Journal Of the Iraqia University 63-1(31-10) October(2023)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.iasj.net/iasj/issue/2776

الايقاع في شعر أبي زبيد الطائي

أ.م.د. عبد محمود عبد بشر

كلية الآداب/ جامعة تكريت قسم اللغةالعربية

Prof. Dr. Abd Mahmoud Abd BeshrCollege of Arts / The University of Tikrit department of Arabic language

abdmhmood@tu.edu.iq

DOI 10.58564/MABDAA.62.2.2023.341

Abstract:

Rhythm is considered an essential component of the poetic construction, as it comes at the top of the constructive hierarchy of the intention, so its study in the poetic text does not stop at the constructive role of the text only, but goes beyond it to the paradox between one poet and another, and the distinction between them because of their musical capabilities that enable them to transfer their experiences to the recipient by his musical ear; So, rhythm is the nerve of life in the poem, as it achieves for the poem its belonging to the world of poetry because it helps to express the state of extreme complexity of poets, and they use it more freely to convey that special tremor that they consider their primary function, because one of the characteristics of poetic music is its agreement with the human instinct in its syllable structure, and with this The sounds come out smoothly and syllabically from the vocal system without feeling, and if he felt it, this indicates a defect in the pronunciation of the syllable, and the evidence for that is the incident of Al-Nabigha Al-Dhubyani when he entered the city, and according to this, the research will try to study the poetic rhythm of Abu Zubayd Al-Ta'i, this poet who lived half of his life In ignorance and the other part of Islam, and he is one of the veteran poets.

الملخص

فيعد الايقاع مكوناً أساسياً من مكونات البناء الشعري, فهو يجيء في قمة الهرم البنائي للقصدة , لذا كانت دراسته في النص الشعري لا يتوقف عند الدور البنائي للنص فحسب وإنّما تتعداه للمفارقة بين شاعرٍ وآخر , والتمايز بينهما بما يتمتعان من قدرات موسيقية تمكنهما من نقل تجربتيهما إلى المتلقي بوساطة أُذنه الموسيقية؛ إذن الايقاع هو عصب الحياة في القصيدة فهو يحقق للقصيدة انتماءها إلى عالم الشعر لأنها تعين على التعبير عن حالة التعقيد القصوى عند الشعراء وإنهم يستخدمونه بحريةٍ أكثر لنقل تلك الرعشة الخاصة التي يعدّونها وظيفتهم الأساسية, لأن من خصائص الموسيقى الشعرية موافقتها للفطرة الانسانية في تركيبها المقطعي , وبهذا تخرج الاصوات بانسيابية مقطعية من الجهاز الصوتي دون الشعور , وإذا شعر بها فهذا يدل على وجود خلل في نطق المقطع والدليل على ذلك حادثة النابغة الذبياني عند دخوله للمدينة , وعلى وفق هذا سيحاول البحث دراسة الايقاع الشعري عند ابي زبيد الطائي ,هذا الشاعر الذي عاش شطر حياته في الجاهلية والشطر الاخر في الاسلام ,وهو من الشعراء المخضرمين **الكلمات المفتاحية (أبي زبيد . الايقاع ,في شعر)**

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين , والصلاة والسلام على خاتم الانبياء والمرسلين , محمد صلى الله عليه وسلم , وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين ..وبعد فيعد الايقاع مكوناً أساسياً من مكونات البناء الشعري, فهو يجيء في قمة الهرم البنائي للقصدة , لذا كانت دراسته في النص الشعري لا يتوقف عند الدور البنائي للنص فحسب وإنّما تتعداه للمفارقة بين شاعرٍ وآخر , والتمايز بينهما بما يتمتعان من قدرات موسيقية تمكنهما من نقل تجربتيهما إلى المتلقي بوساطة أُذنه الموسيقية؛ إذن الايقاع هو عصب الحياة في القصيدة فهو يحقق للقصيدة انتماءها إلى عالم الشعر لأنها تعين على التعبير عن حالة التعقيد القصوى عند الشعراء وإنهم يستخدمونه بحريةٍ أكثر لنقل تلك الرعشة الخاصة التي يعدّونها وظيفتهم الأساسية, لأن من خصائص

الموسيقى الشعرية موافقتها للفطرة الانسانية في تركيبها المقطعي , وبهذا تخرج الاصوات بانسيابية مقطعية من الجهاز الصوتي دون الشعور , وإذا شعر بها فهذا يدل على وجود خلل في نطق المقطع والدليل على ذلك حادثة النابغة الذبياني عند دخوله للمدينة , وعلى وفق هذا سيحاول البحث دراسة الايقاع الشعري عند ابي زبيد الطائي ,هذا الشاعر الذي عاش شطر حياته في الجاهلية والشطر الاخر في الاسلام ,وهو من الشعراء المخضرمين, إلّا أن لم يتأثر بالطريقة التقليدية في بناء قصائده التي سار على منوالها الشعراء القدامى , وتبعهم بذلك بعض المخضرمين , فلم يقف على طلل كما فعل اسلافه ولم يسل الهم بجسرة , ولم يفرج كربه بوجناء, ولم يركب خيلا شوازب شعثا يغدو بها والطير في وكناتها , وإنما كانت أشعاره مرتبطة بما يلائم حاجته

فقد جاءت هذه الدراسة على مبحثين, وهو(الايقاع الخارجي والايقاع الداخلي) متبعين بذلك المنهج التحليلي الاحصائي النقدي للوصول الى تقييم موضوعي لهذا الايقاع, فعسى أن يحظى هذا البحث حظه من القبول فيما سعى إليه من مادة

توطئة

يعد الإيقاع عنصراً مهماً من عناصر تكوين القصيدة ، فهو يتآزر مع العناصر الأخرى ليرسم ملامح التشكيل الجمالي للقصيدة، إذ لا يمكن للغة أن تنهض وحدها في التشكيل الشعري لأن((لغة الشعر من دون موسيقى تنحدر إلى نقطة باهتة الوقع لا يمكن معها ان نسمى الكلام شعرا)) (**عبد الكريم راضي جعفر :٣٠٧)**، كما أنه لا يقل عن الصورة تأثيراً فاعلياً في الخطاب الشعري لأنه يتآزر معها ((لإقامة بنية القصيدة العامة وتوحيدها)) **(المصدر نفسه:٣٠٦)** بل إنهما ((يجريان سويا في حلبة الشعر وهما يرتبطان ارتباطا لا ينفصم)) **(، د. عبد القادر الرباعي:٢٢٣.).**

و يستمد الشعر نبضه من ايقاعه, وهو بدونها لا حياة له, ولا مزية فيه, والطرب الذي يحس به المتلقي حينما يسمع قصيدة مرده في شطره الاعظم إلى ذلك البناء الموسيقي الذي ينتظم ابيات القصيدة, وقد كان الشعراء يستطيعون معرفة عيوب شعرهم بالغناء, كما في خبر النابغة الذبياني حين دخل المدينة, فقالوا له: قد أقويت في شعرك فلم يعي ما يقولوه حتى جاؤوا بقينة فجعلت تغنيه ((أمن آل ميه)), وتبين له حركة الروي, (الياء) في (مزود, ومغتدي), وحركة الضم في (الاسودُ), ففهم اين حدث الخلل الموسيقي **(ينظر, المرزباني : ٣٩)** نلحظ من خلال المثال السابق أن الشعر والايقاع تجمعهما صناعة الاوزان والالحان, إذ لا يمكن أن تتصور وجود شعر دون وجود موسيقى, بل أن تفاضل الشعراء فيما بينهم استنادا إلى ما فيها من ايقاع و((ليس الشعر في الحقيقة الا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر القلوب)) **(ابراهيم انيس: ١٧.)**, إذ يضفي استعمال الشاعر المبدع لموسيقى الاصوات قدرا من التأثير والايحاء داخل النص الشعري, وذلك خلال تآلف الاصوات وانسجامها فيما بينها, ومن ثم انه لا يقل عن الصورة تأثيرا فاعليا في الخطاب الشعري في نقل التجربة الشعورية ونجاحها ضمن العمل الادبي لأن ((كل عمل ادبي فني قبل كل شيء سلسلة من الاصوات ينبعث عنها المعنى)) **(ترجمة محي الدين صبحي: ٢٠٥.)**, فالمعنى مع الموسيقى يجتمعان بنقطة مضيئة من خلالها نسمي الكلام شعرا يسمو بمشاعر الانسان ليعبر عن عواطفه وانفعالاته وخلجاته النفسية. والإيقاع في الشعر نوعان:

١. إيقاع خارجية, دعامتاه العروض والقافية.
٢. ايقاع داخلية, يعمد الشاعر الى خلقها داخل قصيدته باعتماد صور واشكال واساليب متعددة. و وفق ذلك يرى الدكتور عبد الجبار داوود البصري إن(الايقاع ايقاعان: داخلي وخارجي, فأما الايقاع الخارجي, فيقصد به اوزان الشعر وعروضه, واما ما يعرف بالإيقاع الداخلي , فهو الايقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجة من خلال التكرار الحرفي والمفردات والجناس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها...) **(عبد الجبار داود البصري: ١٥٧- ١٥٨.)** وقد ارتأيتُ في هذا البحث الخاص بدراسة الإيقاع في شعر أبي زبيد الطائي على مبحثين, ويتضمن المبحث الأول الايقاع الخارجي, أي الوزن والقافية وعيوبها, والمبحث الثاني, الايقاع الداخلي . ويتضمن الفنون البارزة في الشعر من جناس وتكرار وتصريح وسنمضي قدما في تحليل هذين الجانبين وصولا إلى تقييم موضوعي لذلك الايقاع, وابراز فني له.

