خصائص الإيقاع في أرجوزة ذات الأمثال لأبي العتاهية

Characteristics of rhythm in Arjouza with proverbs by Abu Al-Atahia

محمّد صالح حمراوي

Mohamed Salah Hamraoui

المعهد العالي للعلوم الإنسانيّة (تونس)، mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/09/15 تاريخ القبول: 2020/10/09 تاريخ النشر: 2021/01/01

الملخص:

تناولنا في هذا المقال " خصائص الإيقاع في " أرجوزة ذات الأمثال لأبي العتاهية. وقد بدأنا بحدّ الإيقاع باعتباره يمثّل الأطروحة الكبرى في هذا المقال. وهو مفهوم لزج يصعب حدّه ، وزاد الأمر صعوبة ارتباطه بنوع شعريّ هامشيّ هو الرّجز. هذا النّوع الّذي كرهته أذواق متقبّليه، لأنّه تطاول على قصيدة منوال تشبه بيئتها البدويّة. وقد ركّزنا على دور المقاربة العروضيّة إيقاعيّا، لنجرّب آفاقا أخرى منها إيقاعيّة الحكمة ونبشنا في دور البديع في تجميل الايقاع لفظا ومعنى، باعتماد الطباق والجناس. ولاحظنا أنّ للأرجوزة إيقاعا يشبه بيئتها المتغايرة عن حضارة الأعراب.

الكلمات المفاتيح: إيقاع، مستهجن، تنوّع القوافي، رتابة، خروج، مطوّلة، شعر اجتماعيّ، تنوّع.

Article:

In this article, we discussed the characteristics of rhythm in the proverbs of Abi Al-Atahiah. We started with rhythm as it represents the major thesis in this article. It is a sticky concept that is difficult to define. Moreover, the matter made it more difficult to link it to a marginal poetic genre, which is the barrier. This is the kind that was hated by the tastes of its receptors, because it rebelled against a typical poem that resembles its Bedouin environment. We have focused on the role of the presentation approach rhythmically, to try other horizons, including the rhythm of the judgmental sentences, and we explored the role of the badi 'in loading the rhythm with a word and meaning, by adopting contradiction and alliteration. Besides, we noticed that the rougouza has a rhythm similar to its contrasting environment from the Arab civilization.

Keywords: rhythm, variation of rhymes, monotony, lengthy, social poetry, rhythmic diversity.

المؤلف المرسل: محمّد صالح حمراوي، **الإيميل:** mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

1. مقدمة :

ارتبط الحديث عن الإيقاع عند القدامى بالعروض. ولذلك، جعلوهما صنوين. وشدّوهما إلى قصيدة منوال ملبية لأذواق متقبّليها على تنوّع أصنافهم، قرّاء ونقّادا، وساسة. ولكنّ هذا التّوافق على تنميط المفهوم وشدّه شدّا عنيفا إلى المتماثل لم يمنع من ظهور محاولات جادّة تعترض على العروض وترى فيه قصورا قد لا يلبي رغبات كلّ القرّاء. وهذا ما ادّعاه شاعر وفق ما حدّث به الصولي قائلا: « حدّثنا العنزي قال حدّثنا أبو عكرمة قال: قال محمّد بن أبي العتاهية: سئل أبي: هل تعرفون العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض. وله أوزان لا تدخل في العروض»[1] . وهذا التّطاول على هذه الرؤية نجد لها صدى في بعض الكتابات النّقديّة الأخرى مثل " الإيقاع في السّجع العربيّ محاولة تحليل وتحديد" [2] و" نقد الإيقاع"[3]. وقد رافق هذا التّمرّد الرّغبة الملحّة في إعادة إحياء بعض أشكال النظم الهامشيّة مثل الرجز الذي اعتمد للتعبير عن واقع اجتماعي اختلطت فيه حضارات متنوّعة البشر والثقافة . وقد اقتضى منّا ذلك الوقوف عند تاريخيّة هذا النوع الشعريّ الّذي رُئِيَ أنّه أبو الشّعر[4]. وهو أقدم الأشكال النّظميّة جميعها. وإليه ترتدّ الرّؤية القائلة بأسبقيّة المنثور على المنظوم. إذ رئي إلى أنّه كان « ديوان العرب في الجاهليّة والإسلام وكتاب لسانهم وخزانة أنسابهم وأحسابهم ومعدن فصاحتهم وموطن الغريب في كلامهم، ولذلك حرص عليه الأئمة من السّلف واعتنوا به حفظا وتدوينا. فقد قيل إنّ أبا سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعيّ كان يحفظ ألف أرجوزة، وقيل مثل ذلك عن أبي تمّام حبيب بن أوس الطّائي وغيره. ومن وصاياهم المعروفة رووا أبناءكم الرّجز فإنّه يهرّت أشداقهم. ولم تكن العرب في الجاهليّة

تطيل الأراجيز وإنّما أطالها المخضرمون والإسلاميون كالأغلب العجلي الصّحابي وأبي النجم والعجاج ورؤبة والزّفيان السّعدي وذي الرّمّة وخلف الأحمر ونحوهم »[5]. وهذا الشّاهد يقف دليلا على أنّ الرّجز شكل نظميّ ضارب بنشأته في القدم بقصاره ومقطوعاته، ليجد حظوته عند الأمويين والمحدثين ببناء شكله على المعارضات، وعلى المطّولات والألفيّات. ولذلك سيتمّ تعقّب تاريخيّته بالبدء بـ:

أ-مرحلة النّشأة: قصار المقطوعات:

تذهب بعض الدّراسات النّقديّة إلى أنّ للرّجز صلة متينة في أوّله بالأدعية الدّينيّة وقلّة أبياتها. وردّ باحث ذلك إلى أنّ « الميادين الأولى لعملية تكوين الشّعر لا تستدعي الإطالة، ونحن ندرك أنّ تجاربهم الشّعريّة استجابة لعاطفة دينيّة كالتلبية، والطواف، أو حداء يرددونه، وهكذا تكون في جماعة مشحونة بالعواطف في عجلة من أمرهم. وكذلك تكون في موقف حربيّ»[6]. ونقدّر أنّ هذه الرّؤية لها ما يرفدها في ذهن أصحابها. وهي شدّ كلّ ضرب من الشّعر إلى القصيد الذي رجّح أنّه عربيّ صرف لاقترانه بحياة الأعراب الخلّص فنّا وحياة. وتمّ ربط ظهور الرّجز بامرئ القيس الذي ترتدّ إليه بدايات ظهور القصيدة، معرّجين على مقطّعاته التي « كان العروضيون القدماء يعدّونها جميعا ضربا من الرّجز»[7]. وقد تنبّه باحث إلى ما يدور بخلّد الناقد والقارئ العربيين اللذين تعوّدا على نمذجة الإبداع والتلقي وشدّ الكثرة إلى واحد صلد لا يكسر. فأشار إلى أنّ شعراء المعلّقات قد أصابوا مقتلا من هذا الفنّ. وسنمثّل لذلك بالجدول الآتي[8]:

الغرض	المثال الرّجزي
الهجاء	قال امرؤ القيس هاجيا: تَاللهِ لا يَذهَبُ شَيخي باطِلا حَتّى أُبيرَ مالِكاً وَكاهِلا القاتِلينَ المَلِكَ الحُلاحِلا خَيرَ مَعَدٍّ حَسَباً وَنائِلا يا لَهفَ هِندٍ إِذ خَطِئنَ كاهِلا نَحنُ جَلَبنا القُرَّحَ القَوافِلا يَحمِلنَنا وَالأَسَلَ النَواهِلا مُستَفرَماتٍ بِالحَصى جَوافِلا تَستَنفِرِ الأَواخِرُ الأَوائِلا امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبي الفضل ابراهيم، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص 132.
المدح	قال النّابغة مادحا: نَفْسُ عِصَامٍ سَوَّدَتْ عِصَامَا وَعَلَّمَتْهُ الْكَرَّ وَالإِقْدَامَا وَصَيَّرَتْهُ مَلِكًا هُمَامَا حَتَّى عَلاَ وَجَاوَزَ الأَقْوَامَا النّابغة الذبياني، الدّيوان، شرح وتعليق الدّكتور حنا نصر الحتّى، بيروت، دار الكتاب العربي، 1991، ص 158
الفخر	قال عنترة مفتخرا: مدّت إليّ الحَادثَاتُ باعَهَا وحَاربَتْني فَرأَتْ ما رَاعَها يا حَدثَانَ الدّهْر فرّي واهْجَعي فهمّتي كشَفَتْ قِنَاعَها عنترة، الدّيوان، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد، بيروت، دار الكتاب العربيّ، ط1، 1992 ، ص 76
الرثاء	قال لبيد في رثاء أخيه:

اِنعَ الكَريمَ لِلكَريمِ أَربَدا اِنعَ الرَئيسَ وَاللَطيفَ كَبِدا يُحذي وَيُعطي مالَهُ لِيُحمَدا أُدماً يُشَبَّهنَ صُواراً أُبَّدا السابِلُ الفَضلِ إِذا ما عُدِّدا وَيَملَأُ الجَفنَةَ مَلأً مَدَدا رِفهاً إِذا يَأتي ضَريكٌ وَرَدا مِثلُ الَّذي في الغَيلِ يَقرو جُمُدا لبيد بن ربيعة، الديوان، شرح الطّوسي، بيروت، دار الكتاب العربي، 1993، ص 58	

ومتى أدمنا النّظر في هذا الجدول التوضيحي، رأينا رغبة عميقة إلى شدّ الرّجز في نشأته الأولى إلى أب أوّل. هو أبو القصيد تلميحا إلى امرئ القيس. فالإقرار بحضور هذا الشكل النّظمي في دواوين شعراء المعلّقات التي اعتبرت من عيون الشعر ونفائسها يفتح الباب على الكشف عن رغبة السلطة النقديّة والسياسية في ردّ المنجز الشعري، على تنوّعه، إلى منوال رسميّ. وتمّ اعتبار ما خالف القصيد مهمّشا، وإن كان له حضوره العميق وسبقه وجودا لأشكال النّظم كلّها. ويمكن أن نستدلّ برؤية باحث نعتبرها حجّة لدعم ما ارتأينا تأويله. إذ يقول: « وجدنا هناك قصائد ومقطوعات لكثير من شعراء العصر الجاهلي على بحر الرجز بأنواعه، منهم حاتم الطّائي، تأبّط شرّا، والحارث بن حمزة اليشكري، ولقيط بن يعمر الأيادي، المهلهل بن ربيعة، والشّنفرى، وطفيل الغنوي وأميّة بن أبي الصّلت. وممّا سبق تبيّن أنّ بحر الرّجز لم يكن من البحور المهملة أو المعدومة النّظم بل إنّه كان هناك عدد غير قليل من الشعراء الجاهليّين ومنهم شعراء المعلّقات نظموا فيه، وهذا خلاف رأي كثير من الأدباء المحدثين الذين قالوا خلاف ذلك»[9].

