الإيقاع بين العطاء الفنيِّ والاختيار الجماليِّ
نماذج من كتاب الوحشيات لأبي تمام

The place of Rhythm among artistic presentation and aesthetic selections. Extracts from Al-Wehsheyat book , by Abu Temmam

الدكتور/ بن داود مبروك

قسم اللغة العربية –المدرسة العليا للأساتذة بالأغواط (الجزائر)

mebroukzeid@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2023/04/01 تاريخ القبول: 2023/08/05 تاريخ النشر: 2024/03/15

ملخص: يسعى هذا المقال إلى الوقوف على واحد من العناصر الأكثر أهمية في الشعر و المتمثل في الإيقاع وكيف اعتمده أبوتمام في عملية انتخاب و اختيار المقطعات الشعرية التي ضمها كتابه الوحشيات؟ حيثُ أنّه بعد تحليل المدوَّنة عروضيا وقفنا على نزعةٍ " تمَّاميَّة " تجمع بين الوزن والغرض الشِّعري من جهة ، والصُّورة العروضيَّة لكلِّ بحرٍ وما تفرضه من حركيَّة في الإيقاع من جهة ثانية.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع ، أبوتمام ،الوحشيات ، الغرض ، العروض

Abstract: This article seeks to explore one of the most important elements in poetry, which is rhythm, and how Abu Tammam relied on it in the process of selecting and choosing poetic sections included in his book, "Al-Wehsheyat " . After analyzing the anthology objectively, we discovered a " Temmamian" tendency that combines the purpose of creating poetry and the rhyming on the one hand and the sound structure of each category of poetry "Bahr" , and what it imposes on the movement of the Rhyme on the othe hand .

key words: Rhythme , Abu Temmam , Wahsheyat Book , Poetic purpose , Poetic structures .

مقدمة

كثيرة هي الظَّواهر في حياتنا اليوميَّة التي يبدو فيها الإيقاع والذي نرتاح إليه ويجعلنا نحسُّ من خلاله بنوعٍ من الحركة التي تشعرنا بالحياة. يرى أحد الدَّارسين أنَّ الإيقاع سابقٌ لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره لأنَّه المبدأ الذي أقرَّه الخالق سبحانه وتعالى أساسًا لبقاء الكون ودوامه ويتجلَّى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤدّيها الكواكب في مدارها كحركة الأرض

حول نفسها وحول الشمس، وهي الحركة التي لو اختلت لختلَّ النظام الذي يضمن الحياة على وجه البسيطة، فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع وقد اختاره قانونًا يضمن استمرار حركة الكون وبقاءه[1].

وعليه فإنَّ الإيقاع موجودٌ فينا وفي الطبيعة من حولنا نميل إلى الاستمتاع بمختلف الإيقاعات برغبةٍ جامحةٍ، نتلذّذ بها ونتذوَّقها إحساسًا وفكرًا، وتجذبنا إليها جذبًا. ولما كان الإيقاع حاضرًا بهذا الشَّكل في حياتنا فإنَّه يظهر بعديد الصُّور، والتي من بينها النُّصوص الشِّعريَّة التي يُعدّ فيها الإيقاع عُنصرًا جوهريًا وأساسيا [2]. يُضفي جماليةً فريدةً من نوعها كونه يُبرز لنا معالم تلك العلاقة التي تربط المُبدع بنصِّه من جهة، وعلاقة المُتلقي بالنَّص من جهةٍ ثانية، فالإيقاع هو دفقةٌ شعوريَّةٌ تنسكب من ذات الشَّاعر في النَّص يرتوي بها إحساس القارئ.

والشِّعر يزداد إمعانًا في الخصوصيَّة بالإيقاع، وهو مكوِّن أساسي من مكوِّناته وسمة بارزة من سماته[3]. الأمر الذي جعل الجماليَّة المُشكِّلة له عند أبي تمّام عنصرا من أهمّ عناصر الاختيار الشعري، لأنَّ النُّصوص الشِّعريَّة في عمومها أوّل ما تنشأ تنشأ في الأسماع، ولمَّا كان السَّمع جوهر الفعل القرائي الشِّعري فإنَّ اعتماده على تلك التراتبيَّة المطَّردة تتيح له القبول في أعلى درجات التذوُّق الجمالي، وهو ما جعلنا في هذا المقال نحاول تعقب تلك الجماليَّة الإيقاعيَّة لمختلف المقطوعات الشِّعرية المختارة من طرف أبي تمام في وحشيَّاته.

الإيقاع في الشِّعر :

تكاد تتَّفق جلُّ المصادر على أنَّ الإيقاع في مادته الأصليَّة هو " وقع " التي تعني توقيع الألحان وإظهارها وتبيينها، وبذلك فالإيقاع مرتبطٌ بتلك الأصوات التي تتلذَّذ الأذن بسماعها، وهو ما يؤدّي للقيام ببعض الحركات والمتمثِّلة أكثرها في الرَّقص.

يقول الشَّاعر كشاجم [4].

آه من بحَّـةٍ بغير القطـاع *** لفتـاةٍ موصـولـة الإيقـاع
أتعبت صوتها وقد يُجتنى من *** تعب الحلق راحة الأسمـاع

ويقول ابن المعتز[5]:

إذا أحسست في خطِّي فتورًا *** وحظي، والبلاغة، والبيـان
فلا ترتب بفهمي إنَّ رقصي *** على مقدار إيقـاع الزّمـــانِ

إنَّ هاذين الشَّاهدين يجعلان من الإيقاع صورةً من صور الشِّعر والنَّثر، وعليه فإنَّنا متى أردنا أن ننحصر في الشعر فإنَّه علينا الخوض في الوزن لأنَّه خصيصة الشعر (الشعر كلام موزون ...)، والوزن بذلك فرع والإيقاع هو الأصل، يقول " أدونيس " :« الإيقاع نبعٌ والوزن مجرى من مجاري هذا النَّبع»[6].

