والصوت الذي يستلزم التكرار في نهاية وحدة البيت، وإليه تنسب القصيدة فيقال مثلا: عينية أبي ذؤيب، ولامية المهلهل.

وسمي هذا الصوت رويا من الرواية التي يذهب معناها إلى الحفظ والتعهد فهو حافظ للقصيدة، وحركة صوت الروى تسمى المجرى لأنه يجري منه إلى الأصوات الأخرى (الوصل)".[1]

- "**الوصل**: هو الحرف الذي يأتي بعد الروي.
- **الخروج**: هو حرف المد الناتج عن إشباع حرف الوصل.
- **الردف**: هو حرف المد الذي يكون قبل الروي ولا فاصل بينهما.
- **التأسيس**: هو الألف الذي يكون بينها وبين الروي حرف.
- **الدخيل**: هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي".[2]

د/ أثر القافية في معلقة طرفة بن العبد:

لقد جاءت القافية في معلقة طرفة بن العبد، قافية مطلقة وهذا النوع من القوافي تكون فيه القافية متحركة، وذلك لأن حرف الروي فيها قد تلازمه الضمة أو الفتحة أو الكسرة، ففي المعلقة كانت حركة الكسر، ملازمة لحرف الروي منذ بدايتها حتى نهايتها، وبهذا تعد القافية من أهم أشكال الإيقاع الخارجي وذلك بما تحدثه في أذن القارئ والمستمع من رنين، يستحب في أغلب الأحيان وذلك بما يتركه تكرار حرف الروي الموحد في كل أبيات المعلقة ألا وهو حرف الدال في ذاكرة المستمع، فتكون هذه الأخيرة من أشد

---

[1] عبد القادر عبد الجليل:" هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي"، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص 359 – 360.

[2] أبو السعود سلامة:"الإيقاع في الشعر العربي"، ص 110.

الكلمات صدا على غرار باقي الكلمات الأخرى الموجودة في القصيدة ككل أو في البيت نفسه.

لهذا نجد حازم القرطاجني يقول "أن القافية لها علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع، وأثره النفسي فقد بين أن وقوع القافية في آخر البيت، وتكرار رويها يتيح للقارئ نسخة من الصمت تتجاوب، فيه ذاكرته، فتكون أعلق بالحافظة وأشد من سواها من كلمات البيت، فأصدائها تتردد في الذهن فإذا دلت على أمر كريه، أورثت في النفس ضيقا وتبرما، أما إذا دلت على أمر طيب أورثتها أمرا طيبا".[1]

ه/ النموذج التطبيقي:

لخولة أطلال ببرقة تهمد	تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
لخولة أطلالن ببرقة تهمد	تلوح كباقي لوشم في ظاهر ليدي
//0///0//0/0/0///0//	0//0//0/0//0/0/0///0//
فعول مفاعيلن فعول مفاعل	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

القافية: هي كلمة:

ظاهر ليدي الوصل

0//0//0/

الروي.

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 76.

لم يرتكز النص الشعري على مجال الوزن والقافية فقط فبالإضافة إلى هذه القيم التنويعية، هناك مجال آخر أضفى قيمة جمالية موسيقية، وذلك لأنه امتداد للمجال الخارجي (الموسيقى الخارجية).

2/ الإيقاع الداخلي:

ويقصد به التركيب الداخلي للنص، وهو وحدة النغم التي مبعثها الألفاظ الخاصة والمنتقاة المؤدية لغرض فني، المبنية على الاحتمالات التي تجوب في نفس الشاعر، مع تكرار الكلمات والأصوات الداخلية في التراكيب ويتطلب الإيقاع الداخلي في أي نص "شيئا من الملاحظة الدقيقة للكشف عن موطن رصد مظاهره قبل الانتهاء إلى الكشف آخر الأمر عن البنية السطحية للنص المطروح للتحليل"[1]، ويتكون الإيقاع الداخلي من:

(التكرار، الجرس، السجع، الموازنة، المقاطع الصوتية الكمية، التنغيم، المماثلة، التضاد، ...) وهذه كلها تدخل في دراسة البنية الصوتية للنصوص الإبداعية شعرا كانت أم نثرا.

أ/ المحسنات البديعية:

المحسنات اللفظية:

1- الجناس:

لغة: الجنس والمجانسة والتجنيس، والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجنس مصدر جانس، جناسا وكذلك المجانسة والتجنيس والجنس في اللغة الضرب وهو أهم من النوع قال ابن سعيد "والجمع أجنا وجنوس".[2]

---

[1] عبد الملك مرتاض:"الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور"، ط 3، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ت، ص 102.

[2] ابن منظور:" لسان العرب،" ص 201.

اصطلاحا: أورد السكاكي تعريفا له بقوله: "التجنس في اللفظ مع اختلاف في المعنى"[1] وهذا يعني أن الجناس هما كلمتين نجدهما متشابهتان من حيث اللفظ مختلفتين من حيث المعنى وهو ينقسم إلى قسمين[2]:

الأول: الجناس التام: "هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء".[3]

أ/ هيئة الحروف أي حركاتها وسكناتها.

ب/ عدد الحروف، ونوعها، وترتيبها، مع اختلافها في المعنى.

وقد ورد الجناس التام في المعلقة بقوله في البيت 14:

تباري عتاقا ناجيات، وأتبعت وظيفا وظيفا فوق مور معبد

فقد كان الجناس بين كلمتي(وظيفا و وظيفا)، فالكلمة الأولى تعني وظيف الرجل، وظيفا الثانية تعني وظيف اليد.

ويوجد كذلك في البيت: 26 و 29:

"جنوح دفاق عندل ثم أفرعت لها كتفاها في معالي مصعد"

"وأتلع نهاض إذا صعدت به كسكان بوصي بدجلة مصعد"[4]

فكان الجناس بين كلمتين (مصعد ومصعد)، فكلمة مصعد الأولى تعني الناقلة السريعة شديدة الميلان عن سمت الطريق لفرط نشاطها، والمصعد الثانية تعني الناقة الطويلة العنق إذا رفعت عنقها أشبه ذنب السفينة.

---

[1] السكاكي، "مفتاح العلوم"، ضبطه نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص 20 – 21.

[2] علي الجازم ومصطفى أمين: "البلاغة الواضحة لبيان المعاني والبديع"، ط17، دار المعارف، مصر، 1964، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص 59 – 60.

[4] طرفة بن العبد، ديوانه ،ص 22، 26.

الجناس غير التام:1

"هو ما اختلفت فيه اللفظتان في واحد من الأمور الآتية"[1]

يعني أن يطرأ أي تغيير على إحدى المكونات المذكورة سابقا وجعل اللفظة تختلف عن الأخرى في إحدى الأمور الآتية:

أ/ إذا اختلفت هيئة الحروف، ويسمى هذا جناسا مصرفا والاختلاف قد يكون في الحركة، وتمثل لذلك بالبيت 52 حيث قال:

"إذا رجعت في صوتها خلت صوتها تجاوب أظار على ربع رد".[2]

فقد اختلفت كلمة (صوتها) الأولى عن كلمة (صوتها الثانية)في الحركة الأولى كانت بكسر التاء والثانية كانت بفتحها وبهذا يسما جناسا مصرفا.

ب/ الاختلاف في العدد سمي ناقصا، مثل قوله في البيت: 15 و 16:

"تربعت القفين في الشول ترتعي حدائق مولى الأسرة الأغيد

تريع إلى صوت المهيب وتتقي بذي خصل، روحات أكلف ملبد"[3]

الجناس في هذين البيتين ورد ناقصا وذلك لاختلاف كلمتي في عدد الحروف وهيئتها مثل ما حصل في كلمتي(تربعت، وتريع) فالتربع: قصد بها الربيع والإقامة بالمكان، وكلمة تريع، يقصد بها الرجوع.