وهذا شاهد يستوي دليلا على أنّ الرّجز أوّل نشأته كان يلبي حاجة الشّعراء. إذ يساعدهم على الارتجال لحظة الحروب أو بعض الحوادث الأخرى الموجبة له. وهذا ما يرجّح كثرته آنئذ، على أنّه لم يصلنا منه إلا بعض الشّوارد فحسب. وهو ما يؤيّده قول باحث في الآتي: « ولا شكّ أنّ الجاهليّين قد نظموا منه مقطوعات قصيرة شاعت بين النّاس وتناقلتها االألسنة ولكنها لم تدوّن فيما بعد أو لم يرها الرّواة ممّا يستحقّ أن يدوّن وأن يتأدّب بها، وذلك لأنّها تمثّل الأدب الشّعبي عند الجاهليّين. فالرّجز فنّ مستقلّ من فنون القول، وهو القالب الذي آثره القدماء للآداب الشّعبيّة. فالنّاس في لهوهم وعبثهم، في أسواقهم وبيعهم وشرائهم، في بعض أغانيهم وغزلهم، في دعابتهم وفكاهتهم، في القصص والحكايات، في كلّ ما يعرض لهم من شؤون حياتهم العاديّة التي تخلو من مواقف الجدّ والجلال، كانوا يعمدون إلى الرّجز فيروحون به عن أنفسهم ويعبّرون عمّا يمكن أن يجيش في صدورهم من معان هي ملك لهم جميعا، وأخيلة وصور في متناولهم جميعا للعامة منهم والخاصّة»[10]. ولوحظ في الجدول التّوضيحي أنّ الرّجز قد أصاب من كلّ أغراض القصيد كالمديح والغزل والهجاء والفخر[11]. فقد ركبوه لاستنهاض الهمم ونعت ساحات الوغى، وهجو العدوّ والتّفجّع على فقد المرثيّ وتعديد مناقبه، ومنه الفخر بتأصّل القيم الأصيلة في الذّات من إقدام وقرى الضيف[12]. وظلّ أغلب النّقاد يلحقونه بالقصيد وقرنوا الاعتراف بجودة الرجز بتبريز الرّاجز في شعره ومثله عندهم الفرزدق والنّواسيّ وابن الرّوميّ[13]. ويبدو أنّه قد لقي حظوته ليصبح منوالا رسميّا عند الأمويين. فلم يعد ارتجالا في شكل قصار، بل أصبح يبنى على المطوّلات. وقيل إنّه بلغ الألفيات في العصر العبّاسي. وهذا ما ستفصّل فيه القول في الآتي:

ب- مرحلة التمايّز: المطوّلات والألفيّات:

يبدو أنّ الرّجز قد تخطّى الهجنة التي لحقته، لاعتباره « يجيء في شذوذ من الشّعر ولم تسمع فيه أرجوزة طويلة من المتقدّمين؛ لأنّه لا يبلغ القائل غرضه من أجل قصره. وزعم بعض النّاس أنّه لا يحسب شعرا (...) وقال قوم: الرّجز كلّه ليس بشعر»[14]. وأضاف باحث لدعم هذه الرؤية أنّ الرجز ارتبط « في الجاهليّة بالهجاء والسخرية والمزاح والنّزال والطّعان. وكان الشّعراء المجيدون في الجاهليّة يتجنّبونه ولا يحاولونه، ولم يصدر عنهم إلاّ قليلا فلم يجد الرجز مجده إلاّ في أوائل العصر الأمويّ حين جاء العجّاج وابنه رؤبة فأسبغا عليه الاحترام بما نظماه من قصائد طوال مرجوزة على النسق التقليدي للشعر العربي، ثمّ عرف الرجز في العصر العباسي موضوعات جديدة، لم تكن تنظم إلاّ فيه تقريبا، مثل أراجيز الصيد والتعليم والأمثال»[15]. وهذا شاهد يعلّق باحتفاء الأمويّين به. إذ نبغ في عصرهم رجّاز صاروا أساتذة في نظمه. وتخطّى القصار ليبنى على المطوّلات والألفيات، وليستوي شكلا من الشّعر له عيونه التي تستوجب المعارضة. وذكر باحث أنّ « أوّل من طوّل الرجز وجعله كالقصيد الأغلب العجليّ شيئا يسيرا(...) ثمّ أتى العجّاج بعده فافتنّ فيه؛ فالأغلب العجليّ والعجّاج في الرّجز كامرئ القيس والمهلهل في القصيد»[16]. وهذا إقرار بأنّ الذين سبقوا الأغلب كانوا كلفين بإصابة الفخر والمدح وغيرهما من الأغراض الأخرى باليسير من الأبيات وهو اتّساع جديد في نشأة هذا الشكل النّظميّ. ويشار إلى أنّ العجاج وابنه رؤبة قد انتحيا سمته ونهجا نهجه في إظهار البراعة في تجويد الرّجز فطال نفسهما فيه. وتخطّت أراجيزهما المائتين[17]. ولذلك صارت المطّولات في الأراجيز أمارة جودة في هذا النّوع

الشّعريّ فحذا شعراء العصر العباسيّ حذو سابقيهم في نظمه. وتستوي مطوّلة ابن الرّومي على رغبة اللاحق في مماثلة سابقه في التّطويل. ومطلعها:

مَنْ ذا رأَتْ عَيْناهُ مِثْلي في الشَّجَا أهدى إليّ النّرجَس البَنَفْسَجَا

ونرصد لأبي نواس مطوّلة في المجون عدّت منوالا للمعارضة بحيويّة حركتها وبراعة تصويرها . ومنها الأبيات التّالية:

قَدْ أَشْهدُ اللّهو بفتْيانِ غُرزْ منْ ولد العَبّاس سادات البشرْ

ومِن بَني قَحْطَانَ والحيّ مُضَرْ من كُلِّ مَألوفٍ كَريمِ المُعْتَصَرْ [١]

زَيَّنَ حُسْن وَجْهِهِ طِيبُ الحَبَرْ على حيَادٍ كَتَماثِيل الصُوَرْ [18]

ويبدو أنّ الشّاعر المحدث على وعي بتاريخيّة هذا الشّكل النّظميّ وبإيقاعه. وهو ما ساعده على معارضة سابقيه المبرّزين فيه ليبلغ المستساغ منه.

وهذا الشّاهد يستوي دليلا على إدراك الشّاعر المحدث لما به يبلغ مرتبة المجيد بجمعه للإجادة في المقطوعة والقصيدة والأرجوزة، جريّا على سنّة الفرزدق الّذي أصّل به رفقة زمرته المنوال الرّسميّ للشعر وحصره في القصيدة. ويبدو أنّ هذه المنولة قد مثّلت هاجسا للنّقاد بمنحه رياسة التّبريز في الرّجز والتّفوّق فيه.

وقد اصطفينا أجوزة بعينها قد طار ذكرها في كتب الأخبار . إذ ورد في الأغاني ما اخبره أبو دلف هاشم بن محمّد الخزاعي في قوله: « تذاكروا يوما شعر أبي العتاهية بحضرة الجاحظ؛ إلى أن جرى ذكر أرجوزته المزدوجة التي سمّاها " ذات الأمثال"؛ فأخذ بعض من حضر ينشدها (...) وهذه الأرجوزة من بدائع أبي العتاهية، ويقال: إنّ له فيها أربعة آلاف مثل(...) وهي طويلة جدّا، وإنّما ذكرت هذا القدر منها حسب ما استاق الكلام

من صفتها»[19] . وشهرة هذه الأرجوزة من شهرة راجزها الذي تطاول على قامة الأوائل فأتى بالمطوّلات إرضاء لهم وصدم ذائقتهم بنوع شعريّ قد نفرت منه الأذواق معا. وقد قدّرنا أنّ لهذه الأرجوزة فاعليّة في تلبية ما نودّ الوقوف عنده إيقاعيّا بتخطّي الرّتابة إلى التنوّع. وهي الآتية[20]:

حَسْبكَ ممّا تَبتغِيهِ القُوتُ ما أكْثرَ القُوتَ لمنْ يمُوتُ

الفَقْر فيما جَاوزَ الكَفَافَا من اتَّقَى اللهَ رجَا وخَافَا

إنْ كانَ لا يُغْنيكَ ما لا يكْفِيكَا فَكُلُّ ما في الأرْضِ لا يُغْنِيكَا

هيَ المقَادِيرُ فلُمْنِي أو فَذَرْ إن كُنتُ أخْطأْتُ فما أخْطأَ القَدَرْ

ما انتَفَعَ المرْءُ بِمثْلِ عَقْلهْ وخيرُ ذُخْر المرْءِ حُسْن فِعْلِهْ

ما زَالتِ الدُّنْيَا لنَا دارُ أذًى مَمْزُوجَةَ الصَّفْوِ بأَلْوانِ القَذَى

الخَيرُ والشّرُّ بها أزواجُ لِذَا نِتاجٌ ولِذا نِتَـــــــــــاجُ

منْ لَكَ بالمحْضِ وليْسَ مَحْضُ يَخْبثُ بَعْضٌ ويَطيبُ بَعْضُ

التَّركُ للدُّنيَا النَّجاةُ منها لم تَرَ أنْهَى لك مِنْها عَنْهَا

مَنْ لاَحَ في عَارضِه القَتِيرُ فقد أَتاهُ بالبِلَى النَّذِيرُ

مَنْ جَعلَ النَّمّامَ عَيْنًا هَلَكَا مُبْلِغُكَ الشّرّ كَبَاغِيه لَكَ

إنَّ الشّبَابَ، والفَراغَ والجِدَهْ مَفْسَدَةٌ للعَقْلِ أيّ مَفْسَدَهْ

إنّ الشَّبَابَ حجَّةُ التّصَابِي رَوَائِحُ الجَنّةِ في الشَّبَابِ

لا تَذْهبنَّ في الأمُورِ فَرَطًا لا تسْألَنَّ إن سَألتَ شَطَطًا

وكُنْ من النَّاسِ جَميعًا وَسَطًا

2. إيقاعيّة العروض:

لم ينظر إلى فاعليّة العروض إيقاعيّا بعين الرّضا، بل هناك من بخسه حقّه، لأنّه ينمّط الإيقاع ويشدّه إلى نظام صارم الملامح. فلبس القصيد لباسا واحدا لا تتغيّر ألوانه. إلاّ أنّنا نعتبر هذه الرؤية تستوجب معاودة النّظر. إذ لاحت لنا أدوات العروض بحرا وأروية، وقوافي شغّالة إيقاعيّا في هذه الأرجوزة. وأسعفتنا بملامح إيقاعيّة متغايرة تصل إلى حدّ التّمايز أحيانا. وهذا يستوجب منّا تدبّر هذه الممكنات الإيقاعيّة بالبدء بـ:

1.2.إيقاعيّة البحر الرّجز:

نظر العروضيون إلى الرجز بعين النّقص. فهو عندهم نوع من الشّعر أقرب من كونه بحرا. وأشاروا إلى ما فيه من اضطراب. ولذلك ألحقوه بالعيوب التي تلحق المنظوم. وقد قيّدوه بارتعاش قوائم النّاقة ومشيها البطيء. وهذا ما يدعمه القول الآتي: « والرجز يشبه بتوقيعه على مقاطعه مشي الجمال الهوينا. ولو ركبت ناقة ومشت بك الهوينا لرأيت مشيها يشبه وزن هذا الشعر تماما. فكان العرب يحدونها به إذا أرادوا سيرها وئيدا»[21]. ويشير هذا الباحث إلى تبرّمه من الهجنة التي لحقت هذا البحر صادحا: « ثمّ نسمع عن الرّجز مواضع أخرى، فيصفه الأدباء بأنّه مطيّة الشّعراء، أو غير ذلك من النعوت والأوصاف»[22]. ولوحظ أنّ البحر قد ورد تامّا مزدوجا. وتحدّه باحثة قائلة عنه إنّه: « هو الذي يشتمل كلّ بيت فيه على قافية ملتزمة بين شطريه تخالف قافية البيت الذي قبله والبيت الذي بعده، وقد لجأ إليه شعراء القرن الثاني لنظم العلوم والحكمة والمواعظ متحلّلين من قيود القافية، وكذلك متحرّرين من وزن أواخر الأبيات، فأحيانا تأتي آخر التفعيلة في الشطر على وزن (فعولن) أو (مفعولن) أو ما يحلّ محلّها وفق ما يتراءى في الأرجوزة الواحدة ، وحسبها يضطرّه إليه

الوزن...وكذلك أكثر منه أبو العتاهية وأشهر ما نظمه فيه أرجوزته الطويلة المسمّاة " ذات الأمثال" ... وطغى هذا النّوع طغيانا كبيرا على صورة الرجز الأخرى حتّى كاد النّاس لا يذكرون غيره»[23]. نبّهت، أيضا، إلى أنّ سرّ موسيقاه راشحة عن تلاحق تفعيلاته المتماثلة في أشطره فيكون النّغم متعاودا وفق نظام صارم « يهزّ الآذان هزّا مثيرا، ويحرّك النفس حركة نشطة»[24]. وسنرصد مناسبة البحر الرّجز لغرض المتكلّم ولهذا النّوع الشعري وثراءه الإيقاعيّ فيه، باختبار التغييرات الواردة فيه بدءا بـ:

2.2.إيقاعيّة الزّحاف:

اعتبر الزّحاف تغييرا مستساغا مقبولا تقبله الذات المتلقية على شرائط، منها أن لا يتزيّد فيه فيصبح منفّرا لقرائه مجافيا للطبع ميّالا إلى التّصنّع. فالشّاعر المجيد هو الذي إذا ركب التزحيف حلّه محلّه الأرفع، بلا إفاضة. فلا يخلّ بالنّظام الذي هو شرط كمال الإيقاع. فلاح في القصيدة « أخفّ من التّمام وأحسن كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة»[25]. وسيتمّ التبصّر بوعي الرّاجز بفاعليّة هذا التّغيير إيقاعيّا في أرجوزته، باعتماد الإحصاء وأنواع الزّحاف خبنا وطيّا وخبلا. وهذا يجعل الإيقاع متباين الملامح الإيقاعيّة خفّة وثقلا مثلما الذي يكشفه الجدول الآتي:

البيت	الزّحاف: وزنه، نوعه، موقعه	وسمه الإيقاعيّ
الأوّل	مستعلن: الطّيّ تقصير المقطع الثاني، مطلع الشّطر الأوّل مستعلن: الطيّ ، حشو الشّطر الثاني	خفيف الثّقيل خفيف الثّقيل
الثّاني	متفعلن: الخبن تقصير المقطع الأوّل، مطلع الشطر	خفّة ثقيلة

	الثاني مستعلن: الطيّ، حشو الشطر الثاني	خفيف الثّقيل
الثّالث	متفعلن: الخبن، مطلع الشطر الثاني	خفّة ثقيلة
الرّابع	متفعلن: الخبن،مطلع الشطر الأوّل مستعلن: الطّيّ، حشو الشطر الأوّل مستعلن: الطيّ، حشو الشّطر الثاني	خفّة ثقيلة خفيف الثّقيل خفيف الثّقيل
الخامس	مستعلن: الطّيّ، مطلع الشطر الاوّل مستعلن: الطّيّ، حشو الشّطر الأوّل متفعلن: الخبن، مطلع الشّطر الثاني	خفيف الثّقيل خفيف الثّقيل خفّة ثقيلة
السّادس	مستعلن: الطّيّ، عروض الشطر الاوّل مستعلن: الطّيّ، حشو الشطر الثاني	خفيف الثّقيل خفيف الثّقيل
السّابع	مستعلن: الطّيّ، حشو الشطر الاوّل متفعلن: الخبن،مطلع الشطر الثاني مستعلن: الطّيّ، حشو الشّطر الثاني	خفيف الثّقيل خفّة ثقيلة خفيف الثّقيل
الثّامن	مستعلن: الطّيّ، مطلع الشطر الاوّل مستعلن: الطّيّ، حشو الشطر الاوّل مستعلن: الطّيّ، حشو الشطر الثاني	خفيف الثّقيل خفيف الثّقيل خفيف الثّقيل
التّاسع	مستعلن: الطّيّ، مطلع الشطر الثاني مستعلن: الطّيّ، حشو الشطر الثاني	خفيف الثّقيل خفيف الثّقيل
العاشر	مستعلن: الطّيّ، حشو الشطر الاوّل متفعلن: الخبن، مطلع الشطر الثاني	خفيف الثّقيل خفّة ثقيلة خفّة ثقيلة
الحادي عشر	مستعلن: الطّيّ، مطلع الشطر الاوّل مستعلن: الطيّ، عروض الشطر الأوّل	خفيف الثقيل خفيف الثقيل

	مستعلن: الطيّ، مطلع الشطر الثاني	خفيف الثقيل
	مستعلن: الطّيّ، حشو الشطر الثاني	خفيف الثقيل
	مستعلن: الطّيّ، ضرب الشطر الثاني	خفيف الثقيل
الثّاني عشر	متفعلن: الخبن، حشو الشطر الاول	خفّة ثقيلة
	متفعلن: الخبن، عروض الشطر الاوّل	خفّة ثقيلة
	مستعلن: الطّيّ، مطلع الشطر الثاني	خفيف الثقيل
	متفعلن: الخبن، عروض الشطر الثاني	خفّة ثقيلة
الثّالث عشر	متفعلن: الخبن، حشو الشطر الاوّل	خفّة ثقيلة
	متفعلن: الخبن، مطلع الشطر الثاني	خفّة ثقيلة
	مستعلن: الطّيّ، حشو الشطر الثاني	خفيف الثقيل
الرّابع عشر	متفعلن: الخبن، حشو الشطر الأوّل	خفّة ثقيلة
	متعلن: الخبل، خاتمة الشطر الأوّل	خفّة خفّة
	متفعلن: الخبن، حشو الشطر الثاني	خفّة ثقيلة
	متعلن: الخبل، خاتمة الشطر الثاني	خفّة خفّة
الخامس عشر	متفعلن: الخبن، مطلع الشطر	خفّة ثقيلة
	مستعلن: الطّيّ،حشو الشطر	خفيف الثقيل
	مستعلن: الطّيّ، خاتمة الشطر	خفيف الثقيل