المبحث الاول: الايقاع الخارجي في شعر أبي زبيد الطائي.

اولا- العروض: يعد الوزن الشعري من العناصر المهمة التي يستخدمها الشاعر لتكوين عمله الفني ,فالعناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي من خلال الوزن في نسيج قصيدته, وهو ((أخص مميزات الشعر وأبينها في اسلوبه)) **(احمد الشايب: ٦٥.)**, فالشعر هو ما ارتبط بالوزن الذي يحدث ايقاعا تطرب له النفوس, فلولاه ما كان له هذا التأثير الكبير في النفس, ولولاه ما ألفوا فيه كتبا, وفي ضوء ذلك فقد اجرينا احصاء شاملا لشعر أبي زبيد الطائي لنعرف نسب البحور المستعلة عنده, وننسبها الى دوائرها العروضية , وأن نسمي القصائد حسب أطولها كما كانت العرب تفعل ذلك, إذ كان((يسمى البيت الواحد مفرداً او يتيماً والبيتان نتفة ,

وتسمى الثلاثة إلى الستة قطعة , وتسمى السبعة فصاعدا قصيدة)) (**د.صفاء خلوصي ، بيروت، ١٩٧٤ : ٥٢**)لأن هذا العمل كفيل بتحديد ملامح نسب شيوع الاوزان, كما يكشف لنا ميل صاحب الشعر لوزن دون غيره.

وفي الصفحات الاتية سيحاول الباحث أن يتناول ابرز القضايا المتعلقة بالوزن في شعر أبي زبيد الطائي.

١. نسبة البحور المستعملة:

٢. لقد تبين للباحث من خلال الاستقراء الدقيق المصحوب بالإحصاء لشعر (أبي زبيد) إن مادته الشعرية قد بلغت (٣٨٢) بيتاً و(١٤)بيتاً نسب له ولغيره وبذلك يكون مجموع ابياته الشعرية (٣٩٦) توزعت ما بين (٤٨) قصيدة ومقطوعة وبيت يتيم كما هو مبين في الجدول الاتي:

المادة	سائد	طوعات	تف	يتام	مجموع
د الاشعار	١٢	١٤	٥	١٥	٤٩
د الابيات	٣٠	٦٩	١٠	١٥	٣٩٦

ومن الجدول السابق يتبين لنا أن شعر أبي زبيد الطائي كان قليلا, إلا أنه كان يتمتع بنفس عالٍ جدا من حيث طول القصائد, فقد بلغت أطول قصيدة لديه ٥٩ بيتا, كما يوجد في ديوانه قصائد تراوحت طولها ما بين (١٤, ١٥, ٢٢, ٣٢), أمّا بقية القصائد فكانت (٧-١٠), ابيات. كما يمكن ملاحظة تنوع البحور التي احتوت هذه المادة الشعرية عند (أبي زبيد الطائي) إذ وجدنا ينظم قصائده ومقطوعاته في بحور تامة, وكذلك الحال مع النتف والأيتام. **ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الاتي:**

	البحر	سائد	قطعات	ب	يم	جموع	سبة المئوية	ائرة العروضية
	خفيف	٤	١			١٢	٣١,٠٦٪	رابعة المشتبه
	بسيط	٧	٢			١١	٢٩,٠٤٪	ولى المختلف
	طويل	٢	٥			٦٣	١٥,٩٠٪	ولى المختلف
	لوافر	١	٤			٤٠	١٠,١٠٪	ثانية المؤتلف
	لرجز	٢	–			٢٣	٥,٨٠٪	ثالثة المجتلب
	نسرح	١	١			٢١	٥,٣٠٪	رابعة المشتبه
	لكامل	–	٢			١٣	٣,٢٨٪	ثانية المؤتلف

وأن هذ الاحصاء الذي تضمنه هذا الجدول يكشف عن مجموعة من الحقائق التي تتعلق بقضية العروض في شعر أبي زبيد الطائي منها:

اولا: استخدم الشاعر من بحور الشعر العربي (٧) بحور واهمل (٩) بحور .وهي بحور كانت معروفة في شعر ما قبل الاسلام وعصر صدر الاسلام وما بعده من العصور.

ثانيا: أن الشاعر قد نظم جل شعره على البحور التامة ولم يستخدم البحور المجزوء والمنهوكة.

ثالثا: جاءت من قصيدته من البحر (المتقارب) بعض الأبيات المشطورة إلا انها لم تكن مجزؤه.ويتضح من ذلك أن الشاعر (أبي زبيد الطائي) كان يؤثر النظم على البحور التامة دون البحور المجزوءة لما فيها من ايقاع فخم ونغم جليل قوي, وليؤكد في الوقت نفسه اخلاصه للمدرسة العربية القديمة التي لم تكن تحفل بالمجزوء من البحور إلا على نطاق ضيق جدا؛ وذلك لأن المساحة الصوتية القصيرة لهذه البحور لا تسمع بالتعبير عن التعانق والتفصيلات إلا قليلا.

رابعا: إنَّ شعر أبو زبيد الطائي قد نظم على البحر الخفيف وبنسبة (٣١٪), ويليه بحر البسيط بنسبة (٢٩٪) بالمئة, وما بقي من النسب يتوزع على البحور المذكورة في الجدول ويعد بحر الخفيف الذي اتكأ عليه الشاعر من البحور المهمة في الشعر العربي واجملها واكثرها خفة ورقة , فضلا عن كونه أكثر البحور موسيقيةً لأنه الوزن الملائم للتعبير عن مشاعر الفرح والحزن , ولاسيما الرثاء وذلك لان شاعرنا قد اشتهر بهذا الغرض لأن

هذا البحر قادر على التصوير النفسي للانفعالات والخلجات من جهة , فضلا عن كونه من البحور التي اعتمدها شعراء الحجاز لما اشتهروا به من الغناء من جهة اخرى ,فهو خفيف الحركة أو اخف السباعيات **(ينظر: ابن رشيق القيرواني :١: ١٣٧.)** , فبحر الخفيف يتكون من ست تفعيلات ومرتكز بناؤه على تفعيلتين(فاعلاتن , ومستفعلن), لذلك نجد الشاعر قد وجد فيه ضالته لما فيه تصوير من خلجات النفس , علما أن شاعرنا أكثر منه في غرض الرثاء في قصائده.ومن خلال دراستنا للأوزان الشعرية لشعر (أبي زبيد الطائي) توصلنا إلى بعض الملاحظات التي تخص هذه الاوزان منها:

أولا: بحر الخفيف وسمي خفيفاً لأنَّ((الوَتِدَ المفروقَ اتَّصلتْ حركتُه الأخيرةُ بحركات الأسباب فخَفَّتْ , وقيل سُمي خفيفا لخِفَّتِه في الذوقِ والتقطيعِ، لأنَّهُ يتوالى فيه لفظُ ثلاثةِ أسباب، والاسباب أخفُ من الاوتاد)) **(الخطيب التبريزي: ١٠٩)** غير أن الخفة الإيقاعية ربما لا تعود على الاخراج العروضي فحسب , لكن ربما أن اجزاء من تفعيلاته هي من أجزاء بحر الرمل , (فاعلاتن) وقد كثرة ورود (الخبن)**(هو حذف الثاني الساكن في (فَأعِلَاتُنْ) , فيصير (فعلاتن), ينظر:د, صفاء خلوصي :٢٠٧)** فيه, وهذا الامر مستحب في الشعر بل هو شيء لازم في عروض هذا البحر **(المصدر نفسه ٤٧.)** ومن الامثل على ذلك ما ورد في شعر الشاعر القصيدة الاولى(١) من شعره وذلك على سبيل الذكر لا الحصر نلحظ فقد جاء فيها زحافات الخبن و(التشعيث) **(وهي علة جارية مجرى الزحاف وهو قطع رأس الوتد المجموع الوسط في فاعلاتن تصبح فالاتن(- , ينظر : المصدر نفسه:٢٠٩.)** وذلك في قوله**(.شعر أبي زبيد الطائي: ٢٣)**