أثر الجناس في المعلقة:

لقد كان للجناس بنوعيه التام وغير التام أثره في المعلقة حيث ساهم في إحداث التناغم الموسيقي، فالجناس التام ترك أثر يمثل في إبراز وتبين براعة الشاعر وبيان حدقه في توظيف الألفاظ ذات المعاني المختلفة بمهارة ولطف، كما نجده يساهم في إبراز عضلاته اللغوية والبلاغية.

---

[1] علي الجازم ومصطفى أمين:" البلاغة الواضحة، البيان"، المعاني، البديع، ص 59.

[2] ديوان طرفة بن العبد، ص 31.

[3] المصدر نفسه، ص 23.

المحسنات المعنوية:

هي التي يكون التحسين بها راجع إلى المعنى قبل كل شيء، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ كالطباق مثلا وهي كثيرة ومتنوعة نذكر منها:

I/ الطباق: مفهومه:

ويسمى الطباق والتطبيق، والتضاد والتكافؤ.

أ/ لغة: الجمع بين الشيئين وأشار لذلك الخليل بن أحمد الفراهيدي حيث قال: "يقال جمعت بين الشيئين"[1]، أو هو كذلك "الجمع بين الشيء وضده في الكلام"[2]

وقد يكون الطباق اسمين مثل قوله تعالى: "وتحسبهم أيقاظا وهم رقود".[3]

أو فعلين كقوله تعالى أيضا: "وأنه هو أضحك وأبكى".[4]

ب/ اصطلاحا: ويعني الطباق في المعنى الاصطلاحي الإيجاب والسلب، وهذا ما أكده أبو هلال العسكري حيث عرفه بقوله: "هو أن تبني الكلام على نفي شيء من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به من جهة والنهي من جهة أخرى، وما يجري مجرى ذلك"[5] وبهذا يكون نوعين:

1/ طباق الإيجاب: وهو: "مالم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[6] يعني أن يكون المفردات المتضادة متوافقان إيجابا وسلبا مثل قول طرفة بن العبد في معلقته:

كريم يروي نفسه في حياته ستعلم، إن متنا غدا، أينا الصدي

أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوي في البطالة مفسد.[7]

---

(1) محمد الواسطي:" ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين"، ط1، دار النشر والمعرفة، 2003، ص 202.

(2) الهاشمي:"جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع"، توثيق يوسف الموصلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 2003، ص 303.

(3) سورة الكهف/ 18.

(4) سورة النجم/43.

(5) أبو هلال العسكري:" الصناعتين"، 1986، ص 405.

(6) علي الجازم ومصطفى أمين:"البلاغة الواضحة البيان والمعاني"، ص 281.

(7) طرفة بن العبد:"ديوانه"، ص 30 – 43.

حيث ورد في البيتين الشعريين لطرفة تضاد بين كلمتي (كريم، بخيل) وبين كلمتي (حياته، متنا).

كما ورد كذلك في هذا النوع من الطباق الطباق بالإيجاب في البيت 96 من المعلقة والذي يقول فيه:

"بطيء عن الحلى سريع إلى الحنى دلول بأجماع الرجال ملهد"[1]

لقد حصل في هذا البيت طباق أو تضاد بين الكلمتين (بطيء، سريع).

كما توجد أيضا مجموعة من الكلمات المتضادة غير التي ذكرناها سابقا من بينها: (نهاري، ليلي) في البيت 99، وكذلك كلمتي لاتهلك، تجلد) في البيت 2، وكذلك (أصبح، أمسى)، (صلب، مارن).[2]

2/ الطباق السلب:

هو "ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[3]، يعني أن تكون المطابقة فيه بالنفي، فهو عكس الطباق بالإيجاب.

فهذا النوع يشتمل عادة على فعلين من مادة واحدة أحدها إيجابي والثاني سلبي فمثلا قول الشاعر:

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفذ".[4]

فهذا البيت اشتمل على فعلين من المادة نفسها فالأول إيجابي وهو(ناقصا) والثاني سلبي (ما تنقص).

وكذلك نجده في البيت 38 بين الكلمتين (أرقلت، لم ترقل).

كما هو الحال أيضا في البيت 90 بين المتضادتين (قد تر، ألست ترى).

---

[1] طرفة بن العبد:"ديوانه" ص 56 – 60.

[2] المصدر السابق، ص 26، 30.

[3] المصدر السابق.

[4] المصدر السابق، ص 34.

ج/ أثر الطباق:

للطباق وظيفة معنوية، تتمثل في زيادة المعنى وضوحا، وقوة لا يراد المعني مع ضده، فقد ساهم الطباق الموظف في المعلقة بنوعيه الإيجاب والسلب على جعل المعنى أكثر جلاء وظهورا وهذا ما أضفى نوعا من الحيوية على القصيدة.

II/ التكرار:

مفهوم التكرار:

لغة: "انهزم عنه ثم كز عليه كرورا، وكر عليه رمحه، وكرا وفرا وكررت عليه الحديث كرا، وكررت عليه تكرارا وكر"[1] على سمعه كذا، وتكرز عليه يقول الأعشى:[2]

نفسي فداؤك يوم النزال إذا كان دعوى الرجال الكريرا

"وهو صوت في الصدر كالحشرجة وفعل ذلك كرة بعد كرة وكرات وآتية في الكرتين والقرتين في البردين، وباتت السحابة تكر كرها الجنوب، تصرفها، وعنده من الرجال والخيل كراكر، وقرقر الضاحك وكركر".[3]

وللتكرار منازل يحسن فيها، ومنازل يقبح فيها، وأغلب الأمر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، والشاعر لا يجب عليه أن يكرر اسما إلا على سبيل التشويق والاستعذاب أو على سبيل التنويه والإشادة إن كان في سياق المدح، فالتكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية تتطلب الإتيان بلفظ متعلق بمعنى، ثم تكرار ذلك اللفظ مع معنى آخر في نفس الكلام.

وتتدرج تحت التكرار عدة أنواع:

تكرار الحرف: ويقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تكشف عن الحالة النفسية للشاعر والتي يريد من خلال تكرار الحرف تجسيدها وإبانتها لتصل إلى السامع بفكرة الشاعر نفسها.

---

[1] الزمخشري:"أساس البلاغة،" ط1، دار الكتب العلمية بيروت، ج2، 1999، ص 128 – 129.

[2] أحمد بن علي القلقشندي:" صبح الأعشى في صناعة الإنشا"، يوسف علي طويل، ط1، دار الفكر، دمشق، ج8، 1987، ص 563.

[3] المصدر نفسه، ص 130.