وهكذا يكون الوزن هو الفاصل بين الشِّعر والنَّثر، وهو من أهمِّ مقوِّمات الشِّعر وأبينها في أسلوبه، فهو يمنح الخطاب الشِّعري حين يحلُّ فيه طابعًا يميِّزه عن غيره، ويقيه من التَّلاشي و الذوبان فيما ليس منه، وهو من الحدود التي تفصل بين النَّثر والشِّعر لأنَّه خاصية جوهرية في الشِّعر وليس بالمكوِّن الهيِّن الذي يُستغنى عنه [7] ، إضافة إلى ذلك فإننا نجد من بين أكثر الدَّعائم التي تزيد من إيقاعيَّة الوزن القافية التي اعتبرها النقَّاد شريكة له في الاختصاص بالشِّعر [8]. وهي ذات أبعادٍ موسيقيَّة لذلك شبَّهها القدماء بحوافر الفرس، ولهذا التَّشبيه دلالته الإيقاعيَّة فهو يصوِّر وقع حوافر الفرس منتظمة على الأرض، ذلك الوقع المحبَّب إلى النَّفس، الذي يشعر بالسُّرعة أحيانًا وبالبطء أحيانًا أخرى،فكأنَّ القافية سبب إيقاع البيت الشِّعري مثلما أنَّ الحافر سبب إيقاع السَّير [9]

إنَّ هذين الأصلين في الإيقاع يتميَّزان بخاصيَّة التَّقنين أي أنَّهما يتمظهران في القصيدة وفق بناءٍ محدَّد، عدَّهُ النقَّاد إيقاعًا خارجيًّا في مقابل الإيقاع الدَّاخلي الذي لا يخضع لخاصيَّة التَّقنين (قانون الخليل بن أحمد الفراهيدي). من هنا كان الإيقاع مبعثًا جماليًّا اسْتندت إليه ذائقة " أبي تمَّام " في مختاراته الشِّعريَّة في الوحشيَّات .

الإيقاع في الوحشيَّات:

لقد علَّل مؤرِّخو الأدب العربي كثرة ما روي لنا من أشعار القدماء، إذا قيس بما روي من نثرهم، بأنَّ حِفظ الشِّعر وتذكُّره أيسر وأهون، ولعلَّ السرَّ في هذا هو ما في الشِّعر من انسجام المقاطع وتواليها، بحيث تخضع لنظامٍ خاصٍّ في هذا التَّوالي، ومتى درِّبت الآذان على هذا النِّظام الخاص ألفته وتوقَّعته في أثناء سماعها [10] ، هو ما يفرض على الشَّاعر السَّير وفق ذلك الانسجام الذي عرفه الشِّعر قديمًا بالفطرة، ليأتي الخليل فيما بعد ويضع له قوانين خاصَّة أبرزها البحور الشِّعريَّة وأوزانها الستَّة عشر، هذه الأوزان التي حضرت في ديوان الوحشيَّات بنسبٍ متفاوتة، وقد تمَّ الاقتصار فيها على عشرة بحور فقط، وهو ما يُظهره الجدول الآتي:

الأبـواب		الحماسة	الرثائي	الأدب	النسيب	الهجاء	السماجة والأوصاف	الصفات	المشيب	الملح	مذمة النساء
عدد المقطعات		199	56	37	56	60	58	10	13	14	04
البحـور الشعرية	الطويل	98	20	18	40	32	25	03	06	03	04
	الوافر	37	08	05	03	07	12	00	02	03	00
	الكامل	21	10	05	07	07	07	02	04	00	00
	البسيط	22	05	07	03	08	09	01	00	02	00
	السريع	07	02	00	01	00	00	00	00	01	00
	الرجز	05	02	00	00	00	02	01	00	03	00
	الخفيف	04	03	01	01	00	00	01	00	01	00
	المتقارب	05	04	01	00	02	03	02	01	00	00
	الرمل	00	02	00	01	02	00	00	00	01	00
	المديد	00	00	00	00	02	00	00	00	00	00

يُظهر لنا هذا الجدول أنَّ الإطار الإيقاعي للشِّعر الحماسي في الوحشيَّات يتشكَّل من عشرة بحور، اِستحوذت فيها البحور الأربعة"الطَّويل، الوافر، الكامل، البسيط " على أكبر نسبة وهي صورة مصغرة عن الإيقاع في الشِّعر العربي كلِّه فقد اِنفردت هذه البحور بالرِّيادة فيه. يقول " القرطاجني " : " إنَّ المُتتبِّع لكلام الشُّعراء في جميع الأعاريض يجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها في الأوزان، ووجد الافتتان في بعضها أعمَّ من بعضها فأعلاها درجة في ذلك الطَّويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل، فأمَّا الطَّويل فتجد في عروضه بهاءً وقوَّة، وفي البسيط بساطة وطلاوة، وفي الكامل جزالة وحسن اِطراد، وفي الوافر اعتدالاً[11].

إنَّ " أبا تمَّام " قد وقف على هذه الحقيقة التي توصَّل إليها " القرطاجني " وبذلك يكون ما توفَّر لديه من أشعار في خزانة " أبي الوفاء " كان أكثره فيما يبدو منسوجاً على منوال هذه البحور، وأنَّ ما أتاحته هذه البحور من إمكانات إيقاعيَّة جعلته يفتتن بها على حدّ تعبير " القرطاجني ".

إنَّ الافتتان بهذا المفهوم قد يقترب من التَّذوُّق ، فهما يصدران عن المتلقِّي الذي يجد في النَّصّ ما يستفزُّه ويُثيره ، فتكون ردَّة فعله مبنيَّةً على تلك المثيرات .

وبذلك يمكننا القول إنَّ أبا تمَّام قد اختار نماذج شعريَّةً مَردُّ جماليَّتها إلى ذلك التَّوافق ما بين الوزن والغرض الشِّعري من جهة، والصُّورة العروضيَّة لكلِّ بحرٍ وما تفرضه من حركيَّة في الإيقاع من جهة ثانية.

أولا - الوزن والغرض الشِّعري :

إنَّ الكوكبة التي تصدَّرت الحماسة الصُّغرى / الوحشيَّات من البحور الشِّعريَّة .

هي الطَّويل ، والوافر، والكامل، والبسيط بنسبٍ متفاوتة ، وهو ما يوضِّحه الجدول الآتي:

بحر	الطويل	الوافر	الكامل	البسيط
عدد المقطعات	249	77	63	57
النِّسبة	%49.11	%15.18	%12.42	%11.24
المرتبة	1	2	3	4

إنَّ هذه النِّسب تعكس لنا القدرة الكبيرة لدى " أبي تمَّام " في عمليَّة اختياره لتلك النَّماذج الشِّعريَّة التي عمل فيها جاهدًا على أن تكون منتخباته صافية تتجسَّد فيها معرفته بأهمِّ مقوِّم من مقوِّمات الشِّعر والمتمثِّل في الإيقاع .