رأى باحث أنّ تحوّل تفعيلة " مستفعلن" إلى " متفعلن" حسن موسيقيّ تطرب إليه آذان المتقبّلين[26]. فجدّ الشّعراء في الميل إليه واشترطوا له مواضع يبلغ فيها جودته بدلا من غيرها. ولاحظوا أنّ زحاف " مستعلن" له حظوته دون أن يطال شأو " متفعلن". إلاّ أنّهم كرهوا زحافا نادرا يرد ببحر الرّجز وهو " متعلن". وقد اعترض عليها باحث ساخطا قائلا في غضب: « هي صورة نادرة لم يقبلها أهل العروض إلاّ في هذا البحر، وهي عندي أنّها

صورة قبيحة لا تنسجم مع روح الشعر العربيّ في كلّ أوزانه، ومن واجب الشعراء أن يهملوها في هذا البحر كما أهملوها في غيره، لأنّ توالي أكثر من مقطعين متحرّكين تنفر منه الأذن العربيّة ولا تشعر فيه بموسيقى الشّعر»[27]. ونبّهنا هذا الشّاهد إلى قدرة أبي العتاهية على تصريف القول ومعرفته بقانون التّزحيف. إذ لوحظ أنّه أرضى ذائقة نقّاده وقرّائه معا، بإحلاله " متفعلن" الواردة زحافا المحلّ الذي يليق بها، وكأنّه يبئّرها فيجعلها أكثر وضوحا سمعا وبصرا. فلا يأتيها إلاّ في التفعيلة الأولى من الشّطرين الأوّل والثاني. وهو يتقصّد إظهار قدرته على السير في ركاب الأوائل. وقد أعطاها الأولويّة موقعا على تفعيلة " مستعلن" التي تباينت مواقعها وخالفت مستساغها المقبول. فإذا هي محتلّة للمطلع أوالبطن، أوالذيل ، على أنّها تواترا قد مثّلت كمّا هائلا كاد يفقد الوزن نظامه وباتت زحافا ممجوجا جرّاء تكلّفه. أمّا " متعلن" فقد وردت مرّتين في الأرجوزة في البيت الذي يسبق شطر الختام، باحتلال عروض الشطر الأوّل، وضرب الشطر الثاني. ونقدّر أنّ هذا تطاول على ذوق القراء بتغيير جديد فيه إشارة إلى تغيير ذائقة تقبّلهم. واللاّفت للانتباه أنّ الراجز قد أخلّ بالنظام عند استعماله للتغييرين الأوّلين (متفعلن، مستعلن) فذهب التناسب. ولعلّه يعوّل على غفلة القارئ الذي استحسنهما لاستحسان النّقّاد لهما وحفاظا على سنن القراءة. إلاّ أنّه أصرّ على صرامة النظام في استدعاء التغيير الثالث المنفر للأذواق ، وكأنّه يرفض أن يصدم قارئه دفعة واحدة. ونذهب في التّأويل إلى أنّ الراجز على حرصه على التنوّع يظلّ مشدودا إلى نواميس الكتابة أمينا على حمايتها، إرضاء لمتقبّلها قارئا وناقدا، وسلطة. ولذا بدا الزّحاف تغييرا مثمرا إيقاعيّا ومحفّزا لاختبار جدوى العلّة في إتاحة وسوم إيقاعيّة قد تفيد في درس الايقاع. وهذا ما سيدرس في الآتي:

2. 3. إيقاعيّة العلل:

اشترط في العلة أن تلتزم في كافّة الأبيات. وبذلك يتمّ التناسب وتحصل حلاوة المسموع. وهذا ما يدلّ على طبع الشاعر الذي يأتيها دون إكراه، ويحرص على تعاودها استدعاء لصرامة النظام وحفاظا عليه باعتباره يمثّل حقيقة الإيقاع. ولذلك قيل: « ينبغي للشاعر أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها، وأن يستحلى الضروب ويأتي بألطفها موقعا، وأخفّها مستمعا، وأن يتجنّب عويصها ومستكرهها؛ فإنّ العويص ممّا يشغله، ويمسك من عنانه، ويوهن قواه، ويفتّ من عضده، ويخرجه عن مقصده»[28]. وسنختبر في جدول توضيحيّ حرص الراجز على تناسب أوزان العلل في أشطره وفق الآتي:

البيت	علل الشطر الأوّل وزنها ووسمها الإيقاعيّ	علل الشّطر الثاني وزنها ووسمها الإيقاعيّ	التّناسب بينهما
الأوّل	هـــ االقوت: مستفعل: ثقيل الثقيل	يموت: متفعل: ثقيل الخفيف	إخلال
الثّاني	كفافا: متفعل: ثقيل الخفيف	وخافا: متفعل: ثقيل الخفيف	تناسب
الثّالث	يكفيكا: مستفعل: ثقيل الثقيل	يغنيكا: مستفعل: ثقيل الثقيل	تناسب
الخامس	ل عقله: متفعل: ثقيل الخفيف	ن فعله: متفعل: ثقيل الخفيف	تناسب
السّابع	أزواج: مستفعل: ثقيل الثقيل	نتاج: متفعل: ثقيل الخفيف	إخلال
الثّامن	س محض: متفعل: ثقيل الخفيف	ب بعض: متغعل: ثقيل الخفيف	تناسب

التّاسع	ة منها: متفعل: ثقيل الخفيف	ها عنها: مستفعل: ثقيل الثقيل	إخلال
العاشر	قتير: متفعل: ثقيل الخفيف	نذير: متفعل: ثقيل الخفيف	تناسب
الثّالث عشر	تصابي: متفعل: ثقيل الخفيف	شباب: متفعل: ثقيل الخفيف	تناسب

لم تعد العلة مجرّد تغيير وجب أن يلتزم في قوافل الأبيات كلّها، باعتماد الوزن عينه. وإنّما هي ظاهرة عروضيّة لها نجاعتها الإيقاعيّة في هذه الأرجوزة. إذ أحدث بها الراجز مسّا لأفق متقبليه. فأربكهم في فاتحتها التي درج المبدع على أن تكون مصرّعة متوافقة في وزن تفعيلتي العروض والضرب توافقا تامّا. وهذا النهج في القول الشّعريّ جالب للارتياح وميسّر لتقبّل القصائد، ومؤذن بالدّخول فيه، سيرا على نهج الفحول. وبذلك يكون الملمح الإيقاعي فيهما واحدا يلبس اللّبوس عينه. إلاّ أنّنا نجد في هذه الفاتحة تباينا إيقاعيّا بين ملمحي العلّتين. فهي في الشّطر الأوّل حاملة لثقل الثقل وكأنّ القول يشقّ على صاحبه فيعجزه ، ويضاف إليه استشعار عسر تبكيت مخاطب كونيّ متباين البيئة والثقافة، وعلّة ثانية ملوّنة بخفّة ثقيلة وكأنّ المتكلّم قد نزع عنه عبئا ثقيلا ليخفّ الإيقاع. ثمّ تتداعى علل بقيّة الأشطر عدا نزرا قليلا لعلّة الشطر الثاني لتتلوّن بإيقاعها. فإذا هي راشحة عن حال نفسيّة يعتريها بعض اضطراب، ليتناوب عليها الارتياح والعنت. وأحيانا أخرى يعود الراجز إلى ثقيل الثّقيل عندما يستشعر صعوبة إقناع متلقيه، أو استشعار عسر في تلقّي نصّه. وهكذا، أمكن القول إنّ العلل بتنوّعها بدت شغّالة وإن بمقدار. وسنسعى إلى اختبار بقيّة أدوات العروض الأخرى في إثراء الإيقاع من أروية وقواف بالبدء بـ:

4.2. إيقاعيّة الأرويّة:

أعطى العروضيّون الرّويّ شأوا بالغ الأهمية. فهو الحارس الأمين لحفاظ القصيدة على صرامة النّظام الذي يوجبه العروض. فتبنى كافّة أبيات القصيدة عليه يشدّها إلى نغمة بعينها دون المحيد عنها. وهذا ما ألفته ذائقة المبدع والمتلقي معا. إنّه عمدة الشّعر وشرط من محاسنه و « أقلّ ما يمكن أن يراعى تردّده، وما يجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسمّيه أهل العروض بالرّويّ: فلا يكون الشّعر مقفّى إلاّ أن يشتمل على ذلك الصّوت المكرّر في أواخر الأبيات»[29]. ودليل عنايتهم به أن قسّموا الحروف الهجائيّة التي تصلح أن تكون رويّا إلى أربعة أقسام حسب تواترها في مدوّنة الشّعر، منها المستساغ المقبول، ومنها المكروه الممجوج. وقد فصّل باحث هذا التفاضل قائلا: « ويمكن أن تقسّم حروف الهجاء التي تقع رويّا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشّعر العربيّ:

أ) حروف تجيء رويّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وتلك هي: الرّاء، اللام، الميم، النون، الباء، الدّالّ، السين، العين.

ب) حروف متوسّطة الشيوع وتلك هي: القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ج) حروف قليلة الشيوع: الضّاد، الطّاء، الهاء، التّاء، الصّاد، التّاء.

د) حروف نادرة في مجيئها رويّا: الذّال، الغين، الخاء، الخاء، الشين، الزاي، الظّاء، الواو»[30].