جدول الحروف التي تكررت في المعلقة ونسبة حضورها:

الحروف	عدد الحروف	صفات الحروف	نسبة حضور الحروف
أ	330	مجهور	8.84%
ب	167	مجهور	4.47%
ت	279	مهموس	7.47%
ث	19	مهموس	0.50%
ج	65	مجهور	1.74%
ح	76	مهموس	2.03%
خ	43	مهموس	1.15%
ق	106	مجهور	2.84%
ر	211	مجهور	5.65%
ز	18	مجهور	0.48%
ن	235	مجهور	6.29%
ع	123	مجهور	3.29%
غ	23	مجهور	0.61%
س	76	مهموس	2.03%
ش	53	مهموس	1.42%
م	281	مجهور	7.53%
و	237	مجهور	6.35%
ي	298	مجهور	7.98%
ه	127	مهموس	3.40%
ط	29	مجهور	0.77%
ظ	11	مجهور	0.29%
ض	36	مجهور	0.96%

ص	40	مهموس	1.07%
ل	389	مجهور	10.42%
ف	121	مهموس	3.24%
ك	109	مهموس	2.92%
د	199	مجهور	5.33%
ذ	30	مجهور	0.80%
	مجموع الحروف 3731		

ومن الحروف التي تكررت في المعلقة نجد:

1/ حرف التاء: وهو من الأصوات المهموسة، لكنه انفجاري يوحي بالاستمرار بمعنى استمرار العمل وعدم انقطاعه، فهو مرة يوحي بالضعف والرقة ومرة يوحي بالقساوة والاضطراب، ويرى د. عبد الصبور شاهين أن التاء تدل على "الاضطراب في الطبيعة، أو الملابس للطبيعة في غير ما يكون شديدا"[1]، وهذا ما يساعد في تصور الحالة الشعورية التي كان يعيشها شاعرنا فهو مضطرب وأغلبية هذه الأبيات الموجودة في المعلقة ورد فيها حرف التاء بنسبة تجاوزت 279 مرة ما يعادل 7.47% في القصيدة وهذه أهم الأبيات التي وردت فيها التاء:

البيت 46 ←— 07 مرات وذلك في قوله:[2]

فإن تبغني في حلقة اليوم تلقني وإن تقتنضي في الحوانيت تصطد

البيت 59 ←— 06 مرات وذلك في قوله:[3]

فمنهن سبقي العاذلات بشربة كميت متى ما تعل بالماء تزبد

---

[1] عبد الصبور شاهين:" في التطور اللغوي"، ط2، مؤسسة الراسلة، بيروت، لبنان، 1985، ص 100.

[2] طرفة بن العبد:"ديوانه"، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

2/ **حرف الألف**: صوت انطلاقي مجهور لا يكون إلا صائتا، وقد ورد 330 مرة بحوالي 8.84% فقد اكتسح المساحة الكبرى في المعلقة، فهو وارد في غالبية الأبيات "ومن خصائصه لفت انتباه المستمع إلى كلام المرسل وكأنه تحذير وتنبيه من أمر معين".[1]

فنجده واردا بكثرة وعلى سبيل المثال في:

البيت 74 ←07 مرات وذلك في قوله[2]

وإن أدع للجلى أكن من حماتها وإن يأتيك الأعداد بالجهد أجهد.

البيت 83 ←07 مرات وذلك في قوله:[3]

أن الرجل الضرب الذي تعرفونه خشاش كرأس الحية المتوقد.

3/ **حرف الياء**: صامت مجهور، يرد هو الآخر في صورة صائت[4] والملاحظة في المعلقة أنه ورد بصورتيه حيث نراها صامتة مثل: (يلوم، الحي، يروي، خفي) وصائتة مثل: (مخافتي، غنائي، مشهدي، محتدي، قدي) فقد ورد في المعلقة بما يقارب 298 مرة، ما يعادل 7.98%فهو دال على "الانفعال المؤثر في البواطن"[5] وأهم الأبيات الواردة فيها:

البيت 95← 08 مرات وذلك في قوله

ولا تجعلني كامرئ ليس همه كهمي ولا يغني غنائي ومشهدي[6]

البيت 53 ←07 مرات وذلك في قوله:

وما زال تشرابي الخمور، ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي[7]

---

[1] هارون مجيد:"الجمال الصوتي للإيقاع الشعري"، ط14، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص 163.

[2] طرفة بن العبد:" ديوانه"،ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص 37.

[4] هارون مجبيد :"الجمال الصوتي للإيقاع الشعري"، ص 163.

[5] عبد الصبور شاهين:" في التطور اللغوي"، ص 103.

[6] المصدر نفسه، ص 39.

[7] المصدر نفسه، ص 31.

البيت 4 ⟵06 مرات وذلك في قوله:

عدولية أو من سفين بن يامن يجوز بها الملاح طورا ويهتدي[1]

4/ حرف اللام: "هو صوت مجهر مائع يحمل من الشدة التصاق اللسان بأصول الثنايا التصاقا محكما ومن الرخاوة تسرب للهواء عبر جنباته"[2] لعل هذا ما جعل عبد الصبور شاهين يرى أنه يدل على "الانطباع بالشيء بعد تكلفه"[3] فاللام مردد بكثرة في المعلقة بحوالي 389 مرة بنسبة تفوق 10.42% وهذا ما يوحي أن شاعرنا ها هنا متمسك بمحنته، حيث تتردد اللام في الأبيات سواء كان للتعريف أم أصلا في الكلام مثل:

البيت 96 ⟵09 مرات في قوله:

يطيء عن الجلى سريع إلى الحنى ذلول بأجماع الرجال ملهد[4]

البيت 56 ⟵ 07 مرات في قوله:

ألا أيهذا اللاثمي أحضر الوغى وأن أشهد اللذات، هل أنت مخلدي؟[5]

البيت 93 ⟵07 مرات في قوله:

فظل الإماء يمتللن حوارهن ويسعى علينا بالسديف المسرهد[6]

---

[1] المصدر نفسه، ص 20.

[2] هارون مجيد:" الجمال الصوتي للإيقاع الشعري"، ص 159.

[3] عبد الصبور شاهين:" في التطور اللغوي"، ص 102.

[4] طرفة بن العبد:"ديوانه"، ص 40.

[5] المصدر نفسه، ص 32.

[6] المصدر نفسه، ص 39.

5/ حرف الميم: صوت مجهور "يخرج الهواء أثناء النطق به من الأنف"[1] لذلك "فهو صوت خيشومي"[2] به غنة يدل على "الانجماع"[3] أي على التماسك والضم كضم الشفتين أثناء النطق به وعلى المرونة والليونة، ورد صوت الميم بنسبة معتبرة في المعلقة مما يؤكد أن شاعرنا هنا جد متألم داخليا، لكنه متماسك نفسيا، فالميم نجدها وردت حوالي 281 مرة بنسبة 7.53% وأهم الأبيات التي كررت فيها هي:

البيت 70 ⟵ 07 مرات في قوله:

يلوم وما أدري علام يلومني كما لامني في الحي قرط بن معبد[4]

البيت 79 ⟵ 06 مرات في قوله:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الحسام المهند[5]

البيت 19 ⟵ 06 مرات في قوله:

لها فخذان أكمل النحض فيهما كأنهما باب منيف ممرد[6]

6/ حرف الواو: صائت مجهور وقد يكون صامتا أيضا في حالات معينة وقد ورد بصورتيه في المعلقة وهو يدل على "الانفعال المؤثر في الظواهر"[7] تماشيا مع الحركة التي تحدث أثناء النطق به سواء صامتا مثل (وظلم، ولو شاء ربي، وقد تر الوظيف وساقط) أو صائتة مثل (هجود، بنون، يلومني، الخمر، علوب) فالواو وارد حوالي 237 مرة بمعدل 6.35%وأهم الأبيات التي تكرر فيها:

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، 1988، ص

[2] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية، 1993.

[3] عبد الصبور شاهين، في التطور اللغوي، ص 102.

[4] المصدر نفسه، ص 34.

[5] المصدر نفسه، ص 36.

[6] طرفة بن العبد:"ديوانه"، ص 24.

[7] عبد الصبور شاهين:" في التطور اللغوي"، ص 103.