إنَّ فرضيَّة ملاءمة بحور شعريَّة بعينها لأغراض شعريَّة خاصَّة – والتي عرفت سِجالاً كبيرًا بين النقَّاد وانقسموا فيها إلى فريقين، فريق يدعم الفكرة، وآخر يدحضها ودليلهم أنَّ الشَّاعر باستطاعته أن ينظم في الغرض الواحد وفق بحور عديدة – قد تقارب الصحَّة في عمليَّة الانتخاب والاختيار.

فأبو تمَّام فيما يبدو قد اختار من المقطعات ما تناسب فيه الإيقاع والغرض الشِّعري، وهذا ما يظهر من خلال ما حقَّقته البحور الشِّعريّة الأربعة في الوحشيَّات حيث نجد:

1.1 بحر الطويل:

الطَّويل أطول بحور الشِّعر العربي، وأحفلها بالجلالة والرَّصانة والعمق، وهو أرحب صدرًا، وأطلق عنانًا، وألطف نغمًا، فهو البحر المعتدل حقًّا، ونغمه من اللطف إذ يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيه بمنزلة الإطار الجميل من الصُّورة يُزيِّنها ولا يشغل النَّاظر عن حسنها وما فيها من زخرفة .

أخذ من الوافر دون انبتاره، ومن رقَّة الرمل دون لينه المفرط، ومن ترسُّل المتقارب المحض دون خِفَّته وضيقه، وسلِم من جَلبةِ الكامل وكَزَازَة الرَّجز وأفاده الطُّول أُبَّهَة وجلالة [12]،

ولمَّا كان الطَّويل بهذه الصِّفات فإنَّنا نجد في الحماسة 249 مقطعة قد نُسجت على وزن الطَّويل وهذا ما نسبته49.11% من المختارات.

إنَّ انتخاب " أبي تمَّام " لهذه المقطَّعات على هذا الوزن مردُّه إلى أنَّ الشُّعراء يُفضِّلونه من باب قصِّ القصص المُتَّصل بماضيهم وأخبارهم وأساطيرهم وملاحم قبائلهم[13] ، برغبة مُلحَّة في إبراز صفات ومزايا الفروسيَّة التي هي مناط الحماسة، فالشَّاعر يجد في تلك المزايا - من كَرَمٍ وعِفَّةٍ، وإقدام وشجاعة، ونجدة، واعتزاز بالنَّفس- أوصافًا للفخر. وهي صفات تظهر في كلِّ الأبواب.

إضافة إلى ذلك فإنَّ من بين أسباب هيمنة هذا البحر يعود إلى ما يتمتَّع به من سعة المساحات الصَّوتيَّة، والتي تُتيح للشَّاعر التَّعبير عن أيِّ معنىً من معاني الحماسة. وتتناسب مع جلال مواقف المُفاخرة، والمُهاجاة والمناظرة التي عُنِيَ بها الجاهِليُّون عِنايةً كبيرة، وظلَّ الشُّعراء يُعْنَوْنَ بها في عصور الإسلام الأولى أي العصور التي اختار فيها " أبو تمَّام " من أشعارهم معظم حماسيَّات مجموعته هذه[14] لذلك حين تقرأ قول " حميد بن ثور الهلالي "[15]:

أَحَــاوَلْتُمُ كَيْمَا تُطِلُّــوا دِمَــاءَنَــا *** وَإنْ تَغْفَلُوا فَـاللهِ لَيْسَ بِغَافِـلِ
وَمَـا زَالَ كَـرُّ الخَيْلِ حَتَّى أَقَادَكُمْ *** مُغَلْغَلَةً أَعْنَاقُكُمْ فِي السَّـلاَسِـلِ
مَشَيْنَ فَسَوَّيْنَا القُبُورَ فَأَصْبَحَتْ *** لَهَا حَاجِزٌ عَنْ نَسْلِهَا المُتَفَاضِلِ
وَهَلْ سَبَقَتْنَا قَبْلَكُمْ مِنْ قَبيلَـةٍ *** بِوِتْرٍ فَتَقْتَاسُوا بِإحْدَى القَبَائِلِ

فإنَّك تجد الشَّاعر يُصوِّر لنا مشهدًا حماسيًا مفتخرًا فيه بقومه، فهو يقصُّ أحداثًا متعاقبةً متتابعة، حيث جمع لنا بين بداية ونهاية المعركة ونشوة الانتصار فيها، وبعث بها لنا دفعةً واحدة، وممَّا زادها قوَّةً هي تلك الرنَّة الموسيقيَّة المرافقة لتلك الأحداث، ذلك أنَّ الشَّاعر أبدع في عنصر القصّ والنَّعت إلى درجةٍ جعلت المتلقِّي يُصغي ويهتزّ طربًا معًا[16]، وهذه المزيَّة منحها له بحر الطَّويل نظرًا لطوله ورحابته، و في شاهد آخر في باب النَّسيب نجد الشَّاعر" شريح القاضي " يقول[17].

خُذِي العَفْوَ مِنِّي تَسْتَدِيمِي مَوَدَّتِي *** وَلاَ تَنْطِقِي في سَوْرَتِي حِينَ أَغْضَبُ
فإنِّي رَأَيْتُ الحُبَّ في القَلْبِ وَالأَسَى *** إذَا اجْتَمَعَا لَمْ يَلْبَثِ الحبُّ يَـذْهَبُ

فقد حافظ الطَّويل على قوَّته ورحابته، وهذا انسجاماً مع قوَّة هذه المشاعر والانفعالات، فشريح عبَّر بصدقٍ عن أكثر المواقف تكرارًا في حياة الرَّجل والمرأة ، والمتمثِّلة في المشاحنات الكلاميَّة التي يحدثها الغضب أحيانًا ، مما يجعل الشَّاعر يرى في سكوت زوجته عند غضبه سببًا من أسباب العفو ودوام المحبَّة والمودَّة والألفة ، وهي عواطف وأحاسيس لا يستقيم التعبير عنها في أكثر الأحيان إلا مع بحر الطَّويل بفعل كثرة وحداته واتِّساعها.