وَلَقَد مُتّ غَيرَ أَنّي حَيُّ	**يَومَ بانَت بِوُدِّها خَنساءُ**
ولقد مت/تغير أن/ ني حي ين/	**يومبانت/ بودها/ خنساءُ**
فَعِلاتن /متفعلن/ فالاتن/	**فاعلاتن/مُتفعلن/ فالاتن**
مِن بَني عامِرٍ شِقَّ نَفسي	**قِسمَةً مِثلَما يُشَقُّ الرِداءُ**
من بني عام/رٍ لها/ شق نفسي/	**قسمةًمث/لمايشق/قُ نفسيُ**
فاعلاتن/ متفعلن/فاعلاتن/	**فاعلاتن/مُتفعلن/فاعلاتن**
أَشرَبَت لَونَ صُفرَةٍ في بَياضٍ	**وَهيَ في ذاكَ لَدنَةٌ غَيداءُ**
أشرب لو/ن صفرة/ في بياضٍ/	**وهي في ذا/ك لدنةٌ/ غيداءُ**
فاعلاتن / متفعلن /فاعلاتن /	**فاعلاتن /متفعلن /فالاتن**
كُلُّ عَينٍ مِمَّن يَراها مِنَ النا	**سِ إِلَيها مُديمَةٌ حَولاءُ**
كلُّ عين/ ممَّن يرا/ ها من النا/	**س اليها/ مُديمةٌ/ حولاءُ**
فاعلاتن/ مستفعلن /فاعلاتن /	**فعلاتن /مُتفعلن / فالاتن**

لقد جاء عروض هذا البيت مخبون وكذلك حشوه ,أما ضربه اصابه علل النقص وهو (التشعيث) فاعلاتن(ــ ب ــ ــ) تصبح فالاتن (ــ ــ ــ) حذف الحرف الثاني من الوتد في الضرب في البيت الاول, وقد جاء مكررا في مواضع متعددة من القصيدة , والملاحظ أن في هذه القصيدة وردت ظاهرت الخبن (٣٣) مرة وجاء التشعيث (١٠) في ضرب هذه القصيدة , وجاءت (فاعلاتن) تامة ١٨ مرة, كما نلحظ أن صانع الديوان قد أخطا في البيت الثامن والتاسع من القصيدة نفسها فهما مدوَّران , وقد جاء في كتابة الديوان على هذه الشاكلة **(شعر أبي زبيد الطائي:٢٤, ٢٥.):**

واستظلَّ العصفور كُرْها مع الضبِّ	**وأوفى في عهود الحرباءُ**
ونفى الجندبُ الحصى بكُراعَيْه	**واذكت نيرانها المعزاءُ**

لكن تبين عند كتابتها عروضياً نجد أن الوزن لايستقيمُ إلا على هذا الشكل الذي بيناه للقارئ وعلى النحو الاتي :

واستظلَّ ال/عصفور كر/ها مع الضب/	ب وأوفى /في عوده ال/حرباءُ
فاعلاتن /مستفعلن/فاعلاتن/	فعلاتن/ مستفعلن/ فالاتن
ونفى الجن/دب الحصى/ بكراعي/	هـ واذْكت/ نيرانها ال/معزاءُ
فَعِلاْتُن/ مُتفعِلن/فعلاتن /	فعلاتن /مستفعلن /فالاتن

حيث لا يستقيم الوزن إلا على هذه الشاكلة في كتابة الابيات ،أما صاحب الديوان إنما ابقى صدر البيت الثامن الباء مشددة والبيت التاسع ابقى الهاء في صدر البيت والاصح ما كتبناه واثبتناه في هذا البحث وكذلك نلاحظ وجود الخبن والتشعيث في البيتين ايضا , هذا من الجانب العروضي , أما من الجانب العمقُ الشعري فنلحظ أن الابيات جاءت بانسيابية تامة من خلال الاسلوب المباشر في الخطاب الشعري فيها شيء من التطريب في وصف الحالة النفسية والتي لا يستقيم إلا عن طريق الزحافات ليبث منها حزنه ولوعته , وقد افاد ذلك الخبن والتشعيث الذي وقع في صدر البيت وعجزه الى شد انتباه المتلقي و الاستماع إلى ما يقوله الشاعر .

ثانيا: أمَّا البحر البسيط, فسمي بذلك ((لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُنْ وآخرُه فَعِلُنْ)) **(ابن رشيق القيرواني :١٣٦:١.)** وهو مقلوب الطويل والفرق بينهما في مرتبة الأوتاد؛ لأنَّ الأوتاد هي نقاط الارتكاز الأساسية في البيت وبها تكون التفعيلة فمرتبته هي الثانية من بين بحور الشعر التي نظم بها شاعرنا فقد جاءت قصيدته والتي ايضا وقع فيها زحاف الخبنوبنسبة (١٨) مرة في عروض البيت وزحاف ((القطع)) **(هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله وبه يصبح فاعلن (ـ ب ـ) فاعلْ (ـ ـ) ينظر : د. صفاء خلوصي : ١٢٣.)** في ضربه, وبنسبة (٨) مرات , ومن أمثلة ما جاء في ذلك من علل قول الشاعر ابي زبيد الطائي **(. شعر أبي زبيد الطائي , ٣٩.):**

ومن فلا/ ئل ها/ م القوم مح/تلقا	بمستحيٍ/ من أمي / نلجلدات / عابا
مُتفعِلن/ فعلن/ مُستفعلن /فعلن	متفعلن /فاعلن / مُستفعِلن /فاعل
ومن سرا/بيل أه/باب مضر/رجة	بصائك /من دمل/اجواف قد / رابا
وَمِن سَرابيلِ أَهباب مَضَرَّجَة	بِصائِكِ مِن دَمِ الأَجوافِ قَد رابا
مُتَفعِلن /فاعِلن /مُستَعِلن /فَعِلن	مُتَفعلن / فاعلن / مستفعلن فاعل
كَأَنَّ أَثوابَ نَقّاد قُدِرنَ لَهُ	يَعلو بِخَملَتِها كَهباءَ هَدّابا
كأنَّ اث/وابَ نق/ قاد قُدِر/ن له	يَعْلو بخم/ لتها /كَهْباءَ هُد/ دابا
مُتفعِلن /فاعلن /مستفعلن /فَعِلن	مستفعلن /فعلن / مستفعلن /فاعل

نلحظ أن الشاعر قد جاء بهذه القصيدة على البحر البسيط التام , وقد جاء عروضها مخبون وبه تصبح فاعلن فَعْلن ,وضربها مقطوع يصبح فاعلن فاعل ,فضلا عن دخول حشوها علَّة الطي والخبن في (مستفعلن) أصبح (مستعلن) والتي ذكرنا منها للتوضيح ثلاثة ابيات .