البيت 14 ⟵05 مرات وذلك في قوله:

تباري عتاقا ناجيات، وأتبعت وظيفا، وظيفا فوق مور معبد[1]

البيت 53 ⟵05 مرات وذلك في قوله:

وما زال تشرابي الخمور، ولذتي وبيعي وإنفاقي طريقي ومتلدي[2]

7/ حرف النون: صوت مجهور "مائع هو الآخر فيه من صلابة الالتصاق ورخاوة تسرب الهواء"[3] ومع أن هذا الصوت يوحي لنا بالألم وكثرة الأنين إلا أنه يحمل في طياته نوعا من الأناقة، فيقول عبد الصبور "النون تدل على البطون في الشيء، وعلى تمكن المعنى تمكنا تظهر أعراضه"[4] وهو ما يوحي لنا بمدى ألم الشاعر وحزنه لكنه رغم مرارة هذا الألم يحبسه بداخله لعزة نفسه، فنجد صوت النون تردد حوالي 235 مرة في المعلقة بنسبة 6.29%وأهم الأبيات التي ورد فيها بكثرة هي:

البيت 46 ⟵07 مرات وذلك في قوله:

فإن تبغني في حلقة اليوم تلقني وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد[5]

البيت 47 ⟵06 مرات وذلك في قوله:

متى تأتيني أصبحك كأسا روية وإن كنت عنها ذا غنى فاغن وازدد[6]

---

[1] طرفة بن العبد:"ديوانه" ،ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

[3] الطيب دبه:" مبادئ اللسانيات البنيوية دراسة تحليلية ابستيميولوجية"، د ط، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، د ت،.

[4] عبد الصبور شاهين:" في التطور اللغوي"، ص 102.

[5] المصدر نفسه، ص 21.

[6] المصدر السابق، ص 21. عبد الصبور شاهين:" في التطور اللغوي"، ص 101.

8/حرف الدال: صوت مجهور انفجاري، "يدل على التصلب وعلى التغيير المتوزع"[1] فهو يوحي "بكل مظاهر القساوة والصلابة"[2] كما في (يلندد، الردى، مندد) وقد توحي كذلك باللين والنعومة، وقد ورد هذا الصوت بنسبة معتبرة تجاوزت 199 مرة في المعلقة لدرجة أن رويها كان من هذا الحرف فنسبت له وعادلت هذه النسبة الكبيرة ما يقارب 5.33%وأهم الأبيات التي ورد فيها هذا الحرف هي:

البيت 24⟵ 04 مرات وذلك في قوله:

صهابية العثنون موجدة القرا بعيدة وخد الجرل موارة اليد[3]

البيت 27 ⟵ 04 مرات وذلك في قوله:

كأن علوب النسع في دأياتها موارد من خلقاء في ظهر قرد[4].

---

[1] مصطفى منذور:" اللغة بين العقل والمغامرة"، د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1974، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] المرجع نفسه، ص 24.

9/ حرف الباء: لقد ورد حرف الباء بنسبة لا بأس بها تعدت 167 مرة ما يقارب 4.47 وهو "صوت شفوي مجهور انفجاري شديد"[1] فتكرر هذا الصوت مهم لإيقاعية النص وأهم خصائصه "السعة والانبساط"[2] مما يؤكد على سعة النفس والصدر الرحب الذي يتحمل المصاعب والآلام، فهو يخالج النفس بما تحمله من مكنونات ونلمس هذا في الأبيات التي ورد فيها على سبيل المثال:

البيت 50 ⟵ 05 مرات وذلك في قوله:

رجيب قطاب الجيب منها، رقيقة بجس الندامى، بضة المتجرد.[3]

البيت 59 ⟵ 05 مرات وذلك في قوله:

فمنهن سبقي العاذلات بشربة كميت متى ما تعل بالماء، تزبد.[4]

10/ حرف الهاء: صوت مهموس، رخو، مستقل من أقصى الحلق، وعبر عنه الخليل بالتهوع فهو "الأنسب للتعبير عن الآهات والتنهيدات المتكررة الطويلة"[5]بحيث يجد الشاعر هنا مخرجا ومتنفسا من خلال هذه الأصوات فراح يكثر منه سواء كان أصلا في الكلمة أو ضميرا وقد وردت الهاء 127 مرة بمعدل 3.40% أغلبها ضمير متصل وأهم الأبيات التي وردت فيها:

البيت 02 ⟵ 03 مرات وذلك في قوله:

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون: لا تهلك أسى وتجلد[6]

البيت 09 ⟵ 03 مرات وذلك في قوله:

سقته إياه الشمس إلا لثاته أسف ولم تعدم عليه بإثمد.[7]

---

(1) عبد القادر عبد الجليل:" الأصوات اللغوية"، ص 156.

(2) مصطفى منذور:" اللغة بين العقل والمغامرة"، ص 120.

(3) طرفة بن العبد:"ديوانه"، ص 30.

(4) المصدر نفسه، ص 32.

(5) أمينة طيبي:"نظرية الفونيم والنص الشعري"، ص 09.

(6) المرجع نفسه، ص 9.

(7) المرجع نفسه، ص 21

11/ **حرف العين**: صوت مجهور احتكاكي يدل على "خلو الباطن والخلو المطلق"[1] أي فراغ الجوف له من خصائص الحروف كلها، فالشاعر أخرج كل ما بداخله من عبء المعاناة، فنجد حرف العين ورد حوالي 123 مرة بمعدل 3.29% وورد بكثرة في الأبيات التالية:

البيت 101 ←04 مرات وذلك في قوله:

على مواطن يخشى الفتى عنده الردى متى تعترك فيه الفرائض ترعد[2]

البيت 14 ←03 مرات وذلك في قوله:

تباري عتاقا ناجيات، وأتبعت وظيفا، وظيفا فوق مور معبد[3]

12/ **حرف الفاء**: "مهموس شفوي أسناني"[4] وهو "من الأصوات الساكنة التي فيها ينحبس فيها الهواء انحباسا تامة إلى غاية طلق عنانه"[5] فهو ينحبس بانغلاق وتطابق الأسنان والشفاه فنجد الفاء ودت حوالي 121 مرة بمعدل 3.24%فمنها ما هو أصلي ولكن أغلبها كانت استفتاحية ابتدائية وأهم الأبيات الواردة فيها:

البيت 17← 04 مرات وذلك في قوله:

كأن جناني مضرحي تكنفا حفافيه شكا في العسيب بمسرد[6]

البيت 26 ←04 مرات وذلك في قوله:

جنوح دفاق عندل ثم أفرغت لها كتافها في معالي مصعد[7]

---

[1] عبد الصبور شاهين:" في التطور اللغوي"، ص 102.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 22.

[4] حسني عبد الجليل:" التمثيل الصوتي للمعاني"، دراسة نظرية وتطبيقية في العشر الجاهلي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998.

[5] إبراهيم أنيس:" الأصوات اللغوية"، ص 26 – 27.

[6] طرفة بن العبد:"ديوانه" ص 24.

[7] المصدر نفسه، ص 26

13/ حرف الكاف: هو الآخر صوت انفجاري مهموس يدل على الشيء "الذي ينتج عن الشيء في احتكام"[1] فهو على هذا يوحي بالقوة المؤثرة والفعالية، فهو إذا لفظ بصوت عال يدل على شيء من التفخيم وهو ما نلمسه في المعلقة بحيث نجد الكاف وردت بنسبة معتبرة تقارب 109 مرة، بمعدل 2.92%ونسوق على سبيل المثال الأبيات التالية:

البيت 17 ⟵ 03 مرات وذلك في قوله:

كأن جناحي مضرحي تكنفا حفافيه شكا في العسيب بمسرد.[2]

البيت 73 ⟵ 03 مرات وذلك في قوله:

وقربت بالقربى، وجدك إنني مت يك أمر للنكيثة أشهد.[3]

دلالة الحروف المجهورة في المعلقة:

من خلال دراستنا للحروف التي وردت في المعلقة نلاحظ أن شاعرنا اختار من الكلمات ما أوقعت أصواتها تفاعلا يوحي بالحرارة، إذ أن الشاعر أكثر في استخدامه للأصوات المجهورة الانطلاقية لنصاعتها ووضوحها قصد إعطاء قيم تمييزية وتوضيحية للوصول إلى أذن السامع ومن ثم الوصول إلى قلبه.

تكرار اللفظة:

هو تكرار يعيد نفس اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ وإكسابها قوة وتأثيرية.