وسنستأنس بهذا الشّاهد لاختبار حظّ الحروف المتواترة في أروية هذه الأرجوزة وتبيّن جدواها الإيقاعيّة محتكمين إلى الجدول الآتي:

البيت	حرف رويّه	صفاته	قوّة الحرف
الأوّل	تُ	همس، شدّة، انفتاح	ضعيف
الثاني	فَا	همس، رخاوة، انفتاح، إذلاق	أضعف
الثالث	كا	همس، شدّة، انفتاح	ضعيف
الرابع	ر	جهر، بين شدّة ورخاوة، انحراف، تكرير	قويّ
الخامس	ه	همس، رخاوة، انفتاح، خفاء	ضعيف
السّادس	ذى	جهر، رخاوة، انفتاح	ضعيف
السّابع	ج	جهر، شدّة، انفتاح، قلقلة	قويّ
الثّامن	ض	جهر ،رخاوة، استعلاء، استطالة	أقوى
التّاسع	ها	همس، رخاوة، انفتاح، خفاء	ضعيف
العاشر	ر	جهر، بين شدّة ورخاوة، انحراف، تكرير	قوي
الحادي عشر	كا/ ك	همس، شدّة، انفتاح	ضعيف
الثاني عشر	ه	همس، رخاوة، انفتاح، خفاء	ضعيف
الثالث عشر	بي/ ب	جهر، شدّة، إذلاق، قلقلة	قويّ
الرّابع عشر	طا	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	أقوى
الخامس عشر	طا	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	أقوى

رئـيّ إلـى رويّ الرّجـز التّـام المـزدوج علـى أنّـه مصـدر موسـيقاه لـورود كافّـة الأشـطر مصـرّعة وقريبـة بعضـها مـن بعـض. وهـو مـا « يـوفّر للسـامع طاقـة موسـيقية فـوق طاقـة

البحر، فلا يكاد الإنسان ينتهي من بيت صغير يقف فيه على حرف الروي ويقطع عنده الصوت حتّى ينتهي إلى البيت التالي فيلاحقه حرف آخر مماثل لسابقه وهكذا»[31] . وهذا ما حفّزنا إلى الاحتكام إلى هذا الجدول لتخطي الظاهر الذي يوحي بتماثل رويّ الشطرين وورودهما مصرّعين بحثا عن دقّة النّظام. إلاّ أنّ النّظرة العميقة في جدول الأروية بصفاتها تمكّننا من الوقوف عند ملامح إيقاعيّة متباينة وصادمة لأفق المتلقي الذي تعوّد على استحسان حروف رويّ دون غيره. فالمدرك أنّ أغلب الحروف المتذيّلة للأشطر في هذه الأجوزة لم تكن ذات بال عند الشّاعر ليركبها في أروية قصائده عدا بعضا منها مثل الباء. ولوحظ أنّ نسبة الحروف المهموسة مرتفعة قياسا إلى نسبة ورودها في الكلام التي لا تتجاوز العشرين بالمائة. ولذلك، تمّ استغراق جهد كبير في التلفّظ تعبيرا عن العنت الذي يكابده أبو العتاهية في إقناع متلقّ يصعب تبكيته وتعديل رؤاه بالكفّ عن الكلف بزينة الدّنيا ومتعها. وقد أصاب منها الكثير وصاغ رغبته فيها شعرا. وقد وضع الراجز أرويته مواضعها فأحلّ المهموسة المحلّ الأوّل للتعبير عن ضعف البداية وأخصب الأشطر الوسط بالقوّة تعديلا للوهن الذي كادت تذهب معه جذوة الرغبة في تعديل مواقف المتلقين. واللافت للنّظر أنّ الأروية في الأشطر الختام قد وسمت بقوة القوّة. وكأنّه يستشعر القوّة في نفسه على غلبة هذا المحجوج العنّيد وتعويده على أفق تقبّل جديد لحضارة جديدة، بل إنّه يتطاول على قارئ بدويّ يرفض الجمال في غير قصيدته المنوال ليؤسّس لقارئ جديد متقبّل لنوع شعريّ لحقه التهميش. فهذا الخروج عن وحدة الرّويّ هو خروج عن القافية إلى التسجيع شدّا للأرجوزة إلى أبيها الأوّل. وهو سجع الكهّان. ونقدّر أنّ الرويّ أداة تفرقة بين وسوم إيقاعيّة متباينة لها صلة بذات الراجز. فتراوحت الأبيات الثلاثة الأولى بين الضّعيف والأضعف إيقاعيّا، تدلالا على خوف المحاجّ من عجزه عن إصابة إقناع محجوج كونيّ. وبدت أروية

بطن الأرجوزة متمايزة الملامح الايقاعيّة. فإذا هي بين ضعيف وقويّ،فأقوى. وتتلون هذه الوسوم بحسب قوّة حجّة الراجز وضعفها. وتختم الأبيات الثلاثة الأخيرة بوسم القويّ قالأقوى، تعبيرا عن تمكّن أبي العتاهية من أذن سامعه. وستظهر فاعلية هذه الأروية إيقاعيّا بربطها بالقوافي باعتبارها جزءا منها. وهذا ما سيتدبّر فيه النّظر في الآتي:

5.2.إيقاعيّة القوافي:

للقافية دور في المنظوم. فهي حارسته من التلاشي في ما ليس منه. ولذلك، حرص الشّعراء على تجويدها وإحلالها محلّ الأرفع من البيت. فتنبّه الآذان إلى سماع وقع نهاية البيت والإيذان ببداية آخر. ولكنّها في هذه الأرجوزة كفّت عن النّمذجة. فلها صور عروضيّة متباينة الوزن ومخارج الحروف وصفاتها، ممّا يجعلها متباينة الأمداء الزمنيّة سرعة وارتخاء. ولعلّه ما يجبرنا على مسايرة باحث في قوله: « إنّ القيمة الموسيقية للقافية لا تنحصر في نظام مقاطعها الصوتيّة، وحسب، بل إنّ الحروف الموظّفة تسهم بصفاتها الخاصّة (كالجهر والهمس، واللين، والتكرار، والصّفير...) في تلوين القافية بإيقاع خاصّ. وقد تحوي ظواهر صوتيّة أخرى تسمها بميسم خاصّ، كأن يوظّف الشّاعر حرفا أو حروفا توحي بموضوع القصيدة، أو تلوّنها بلون العاطفة أو الشّعور المعبّر عنهما»[32].

ونقف في هذه الأرجوزة على قواف متنوّعة الحروف مخارج وصفات وصورة عروضيّة. وهذا ما جعلها متغايرة في استغراقها لأمداء زمنيّة متباينة يختلف معها الوسم الإيقاعيّ خفّة وثقلا، وقوّة وضعفا، على تباين في هذا الملمح في شطري البيت عينه. فقافية البيت الأوّل حاملة لمقطع أوّل طويل منفتح ولثان قصير استوجبت الضّرورة الشّعريّة إشباعه. ولئن تمّ الاشتراك في الحرف الثاني الوارد تاء مهموسة فيها ارتخاء وضعف، فقد

رصدنا تباينا في الحرف الأوّل بقاف الشطر الأوّل التي تفوق الميم في الشطر الثّاني قوّة وسرعة. ولذلك، تكون قافية الشطر الأوّل أقلّ ارتخاء من قافية العجز وأقوى منها. وبدت قافية الشطر الأوّل في البيت الثّاني أكثر ارتخاء لورودها فاءين طويلين دالين على التّفشّي. ويحافظ الشّطر الثاني على الارتخاء لكن لا يطال سابقه في الصّفة. وحافظت قافية شطري البيت الثالث على غلبة الارتخاء والضعف في أوّلهما على الثاني. واللافت للنّظر أنّ الصّورة العروضيّة للقافية في هذه الأبيات الثلاثة قد قامت على التناسب. فهي مقطعان طويلان. وهذا عذب مستساغ ترتاح إليه النّفوس وتهشّ إليه الآذان. إلاّ أنّ صفات حرفي القافية تخرج نهايات الأشطر متباينة الوسوم الإيقاعيّة.

ولوحظ أنّ قافية البيت الرّابع بشطريه حاملة لبنية عروضية قائمة على صورة واحدة. وهذا ما يسمها بثقل خفيف، على غلبة الارتخاء في الشّطر الأوّل على الشطر الثّاني. وتجلّت قافية شطري البيت الخامس في زيّ مقطعين منغلقين (عقله، فعله) إشارة إلى بعض السّرعة قياسا إلى القوافي السابقة. وللبيت السّادس نصيب من التغاير فقافية الشّطر الأوّل دالّة على القوّة والعنف (أذى) ودلّت قافية الثاني على ثقل خفيف (ن القذى). ولاحت القافية في البيت السابع موهمة بالقوة في نهايتها في شطريها. إلاّ أنّ الواو الممدودة في الأوّل تجعل إيقاعه أكثر اتّساعا وامتدادا من التاء الممدودة في قافية العجز. وحوت قافية البيتين الثامن والتاسع على مقطع منغلق في أوّلها لدلالة الشّدة التي اتّسع مداها في البيت التّاسع بالهاء الممدودة ترهيبا منها لا ترغيبا فيها لاقترانها بالدّنيا وشرورها. وتصبح القافية في زيّ لفظة كاملة في الشطر الاوّل للبيت الثاني عشر (والجده) والشطر الثاني منه (مفسده)، ممّا يلبسها ثقلا وشدّة تجاوبا مع الخبر الإنكاري المستوي حجّة قويّة على صلاح حال الشّباب بدلا من تيهه. وتختم قوافي الأشطر الثلاثة الأخيرة بقافية دالّة على الخفّة (فرطا، شططا، وسطا) تخفيفا للعنت الذي صادفه المتلقي من ثقل ووطأة كادت تنفّره من