ثالثا: البحر الطويل وجاء بالمرتبة الثالثة في ديوان الشاعر ,وقال الخليل سمي بهذا الاسم ((لأنه طال بتمام أجزائه))**(ابن رشيق : ١: ١٣٦)** وهو أطول بحور الشعر العربي , ويعتمد على تكرار تفعيلتين مختلفتين العدد هما (فعولن , مفاعلين) أربع مرات في البيت, وهو ايضا من البحور التي وقعت فيها زحافات القبض(**(هو حذف الخامس الساكن في فعولن , فيصير فعولن, ينظر: احمد الهاشمي: ١٠.**) وقد جاء ذلك في قول الشاعر(**شعر أبي زبيد الطائي :٥٩)**

فلا يَغْلِقنكم مَهْصَرُ الناب عَنْبسٌ	عَبُوسٌ له خَلق غليظ غَضَنْفرُ
فلا يغ/ لقنكم مه/صر النا/ب عنبس	عبوسٌ / لهُ خلقٌ /غليظٌ/ غَضَنْفرُ
فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن	فعولن / مفاعيلن /فعولن / مفاعلن

مُبِنٌّ بأعلى خَلِّ رمان مُخدرٌ	عفَرَني مذاكي الأسد منه تحجر
مُبننُ /بأعلا خل/لرمما/نمخدرٌ	عفرني /مذاكلأس / دمنه/ تحججرو
فعول / مفاعيلن / فعولن/ مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعيلن

نلاحظ وقع القبض في عروض البيت وضربه أيضا, وكان من المفترض أن يأتي البيتان بتفعيلات تامة دون قطع لكن التنويع الموسيقي يدل على قدرة الشاعر في الابداع بتنويع موسيقاه الشعرية الملائمة للمعنى الذي بين به الشاعر وصفه للأسد والتي توحي بمعاني الخوف والرهبة بضخامته وقوة أنيابه بتكسير العظام , والذي اتخذ اجمة خدرا له او سترا في اعلى الجبال , فضلا عن اتكائه على عنصر التشبيه عبر الفاظ (عنبس , عبوس , غضنفر) فهي ألفاظ ثقيلة الوقع الموسيقي على أذن السامع.

رابعا: البحر الوافر ,فهذا البحر من البحور الصافية في الدائرة العروضية , أما واقعه في الشعر العربي لم يأتِ على هيأته التامة , وإنما جاء واجب القطف(هو اسقاط السبب الخفيف الاخير وتسكين ما قبله أو عبارة حذف وعصب ويدخل في تفعيلة واحدة وبه يصبح (مُفاعلتنْ) , (مفاعل) فتنقل الى (فعولن). ينظر: فن التقطيع الشعري, د. صفاء خلوصي: ٢٠٨.)في الضرب والعروض, وقال عنه الدماميني إن سبب تسميته بالوافر لوفور أجزاء وتدا فوتدا, وذكر ايضا قول الزجاج ,بأنه مبني بالدائرة من ستة أجزاء(، الدماميني: ١٦٢) كما عدَّ هذا البحر((أَلْيَنَ البُحُور يَشتَدُ إذا شدَدْتَهُ ويَرِقُ إذا رقَقْتَهُ، وأكثرُ ما يجودُ به النظم في الفخر)) (عياش يحياوي :٧٩) ومن الظواهر العروضية في هذا البحر قول الشاعر (شعر أبي زبيد الطائي :٩٤):

فباتوا يُدْلجُون وَبَاتَ يَسْري	بصيرٌ بالدُّجى هادٍ هَمُوسُ
فباتويدْ/ لجونوبا/ تيسري	بصيرنبد/ دجاهادن/ هموسو
مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ /فعولن	مُفاعَلَتُنْ / مُفاعَلَتُنْ / فعولن
بثني القريتين له عِيالُ	بَنُوه ومُلمِعٌ نَصَفُ ضروسُ
بثنيل قر/ يتين لهو/عيالن	بنوهَوَملْ/معن نصفو/ضروسو
مُفاعَلَتُنْ /مُفاعَلَتُنْ / فعولن	مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ / فعولن
غُذين بكل منعفر سليب	يجاء به وقد نَسل الدريسُ
عُذِيْنَبِكُلْ/ يُمنْعَفَرِنْ/ سليبن	يُجاءُ بِهي /وَقَدْ نَسَلدْ/ دَريسُو
مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ/ فعولن	مُفاعَلَتُنْ / مُفاعَلَتُنْ / فعولن

نلاحظ أن علل القطف جاءت في هذا القصيدة في العروض والضرب فمفاعلتن اصبحت فعولن , كما اود أن ابين أن علة القطف وردت في هذه القصيدة المتكونة من اثنتين وعشرين بيتا وقع علة القطف(٤٤) مرة في الضرب والعروض, وهنا يدل على تنويع الشاعر في موسيقاه الشعرية الملائمة للمعنى.

خامسا: البحر المنسرح وهو من البحور الشعرية المركبة ويكون مفتاحه (مستفعلن مفعلاتُ مفتعلن) كما أن سبب تسميته بهذا الاسم لانسراحه وسهولته(ينظر: ابن رشيق القيرواني ١:١٣٦), وقال الخطيب التبريزي أنه ((سمي منسرحاً لانسراحه مما يلزم اضرابه واجناسه , وذلك أن مستفعلن متى وقعت ضربا فلا مانع يمنع من مجيئها على اصلها, ومتى وَقَعَتْ مستفعلن في ضَرْبِه لم تجِئْ على أصْلِها لكنَّها جاءَت مَطْوِيَّة ، فلانسراحِهِ مما يكونُ في أشكالِه سمُي مُنسَرحا)) (**الخطيب التبريزي** : ١٠٣), وقد جاء في ديوان الشاعر احدى وعشرين بيتا في قصيدة من ستة عشر بيتا ومقطوعة وابيات يتيمة, والبحر المنسرح من البحور الصعبة لتنوع تفعيلاته لذلك نجد على مستوى واقع الشعر العربي نفور الكثير من الشعراء عنه , وأن كتبوا به تكون نسبته في دواوينه قليلة جدا وذلك يعود كما ذكرنا أنفا لتنوع تفعيلاته وأوتاده والزحافات الداخلة عليه, ومن أمثلة ما جاء به من زحافات قول الشاعر(**شعر أبي زبيد الطائي: ١٠٢**):

هَل كنتَ في منظَرٍ ومُستمع	عَنْ نَصْرِ بَهْراءَ غير ذي فَرَسِ
هَلْكُنْتَفِي / منْظَرِنو/ مُسْتمِعُن	عَن نَصْرِبهْ/ رَاءَ غيرَ / ذي فرسي
مستفعلن /مفعُلاتُ /مستعلن	مستفعلن /مفعُلات /مستعلن
تسعى إلى فتية الأراقم واس	تعجلت قيل الجمانِ والقبسِ
تسعا إلى / فتيتلأ / راقموس	تعجلتقب / للجمانِ/ ولقبسِ
مستفعلن /مفعلات /مستعلن	مستفعلن / مفعلات / مستعلن

وملاحظ من خلال تقطيع الابيات جاء في هذا البحر من الزحافات زحاف الطي (هو حذف الرابع الساكن , وبه تصبح مستفعلن , مستعلن(**ينظر :د محمدعلي الهاشمي: ١٢٦**) في ضرب البيت وعروضه , فمُسْتَفْعِلُنْ اصبحت (مُسْتَعِلُنْ) و (مَفْعُوْلَاْتُ) اصبحت (مَفْعُلَاْتُ) أو مطوية (فَاْعُلَاْتُ) في حشوه ايضا , وتفسير هذا أن التفعيلة الثانية في واقع الشعر العربي تأتي في معظمها مطوية في حشو البيت والطي أشهر وأنسب، واستعماله المطوية اخف من التفعيلة الصحيحة(مَفْعُوْلَاْتُ) وذلك لتوالي المتحركات والساكنات في التفعيلة وهذا ما يثقل في البيت الشعري ,و وجدنا من خلال تقطيع نماذج من قصيدة الشاعر وعموم القصيدة غلب الطي والمطوية على معظم تفعيلات القصيدة ,والتي جعلتها أكثر انطواعية مع جوهر القصيدة وخدمة للغرض الذي انشد فيه الشاعر, و نلحظ أيضا أن صانع الديوان قد أخطا مرة اخرى في البيت الثالث من القصيدة نفسها في كتابة البيت من حيث الصيغة العروضية فهو مدور لأن عند التقطيع الاملائي وجدنا فيه خللا ,وقد جاء في كتابة الديوان على هذه الشاكلة .

في عرض من جبال بهْرابا (الأ)	**لُّ مرين الحروب عن درسِ**

إذ إن عروضه لا يستوي إلا بالشكل الذي صححته بين الاقواس وعلى هذه الشاكلة

في عرض من جبال بهْرابا ال	**(ألُّ) مرين الحروب عن درسِ**

والملاحظ أن ما حدث من متغيرات عروضية من زحاف الطي وغيرها المنتشر داخل القصيدة منحتها تدفقا ونضارة وقد فادتا من توضيح المعنى الذي يريده الشاعر في هجاء حي من تغلب .

سادسا : البحر الكامل , وهومن أكثر البحور حركات, لذا سمي كاملا لكماله في الحركات(**ينظر د. صفاء خلوصي: ٩٥**), ويؤتى بعروضه صحيحا وضربه صحيحا ليعطي المُنشئ التريث في القول والسعة في السرد لإيصال الفكرة المنشودة للمتلقي , فضلا عن ذلك كون مساحته العروضية كبيرة.