ومن الألفاظ التي تكررت في المعلقة أكثر من مرة هي على التوالي:

1/ لفظة "اليد" ⟵ وردت 06 مرات:

في البيت 01:

لخولة أطلال ببرقة تهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد.

---

[1] عبد الصبور شاهين:" في التطور اللغوي"، ص 102.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

في البيت 05:

يشق حباب الماء حيزومها بها كم قسم الترب المفايل باليد.

في البيت 24:

صهابية العثنون موجدة القرا بعيدة وخد الرجل موارة اليد

في البيت 57:

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي.

في البيت 68:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكا لطول المرني وثنياه باليد

في البيت 87:

إذا ابتدر القوم السلاح وجدتني منيعا، إذا بلت بقائمه يدي.

2/ لفظة "معبد" ⟵ وردت 05 مرات (باختلاف معناها فتارة يقصد بها أخوه وتارة الطريق المعبد)

في البيت 14:

تباري عتاقا ناجيات، أتبعت وظيفا، وظيفا فوق مور معبد

في البيت 54:

إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبد

في البيت 70:

يلوم وما أدري علام يلومني كم لامني في الحي قرط بن معبد.

في البيت 72:

على غير ذنب قلته، غير أنني نشدت فلم أغفل حمولة معبد.[1]

في البيت 94:

فإن مت فانعيني بما أنا أهله وشقي على الجيب يا ابنة معبد

[1] طرفة بن العبد:"ديوانه"، ص 19، 20، 25، 32، 34، 38، 22، 31، 34، 35، 39.

وقد زادت هذه الألفاظ المكررة في المعلقة أثرا بالغا وقوة تأثيرية وهذا كله بطبيعة الحال يسبغ نوعا من الجرس الموسيقي في المعلقة، كما أن تكرار بعض الألفاظ يبين حالة الشاعر ونفسيته التي تتجلى على افتخار الشاعر بنفسه ومكانته.

النبر:

جاء في لسان العرب: "النبر بالكلام الهمز"[1] وقد استخدم علماء العربية القدماء النبر لدلالة على الهمز وارتفاع الصوت، قال ابن المؤدب "وسمي نبرا لنبرك إياه إلى الحنك الأعلى والنبر الرفع".[2]

وأما النبر بمعناه الاصطلاحي فلم يدرسه النحاة العرب مطلقا[3] وقد عرفه إبراهيم أنيس قائلا: "إن المرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كلمة ليجعله بارزا أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة، وهذا الضغط هو الذي نسميه بالنبر".[4]

ولنا أن نرتشف بعض الأمثلة في القصيدة للتأكد من هذا، فالتأثير الإيقاعي للنبر يكون وفق أزمنة محددة في القصيدة مثل ما هو الحال في البيت 101 فالنبر بنفس الحرف (الراء) وفق نفس الموضع.

مثل: الردى – ترعد.

وهذا له وقع في النفس إضافة إلى التبصر في عمود المعلقة أين نجد الحرف السابق للروي مثل (الباء، الراء، الدال) عبر قافية المعلقة مثل (معبد، التهدد، المدمدد، المتورد، المتشدد).

---

[1] ابن منظور:" لسان العرب "مادة(نبر)، دار صادر، بيروت، ط1، 200.

[2] القاسم بن محمد بن سعيد المؤدب:" دقائق التصريف تحقيق أحمد ناجي القيسي وآخرون"، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1978، د ط.

[3] الطيب البكوش:" التصريف العربي من خلال علكم الأصوات الحديث"، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط2، 1978.

[4] إبراهيم أنيس:" الأصوات اللغوية"، مكتبة أنجلو المصرية، ط4، 1992.

خاتمة

يعتبر شعر طرفة بن العبد مرآة عاكسة لشخصيته، فقد كان شاعرا فذا، متميزا في عصره، صادقا فيما يصدر عنه من شعر، فهو في وصفه لناقة إنما يعبر عن إعجابه الصادق بها، فقد كانت نظرته لها تمثل نظرة تتميز بالسيرورة وديمومة الحياة، ولذلك فإن شعره يمثل لنا انعكاسات عاطفية صادقة، بعيدة عن كل التزيين والنفاق.

لقد وجد طرفة بن العبد في الوصف الغرض الشعري الذي عبر به عن عاطفته وتأثره ببيئته التي كان يعيش فيها، ذلك لأن شاعرنا عاش في ظروف صعبة في صباه وشبابه وإن كان هذا الوصف فيه نوعا من المبالغة.

ونستنتج من خلال دراستنا النتائج التالية :

- استمرار الحركة الإيقاعية منذ القديم إلى عصرنا الحالي.
- الدراسات النقدية التي تناولت الإيقاع في المنظور النقدي القديم والحديث.
- غلبة الأصوات المجهورة في المعلقة وذلك لما تحمله من معاني القوة والأصداء العالية.
- تنوع الشاعر في استخدام المحسنات البديعية، لما لها من أثر في الموسيقى الداخلية للمعلقة.

وفي الأخير نخلص إلى أن الإيقاع ظاهرة ممتدة الجذور منذ القديم حتى عصرنا الحالي بحيث لا يمكن الاستغناء عنها في دراسات الموسيقى الشعرية.

المنحق

لِخَــوْلَةَ أطْــلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَــدِ ... تلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

وُقُــوْفاً بِهَا صَحْبِي عَليَّ مَطِيَّهُــمْ ... يَقُــوْلُوْنَ لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَلَّــدِ

كَــأنَّ حُــدُوجَ المَالِكِيَّةِ غُــدْوَةً ... خَلاَيَا سَفِيْنٍ بِالنَّوَاصِــفِ مِنْ دَدِ

عَدَوْلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِيْنِ ابْنَ يَامِــنٍ ... يَجُوْرُ بِهَا المَلاَّحُ طَوْراً ويَهْتَــدِي

يَشُــقُّ حَبَابَ المَاءِ حَيْزُومُهَا بِهَــا ... كَمَــا قَسَمَ التُّرْبَ المُفَايِلَ بِاليَــدِ

وفِي الحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ المَرْدَ شَادِنٌ ... مُظَــاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وزَبَرْجَــدِ

خَــذُولٌ تُرَاعِــي رَبْرَباً بِخَمِيْلَــةٍ ... تَنَــاوَلُ أطْرَافَ البَرِيْرِ وتَرْتَــدِي

وتَبْسِــمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَــوَّراً ... تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٍ لَهُ نَــدِ

سَقَتْــهُ إيَاةُ الشَّمْــسِ إلاّ لِثَاتِــهِ ... أُسِــفَّ وَلَمْ تَكْدِمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِــدِ

ووَجْهٍ كَأَنَّ الشَّمْسَ أَلْقتْ رِدَاءهَا عَلَيْـــهِ نَقِيِّ اللَّـــوْنِ لَمْ يَتَخَـــدَّدِ

وإِنِّي لأُمْضِي الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِعَوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَلُوحُ وتَغْتَـــدِي

أَمُـــوْنٍ كَأَلْوَاحِ الإِرَانِ نَصَأْتُهَـــا عَلَى لاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُـــدِ

جُـــمَالِيَّةٍ وَجْنَاءَ تَرْدَى كَأَنَّهَـــا سَفَنَّجَـــةٌ تَبْـــرِي لأَزْعَرَ أَرْبَـــدِ

تُبَارِي عِتَاقاً نَاجِيَاتٍ وأَتْبَعَـــتْ وظِيْفـــاً وظِيْفاً فَوْقَ مَوْرٍ مُعْبَّـــدِ

تَرَبَّعْتِ القُفَّيْنِ فِي الشَّوْلِ تَرْتَعِي حَدَائِـــقَ مَوْلِيَّ الأَسِـــرَّةِ أَغْيَـــدِ