متابعة قراءة الأرجوزة. وهذا الثّراء الإيقاعيّ الذي أتاحته الأروية والقوافي تعضده الأساليب البلاغية لإتاحة ممكنات إيقاعيّة أخرى توهّمنا أنّ أدوات المقاربة العروضيّة قد صمتت عنها. وهو ما سنتدبّر فيه النّظر في الآتي:

3.إيقاعيّة البلاغة:

يرفد إيقاع البلاغة إيقاع العروض ولا يقف بديلا منه. وقد تنبّه الدّارسون إلى فاعليّته الإيقاعيّة وحيويّتها. فيكون أداة لتحسين هيئات الكلمات ووضعها موضعا الأنسب الذي تتشوّف إليه الآذان وتستنفر له الأذهان بحثا عن عمق معانيها. أضف إلى ذلك تناوب الأسلوب بين خبر وإنشاء ليتبدّل معه لبوس الإيقاع صعودا وهبوطا وصلابة و صلابة صلابة. وقد آلينا على أنفسنا أن نركّز على إيقاعيّة الخبر والإنشاء، لنقف عند محسّنات الكلام لفظا ومعنى. وسيتمّ البدء بـ:

1.3. إيقاعيّة الجمل الخبريّة:

للجمل الخبريّة ألوانها الإيقاعيّة التي تتلون بحسب كلّ أسلوب. وللمقام الذي يتنزّل فيه القول سلطانه عليه. فربّما صادفنا سكونا وغياب حركة ونغمة هابطة، وأحيانا أخرى يلبس الإيقاع لبوس الصّلابة ليتزيّد فيها فيبلغ صلابة الصّلابة تعليقا للإيقاع بمعنى بيّته الرّاجز في ذهنه. وقد اقتصرنا منها على الشرط بتنوّع أدواته، وعلى الجمل الإسميّة المؤكّدة باعتماد الجدول التّوضيحيّ الآتي:

الجملة	أسلوبها	وسمها الإيقاعيّ
من اتّقى الله رجا وخافا	الشرط	إيقاع هابط
إن كان لا يغنيك ...فكلّ ما في الأرض لا يغنيكا	الشرط	إيقاع هابط
إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر	الشّرط	إيقاع هابط

من لك .... يخبث بعض	الشّرط	إيقاع هابط
من لاح ... فقد أتاه	الشّرط	إيقاع هابط
من جعل النّمّام عينا هلكا	الشّرط	إيقاع هابط
إنّ الشّباب...مفسدة للعقل أيّ مفسده	التّوكيد (إنّ + المفعول المطلق: إنكار)	إيقاع صلابة الصلابة
إنّ الشّباب ... في الشّباب	التّوكيد (إنّ)	إيقاع صلب

تمّ التّنبيه إلى قيمة الشّرط التّنغيميّة وقدرته على تلوين الكلام وتبديل وسومه الإيقاعيّة. إذ لاح أنّه متى خلا من الفاء اتّسم بالبطء، ومتى توسّطته اتّسم بالسرّعة. و نحتج لهذه الرؤية بما يرفدها في القول الآتي: « نجد أنّ أسلوب الشّرط يخضع في كثير من قضاياه للعنصر التنغيمي، إذ أنّ السّكتة التي توجد بين فعل الشرط وجزائه تدلّ دلالة قطعيّة على وضوح نغمي يحدّد المراد من الكلام كونه تمام الفائدة في أسلوب الشّرط فالأسلوب دونه ناقص محتاج إليه.

وتختلف هذه النغمة في أساليب الشرط من حيث الزمن الذي تستغرقه، فزمن النغمة والسّكتة الفاصلة بين فعل الشرط وجوابه المقترن بالفاء يكون أسرع إذا كان الجواب مقترنا بالفاء»[33]. ولذلك، اقترنت أغلب الأمثلة بالفاء لدلالة السّرعة تقزّزا من الدّنيا ورغبة عنها. وأحيانا أخرى تغيب الفاء من الجمل الشّرطيّة تحقيقا للارتخاء ورغبة في أخذ الفرصة لإقناع المتلقي. ولوحظ أنّ هذه الجمل قد اقترنت بالأمثال ولبست لبوس الحكمة فتسربّت في أعطاف الكلام وجمعت بين الشطرين للإطالة في أمد القراءة وشدّ القراء إلى المعنى المشترك الذي لا يحتاج إلى كدّ ذهن. وتغنى هذه الجمل الشّرطيّة بجمل اسميّة مؤكّدة فيكفّ الإيقاع عن وسمه الأوّل ليلبس لبوس الصّلابة، بل إنّه تزيّد فيها إلى صلابة الصّلابة للتعبير عن

الضنى الذي يعيشه المتكلّم وهو على وعي بعسر إقناع قارئه. وهكذا بدا الإيقاع في الجمل الخبريّة حمّال أوجه ومعبّرا عن تحوّل في حضارة القرن الثّاني الهجريّ كتابة وقراءة وحياة. وهذا الصنف من الجمل الشّغال إيقاعيّا محفّز لاختبار إيقاعية ضديده في الآتي:

2.3. إيقاعيّة الجمل الإنشائيّة:

اقتصرنا من الجمل الإنشائيّة على صنفي الأمر والنّهي. فقد لاح فيها الرّاجز في حيرة إزاء إقناع متلق ينتمي إلى حضارات متعدّدة. فعزّ عليه أن يجد مدخلا ليصيب منه أذنا ويبلّغه الهدف المقصود. إنّه محجوج كونيّ له خبرة بالحجاج ومعرفة دقيقة بآليّاته. ولذلك، خرج الإنشاء عنده من مقام السّلطة ليتحوّل إلى الالتماس. وكفّ الإيقاع فيه عن طبع العلوّ تطبّعا بحال الرّاجز ليثقل تعبيرا عن عنت مستمرّ تحوّل إلى هاجس استبدّ بفكره وبخطابه . ولذلك، أقمنا جدولا نشير فيه إلى الجمل الإنشائيّة ووسومها الإيقاعيّة وفق الآتي:

الأسلوب	نوعه	وسمه الإيقاعيّ
لمني	الأمر	إيقاع ثقيل
ذرْ	الأمر	إيقاع ثقيل
التّرك للدّنيا	الأمر	إيقاع ثقيل
لا تذهبنّ	النّهي	إيقاع ثقيل وفيه صلابة نون التّوكيد
لا تسألنّ	النّهي	إيقاع ثقيل فيه صلابة نون التوكيد
كن	الأمر	إيقاع ثقيل

تخيّر الرّاجز الأساليب الإنشائيّة المناسبة. إذ ركبها قصدا ليغيّر نغمة الكلام فتكفّ عن هبوطها ليزداد ارتفاعها. وهكذا يوائم الإيقاع حال المتلفّظ المتأرجحة بين عسر وبعض من الارتياح المزعوم. وما ركوبه للأمر إلاّ احتماء بأسلوب ناطق بهموم ذات تستشرف آتيا ما زال مجرّد هاجس لا ترسخ له قدم. ونستدلّ لمقصدنا بما ذهب إليه دارس إيقاع لحظة حديثه عن تغاير الوسوم الإيقاعيّة في صيغ الفعل. فعلّق الأمر بالثقل قائلا: " أمّا الأمر

فيتألّف من ممدودين ثقيلين وذلك للدلالة على أنّ الحركة لم تبدأ وأنّ العمل لم يشرع فيه. وتوالي الثقيلين يدلّ على خوف العاقبة وهول المصير كما يدلّ على التّثاقل عن الشّروع في العمل وتوقّع المعارضة والمقاومة والامتناع"[34]. ويعضد الأمر إيقاعيّا أسلوب النّهي. وهو من الإنشاء، وله من السّلطة نصيب. ففيه يكون الاستعلاء ويكون الباث أرفع منزلة من المتلقي. إلاّ أنّه في هذه الأرجوزة قد ماثل الأمر في ملمح الثقل إيقاعيّا، بل لوحظ أنّه أخصبه بملمح آخر آت من نون التّأكيد. فكفّ النغمة عن الصّعود وكان هبوطها تعبيرا عن اكتمال معناها. وكانت الصلابة التي توحي بحيرة الرّاجز الذي يبدو حينا سلطة، وأحيانا أخرى ناصحا. وهكذا، بدا الأسلوبان الإنشائيّان موافقين لحال أبي العتاهية الذي ثقل عليه عبء تعديل سلوك متقبّل معترض على التّخلّي عن " روح الحياة وطيبها" وله فلسفته المشتهاة في الحياة. فإذا به متقن لتصريف القول متسلّط آمر أو هو مخاتل لذهن السامع الكونيّ الشّامل بمجموعة حكم استوت نصائح لتقريب المشترك من الحياة وإصابة مواطن إقناعه. وهذا الثراء الإيقاعيّ الذي حقّقه الإنشاء موجب للنّظر في إيقاعيّة محسّنات الكلام لفظا. وهذا ما سيدرس في الآتي:

3.3. إيقاعيّة الجناس:

اهتمّ بعض الدّارسين بدور الجناس في تحسين الألفاظ وتزيينها، مستحسنين منه الندرة ومنفّرين من الكثرة التي تصلّ حدّ التّكلّف فيضيع معها حظّ المعنى. وأريد له أن « يكسو الخطاب الشعري بألوان من الجمال اللّفظيّ والمعنويّ إلاّ أنّه قد يوظّف توظيفا مخصوصا ليكون مولّدا من مولّدات الإيقاع وذلك بتوزيع مكوّنات الجناس على فضاء البيت توزيعا من شأنه أن يصبغ الإيقاع بأصباغ مختلفة»[35]. وهذا ما بدا في هذه الأرجوزة التي غلب عليها