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ	**مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ**

والبحر الكامل من أكثر البحور الشعرية استعمالاً عند الشعراء قديماً وحديثاً , لكن الملاحظ هنا أن شاعر أهمل استعماله ؛ بل جاء في ديوانه من حيث التسلسل بإستخدامه للبحور الشعرية آخرها وبعدد ثلاثة عشر بيتاً, ومن ذلك قوله (شعر أبي زبيد الطائي: ١٤٧.)

بأبي الوَليد وأمّ نفسي كُلّما	**كان الصَباحُ وَذرَّ قرْنُ الشارق**
بأبلولي / دممنف / سيكل لما	**كانص صبا/ حوذررقر/ نششارقي**
مُتَفَاْعِلُنْ/مُتَفَاْعِلُنْ/مُتْفَاْعِلُنْ	**مُتْفَاْعِلُنْ/مُتَفَاْعِلُنْ/ مُتْفَاْعِلُنْ**
أنوى فأحسن في الثواء وقضّيت	**حاجاتنا من عند أبيض باسقِ**
أنوا فأحْ /سنفثوا /يؤقضضيت	**حاجاتنا/ منعند أب/ يضباسق**
مُتْفَاْعِلُنْ/مُتَفَاْعِلُنْ/مُتْفَاْعِلُنْ	**مُتْفَاْعِلُنْ/مُتْفَاْعِلُنْ/ مُتْفَاْعِلُنْ**

نجد الشاعر ضمن مبناه الايقاعي يحمّل عواطفه على تفعيلة(مُتَفَأعِلُنْ) المتكررة ضمن سياق البيت الشعري ,فلا نجد للتنوع الايقاعي الا من خلال زحاف (الاضمار)(**وهو تسكين الثاني المتحرك في مُتَفَأعِلُنْ فتصير (مُتْفَأعِلُنْ) التي تساوي تفعيلة (مَسْتَفْعِلَنْ). ينظر: صفاء خلوصي:٢٠٧),** فالشاعر جاء بزحاف الاضمار ضمن مفاصل البيت الواحد قاصدا بذلك نفي نمطية الايقاع من دون الوقوع في نمطية اخرى, على الرغم من تشجيع العروضين في استخدام زحاف (الوقص) (**هو حذف الثاني المتحرك في (مُتَفَأعِلُنْ) فيصير إلى (مَفَأعِلُنْ) وهذا النوع يدخل في بحر الكامل. ينظر: ا.د احمد حمد محسن٦٦**)كونه أصلح في البحر الكامل إلا أن ابا زبيد الطائي لم يستسيغه ولم يرهُ موصلاً إيقاعياً, وذلك لكسره انسيابية البحر الكامل من جهة , وتغربه عن المتلقي من جهة أخرى.

ثانيا : القافية:هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة (**ينظر: عبد العزيز عتيق : ١٤٣)** ، وحددوها على رأي الخليل ((من آخر حرفُ في البيت إلى أول ساكنٍ يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبَل الساكن)) (**ابن رشيق القيرواني١:١٥١).** وعلى هذا الرأي فهي تجري في الشعر مجرى السجع ، تأتي بإيقاع حسن لتلائم القيمة الصوتية للقصيدة بأكملها فهي ((كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة)) (**صفاء خلوصي: ٢١٥)** وهذا التردد المنتظم للمقاطع الصوتية يخلق موسيقى النص الشعري وهنا تكمن نقطة اتصالها مع الوزن الشعري بوصفها ((شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكن له وزن وقافية)) **(ابن رشيق : ١ : ١٥١ ، ينظر :ابو يعلي عبد الباقي التنوخي : ١ : ٦٧ .)** فالقافية هي عدة أصوات تكرر في أواخر الاشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في نقرات زمنية منتظمة ، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى (الوزن) وتكرارها يزيد في وحدة النغم ، فالوزن والقافية متكاملان لا ينقسم أحدهما دون الآخر, وفيما يأتي سنتناول أبرز القضايا التي تتعلق بالقافية في شعر أبي زبيد الطائي

أ–الروي :هو ذلك الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، فيرد في كل بيت منها ويشغل موضعاً معيناً لا يتزحزح عنه في أواخر الأبيات ، وتكمن أهميته في كونه ((النقرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها مهما اختلفت أنَّه الترجيعة الضابطة التي توقع مجيئها دائماً كما نتوقع مجيء غائب عزيز ، ولولاها لحلت الفوضى محل النظام)) **(د. عبد القادر الرباعي : ٢٩١)** وقد قام الباحث بإحصاء اصوات الروي التي استعملها الشاعر (ابي زبيد الطائي), بهدف معرفة ميول صاحب الديوان, وقد اظهرت النتائج كما يوضحه الجدول الاتي:

	حرف الروي	عدد النصوص	النسبة المئوية
	الراء	٢٣	٪٢٥.٢٣٨
	الباء	٥	٪٦.٦٦٦
	السين	٤	٪١٧.١٤٢
	الهمزة	٣	٪٩.٩٨٥
	الفاء	٣	٪٤.٥٢٣
	القاف	٣	٪٣.٠٩٥
	الدال	٢	٪١٤.٧٦١
	الميم	٢	٪٥.٩٥٢
	اللام	٢	٪٥.٢٣٨
	العين	١	٪٧.٦١٩
	الكاف	١	٪٠.٢٣٨

ويتبين لنا من الجدول ما يأتي:

١. إن صاحب الديوان اختار حروفا للروي لم تشمل كل حروف الهجاء, بل بلغت عشرة حروف, كما موضح بالجدول اعلاه, وأن اكثر الحروف استخداما من حيث الابيات الشعرية حرف (الراء) اذ جاء بنسبة (٢٥٪) ما يعادل ربع ديوان الشاعر, وجاء بعد حرف الباء حرفي (السين و الدال) بنسب متقاربة, إذ الاول جاء بنسبة (١٧٪) اما حرف الدال فجاء بنسبة (١٤٪) ثم يليها بقية الحروف بنسب متقاربة **(ينظر: جدول النسب المئوية).**

٢. يلاحظ أن الشاعر ابي زبي استخدم حروف الروي وهي ((الهمزة, الراء, , والباء ,واللام, والدال, والعين, والقاف, والميم,...)) ((الكاف , والسين , والفاء))ومن خصائص هذه الحروف انها من الحروف المجهورة والمهموسة **(ابن جني, باب الحروف على مراتبها : ١:٨٣- ٢:٥)**, والتي لها السيادة في ساحة النقد الادبي كونها اصوات تجمع بين الشدة والرخاوة, فضلا عن السهولة في النطق بها اذ لا تعد مجهدة للنفس بسبب التقارب الحاصل في مخارجها, اضافة الى ذلك هي الاكثر شيوعا وشهرة واستعمالا عند شعراء العرب القدامى.

٣. كما نلاحظ انه ابتعد عن القوافي النفر والحوشي, والتي تمثل حروف ((الزاي, والصاد, والهاء, والواو, والتاء...)) **(عبدالله الطيب مجذوب: ١:٧٥.)**, ولعل انعدام هذه القوافي يرجع الى ان صاحب الديوان ادرك ان موسيقى هذه الحروف تقع على الاسماع وقعا ليس حسنا , وقد بين صاحب كتاب المرشد الى سبب ابتعاد عن هذه القوافي (النفر بالقول ((كلها قد ركبها الشعراء, فلم يجيئوا إلا بالغث)) **(المصدر نفسه ١:٧٩)**.

٤. كما نلحظ ان الشاعر قد استعمل القافية بحسب منزلة الروي في القصيدة على ثلاث منازل هي:

أ_ المنزلة الاولى: ان يقع منفردا, فيكون هو اخر حرف في البيت, من ذلك قول الشاعر **(شعر أبي زبيد الطائي:٢٧)**

خبرتنا الركبان أن قد فخرتم وفرحتم بضربة المكَّاءِ

ولعمري لعارها كان أدنى لكم من تُقى وحق وفاءِ

وقد تكررت هذه المنزلة في شعر الشاعر في اربعين موضعا موزعة على قصائد ومقطعات ونتف وابيات يتيمة ضمت حروف (الهمزة , والراء , والسين , والقاف , والكاف, والعين, واللام , والدال) وهو الغالب في شعر أبي زبيد الطائي.