تَرِيْعُ إِلَى صَوْتِ المُهِيْبِ وتَتَّقِـــي بِذِي خُصَلٍ رَوْعَاتِ أَكْلَف مُلْبِدِ

كَـــأَنَّ جَنَاحَيْ مَضْرَحِيٍّ تَكَنَّفَـــا حِفَافَيْهِ شُكَّا فِي العَسِيْبِ بِمِسْـــرَدِ

فَطَوْراً بِهِ خَلْفَ الزَّمِيْلِ وَتَـــارَةً عَلَى حَشَفٍ كَالشَّنِّ ذَاوٍ مُجَدَّدِ

لَهَا فِخْذانِ أُكْمِلَ النَّحْضُ فِيْهِمَا ... كَأَنَّهُمَـــا بَابَا مُنِيْـــفٍ مُمَـــرَّدِ

وطَـــيٍّ مَحَالٍ كَالحَنِيِّ خُلُوفُـــهُ ... وأَجـــرِنَةٌ لُـــزَّتْ بِرَأيٍ مُنَضَّـــدِ

كَأَنَّ كِنَـــاسَيْ ضَالَةٍ يَكْنِفَانِهَـــا ... وأَطْرَ قِسِيٍّ تَحْتَ صَلْبٍ مُؤَيَّـــدِ

لَهَـــا مِرْفَقَـــانِ أَفْتَلانِ كَأَنَّمَـــا ... تَمُـــرُّ بِسَلْمَـــي دَالِجٍ مُتَشَـــدِّدِ

كَقَنْطَـــرةِ الرُّوْمِـــيِّ أَقْسَمَ رَبُّهَـــا ... لَتُكْتَنِفَـــنْ حَتَى تُشَـــادَ بِقَرْمَـــدِ

صُهَابِيَّـــةُ العُثْنُونِ مُوْجَدَةُ القَـــرَا ... بَعِيْـــدةُ وَخْدِ الرِّجْلِ مَوَّارَةُ اليَـــدِ

أُمِرَّتْ يَدَاهَا فَتْلَ شَزْرٍ وأُجْنِحَـــتْ ... لَهَـــا عَضُدَاهَا فِي سَقِيْفٍ مُسَنَّـــدِ

جَنـــوحٌ دِفَاقٌ عَنْدَلٌ ثُمَّ أُفْرِعَـــتْ ... لَهَـــا كَتِفَاهَا فِي مُعَالىً مُصَعَّـــدِ

كَأَنَّ عُـــلُوبَ النِّسْعِ فِي دَأَبَاتِهَـــا ... مَوَارِدُ مِن خَلْقَاءَ فِي ظَهْرِ قَـــرْدَدِ

تَـــلاقَى وأَحْيَـــاناً تَبِيْنُ كَأَنَّهَـــا

وأَتْلَــعُ نَهَّــاضٌ إِذَا صَعَّدَتْ بِــهِ ... بَنَــائِقُ غُــرٍّ فِي قَمِيْصٍ مُقَــدَّدِ

كَسُكَّــانِ بُوصِيٍّ بِدَجْلَةَ مُصْعِــدِ ... وجُمْجُمَــةٌ مِثْلُ العَــلاةِ كَأَنَّمَــا

وَعَى المُلْتَقَى مِنْهَا إِلَى حَرْفِ مِبْرَدِ ... وَخَدٌّ كَقِرْطَاسِ الشَّآمِي ومِشْفَــرٌ

كَسِبْــتِ اليَمَانِي قَدُّهُ لَمْ يُجَــرَّدِ ... وعَيْنَــانِ كَالمَاوِيَّتَيْــنِ اسْتَكَنَّتَــا

بِكَهْفَيْ حِجَاجَيْ صَخْرَةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ ... طَحُــورَانِ عُوَّارَ القَذَى فَتَرَاهُمَــا

كَمَكْحُــولَتَيْ مَذْعُورَةٍ أُمِّ فَرْقَــدِ ... وصَادِقَتَا سَمْعِ التَّوَجُّسِ للسُّــرَى

لِهَجْــسٍ خَفِيٍّ أَوْ لِصوْتٍ مُنَــدَّدِ ... مُؤَلَّلَتَــانِ تَعْرِفُ العِتْــقَ فِيْهِمَــا

كَسَامِعَتَــي شَــاةٍ بِحَوْمَلَ مُفْــرَدِ ... وأَرْوَعُ نَبَّــاضٌ أَحَــذُّ مُلَمْلَــمٌ

كَمِرْدَاةِ صَخْرٍ فِي صَفِيْحٍ مُصَمَّــدِ ... وأَعْلَمُ مَخْرُوتٌ مِنَ الأَنْفِ مَــارِنٌ

عَتِيْــقٌ مَتَى تَرْجُمْ بِهِ الأَرْضَ تَــزْدَدِ ...

وَإِنْ شِئْتُ لَمْ تُرْقِلْ وَإِنْ شِئْتُ أَرْقَلَتْ
مَخَافَةَ مَلْوِيٍّ مِنَ القَدِّ مُحْصَدِ

وَإِنْ شِئْتُ سَامَى وَاسِطَ الكَوْرِ رَأْسُهَا
وَعَامَتْ بِضَبْعَيْهَا نَجَاءَ الخَفَيْدَدِ

عَلَى مِثْلِهَا أَمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي
أَلاَ لَيْتَنِي أَفْدِيْكَ مِنْهَا وأَفْتَدِي

وجَاشَتْ إِلَيْهِ النَّفْسُ خَوْفاً وَخَالَهُ
مُصَاباً وَلَوْ أَمْسَى عَلَى غَيْرِ مَرْصَدِ

إِذَا القَوْمُ قَالُوا مَنْ فَتَىً خِلْتُ أَنَّنِي
عُنِيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدِ

أَحَلْتُ عَلَيْهَا بِالقَطِيْعِ فَأَجْذَمَتْ
وَقَدْ خَبَّ آلُ الأمْعَزِ المُتَوَقِّدِ

فَذَالَتْ كَمَا ذَالَتْ وَلِيْدَةُ مَجْلِسٍ
تُرِي رَبَّهَا أَذْيَالَ سَحْلٍ مُمَدَّدِ

فَإِن تَبغِنِي فِي حَلْقَةِ القَوْمِ تَلْقِنِي
وَإِنْ تَلْتَمِسْنِي فِي الحَوَانِيْتِ تَصْطَدِ

وَإِنْ يَلْتَقِ الحَيُّ الجَمِيْعُ تُلاَقِنِي
إِلَى ذِرْوَةِ البَيْتِ الشَّرِيْفِ المُصَمَّدِ

نَـــدَامَايَ بِيْضٌ كَالنُّجُـــومِ وَقَيْنَـــةٌ
تَرُوحُ عَلَينَـــا بَيْـــنَ بُرْدٍ وَمُجْسَـــدِ

رَحِيْبٌ قِطَابُ الجَيْبِ مِنْهَا رَقِيْقَـــةٌ
بِجَـــسِّ النُّـــدامَى بَضَّةُ المُتَجَـــرَّدِ

إِذَا نَحْـــنُ قُلْنَا أَسْمِعِيْنَا انْبَرَتْ لَنَـــا
عَلَـــى رِسْلِهَا مَطْرُوقَةً لَمْ تَشَـــدَّدِ

إِذَا رَجَّعَتْ فِي صَوْتِهَا خِلْتَ صَوْتَهَا
تَجَـــاوُبَ أَظْـــآرٍ عَلَى رُبَـــعٍ رَدِ

وَمَـــا زَالَ تَشْرَابِي الخُمُورَ وَلَذَّتِـــي
وبَيْعِـــي وإِنْفَاقِي طَرِيْفِي ومُتْلَـــدِي