الجناس بصنفيه تامّا وناقصا. وقد أقمنا جدولا نظهر فيه نوع الجناس وموقعه وجدواه الإيقاعيّة وفق الآتي:

الجناس	نوعه	ملمحه الإيقاعيّ
القوت، القوت	تامّ	ثقيل الثقيل
القوت، يموت	ناقص	ثقيل الثقيل/ ثقيل الخفيف
الكفافا، خافا	ناقص	الارتخاء والضعف
ذر، قدر	ناقص	قوّة
يكفيكا، تغنيكا	ناقص	ثقيل الثقيل
عقله، فعله	ناقص	ثقل
محض، محض	تامّ	ثقل
بعض، بعض	تامّ	ثقل
القتير، النّذير	ناقص	خفيف الثقيل
مفسده، مفسده	تامّ	خفيف الثقيل
الشّباب، الشّباب	تامّ	خفيف الثقيل
شططا، وسطا	ناقص	خفّة

يظهر هذا الجدول التوضيحي وعيا بركوب الجناس، لأنّه في تلك الحقبة الزمنيّة دليل جودة وأمارة تبريز في معرفة أسرار البلاغة ودقائق اللغة، وإصابة عناقيد القول على تنوّع فنونه. ولنا أن نعتبره في الأرجوزة أداة الراجز لجعل خطابه مليئا لأذواق قرّاء كثر. ولذلك، ألحق بالبديع ورأى فيها دراسوه « أثرا أجنبيّا فارسيّا أو يونانيّا»[36] . ومزيّته الكبرى أنّه عدّ هنا بمثابة القافية التي تحفظ ذاكرة القصيدة وزاد عن وظيفتها الجمالية بتحسين الأصوات تحفيز المتلقي لتدبّر أسرار المعاني ولطائفها. وهذا ما يستوي دليله الشاهد الآتي الرائي أن

الجناس « يحقق تجانسا صوتيا بين لفظتين في الوقت الذي يحقّق افتراقا دلاليّا واضحا، كما أنّه يسهم في تحقيق تأثير كبير من التردد الصوتي، كذلك فإنّ المجانسة بين الألفاظ تساعد على تحفيز ذهن المتلقي للتوقّع أو لاستقبال الحدث الكلامي المرتقب، زيادة على التشكيل النغمي الذي يضفي مسحة جمالية على التعبير»[37] . ولوحظ أنّ الجناس التّامّ الذي يقوم على ترديد الكلمة عينها متماثلة الحروف وحركاتها قد غلب على هذه الأرجوزة. وهذا ولع باستجلاب الموسيقى بالتبئير على لفظة معيّنة يجتهد القارئ في ترقّب تعاودها في مواقع مستملحة فتأسر الآذان والنفوس معا. ولكنّنا لا نعدم حضور الجناس الناقص الهادف إلى صناعة الموسيقى والمعنى معا. ونذهب في كثافة تواتر هذا المحسّن البديعي إلى مجافاة الطبع الذي عرفت به القصيدة باعتبارها المنوال الرسمي عند العرب الناطق بهموم بيئة بدويّة تأتي الحياة عفوا وركوب الصنعة اللائقة بحضارة التكلّف. ويمكن الذّهاب في القول إلى أنّ الجناس يوجد في كلّ لغات العالم فركبه أبو العتاهية ليكتب قصيدة تلوذ بالكونيّة تجد فيها كلّ الحضارات حظّها. وهكذا، يكفّ عن مخاطبة متلق عربيّ إلى متلقّ عابر للحضارات. ولذا يعد الجناس الأسلوب الأقدر على التعبير عمّا يجوس بخاطر الشاعر. فتخيّر له الموقع الأبرز. إذ حاول أن يورد صنف التّامّ في زيّ ردّ الصدر على العجز حينا، وبالتوازي حينا آخر فاحتلّ آخر السّجعة توثيقا لربط الرجز بأب أوّل هو سجع الكهّان. أمّا الجناس الناقص فقد اتّخذ موقع القوافي . وهذا ما يجعله أوثق بالسمع وأكثر كثافة في الدلالة. إلاّ أنّ التكرار الهادف إلى تثبيت معنى بعينه وسهولة اللفظة التي أخفت الصنعة قد جعلا الإيقاع قصّادا إلى لعب دور حجاجيّ فيه إقناع متلق قد تعوّد على التلذّذ بملذّات الدّنيا وبمتعها الحسيّة وقد لا يقبل شعرا فيه انقطاع عن الدنيا والزّهد فيها. وهذا الشّعف بتزيين اللّفظ حتى يصبح آنق في السّمع يعضد تحسينا في المعنى باستجلاب الطّباق الذي ورد

مراوحا بين السّلب والإيجاب ليجمل الكلام لفظا ومعنى. وهذا ما سنفصّل فيه النّظر في الآتي:

4.3. إيقاعيّة الطّباق:

للطباق قدرة على تلوين الإيقاع. ولذلك، تتولّد عنه ألوان من التنغيم. وهذا ما يضيف طاقة جرسيّة على القصيدة. وقد نهض في هذه الأرجوزة بوظيفتين، منهما الوظيفة التزيينيّة، ومنهما وظيفة تقويّة المعنى، لأنّ الرّاجز يسعى جهده إلى الإقناع. وهذا اتّساع جديد نجده في الشعر المحدث. وسنستأنس بهذا الجدول التوضيحيّ الذي يتيح لنا إمكانات إيقاعيّة هائلة خادمة للمعنى ومقوّية له. وصورته الآتي:

الطباق	نوعه	ملمحه الإيقاعيّ
أخطأت، ما أخطأ	طباق سلب	ثقل
عقله، فعله	طباق إيجاب	ثقل
الصّفو، القذى	طباق إيجاب	ثقل
الخير، الشّرّ	طباق إيجاب	ثقل
منها، عنها	طباق إيجاب	ثقل/ ارتخاء
محض، ليس بمحض	طباق سلب	ثقل/ ثقل
يخبث، يطيب	طباق إيجاب	خفيف الثقيل/ ثقيل الخفيف
شططا، وسطا	طباق إيجاب	خفّة

تمّ التّنويع في الطباق بين سلب وإيجاب. ونقدّر أنّ الرّاجز قد تقصّد هذه المزاوجة عمدا لوعيه بتباين الفاعلية الإيقاعيّة بين النوعين. فالأوّل يبدو أقدر على صناعة النغم من الثاني بترديده للجملة عينها. وله مزيّة أخرى قال عنها باحث: « تنهض فاعليّة هذا النوع من

الطباق على التّضادّ والتّشابه، التّضادّ من حيث المعنى، والتّشابه من حيث الأصوات»[38]. وهذا الولع بالطباق ناطق بحذق في صناعة الكلام لفظا ومعنى وجعل الثاني أوغل في كدّ الذهن والتحفيز على التفكير. ولطافته أنّ الراجز قد جعل الجناس يشاركه في البهجة. وهذا دليل وعي بالطباق المستساغ المقبول. وبات في هذه الأرجوزة صنعة وحذقا. ونقدّر أنّ هذا هو سرّ تفضيله في " كتاب البديع" لابن المعتز الذي أشاد بفضله وأحلّه مقامه الذي يليق به.فهو الفنّ الثالث في علوم البديع، متقوّقا على الفنون الأخرى[39]. ولكنّه في هذا النوع الشعري نزّاع منزعا حجاجيّا وله صلة بحالة الراجز المتوتّر نفسيّا. فإذا هو معبّر عمّا يعيشه أبو العتاهية ومجتمعه معا من تدهور القيم الأصيلة الذي أثّر في شخصية الفرد في تلك اللحظة، لتعترض على ما رسب في المخيال، على أنّه أصيل ولا يمكن المساس به. ولهذا كشف هذا الفنّ البديعيّ عن حيرة راجز إزاء تعديل سلوك محجوج، ليكفّ عن لهوه وليزهد في الدّنيا. وبدا ملبّيا لرغبة دفينة عند المتكلّم قصد إبراز المعاني التي يريد أن يثبّتها في ذهن سامعه وعليه التقاطها والعمل بها لدرر حكمها، وللتعبير بالمشترك بينهما بلغة سهلة جزلة ومعنى واضح. فأغلب أمثاله علامات إرشاد توجيهيّة هادفة إلى الإقناع بمذهب جديد في الفنّ والحياة. وهو الزهد الذي وجب تثبيته في الواقع والدّفاع عنه. ونشاطر الآراء التي تذهب إلى القول إنّ التعبير بالبديع عادة فارسيّة يونانيّة. فـ« أغلب الباحثين يدخلونه في باب الوصف أو الشعر التعليميّ. ولعلّ عادة التّعليم بالألغاز عادة قديمة لدى الفرس كما هي الحال في اليونان القديمة حيث كان الصبيان في بعض العهود يعلمون بالألغاز»[40]. وهذا شاهد يعلّق بكون الوظيفة الأولى للبديع وللطباق أساسا هي الحجاج وتعليم الفرد ما يجهله بطريقة طريفة ترشح موسيقى تشدّ السمع والذهن معا.