2.1 – بحر الوافر:

في الوافر تدفُّق استمدَّه من أصله (بحر المتقارب)، إلاّ أنَّ نغمه ينبتر في آخر كلِّ سطر، وهذا الانبتار شديد المفاجأة ، وله أثرٌ عظيمٌ جدًّا في نغمة الوافر، إذ يُكسبها رنَّةً قويَّة ليست في المتقارب، وهذه النَّغمة القويَّة بالطَّبع تسلبه مزيَّة الإطراب الخالص الذي في المتقارب، ولكنَّها تُعوّضه تعويضًا عظيمًا عن هذا النُّقص بأن تجعله صالحًا للأداء العاطفي سواءٌ أكان ذلك في الغضب الثَّائر والحماسة أم في الرقَّة الغزليَّة والحنين[18]. بمعنى أنَّناحين ننفي عنه صفة الإطراب فإنَّه يخرج من دائرة البحور القصيرة، ويكون صالحًا للتَّعبير عن مشاعر الحماسة، وهذا ما وجدناه في الطَّويل كما سبق، أي أنه صالح للتَّعبير عن مشاعر الرقَّة التي تكون في الغزل من تودُّدٍ وشوقٍ وحنين .

الأمر الذي جعله يحظى بالمرتبة الثَّانية بعد الطَّويل في الوحشيَّات بـ 77 مقطعة أي ما نسبته 15.18% من مجمل أوزان الكتاب. وقد غلبت على أساليبه الخطابة التي يتجلَّى فيها عنصر التِّكرار والمزاوجة والمطابقة [19]والتي تجعل من متلقِّيها حاضر الذِّهن متابعًا لانسيابها السَّردي دون ملل أو رتابة.

يقول " عيسى بن فاتك الخارجيّ "[20]:

لَقَدْ زَادَ الحيَـاةَ إلـيَّ حُـــبًّا *** بَنـاتي إنَّهُنَّ مِـنَ الضِّعَـافِ
أُحَاذِرُ أنْ يَذُقْنَ البُؤْسَ بَعْـدِي *** وأَنْ يَشْـرَبنَ رَنْقاً بَعْـدَ صَـافِ
وأَنْ يَعْرَيْن إنْ كُسِيَ الجـوارِي *** فَتَنْبُو العَيْنُ عَـنْ كَـرَمٍ عِجَـافِ
وأَنْ يَضْطَرَّهُنَّ الدَّهْـرُ بَعْـدِي *** إلى جِلْفٍ مِـنَ الأعْمَـامِ جَـافِ
ولولاَهُنَّ قَدْ سَوَّمْـتُ مُهْـــرِي *** وفي الرَّحْمـنِ لِلضُّـعَـفَاءِ كَـافِ
تَقُولُ بُنَيَّـتِي أوْص المَوَالِـي *** وَكَيْـفَ وَصَاةُ مَنْ هُوَ عَنَكِ خَافِ

ففي هذا الخطاب يتجلَّى لنا صفاء العواطف حيث نحسُّ فيه بحرارة عواطف الأبوَّة النَّاجمة عن تلك الألفاظ القويَّة الجزلة، وحسن سبكها، ومما زادها قوَّةً تكرار نون النّسوة الذي أمدَّها بإيقاعٍ موسيقي جميل والذي يعتبر الوافر أصلاً له.

إضافةً إلى ذلك نجد الوافر يصلح في البكائيَّات حيث معاني الحزن التي تدفع الشَّاعر إلى بثِّ مناقب فقيده وذكر خصاله فها هو " أبو العتاهية " يقول[21]:

أَلاَ مَنْ لِي بِأنْسِكَ يَـا أُخَيَّـــا *** وَمَنْ لِي أَنْ أبُثَّـكَ مَـا لَدَيَّـــا
طَوَتْكَ صُرُوفُ دَهْرِكَ بَعْدَ نَشْرٍ *** كَذَاكَ خُطُوبُـهُ نَشْـرًا وَطَيَّـا
فَلَوْ نَشَـــرَتْ ثُوَاكَ لِيَ المَنَـايَـا *** شَكَوْتُ إلَيْكَ مَا صَنَعَتْ إلَيَّـا
بَكَيْتُـــكَ يَا أُخَيَّ بِدَمْـعِ عَيْنِـي *** فَلَمْ يُغْنِ البُكَاءُ عَلَيْـكَ شَـيَّـا

كَفَى حَزَناً بِدَفْـــنِكَ ثـمَّ إنّــي *** نَفَضْتُ تُرَابَ قَبْرِكَ عَـنْ يَـدَيَّا
وَكَانَتْ فِي حَيَـــاتِكَ لِي عِـظَاتٌ *** فَأَنْتَ اليَوْمَ أوْعَـظُ مِنْـكَ حَيَّا

فأبو العتاهية يأتي بمعانيه دُفعًا كأنَّه يخرجها من مضخَّة لا في انثيال كما يفعل صاحب المتقارب، ولا في رشاقة ورقص كما يفعل صاحب الكامل[22].

3.1 – بحر الكامل:

لا يجئ تامًّا في الغالب، وهو أكثر البحور جلجلةً وحركات، وفيه لونٌ خاصٌّ من الموسيقى يجعله – إن أريد به الجدُّ – فخمًا جليلاً مع عنصرٍ ترنُّمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما جرى بمجراه من أبواب اللّين والرقّ، حلوًا مع صلصلة كصلصلةِ الأجراس، ونوع من الأبّهة يمنعه أن يكون نزقًا أو خفيفًا[23]، وهو أتمُّ الأبحر السباعية يصلح لأكثر الموضوعات، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء، وأقرب إلى الرقَّة إذا دخله الحذذ وجاد نظمه بات مطربًا مرقصًا، وكانت به نبرة تهيج العاطفة، وكذلك الحال إذا اجتمع فيه الحذذ والإضمار[24].

جاء بحر الكامل في ثلاثٍ وستين مقطعة شعريَّة موزَّعة على أبواب الوحشيَّات، حيث استأثر باب الحماسة والمراثي بأكثرها (21 مقطعة في باب الحماسة، و10 مقطعات في المراثي)، وتوزعت 21 مقطعة على النسيب والهجاء والسَّماحة بالتَّساوي في نماذجه.