إِلَـــى أنْ تَحَامَتْنِي العَشِيْرَةُ كُلُّهَـــا
وأُفْـــرِدْتُ إِفْـــرَادَ البَعِيْـــرِ المُعَبَّـــدِ

رَأَيْـــتُ بَنِـــي غَبْرَاءَ لاَ يُنْكِرُونَنِـــي
وَلاَ أَهْـــلُ هَذَاكَ الطِّرَافِ المُمَـــــدَّدِ

أَلاَ أَيُّها اللائِمي أَشهَـــدُ الوَغَـــى
وَأَنْ أَنْهَل اللَّذَّاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِـــدِي

فـــإِنْ كُنْتَ لاَ تَسْطِيْـــعُ دَفْعَ مَنِيَّتِـــي
فَدَعْنِـــي أُبَادِرُهَا بِمَا مَلَكَتْ يَـــدِي

وَلَــوْلاَ ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الفَتَــى
وَجَــدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُــوَّدِي

فَمِنْهُــنَّ سَبْقِــي العَاذِلاتِ بِشَرْبَــةٍ
كُمَيْــتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بِالمَاءِ تُزْبِــــدِ

وَكَرِّي إِذَا نَادَى المُضَافُ مُجَنَّبــــاً
كَسِيــدِ الغَضَــا نَبَّهْتَــهُ المُتَــوَرِّدِ

وتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ
بِبَهْكَنَــةٍ تَحْــتَ الخِبَــاءِ المُعَمَّــدِ

كَــأَنَّ البُــرِيْنَ والدَّمَالِيْجَ عُلِّقَــتْ
عَلَى عُشَــرٍ أَوْ خِرْوَعٍ لَمْ يُخَضَّــدِ

كَــرِيْمٌ يُرَوِّي نَفْسَــهُ فِي حَيَاتِــهِ
سَتَعْلَــمُ إِنْ مُتْنَا غَداً أَيُّنَا الصَّــدِي

أَرَى قَبْــرَ نَحَّــامٍ بَخِيْــلٍ بِمَالِــهِ
كَقَبْــرِ غَوِيٍّ فِي البَطَالَــةِ مُفْسِــدِ

تَــرَى جُثْوَتَيْنِ مِن تُرَابٍ عَلَيْهِمَــا
صَفَــائِحُ صُمٌّ مِنْ صَفِيْحٍ مُنَضَّــــدِ

أَرَى المَوْتَ يَعْتَامُ الكِرَامَ ويَصْطَفِــي
عَقِيْلَــةَ مَالِ الفَاحِــشِ المُتَشَــدِّدِ

أَرَى العَيْشَ كَنْزاً نَاقِصاً كُلَّ لَيْلَـــةٍ ... وَمَا تَنْقُـــصِ الأَيَّامُ وَالدَّهْرُ يَنْفَـــدِ

لَعَمْرُكَ إِنَّ المَوتَ مَا أَخْطَأَ الفَتَـــى ... لَكَالطِّـــوَلِ المُرْخَى وثِنْيَاهُ بِاليَـــدِ

فَمَا لِي أَرَانِي وَابْنَ عَمِّي مَالِكـــاً ... مَتَـــى أَدْنُ مِنْهُ يَنْـــأَ عَنِّي ويَبْعُـــدِ

يَلُـــوْمُ وَمَا أَدْرِي عَلامَ يَلُوْمُنِـــي ... كَمَا لامَنِي فِي الحَيِّ قُرْطُ بْنُ مَعْبَدِ

وأَيْأَسَنِـــي مِنْ كُـــلِّ خَيْرٍ طَلَبْتُـــهُ ... كَـــأَنَّا وَضَعْنَاهُ إِلَى رَمْسِ مُلْحَـــدِ

عَلَى غَيْـــرِ شَيْءٍ قُلْتُهُ غَيْرَ أَنَّنِـــي ... نَشَدْتُ فَلَمْ أَغْفِلْ حَمُوْلَةَ مَعْبَـــدِ

وَقَـــرَّبْتُ بِالقُرْبَـــى وجَدِّكَ إِنَّنِـــي ... مَتَـــى يَكُ أَمْرٌ للنَّكِيْثَـــةِ أَشْهَـــدِ

وإِنْ أُدْعَ لِلْجُلَّى أَكُنْ مِنْ حُمَاتِهَـــا ... وإِنْ يأْتِكَ الأَعْدَاءُ بِالجَهْدِ أَجْهَـــدِ

وَإِنْ يِقْذِفُوا بِالقَذْعِ عِرْضَكَ أَسْقِهِمْ ... بِكَأسِ حِيَاضِ المَوْتِ قَبْلَ التَّهَـــدُّدِ

بِلاَ حَـــدَثٍ أَحْدَثْتُهُ وكَمُحْـــدَثٍ ... هِجَائِي وقَذْفِي بِالشَّكَاةِ ومُطْرَدِي

فَلَوْ كَانَ مَوْلايَ إِمْرَأً هُوَ غَيْـــرَهُ ... لَفَـــرَّجَ كَرْبِي أَوْ لأَنْظَرَنِي غَـــدِي

ولَكِـــنَّ مَوْلايَ اِمْرُؤٌ هُوَ خَانِقِـــي ... عَلَى الشُّكْرِ والتَّسْآلِ أَوْ أَنَا مُفْتَـــدِ

وظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَـــةً ... عَلَى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنَّـــدِ

فَذَرْنِي وخُلْقِي إِنَّنِي لَكَ شَاكِـــرٌ ... وَلَـــوْ حَلَّ بَيْتِي نَائِياً عِنْدَ ضَرْغَـــدِ

فَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيْسَ بنَ خَالِدٍ ... وَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمْروَ بنَ مَرْثَدِ

فَأَصْبَحْتُ ذَا مَالٍ كَثِيْرٍ وَزَارَنِـــي ... بَنُـــونَ كِـــرَامٌ سَـــادَةٌ لِمُسَـــوَّدِ

أَنَا الرَّجُلُ الضَّرْبُ الَّذِي تَعْرِفُونَـــهُ ... خَشَـــاشٌ كَـــرَأْسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّـــدِ

فَـــآلَيْتُ لا يَنْفَكُّ كَشْحِي بِطَانَـــةً ... لِعَضْـــبٍ رَقِيْقِ الشَّفْرَتَيْنِ مُهَنَّـــدِ

حُسَـــامٍ إِذَا مَا قُمْتُ مُنْتَصِراً بِـــهِ ... كَفَى العَوْدَ مِنْهُ البَدْءُ لَيْسَ بِمِعْضَدِ

أَخِـــي ثِقَةٍ لا يَنْثَنِي عَنْ ضَرِيْبَـــةٍ ... إِذَا قِيْلَ مَهْلاً قَالَ حَاجِزُهُ قَـــدِي

إِذَا ابْتَدَرَ القَوْمُ السِّلاحَ وجَدْتَنِـــي ... مَنِيْعـــاً إِذَا بَلَّتْ بِقَائِمَـــهِ يَـــدِي

وَبَرْكٍ هُجُوْدٍ قَدْ أَثَارَتْ مَخَافَتِـــي ... بَوَادِيَهَـــا أَمْشِي بِعَضْبٍ مُجَـــرَّدِ

فَمَرَّتْ كَهَاةٌ ذَاتُ خَيْفٍ جُلالَـــةٌ ... عَقِيْلَـــةَ شَيْـــخٍ كَالوَبِيْلِ يَلَنْـــدَدِ

يَقُـــوْلُ وَقَدْ تَرَّ الوَظِيْفُ وَسَاقُهَـــا ... أَلَسْتَ تَرَى أَنْ قَدْ أَتَيْتَ بِمُؤَيَّـــدِ

وقَـــالَ أَلا مَاذَا تَرَونَ بِشَـــارِبٍ ... شَـــدِيْدٌ عَلَيْنَـــا بَغْيُـــهُ مُتَعَمِّـــدِ