ب. المنزلة الثانية: ان يكون بينه وبين انقضاء البيت حرف, اذ جاء بسبعة نصوص شعرية ومن ذلك قول ابي زبيد: **(المصدر نفسه:٧٧)**

لعمر أبيك يا ابن ابي مرّي لغيرك من اباح لها الديارا

فصوت الروي هنا هو حرف الراء, اما الالف فهي اداة وصل عملت على اصفا جو من الالفة بينها وبين حرف الروي, الى جانب المد الصوتي الذي يبرز موسيقى القافية ويجليها.

٢: عيوب القافية. وهي من المظاهر التي اعطا لها النقاد اهتماما وأولوها عناية فائقة كي يتجنب الشعراء الوقوع فيها, ومن العيوب التي وقع بها شاعرنا أبي زبيد الطائي هي:

١. **الايطاء.** هناك تباين لآراء النقاد حول مفهوم الايطاء كونه عيبا من عيوب القافية ام يستحسن في القافية, فالأخفش سعيد بن مسعدة اكد ان العرب عدوا الايطاء عيبا **(الأخفش:٥٥)**, أما عبد الله الطيب اوضح ان الايطاء في الكثير الغالب غير مقبول, قد يحسنه المقام المناسب **(عبدالله الطيب مجذوب :١:٤٦)**, ويرى صاحب كتاب شرح تحفة الخليل, فيرى ان الايطاء المعاد هو ما تستهويه نفس المتلقي والشاعر من جهة تكراره وتوكيده ضمن النص الشعري لم يكن في اعادته يأس, بل يكون سائغا ومقبولا **(عبد الحميد راضي :٣٤٧)**, ونحن نتفق مع الرأي السائد لدى النقاد بأنه من عيوب القافية, وذلك كون تكرار القافية في نفس القصيدة يؤخذ من باب قلة المخزون اللغوي لدى الشاعر مما يجعله يكرر لفظة ما داخل القصيدة , ومن خلال قراءة الديوان وجد الباحث لمثل هذه الظاهرة ومن ذلك قول الشاعر ابي زبيد في قصيدة بلغت تسع وخمسين بيتاً**(شعر أبي زبيد الطائي :٥١-٥٤)**

غير ما خاضع لقوم جناحي حين لاح الوجوه سفع الخدود

فلفظة(الخدود) كررها الشاهر في بيت اخر ومن ضمن القصيدة اذ يقول:

كالبلايا رؤوسها في الولايا مانحات السَّموم حر الخدود

فالبيت الاول جاء ضمن تسلسل القصيدة (٣٩) وجاء البيت الاخر بتسلسل (٥٧) في القصيدة نفسها, فهذا تكرار في اللفظ يعد عيبا من عيوب القافية, ونلاحظ ايضا حدث تكرار في القصيدة نفسها فمن الابيات (٤٣_٥١) في لفظ (مشهود)وجاء الايطاء ايضا في موضع اخر وفي قصيدة اخرى وذلك في قوله**(المصدر نفسه: ١٢٥)**

فكلُّ اِمَارةٍ إلّا قليلاً مغيّرةُ الصديق على الصديقِ

غفرتُ ذُنوبهُ وصفحتُ عنه مخافةَ أن أعيش بلا صديقِ

نلاحظ قد كرر الشاعر في البيت الثاني والبيت الخامس لفظة (صديق) وهذا يُعد عيباً في اشعار العرب ، مما يزيد الأبيات قبحاً ، ولكنني وجدت أن الايطاء خدم البيت من حيث المعنى والموسيقى .

٢- **التضمين.**هو تعلق قافية البيت الاول بالبيت الثاني ليتم المعنى (**الخطيب التبريزي :٢٩٢**), لذا اعتبر عند نقاد العرب عيب من عيوب القافية, لإيمانهم بوحدة البيت الشعري, اضافة لذلك ان الشعر العربي شعر غنائي لا يحتاج الى سرد, ومن ذلك ما جاء في شعر ابي زبيد في وصفه للأسد قائلا (**شعر أبي زبيد الطائي: ٨٠**):

ـأن عـلـى اكـتـاده حـرَجـا رطـف مـن نَسـيـل الـنـجـت مـخـدورُ

ـصـائـب فـي أحـنـائـه شـمـم ـمـلاط غـبـيـطـاً فـوق صـرصـورُ

إن القارئ لهذه الابيات يجد أن التضمين قد وقع في البيتين اسهاما من الشاعر لجعل وحدة الموضوع بين ابيات القصيدة اكثر التحاما, ولشد ذهن المتلقي حول كثافة شعر الاسد الذي شبهه بالهودج (الحرج) وزاد من هذا التشبيه جمال هو وصفه الشعر الذي يلف رقبة الاسد بالغطاء , والذي يغطي الهودج, فضلا عن ذلك كان للصورة الحركية لشعر الاسد الذي يهتز عند مشيه بالهودج الذي يتحرك وقد ارخي حبله (رخو الملاط) ,فالتضمين هنا اسهم في مد جسر بين البيت الاول والثاني لإكمال المعنى المطلوب ايضاحه وقوله ايضا في موضوع اخر(. **شعر أبي زبيد الطائي:٣٧, ينظر: المصدر نفسه : ٣١.)**

من الأسد عاديٍّ يكاد لصوته رؤوس الجبال العاديات تقعَّرُ

كأن اهتزامَ الرّعد خالط جوفهُ إذا حنّ فيه الخيزران المثجرُ

إن المتأمل لهذه الابيات يلاحظ فيها قافية البيت الاول تعلقت بالبيت الثاني, ولكن لربما الامر الذي وقع فيه الشاعر في مجيء التضمين هنا التشابه الحاصل بين صوت الاسد وصوت الرعد وتقعر الجبال أي اهتزازها لترديد الصوت ,وكلا الاصوات يجمعان الشدة والصلابة , كما انه كناية عن قوة الاسد وبطشه , لكن المفارقة حدثت أن الشاعر شبه صوت الاسد أيضا بالمزامير , والملاحظ في هذا الموضع غير مناسب لهذا التشبيه ,لأن صوت المزامير تدل على الفرح على العكس من صوت الاسد فأنه يدل على الرعب والخوف.

٣- السناد: وهو من عيوب حروف القافية وحركتها باستثناء حرف الروي وهو أنواع

أ- سـناد الردف : وهو أنْ يكون البيتُ مردوفاً وآخر بدون ردف بمعنى أن يُسْـبَق حرف الروي بأحد حروف الردف في قصـيدة خلت من الردف(**صفاء خلوصي: ٢٨٢)** ولم يسجل سنُاد الردف حضوراً متميزا في شعر الشاعر فقد ورد في موضع واحد, وهذا أمر طبيعي للوقوع بهذا العيب لأن كبار الشـعراء قد وقعوا به كامرئ القيس ، والنابغة والفرزق على علوِّ شـأنهم في تاريخ الشـعر العربي ، ونورد هذا النموذج الذي طاله سـناد الردف في شعر أبي زبيد الطائي. ، ومن أمثلة ذلك قوله(**شعر أبي زبيد الطائي :١١٠-١١١**):

ضرغامةٍ أهرت الشدقين ذي لبد كأنه بُرنساً في الغاب ملتفعُ

بالثنى أسفل من جمّاء ليس له الاّ بنيه والا عرسه شيعُ

يلاحظ في البيتين إن قافية البيت الأول جاءتْ غير مردوفة (الملتفع) في حين جاء الردف في قافية البيت الثاني (شيع) ، فحرف (الفاء) في الكلمة الأولى قابلة حرف (الياء) بالكلمة الثانية وهو حرف الردف ، وعلى أثر ذلك فإن السمع لا يخطئ تلمّس هذا الخرق الموسيقي الناتج عن مجيء حرف مجهور طويل ، وآخر مهموس قصير .