يقول " المعلَّى بن طارق الطائي[25]:

مَشَـــتِ الهُوينى في العـدوِّ رماحُنا *** حتى عرفــنَ مسَـالكَ الأرواحِ
سخطَت جَمَاجمُهم على أجسَادِهِمْ *** فتحــشدَت غَصًّا صُدور رِماحِ
ما واجهـــتكَ عُـقــابُ حربٍ مرَّةً *** إلَّا كَسَرتَ جنـاحَهَا بجـــَناحِ
تشـــقَى بضحكَتهِ البُدورُ فإن غَدا *** غضبَانَ أضحَكَ ذابِــلَ الأرماحِ

هذه المقطوعة ذاتُ ألوانٍ حربيَّة، يرسُم فيها الشَّاعر صورة لقاء العدوّ وكيف تُصيبه الرِّماح، وهذا المزج بين التَّصوير الفنّي وحركة الإيقاع والافتخار كان عند الشُّعراء مناط عزِّهم ومدار فخرهم .

تظهر في هذه المقطوعة أيضاً نبرة الجدّ والحزم ذلك أنَّ موقف الحرب يستدعي لوناً شعوريّاً وإحساساً ملتهباً وهو ما يفرضه الكامل .

4.1 – بحر البسيط:

أخو الطَّويل في الجلالة والرَّوعة، ويُقصِّر بالبسيط أنَّ فيه بقيَّةً من استفعالات الرَّجز ذات دندنة تمنع نغمه أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشَّاعر، وكامل النُّزول منه بمنزلة الجوّ الموسيقي الذي يكون من الشِّعر كالإطار، وتكاد صيغة البسيط على وجه الإجمال تكون إنشائيَّةً إذا افترضنا في الطَّويل صيغةً خبريَّة[26] ، وبذلك فهو يُصاحب المعاني التي يرمي إليها الشَّاعر

فيزيدها قوَّةً، ويشدُّ عليها فتستقرُّ عند المتلقِّي، ذلك أنَّ الشِّعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النَّثر أن يُؤدِّيها، وأنَّ موسيقى الشِّعر هي التي تمكِّنه من الوصول إلى المعاني وتوصيلها [27].

ثانيا - الصُّور العروضيَّة وحركيَّة الإيقاع:

يُشير جمال الدين بن الشيخ في كتابه الشعرية العربية إلى أنَّ الأوزان الستَّة عشر لا تظهر أبدًا في الواقع بالصُّورة التي قُدِّمت بها في الدَّوائر الخمس، لكنَّها تكاد تظهر دائمًا بمظاهر مشتقَّة من هذا الشَّكل المثالي، وبابتعادها عنه أحيانًا إلى حدٍّ كبير، وبالتالي لا يمكننا أن نصنِّف الأشكال العروضيَّة المستعملة وفق التَّفعيلات الثَّمانية للنَّظريَّة، ويُضيف قائلاً : ... والحقيقة أنَّ الدَّوائر ليست سوى نوعٍ من الأصول الإيقاعيَّة التي تشتقُّ منها بطريقة ما الأوزان الحقيقيَّة المستعملة من قبل الشُّعراء بوصفها فروعًا [28]، بمعنى أنَّ هناك خرقًا للقاعدة الخليليَّة يظهر في الصُّورة العروضيَّة للبيت الشِّعري من خلال الزِّحافات والعلل والتي وجد فيها الشَّاعر سبيلاً لتجاوز الرَّتابة والتَّعقيد الذي فرضه نسق الصُّورة الأصليَّة .

والسَّبيل نفسه يستند إليه المتلقِّي فهو يجد في التَّشكيلات الوزنيَّة الجديدة لكلِّ بحرٍ إيقاعًا مميَّزاً يخرجه من دائرة الثَّابت سلفًا ، ويجد فيه جماليَّةً تعزِّز من قراءاته وهذا ربَّما الذي يكون قد حصل مع أبي تمَّام بحيث إنَّنا حين نرجع إلى البحور الشِّعريَّة الأكثر هيمنة على المختارات الشِّعريَّة في الوحشيَّات وأوزانها نجد صورًا مخالفة وهو ما سوف نقف عليه بالعودة إلى نماذج مختلفة وفق البحور الأربعة انطلاقاً من كون الزِّحاف في الذَّوق أطيب من الأصل [29].

2 . 1 - بحر الطويل:

عن " الأخفش " قال : سألت " الخليل " لم سمَّيتَ الطَّويل طويلاً ؟ قال : لأنَّه طال بتمام أجزائه [30] وعدد حروف الطَّويل ثمانية وأربعون حرفًا موزَّعة على أربع تفعيلات ، صورته الأصليَّة هي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

من نماذجه في الوحشيَّات :

يقول المنتفق الضبّي [31] في باب الحماسة:

وَنَجَّاكَ جَدٌّ يَفْلِقُ الصَّخْرَ بَعْدَمَا *** أَظَلَّتْكَ خَيْلُ اَلحارثِ بنِ شَرِيكِ

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ *** فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِي

ويقول طفيل [32] في باب المراثي:

وَكَانَ سِنَانٌ مِنْ هُرَيْمٍ خَلِيفَةً *** وَحِصْنٍ وَمِنْ أَسْمَاَء لَمَّا تَغَيَّبُوا

فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ *** فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ

ويقول هدية [33] في باب الأدب:

ولستُ بباغي الشَّرّ والشَّرُّ تتـاركي *** ولكن متى أُحمل على الشَّرّ أركب

فَعُـوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ *** فَعُـوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُن

ويقول آخر[34] في باب النَّسيب:

عَلَيْك سَلَامُ اللهِ أمَّـا قُلُـوْبُـــنَا *** فَمَـرْضَى وَأَمَّـا ودُّنَـا فَصَحِيْـحُ

فَعُـوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ *** فَعُـوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مفـاعي

ويقول شبيب بن البرصاء [35] في باب الهجاء:

لَعَمْرِي لَقَدْ كَانَتْ سهيَّة أَوْضَعَتْ *** بِأَرطَـاة في رَكْـبِ الخِيَـانَةِ وَالغَـدْرِ

فَعُـوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاعِلُنْ *** فَعُـوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِيلُنْ

ويقول زياد الأعجم [36] في باب السَّماحة والأضياف:

كَرِيْمٌ إِذَا مَا جِئْت لِلْخَيْرِ طَالِـــبًا *** حَبَـاكَ بِـمَا تَحْـوِي عَـلَيْهِ أَنَامِلُهْ

فَعُـوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ *** فَعُـوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ

ويقول الحزنبل الزهيري [37] في باب الصِّفات:

سَرَى مَا سَرَى مِنْ لَيْلَةٍ ثُمَّ أَنْجَدَتْ *** بِـهِ ذَاتُ شَفَّـانٍ جَنُـوبٌ تُعَـادله

فعـولن مفـاعيلن فعولن مفاعلـــن *** فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن

ويقول أحدهم في باب مذمة النّساء:

وَصَلْتُكِ لَمَّا كَانَ لِي فِيْكِ رَغْبَـــةٌ *** وَأَعْرَضْتُ لَمَّـا صِـرْتُ نَهْبًا مُقَسَّما

فعـولن مفاعيلن فعولن مفاعلن *** فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعيلن

هذه الأبيات كلُّها على وزن الطَّويل، وقد مسَّها زحاف القبض في عروضها وضربها، حيث حذف الخامس السَّاكن فتحوَّلت مفاعيلن إلى مفاعلن، أمَّا على مستوى الحشو فإنَّنا نجد فعولن مقبوضةً تارةً فتصير فعولُ، وتارةً لا تقبض، ومعنى هذا إسقاط بعض السَّواكن، وهو ما يؤدِّي إلى تسريع الإيقاع والذي نلاحظ أنَّه ينسجم مع الحالة النَّفسيَّة للشَّاعر، فالشَّاعر المنتفق الضبي في المثال الأوَّل يتحدَّث عن نجاة صاحبه، وهذا الفعل يحتاج إلى سرعة، وهو ما يتوافق مع تسريع الإيقاع، والشَّيء نفسه نجده في المثال السَّادس، حيث نجد زياد الأعجم قد لجأ إلى تسريع الإيقاع، وهو ما يتوافق دلالةً مع فعل الكرم والجود الذي يجب أن يُظهر فيه صاحبه السُّرعة والنَّشاط.

2.2- بحر الوافر:

سُمي بالوافر لوفور أجزائه وتدًا بوتد [38] صورته الأصلية هي:

مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ *** مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ

بحرٌ يميل إلى التَّدفُّق السَّريع ، ويمتاز باستثارة المتلقِّي والسَّامع، أو إغراقه في الحزن حتَّى الفجيعة ، لذلك كثر استخدامه في الفخر والرِّثاء والاستعطاف[39]، فهو يشتدُّ إذا شددته ، ويرقُّ إذا رقَّقته[40]، من نماذجه في الوحشيَّات:

قالت " عُفيرة بنت طُرامة الكلبيَّة "[41] في باب الحماسة :

تَرَكْنَا الطُّلْسَ مِنْ فَتَيَاتِ قَيْسٍ *** أَيامَى بَعْدَ تَيْسِيرِ الخِضَابِ

مَفَاعِيْلُنْ مُفَاعَلَتُنْ فعولن *** مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فعولن

وقال طفيل[42] في باب المراثي:

وَلَمْ أَرَ هَالِكاً مِنْ أَهْلِ نَجْدٍ *** كَزرعَةِ يَوْمَ قَامَ بِهِ النَّوَاعِي

مفاعَلَتُن مَفَاعِيْلُنْ فعولن *** مفاعَلَتُن مفاعَلَتُن فعولن

وقال أحدهم[43] في باب النَّسيب:

وكُنْتُ قَدِ انْدَمَلْتُ فَهَاجَ شَوْقِي *** بُكَاءُ حَمَامَتَيْنِ تَجَاوَبَانِ

مفاعَلَتُن مفاعَلَتُن فعولن *** مفاعَلَتُن مفاعَلَتُن فعولن

وقال " يزيد بن عمرو النَّخعي "[44] في باب الهجاء:

هُمَا حَجَرَانِ مِنْ جَبَلٍ طمُيّ *** إِذَا قِيْلَ ارْشُحَا لَا يَرْشُحَانِ

مفاعَلَتُن مفاعَلَتُن فعولن *** مَفَاعِيْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فعولن

وقال " عبد الله بن الزُّبير "[45] في باب السَّماحة والأوصاف :

إِذَا مَاتَ ابْنُ خَارِجَةَ بنِ حِصْنٍ *** فَلَا مَطَرَتْ عَلَى الأَرْضِ السَّمَاءُ

مَفَاعِيْلُنْ مفاعلتن فعولن *** مفاعلتن مَفَاعِيْلُنْ فعولن

وقال آخر[46] في باب المشيب :

فَيَا أَسَفِي أَسِفْتُ عَلَى شَبَابٍ *** نَعَاهُ الشَّيْبُ وَالرَّأْسُ الخَضِيْبُ

مَفَاعِيْلُنْ مفاعلتن فعولن *** مفاعيلن مفاعيلن فعولن

كلُّ هذه النَّماذج جاءت على وزن الوافر، وقد دخله زحاف العصب حيث تمَّ تسكين الخامس من مُفَاعَلَتُنْ وتحوَّلت إلى مَفَاعِيْلُنْ على مستوى الحشو، وتحوَّل بذلك إيقاع البيت من (السَّباطة / التَّسريع) إلى (الجعودة / الإبطاء) على حدِّ تعبير" القرطاجني " الذي يرى " أنَّ السَّباطة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء "[47] وهو ما حدث لـ " مُفَاعَلَتُنْ " والتي صارت " مَفَاعِيْلُنْ " من مرَّةٍ واحدةٍ إلى أربع مرَّات .

وبذلك يمكن اعتبار هذا التَّحوُّل في حركيَّة الإيقاع من التَّسريع إلى الإبطاء انعكاسًا للحالة النَّفسيَّة التي يعيشها الشُّعراء في النَّماذج السَّابقة، ففي المثالين الأخيرين - مثلاً - نلاحظ

كيف أنَّ " عبد الله بن الزُّبير " يتحسَّر لموت " ابن خارجة "، والشَّاعر الآخر يتأسَّف على شبابه، وهما عاطفتان تبعثان في النَّفس بعض الهدوء والانكسار وهو ما ينعكس على الإيقاع فيأتي بطيئًا .