وقَـــالَ ذَرُوهُ إِنَّمَـــا نَفْعُهَـــا لَـــهُ ... وإِلاَّ تَكُـــفُّوا قَاصِيَ البَرْكِ يَـــزْدَدِ

فَظَـــلَّ الإِمَاءُ يَمْتَلِـــلْنَ حُوَارَهَـــا ... ويُسْعَى عَلَيْنَا بِالسَّدِيْفِ المُسَرْهَـــدِ

فَإِنْ مُـــتُّ فَانْعِيْنِـــي بِمَا أَنَا أَهْلُـــهُ
وشُقِّـــي عَلَيَّ الجَيْبَ يَا ابْنَةَ مَعْبَـــدِ

ولا تَجْعَلِيْنِي كَأَمْرِىءٍ لَيْسَ هَمُّـــهُ
كَهَمِّي ولا يُغْنِي غَنَائِي ومَشْهَـــدِي

بَطِيءٍ عَنْ الجُلَّى سَرِيْعٍ إِلَى الخَنَـــى
ذَلُـــولٍ بِأَجْمَـــاعِ الرِّجَالِ مُلَهَّـــدِ

فَلَوْ كُنْتُ وَغْلاً فِي الرِّجَالِ لَضَرَّنِي
عَـــدَاوَةُ ذِي الأَصْحَابِ والْمُتَوَحِّـــدِ

وَلَكِنْ نَفَى عَنِّي الرِّجَالَ جَرَاءَتِـــي
عَلَيْهِمْ وإِقْدَامِي وصِدْقِي ومَحْتِـــدِي

لَعَمْـــرُكَ مَا أَمْـــرِي عَلَـــيَّ بُغُمَّـــةٍ
نَهَـــارِي ولا لَيْلِـــي عَلَيَّ بِسَرْمَـــدِ

ويَـــوْمٍ حَبَسْتُ النَّفْسَ عِنْدَ عِرَاكِـــهِ
حِفَاظـــاً عَلَـــى عَـــوْرَاتِهِ والتَّهَـــدُّدِ

عَلَى مَوْطِنٍ يَخْشَى الفَتَى عِنْدَهُ الرَّدَى
مَتَى تَعْتَـــرِكْ فِيْهِ الفَـــرَائِصُ تُرْعَـــدِ

وأَصْفَـــرَ مَضْبُـــوحٍ نَظَرْتُ حِـــوَارَهُ
عَلَى النَّارِ واسْتَوْدَعْتُهُ كَفَّ مُجْمِـــدِ

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِـــلاً

وَيَأْتِيْـــكَ بِالأَخْبَـــارِ مَنْ لَمْ تُـــزَوِّدِ

وَيَأْتِيْـــكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَبِعْ لَـــهُ

بَتَـــاتاً وَلَمْ تَضْرِبْ لَهُ وَقْتَ مَوْعِـــدِ

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1/ القرآن الكريم.

أ/ المصادر العربية:

1/ أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق د/ يوسف علي طويل، ط1، ج 8، دار الفكر، دمشق، 1987

2/ الجاحظ: ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القيان، المكتبة السلفية، القاهرة، مصر، د ط، 1910.

3/ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د ط، 1966.

4/ حسن يوسف وعبد الفتاح الصعيدي، الإفصاح في فقه اللغة، دار الفكر العربي،ط2، ج2، قاموس.

5/ الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، د ط، 1967.

6/ ابن رشيق (أبي على الحسن بن رشيق القيرواني)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1، 1934.

7/ الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق باسل عيون السود، منشورات علي بيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج2، 1997.

8/ ابن زيلة (أبو النصر حسن بن زيلة)، الكافي في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، 1984.

9/ السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.

10/ ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد اله)، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ط1، 1956، مجلد 6.

11/ ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي)، عيار الشعر، تحقيق د/ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3.

12/ ابن فارس، الصحابي، تحقيق مصطفى الشويحي، بيروت،مطسسة بدران، 1963.

13/ الفيروز الأبادي، (مجد الدين بن يعقوب بن إبراهيم الفيروز بادي الشيرازي الشافعي)، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.

14/ الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان)، الموسيقى الكبير، غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1967.

15/ ابن منظور (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري)، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004.

16/ مؤنس رشاد الدين، المرام في معاني الكلام، القاموس الكامل (عربي عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1 / 2000.

17/ أبو هلال العسكري (أبو هلال العسكري بن عبد اله بن سهل بن سعد ابن يحي بن مهران اللغوي العشكري)، الصناعتين، تحقيق علي محمد البحاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا.

18/ الهاشمي: جواهر البلاغة، ضبط وتوثيق يوسف الموصلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، د ط، 2003.

ب/ المراجع العربية:

1/ إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، 2004.

موسيقى الشعر مكتبة الأنجلو مصرية، ط5، 1981.

2/ محمد ينيس، الشعر العربي الحديث بناياته و إبدالاتها، دار البيضاء، توبقال للنشر، ط1، 1990.

3/ تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، منشورات الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1983.

4/ جابر أحمد عصفور، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير، بيروت، د ط، 1983.

5/ حسن نصار، القافية في عروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، د ط، د ت.

6/ حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية للشعر الجاهلي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، 1998.

7/ محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

8/ عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1982.

9/ شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار العلم للملاين، د ط، 1974.

10/ شوقي الضيف، الفن ومذاهبه في الشعر، دار المعارف، بيروت، ط3، د ت.

11/ عبد الصبور شاهين، في التطور اللغوي، ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1985.

12/ الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط2، 1978.

13/ عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لينان، د ط، د ت.

14/ العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، د ط، 2005.

15/ عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة فار يونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.

16/ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955.

17/ علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

18/ محمد علي سلطاني، العروض وموسيقى الشعر العربي، جامعة دمشق، سوريا، ط1، 1982.

19/ علي الجازم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة لبيان والمعاني والبديع، دار المعارف، مصر، ط17، 1964.

20/ محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976.

21/ فوزي سعيد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد فيه، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مصر، د ط، 1998.

22/ القاسم بن محمد بن سعيد المؤدي، دقائق التصريف، تحقيق أحمد ناجي القيسي وآخرون، مطبعة المجمع العلمي، العراق، د ط، 1978.

23/ عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 1998.

24/ كمال أبو ذيب، في البنية الإيقاعية للعشر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ط2، 1981.

25/ عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، دار الفكر، لبنان، د ط، د ت.

26/ إليزابيت دورو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة إبراهيم محمد الشوش، مكتبة بيروت، د ط، 1961.

27/ أمين علي سيد، في علم العروض والقافية، دار المعارف، مصر، ط3، د ت.

28/ عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط 3، د ت.

29/ محمد عبد المنعم خفاجي، القصيدة العربية وعروضها القديم والحديث، مكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط1، 1994.

30/ عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد، في موسيقى الشعر العربي، كلية التربية جامعة الإسكندرية، مصر، د ط، 2007.

31/ محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دار النشر والمعرفة، ط1، 2003.

32/ هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014.

4/ أبو سعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، مصر، د ط، د ت.

ج/ الدواوين:

1/ طرفة بن العبد، ديوانه، دار الصادر، بيروت.

د/ المجلات:

1/ خليل ابن اليسوعي، الإيقاع في الشعر العربي، جمليات الإبداع والتغيير الثقافي، مجلة فصول، ط1، العدد 3، 1986.

2/ نعيم اليافي، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن، مجلة التراث العربي، العدد 17، 1984.

عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، العدد 25، 26، 1986 – 1987.

3/ رسالة نصر الدين الطوسي، في علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار العلم، القاهرة، د ط، د ت.