4. خاتمة:

نخلص في قافلة الحديث عن إيقاع الرّجز إلى أنّ هذا النوع الشعريّ الذي لحقته الهجنة قد منحنا إمكانات إيقاعيّة هائلة. إذ بدت أدوات العروض فيه شغّالة إيقاعيّا. فأتاح لنا البحر الرجز بتغاير زحافاته وتباين مواقعها وسوما إيقاعيّة متمايزة. ومكّنتنا الأروية التي جاءت حروفها على غير ما ألفته العرب باعتماد المنفّر منها في القصائد النماذج. إلاّ أنّ مخارجها وصفاتها ودرجات انفتاحها قد لوّنت الإيقاع بمياسم تظهر طبعا فيه. فهو متغيّر، يلبس لبوسا متغاير الألوان الإيقاعيّة. فهو في شطر يوسم بالسرعة والقوّة، وفي شطر آخر من البيت ذاته واهن ضعيف وبطيء الحركة. أمّا القافية فمتنوّعة خلافا لمألوف القوافي الموحّدة في القصائد المناويل الممثلة للسلطة الرسمية عند العرب نقدا وسياسة، ممّا جعلنا نتحدّث عن سجعة أقرب منها إلى القوافي. وهذا تذكير بشدّ الرّجز إلى أصل أوّل. وهو أسجاع الكهّان. وتعضد فاعليّة العروض إيقاعات آتية من البلاغة خبرا وإنشاء بتباين طبعهما الإيقاعيّ، واحتماء بمحسّنات الكلام جناسا وطباقا. وهما أقرب إلى طبع في هذا النّوع الشعريّ الصادم لذوق المتلقي. فالاستئناس بهما فيه نوايا مبيّتة ترتدّ إلى الرّغبة في التغيير الحضاري بإيقاع له القدرة على إرضاء أذواق قرّاء حضارات متغايرة. إذ تحوّلت بغداد إلى عاصمة كونيّة. فكان الرّاجز مجبرا على الاحتماء بالجناس والطّباق باعتبارهما يوجدان في كلّ لغات العالم. ووجب أن يتمّ التأسيس لعمود شعر جديد وقارئ شبيه به وليس أقدر من الإيقاع على لعب هذا الدّور في التعبير عن مجتمع متغيّر ثريّ الأعراق بإيقاع أكثر خصوبة. إذ كفّ عن وظيفته التزيينيّة ليلعب دورا حجاجيّا قصد إقناع محجوج جعل من المتعة الحسيّة والإقبال على الدنيا غايته فنّا وحياة. وقد مكّنته ثقافته المتنوّعة المشارب من القدرة الفائقة عن الدّفاع على مذهبه والاحتجاج له. فثقل الإيقاع مماثلة لحال المتكلّم الحيرى إزاء تبكيت المتلقي وتعديل سلوكه بأسلوب حكميّ فيه تعبير بالمشترك الإنسانيّ بين كلّ

الحضارات. ولاح الرجز أكثر قدرة من القصيدة على التقاط هذا التغيير في مجتمع القرن الثاني، لأنّ الثانية معبّرة عن روح الحضارة العربيّة الإسلاميّة دون غيرها، خلافا للرجز المتطاول على هذه الرؤية الضيّقة ليصبح قادرا على استغراق التّعبير عن روح حضارات متغايرة ومتفاعلة بإيقاع ثريّ متغاير الوسوم للتعبير عن تغيّر المجتمع لحظتها شعرا وحياة وفكرا.

الهوامش:

[1]– الاصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، ج4، تحقيق الدكتور إحسان عبّاس والدكتور ابراهيم السّعّافين والأستاذ بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط1، ص 13

[2] -Messadi, Mehmoud, Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe, ed Abdelkarim ben Abdallah, Tunis, 1981.

[3] - Meschonnic Henri , Critique du rythme ,éd , verdier , 1982

[4]– ينظر إلى ابن رشيق في القول الآتي: « زعم الرّواة أنّ الشعر كلّه إنّما كان رجزا وقطعا، وأنّه إنّما قصّد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أوّل من قصده مهلهل وامرؤ القيس، وبينهما وبين مجئ الإسلام مائة ونيف وخمسون سنة. ذكر ذلك الجمحي وغيره » ضمن كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد، لبنان، بيروت، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، ط5، 1981، ص 189 . ويرفد هذه الرؤية عبد الله الطّيّب بقوله: " من الأساطير الشّائعة المقبولة بين الأدباء أنّ الرجز هو أقدم أوزان العرب. وأنّه اشتقّ من حركة البعير، وأنّ أوّل من نطق به معدّ بن عدنان" ضمن المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، صص: 282 – 283. ويرفد ذلك قول رجاء السيّد الجوهريّ التي ترى أنّ « المتأمّل لما أثر عن عرب الجاهليّة من أغان، يجد معظمها مقطوعات قصيرة من الرجز كتلك التي نغنّوا بها عند الاستسقاء من العيون والآبار وغيرها ممّا حدوا به الرّكب، أو استثاروا به همم الأبطال في الحرب. ومن هنا رأى كثير من نقّادنا االقدماء والمحدثين أنّ الرّجز أقدم أوزان الشّعر العربيّ، ومنه تولّدت الأوزان الأخرى» ضمن كتبها " فنّ الرّجز في العصر العبّاسي"، الاسكندريّة، منشأة المعارف، د .ت، ص:31

[5] – ا.لبكري، محمّد توفيق، أراجيز العرب، مصر، ط1، 1313ه، ص 4 (المقدّمة)

[6]– العطوي، مسعد، المقطعات الشّعريّة في الجاهليّة وصدر الإسلام، المملكة العربيّة السّعوديّة، الرياض، مكتبة التّوبة، ط1، 1993، ص 32.

[7]– نقلا عن محمد عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي، القاهرة، مكتبة الآداب، ط2، 2005، ص 92.

[8]– حسين، جاسم، الرّجز إلى العصر الأموي، جامعة بابل، مجلّة كليّة التربية الأساسية، ع11، آذار، 2013، صص 532 – 535.

[9] – م ن، ص 536

[10]– أنيس، ابراهيم، المرجع المذكور سابقا، ص 143.

[11]– ينظر إلى رجاء السيّد الجوهري، فنّ الرّجز في العصر العبّاسي، مصر، منشأة المعارف بالاسكندريّة، د ت، ص 5 (تقديم محمّد مصطفى هدارة).

[12]– الجوهري، رجاء، فنّ الرجز في العصر العبّاسيّ، صص35– 36.

[13]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 189.

[14] – المعرّي، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، د ت، صص 138– 139. ويرفده قول محمّد فر في الآتي: « وقد خلت منه دواوين الشعراء مثل النابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد وعنترة بن شداد وعلقمة بن الفحل وليس منه في ديوان امرئ القيس سوى أربع مقطعات. وقد زاد عليه بعض الإكثار، لبيد بن ربيعة من أصحاب المعلّقات ، إذ جاء في ديوانه خمس عشرة أرجوزة ومقطّعة من الرجز. وقد تفرّد لبيد بذلك بين شعراء العرب» ضمن مقاله " الأرجوزة في الأدب العربيّ " مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة الأولى، ع1، ربيع 2005، صص 93 – 94.

[15]– عبد الرؤوف، محمّد عوني، بدايات الشعر العربي، ص 120

[16]– م ن، ص ن

[17]– الجوهري، رجاء، فنّ الرّجز في العصر العبّاسي، ص 51

[18]– مبارك، زكي، الموازنة بين الشعراء، مصر، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص 306

[19]– الاصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، ج4، تحقيق الدكتور إحسان عبّاس والدكتور ابراهيم السّعّافين والأستاذ بكر عباس، بيروت، دار صادر، ط1، 2002، صص 30– 31.

[20]– أبو العتاهية، الدّيوان، بيروت، دار صادر، 1998، صص 493 – 496.

[21]– أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، لبنان، بيروت، دار القلم، 1972، ص 140

[22]– م ن، ص 141

[23]– الجوهري، رجاء، فنّ الرّجز في العصر العبّاسي، صص 426 – 427

[24]– م ن، ص 439

[25] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد، بيروت دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، 1981، ص 138

[26]– أنيس، ابراهيم، موسيقى الشعر، ص 149

[27]– م ن، ص 149

[28]– ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 140

[29] – أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 274

[30]– م ن، ص 275

[31]– الجوهري، رجاء، فنّ الرّجز في العصر العبّاسيّ، ص 439

[32]– بن يحي، محمّد، قوافي الشّعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتيّة ، جامعة محمّد خيضر بسكرة، مجلّة كليّة الاداب والعلوم الانسانيّة والاجتماعيّة ، ع5، جوان 2009، ص

[33]– بن عزوز، حليمة، البعد الوظيفي للتنغيم في تحديد نوع الأساليب اللغويّة– دراسة لسانيّة تطبيقية بين العربية والانجليزية، جامعة محمّد خيضر بسكرة، مجلّة كليّة الآداب واللغات، ع 12، جامعة محمّد خيضر بسكرة، جانفي 2013، ص 34

[34]– العيّاشي، محمّد، نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ، تونس، المطبعة العصريّة، 176، ص 153

[35]– الفخفاخ، فؤاد، الهزل في الشعر العربي خصائصه المعنويّة ومقوّماته الفنيّة، تونس، منشورات زخارف، مارس 2017 ، ص 556

[36]– عبّاس، ضياء خيضر، حول شيوع ظاهرة البديع في العصر العباسي، مجلّة الاداب، ع2، جامعة بغداد، كليّة الآداب، 1982، ص 134

[37]– عمري، عبد الحسين، محنة المثقّف دراسة نصوص عبد الله بن المقفّع أسلوبيّا، دمشق، تموّز للطباعة والنشر والتوزيع، 2012، ص 55

[38]– الفخفاخ، فؤاد، المرجع المذكور سابقا، ص .577

[39]– ابن المعتزّ، كتاب البديع، شرحه وحقّقه عرفان مطرجي، بيروت، مؤسّسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 48

[40]– عباس، ضياء خيضر، حول شيوع ظاهرة البديع في العصر العباسي، ص 143