3 . 2 - بحر الكامل:

يسمَّى بالكامل لأنَّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشِّعر [48] من أكثر بحور الشِّعر العربي غنائيَّةً، وليناً، وانسيابيَّةً، وتنغيمًا واضحًا، يتألَّف من وحدة صافية مفردة مكرَّرة [49]، صورته الأصليَّة هي :

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ *** مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

من نماذجه في الوحشيَّات:

يقول " عبد الله بن عجلان النَّهدي " [50] في باب المراثي :

خَلّ يَتَامَى كَانَ يُحْسُنُ أسْوَهُمْ *** ويكُفُهُم في كُلِّ عامٍ جاهِدِ

عول مستفعلن متفاعلن *** متفاعلن مستفعلن مستفعلن

يقول " عمرو بن لأْي التَّيمي " [51] في باب الأدب:

بَكَرَتْ عِقَابُ السُّوْءِ كَاسِرَةً تُخَوِّفُنِي بعِيرِي

متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلاتن

يقول " عبدالله بن جحش " [52] في باب النَّسيب :

لَوْ يَسْتَطِيْعُ عَدُوُّهَا لَأَجَنَّهَا *** في الجَوْفِ يَشْربُ نَشْرهَا وَنشَاهَا

مستفعلن متفاعلن متفاعلن *** مستفعلن متفاعلن متفاعل

ويقول " الحسين بن مطير الأسدي " [53] في باب الصِّفات :

مُسْتَضْحِكٌ بِلَوَامِعٍ مُسْتَعْبِرٌ *** بِمَدَامِعٍ لَمْ تمْرِهَا الأَقْذَاءُ

مستفعلن متفاعلن مستفعلن *** متفاعلن مستفعلن مستفعل

ويقول " أبو هلال الأسدي " [54] في باب المشيب :

نَزَلَ المَشِيْبُ فَحَلَّ غَيْرَ مُدَافَعٍ *** وَعَفَا المَشِيْبُ مِنَ الشَّبَابِ دِثَارَا

متفاعلن متفاعلن متفاعلن *** متفاعلن متفاعلن متفاعل

نلاحظ على هذه النَّماذج - والتي هي من الكامل - أنّه قد دخلها زحاف الإضمار وعلَّة القطع ، باستثناء الشَّاهد الثَّاني الذي لحقته علَّة التَّرفيل، ممَّا أدَّى إلى ارتفاع نسبة السَّواكن إلى المتحرِّكات، ففي بيت " عبد الله النَّهدي " مثلاً في الشَّاهد الأوَّل انتقلت فيه " مُتَفَاعِلُنْ " إلى " مُسْتَفْعِلُنْ "، وبذلك انتقلت السَّواكن من $\left(\frac{1}{3}\right)$ إلى $\left(\frac{2}{3}\right)$ من المتحرِّكات، والشَّيء نفسه نجده في بيت " الأسدي "، ممَّا أدَّى إلى إبطاء الإيقاع تماشيًا والحالة النَّفسيَّة التي يعيشها كِلا الشَّاعرين والتي يغلب عليها الحزن .

4.2- بحر البسيط:

بحرٌ راقصٌ يتَّصف بنغماته العالية، وبتغيُّرٍ حركي ارتفاعًا، وانخفاضًا، حتَّى أنَّ إيقاعه يتعلَّمه بيُسر كلُّ من يألف العروض، إذا ما نبّه إلى وزنه تقطيعًا، لأنَّ سهولة موسيقاه الطَّاغية تقود الأذن إلى دقَّة تركيبه بمجرَّد تكرار أبيات مقطَّعة نغمًا[55]. وصورة البسيط الأصليَّة هي :

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ *** مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ومن نماذجه في الوحشيَّات :

يقول " الفرزدق "[56] في باب الأدب :

المَوْتُ شَرُّ جَدِيْدٌ أَنْتَ لَابِسُهُ *** وَلَنْ تَرَى خَلَفًا شَرًّا مِنَ الهَرَمِ

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُن *** مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُن

ويقول " عُدي بن الرّقاع "[57] في باب الصِّفات :

فَقُمْتُ أُخْبِرُهُ بِالغَيْثِ لَمْ يَرَهُ *** وَالبَرْقُ إِذْ أَنَا مَحزُوْنٌ لَهُ أَرِقُ

متفعلن فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ *** مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُن

ويقول أعرابي[58] في باب الملح :

أَهون عَلَيَّ بِسَيَّارٍ وَضَغْوَتِهِ *** إِذَا جَعَلْتُ ضِرَارًا دُوْنَ سَيَّارِ

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ *** مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

من خلال هذه النَّماذج نلاحظ اتّكاء الشُّعراء على زحاف الخبن الذي نقل " فَاعِلُنْ " إلى " فَعِلُنْ " بحذف الثَّاني السَّاكن، و" مُسْتَفْعِلُنْ " إلى " مُتَفْعِلُنْ " بحذف الثَّاني السَّاكن، والذي يمنح الإيقاع نوعًا من التَّسارع بفضل حذف بعض السَّواكن، وهو ما يتوافق دلاليًا مع تلك الحالات النَّفسيَّة للشُّعراء الذين نسجوا على تفعيلات البسيط في الأمثلة السَّابقة. ولعلَّنا نجد الشَّاعر " عُديّ بن الرّقاع " حينما راح يتحدَّث عن الغيث والذي يسبقه عادةً البرق، قد زاوج بين دلالة البرق، وقيامه للإخبار ، وما يتضمَّناه من سرعة.

خاتمة

يُشكِّل الإيقاع إحدى أهمّ الرَّكائز التي يقوم عليها الشِّعر، وهو الذي يُميِّزه عن غيره من النُّصوص فقد أُختص الشِّعر بمقوّمات إيقاعيَّة لطالما سعى الشَّاعر إلى إيجادها وإتقانها، وهو في ذلك لا ينفكُّ يربط بعضها بالبعض مشكِّلاً شبكة إيقاعيَّة تجمع بين تشكيلات وزنيَّة متنوّعة مطرَّزة بإيقاعٍ داخليٍّ يزيد من طربيَّتها.

إنَّ هذا الإيقاع وما لَه من أهميَّة لم يغب عن " أبي تمَّام "، وشكَّل عنده أسًّا ثابتًا في الاختيار وجس نبض الأشعار فاستطاع أن يختار عديد الأوزان التي مثَّلت صورة عن روح العصر الذي نسجت فيه مختلف المقطعات الشّعريَّة المختارة.