المبحث الثاني-الإيقاع الداخلية

اولا: الجناس يعد الجناس شكلاً من الأشكال الصوتية المهمة في تشكيل الإيقاع الداخلي وهو ((تشابه لفظين في النطق واختلافهما في المعنى))(**أحمد الهاشمي :٣٤٣)** ولذا فهو عنصر إثراء لغوي يسهم في إضفاء الرونق اللفظي والاغناء الموسيقي والدلالي ، فالشاعر يسعى من خلاله على إبراز الفرق الدلالي عبر درجة قصوى من التشابه الصوتي ، أي تعميق الفرق عن طريق تعميق التشابه ولأنه كذلك فإنّ الفجوة مسافة التوترية أكثر حدة وبروزاً ,وهو أكثر خلجة لبنية التوقعات لدى المتلقي. (**عزالدين اسماعيل :١٢٣)** فالجناس يُعد من الفنون البديعية التي استخدمها الشعراء لتقوية الجانب الصوتي والإيقاعي في شعرهم فضلا عن كونه منبع من منابع الشعر الغزيرة بالتكرار ، وقد وشيت النصوص الشعرية لشعراء الطبقة الإسلامية

السادسة بهذا الفن البديعي ، فأكسبوا من خلالها إيحاءات نغمية دلالية مكثفة تثير الخيال وتحرك الذهن من خلال النغم الصوتي الذي تحدثه, فيحملنا على التأمل و الانشداد إلى معانيهم ,لاسيما حينما يأتي الجناس عفواً متصلاً بالتخييل – وهو الغالب في الشعر – ومبتعداً عن التكلف اللفظي والتزويق البديعي الصرف الذي يغرق النص في وهاد السكون والجمود . والجناس من المحسنات اللفظية, اذ لا يكاد يخلو منه ديوان شاعر منه ووضعه ابن المعتز في الباب الثاني من ابواب البديع(**ابن المعتز :٢٥**), ومن انواع الجناس الذي جاء في ديوان ابي زبيد الطائي , ومن ذلك قوله **(شعر أبي زبيد الطائي :٢٣)**.

من بني عامر لها شِقٌ نفسي قسمةً مثلما يشقُّ الرداءُ

اذ جاءت لفظت (شق) اسما في الشطر الاول , وجاءت (يشق) في الشطر الثاني فعلا إلّا أنها قد اعطت تناسبا تاما من الناحية الصوتية لاشتراكهما في الاصوات نفسها فضلا عن التغاير الدلالي بين اللفظتين ، وذلك أنّ اللفظة الأولى تشير إلى النصف المماثل للنصف الاخر ، أمّا الأخرى فتشير الى العمل الذي يقدم عليه صاحبه بعمل شق كما يشق الثوب الى نصفين وهذا لا يكون مشابها للنصف الاخر في القياس ، فهذه الطريقة التي وزع فيها الشاعر المتجانسات داخل النص الشعري أحدثت أثراً موسيقياً إيجابياً شبيهاً بذلك الذي يحدثه التصدير ، وبذلك استطاع الشاعر أن يحقق نوعاً من الانسجام بين الصوت والدلالة عن التماثل الصرفي, بما يعطي ايقاعا صوتيا متساويا يستشعره المتلقي من خلال التقارب الحاصل بينهماوقوله في موضع اخر(**.المصدر نفسه : ٢٧.**)

خَبَّرتنا الركبانُ أن قد فَخَرتم وفَرِحتُمْ بضربة المكَّاء

فقد تحقق التجانس بين لفظتي (فَخَرتم – وفَرِحتُمْ) واشتركا في أكثر الحروف ولكنهما اختلفا في المعنى فلفظة (فخرتم) تعطي معنى التباهي بالمجد والنسب وغيرها من الالفاظ العزة بالنفس ، ولفظة (فرحتم) هي معنى السرور والغبطة بحصول شيء يسعد الاخرين . وهذا الجناس يسمى (جناس التصريف)(**اسامة بن منقذ :٢٢**) ، وقد شكل هذا الجناس المرتكز الصوتي الذي تدور حوله دلالة البيت ، فالشاعر يشيد بالفخر والفرح الذي اصابهم بسماعهم نبأ مقتل المكاء، فضلاً عن تعميق جرس الإيقاع الداخلي من خلال التكرار الصوتي الحاصل داخل البيت الشعري, ويقول في موضع آخر(**شعر أبي زبيد الطائي:٧٦**)

بجيد ريم زانه نسقٌ يكاد يلهبُه الياقوت الهابا

إنَّ الإيقاع الداخلي لهذا النص ينشأ من خلال المجانسة بين لفظتي (يلهبه ، الهابا) ، وقد استطاع الشاعر أن يمنح الصورة إيقاعا موسيقياً ونغمياً مميزاً من خلال التماثل الصوتي غير التام بين الالفاظ المتجانسة فضلاً عن تقارب هذه الالفاظ في النسيج التركيبي للنص و يفيد الجناس عند مجيئه في لغة الشاعر لتأكيد الدلالة العامة للنص من خلال ((الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتنافرة التي تؤلف موجهات تشتغل نحو قيم مدلولية معينة)) (**محمد صابر عبيد : ٢٦**) يحاول الشاعر من خلالها ينجمع أكبر عدد ممكن من الالفاظ ليخدم بذلك الغرض الذي يشرع به خدمة للزخرفة اللفظية او لتوكيد معنا ما, ويقول في موضع آخر(**شعر أبي زبيد الطائي : ٤٧, وينظر : المصدر نفسه ٥٠- ٥٧**):

كل عام أرمى ويرمي أمامي بنبال من مخطيء أو سديد

ثم أوحدتني وأخللت عرشي بعد ف قدان سيد ومسود

تتسع المساحة التنغيمية لهذا النص من خلال التنويع الموسيقي بفعل مشاركة التماثل الصوتي في أكثر من موضع من خلال استخدام الشاعر للجناس الناقص ، يسمى (جناس التحريف)(**هو أن يكون الشكل فرقاً بين الكلمتين ، ينظر : أسامة بن منقذ :)٢٠**، والذي يلفت انتباه القارئ التقارب الصوتي بين الالفاظ (أرمي ، ويرمي) و (سيد ، ممسود) ، فالبنية الصوتية لهذين البيتين تكشف عن حضور بارز لأسلوب الجناس الصوتي ، المتمثل في هذه الالفاظ ,فقد استطاع الشاعر بهذه التقنية أن يحقق افتراقاً دلالياً واضحاً ، والتي تكمن قيمته بما أشاعه من نغمةٍ موسيقية أسهمت في تحديد مراتب المعنى الذي يخدم الحالة النفسية للشاعر من جهة ، وكونه توليداً إيقاعياً داخلياً مؤثراً يجذب السامع إليه من جهة أخرى, كما تسهم في كسر افق التوقع السمعي للمتلقي.

ثانيا: التكرار

يُعد التكرار من الظواهر البلاغية التي تستخدم لإثراء النص الأدبي ، وقد وقف عندها البلاغيون قديماً وتنبهوا إليها كثيراً عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وبين فوائدها ووظائفها(**ينظر : ابن رشيق القيرواني : ٢ : ٩٢ ، و, ضياء الدين بن الاثير : ٣ : ٣ .**) ، وظاهرة التكرار في

الشعر من الظواهر الموسيقية التي لجأ إليها الشعراء كتكرار الحرف والكلمة لخلق ضرب من الانسجام الموسيقي والتقارب النغمي الذي تحس بروعته الأسماع ويستثير الإعجاب **(جمال نجم العبيدي : ٨٥)** فالتكرار بأبسط صوره هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني**(مجدي وهبة : ٤٧٣ .)** أو هو ((إعادتك للوحدة التي بدأت بها نظام مخصوص))(عبدالله الطيب مجذوب :٢:٤٩٠) ويرى بعض الدارسين أنَّ التكرار يتشكّل في النص الإبداعي نتيجة ضرورة دلالية أو لغوية أو توازن صوتي**(ينظر: محمد هادي الطرابلسي: ٦٢)** فهو في ذلك لا ينهض بمعناه الفني على مجرد تكرار كلمة أو حرف في السياق الشعري ، إنَّما ثمة بواعث وأسباب تدفع الشاعر إلى تكرار ألفاظ بعينها ، أو حروف يرجو من خلالها أحداث اثر انفعالي في نفس المتلقي ، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة بنية التكرار داخل النص الشعري ، وهو أمر سنحاول كشفه في ضوء دراسة مستوى الصوت الداخلي لشعر ابي زبيد الطائي ، ولأن التكرار يقع في لغة القصيدة بأنواع مختلفة منها تكرار الحرف أو الكلمة أو العبارة ، سنعمد إلى استجلاء هذه الأنواع ، لأنها سجلت حضوراً لافتاً في في شعر الشاعر والذي يتمظر في عدة اشكال وهي:تكرار الحرف: ومن هذا النوع قول الشاعر **(ابي زبيد: ٥٨-٥٩-٦٠)**