وبفضل ذوقه الخاص فقد وقع اختياره على مقطعات ذات الأوزان الأكثر رواجًا وانتشارًا آنذاك، والتي ظهر فيها نزوعه إلى محاولة ربط مختلف البنى بدلالتها، وجعل التَّوافق الوزني والدَّلالي كيانًا ذا غاية جماليَّة، وهو ما ظهر جليًّا من خلال المسحة الإحصائيَّة لكتاب الوحشيَّات لضبط المختارات، والبحور التي نظمت على منوالها.

التهميش :

[1] - العياشي محمد، نظريَّة لإيقاع الشِّعر العربي ، المطبعة العصريَّة ، تونس 1986 م ، ص : 41 .

[2] - يُنظر: النّهي أحمد صالح ، مختارات شعر الحماسة بين أبي تمّام و البحتري ، مرجع سابق ، ص : 44 .

[3] - يُنظر: الواد حسين، اللغة الشِّعرفي ديوان أبي تمام،دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط 01،2005 م، ص: 167 .

[4] - كشاجم ،الدّيوان ، تحقيق : النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة المدني ، القاهرة ، ط1 ، 1997 م ، ص : 264 .

[5] - ابن المعتز ، الدّيوان ، تحقيق : كر البستاني ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، د . ط ، د. ت ، ص : 444 .

[6] - أدونيس علي أحمد سعيد ، زمن الشِّعر، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، ص : 64 .

[7] - يُنظر: النهي أحمد الصَّالح ، مرجع سابق ، ص : 47 .

[8] - يُنظر: ابن رشيق : العمدة، تحقيق : محمد محي الدِّين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1981 م ، ج1 ، ص : 17 .

[9] - الجوزو مصطفى، الشِّعر عند العرب (الجاهليَّة والعصور الإسلاميَّة) ، دار الطَّليعة للطِّباعة والنَّشر، بيروت ، لبنان ، ط 02، 1988 م ، ج1 ، ص : 38 .

[10] - أنيس إبراهيم، موسيقى الشِّعر، مكتبة الأنجلو مصريَّة ، ط3 ، 1955 م ، ص : 12 – 13 .

[11] -القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمَّد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، 1986 م ، ص : 268 .

[12] - يُنظر: المجذوب عبد الله الطيّب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الآثار الإسلامية- وزارة الاعلام الكويت، ط3، 1989 ، ص : 443 – 444 .

[13] - نفس المرجع ، ص : 450 .

[14] - يُنظر: النهي : مرجع سابق ، ص : 55 .

[15] - أبو تمَّام حبيب بن أوس الطَّائي، كتاب الوحشيَّات ، وهو الحماسة الصُّغرى ، تحقيق : عبد العزيز الميمني الرَّاجكوتي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر، ط 03 ، ص : 78 .

[16] - يُنظر : المجذوب ، مرجع سابق ،ص : 450 .

[17] - أبو تمّام : المرجع السَّابق ، ص : 185 .

[18] - المجذوب : مرجع سابق ، ص : 406.

[19] - نفس المرجع ، ص :407.

[20] - أبو تمّام : الوحشيَّات ، ص : 90 .

[21] - المرجع السَّابق ، ص : 131 – 132.

[22] - المجذوب : المرشد ، ص : 407 .

[23] - المجذوب : المرشد ، ص : 302 .

[24] - الشَّايب أحمد ، أصول النَّقد الأدبي ، مكتبة النَّهضة المصريَّة ، القاهرة ، ط 10 ، 1994 م ، ص : 323 .

[25] - أبو تمّام : الوحشيَّات ، ص : 117 .

[26] - المجذوب : المرشد ، ص : 507 – 508 .

[27] - إياد إبراهيم فليح الباوي ، البنية الإيقاعيَّة في شعر شعراء الجاهليَّة ، البنية الإيقاعيَّة في شعر شعراء الجاهليَّة (أطروحة دكتوراه) ، كليَّة الآداب ، جامعة بغداد ، العراق ، 2008 م ، ص : 65.

[28] - يُنظر: بن الشَّيخ جمال الدِّين ، الشّعريَّة العربيَّة ، دار توبقال للنَّشر ، الدَّار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1996 م ، ص : 278 .

[29] - يُنظر :التّبريزي الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق : الحسن حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر ، ط3 ، 1994 م ، ص : 19 .

[30] - ابن رشيق : مرجع سابق، ص : 136 .

[31] - أبو تمَّام : الوحشيَّات، ص :07 .

[32] - نفس المرجع ، ص : 125 .

[33] - نفس المرجع ، ص : 161 .

[34] - نفس المرجع ، ص : 183 .

[35] - نفس المرجع ، ص : 214 .

[36] - نفس المرجع ، ص :247 .

[37] - نفس المرجع ، ص : 249 .

[38] - ابن رشيق : مرجع سابق ، ص : 136 .

[39] - عبد الرّضا ، علي ، موسيقى الشِّعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع ، عمَّان ، الأردن ، ط1 ، 1997 م ، ص : 112 .

[40] - الرَّاضي ، عبد المجيد ، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، مطبعة العاني ، بغداد ، العراق ، د. ط ، 1968 م ، ص : 353 .

[41] - أبو تمَّام : الوحشيَّات ، ص : 07 .
[42] - المرجع نفسه ، ص : 125 .
[43] - المرجع نفسه ، ص : 183 .
[44] - أبو تمَّام : الوحشيَّات ، ص : 213 .
[45] - نفس المرجع ، ص : 247 .
[46] - نفس المرجع ، ص : 287 .
[47] - القرطاجني ، مرجع سابق ، ص : 260 .
[48] - ابن رشيق ،مرجع سابق ، ص : 136 .
[49] - عبد الرّضا ، علي ،مرجع سابق ، ص : 44 .
[50] - أبو تمَّام : الوحشيَّات ، ص : 127 .
[51] - نفس المرجع ، ص : 16.
[52] - نفس المرجع ، ص : 184 .
[53] - نفس المرجع ، ص : 280 .
[54] - نفس المرجع ، ص : 287 .
[55] - يُنظر: عبد الرضا ، عليّ ، مرجع سابق ، ص : 121 .
[56] - أبو تمَّام : الوحشيَّات ، ص : 161 .
[57] - المرجع نفسه ، ص : 280 .
[58] - المرجع نفسه ، ص : 296 .