فَلا يَعلِقَنكُم مِهصَرُ النابِ عَنبَسٌ — عَبوسٌ لَهُ خَلقٌ غَليظٌ غَضَنفَرُ

مُبِنٌّ بِأَعلى خَلِّ رَمّان مُخدِرٌ — عَفَرنِي مذاكي الأَسَدِ مِنهُ تَحجرُ

لَهُ زُبَرٌ كاللبد طارَت رَعابِلاً — وَكَتِفانِ كَالشَرخَينِ عَبَلٌ مُضَبَّرُ

كَأَنَّ غُضوناً مِن لَهاهُ وَحَلقِهِ — مُغارٍ هَيامُ عُدمُلِيٌّ مَنهورُ

يُعَرِّدُ مِنهُ ذو الحِفاظِ مُدَجَّجاً — وَيَحبِقُ مِنهُ الأَحمَرِيُّ المدورُ

رَحيب مَشَقِّ الشِدقِ أَغضَفُ — ضَيغَمٌ لَهُ لَحَظاتٌ مُشرِفاتٌ وَمَحجَرُ

وَعَينانِ كَالوَقبَينِ في قُبلِ صَخرَةٍ — يُرى فيهِما كَالحَمرَتَينِ التَبَصُّرُ

إن البنية الصوتية هنا تتكشف عن هيمنة واضحة لبعض الاصوات (النون, والقاف, الباء, الياء, الميم), إذ تكرر صوت النون _ بما فيها التنوين_ (٢٣) مرة, وتكرر صوت القاف _بما فيه الضعف_ (٥) مرة, وتكرر صوت الياء (١٤) مرات, وتكرر صوت اللام (٢٢) مرات, وقد توزعت هذه الاصوات بين النص بصورة متفاوتة نزولا وصعودا ليكسب بذلك النص تنوعا موسيقيا وايقاعيا داخليا متموجا ينسجم مع موضوع النص ولغة القصيدة التي قيلت في وصف الاسد. وعلى وفق هذا يمكننا القول إنَّ السياق وما يحدث فيه من علاقات لغوية تهيج من وهج الصوت داخل النص الشعري ، ويتأتى هذا من تحسس الشاعر بجمال الاصوات وتوافقها ضمن لغة القصيدة والناتجة عن خبرته وموهبته في شد هذا النسيج الصوتي وقول (أبي زبيد الطائي:٦٨)

إِنَّ الرَزِيَّة لا نابٌ مُصَرَّمَةٌ — قَرمٌ تَنَضَّلهُ مِن حاصِنٍ عُمَرُ

فَظَلَّ يَرشَحُ مِسكاً فَوقَهُ — عَلَقٌ كأَنَّما قُدَّ في أَثوابِهِ الحورُ

إن من يقرأ هذا النص يلحظ شيوعا لصوت (الالف, والنون, والميم) فقد اسهمت هذه الاصوات في تحقيق موسيقى داخلية ذات اثر بين في تصعيد التنغيم الايقاعي والتي تراكمت على امتداد النص عكست اعجاب الشاعر بمرثيه فصوت الالف وما يحمله من امتدادٍ في زمن النطق عند اقترانه بصوت النون مصوراً سكتة لطيفة لحديث الحزن بينه وبين مرثيه, لأنه يخرج من إلحاق الصدر ليبين حالة الشاعر التي تبدأ بالانفعال الشديد لتنبيه المتلقي بمقدار درجة القهر والعذاب الذي يمر به، فكان لهذه الأحرف أهمية في تصوير المعنى المراد من قبل الشاعروكان لتكرار الحرف واضحا في عدد كبير من ابيات ابي زبيد ومن ذلك الامثلة ايضا قوله(المصدر نفسه: ٦١, و ينظر: المصدر نفسه: ٦٦ تكرار حرف اللام (١٥) مرة, القاف (٧) مرات, الفاء (٦)مرات)

عليك برأس الأمر قبل انتشاره — وشرُّ الامور الأعسر المتدبر

نلاحظ تكرار حرف السين والشين مرتين لكل حرف فضلا عن تكرار حرف للام خمسة مرات وتعد هذه الاحرف من الأصوات التي تشترك في نسبة وضوحها الصوتي لتعطي بهذا البيت نغمة موسيقية مميزةوظاهرة التكرار كثيرة في شعر ابي زبي لا سيما الحرف إلا انه اكتفينا بذكر هذه الامثلة

٢ : تكرار كلمة: إنَّ هذا التكرار يشكل جملة من الأصوات داخل البيت الشعري تسعى جميعها لتؤدي وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة ، وأنّ التكرار يساعد على خلق جو موسيقي خاص يشيع دلالة معينة(**ينظر: د. عزالدين علي السيد** : ٨٢ .) ، فلمثل هذا النوع شاع في الشعر العربي قديماً وحديثاً فهو ((سنة من سنن العرب ومذهب من مذاهب الشعراء الذين تباينت بواعثُ لجوئهم إليه))(**الخطابي ، تحقيق محمد زغلول سلام** : ٨٤) إذ إنَّ الشاعر يلجأ إلى تكرار كلمة في أبيات القصيدة مرات عديدة لإيصال رسالة إلى المتلقي تتجسد في إعطاء مزيد من الأهمية اللفظية المكررة ، منها إظهار السمو العاطفي في النص ، فضلاً عن تعزيز المعنى والدلالة وفي شعر أبي زبيد أمثلة يمكن أن تسلط الدراسة على أضواء متنوعة طبقاً لما تحمله من دلالات في حيّزها الصوتي . ومن ذلك قوله (**أبي زبيد الطائي:٢٤**)

ليت شعري واين منّي ليت إن ليتا وان لوّاً عناءُ

أيُّ ساع سعى ليقطع شِربي حين لاحت للصابح الجوزاءُ

تتضافر لتشكيل موسيقى هذا النص مجموعة من الالفاظ التي تندرج تحت الأساليب الإيقاعية لعل أبرزها تكرار الشاعر للفظة (ليت) ثلاث مرات بتنوعها الصرفي ، ولفظة (سعى) مرتين ، فضلا عن تكرار حرف المشبه بالفعل (مرتين) ، فكان لهذه الألفاظ المكررة أهمية خاصة من الناحية الصوتية ، بإضفاء قوة نغمية هائلة بفعل قوة جرس الالفاظ ورنينها داخل النص الشعري ، فضلا عن تعزيز الجانب الدلالي, إذ إن هذه الالفاظ المكررة شكلت الاساس المحوري في الدلالة العامة في هذا النص ، فكان لهذه الحيز الذي شغله التكرار اثر في الوازع النفسي والدلالي وقد يلجئ الشاعر الى تعزيز القيمة النغمية للتكرار من خلال التكرار المنظم الذي يحدثه في النص, من ذلك قوله(.المصدر نفسه: ٩٢, و ينظر: المصدر نفسه: ٥٤_٥٥. تكرار (سيروا) و(سود).)

تُنازعني ضُبيعة أمرَ قومي وما كانت ضُبيعة للمور

وهل كانت ضبيعة غير عبد ضَممناهُ إلى نسب شطير

يكرر الشاعر في هذا النص لفظة (ضبيعة) ثلاث مرات متخذا من حشو البيت موقعا مكانيا لها, وقد افاد الشاعر من هذا التكرار في البراز جانبين اساسيين: الاول: الجانبي الموسيقي والايقاعي, اذ افاد الابيات بتدفقات موسيقية ذات نغم صوتي متوافق يفعل تكرار اللفظة, اما الجانب الاخر فهو معنوي كانت الفائدة منه هجاء ضبيعة والاستنقاص منها , وعلى هذا الأساس يكون هذا التكرار ، ذا بنية لغوية فاعلة أعطت الأبيات تدفقاً موسيقياً ذا نغم صوتي متوافق بفعل تكرار اللفظة بصورة منتظمة للفت انتباه المتلقي من خلال هذه النغمة وليعيش الحالة النفسية التي توافق حالته بالنيل ممن يكره

٣: التصريع : هو أن يوازن الشاعر بين عروض المطلع وضربه بكلمتين ينتهيان بسجعة واحدة, وهذا المطلع يكون الاساس الذي تبنى عليه القصيدة, فهو اسلوب قد اعتمده الشعراء لقيمته الصوتية, وقد شغل التصريع اهتمام النقاد القدامى مؤكدين على ((ان الفحول, والمجيدين من الشعراء القدماء او المحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرعوا ابيتا اخرى من القصيدة بعد البيت الاول وذلك يون من اقتدار الشاعر وسعة بحره))(**أسامة بن منقذ** :١٤)فالتصريع يخلق جوا موسيقيا داخليا في البيت, لما فيه تماثل بين كلمتي العروض والضرب داخل البيت لأنه واحد من المواقف التي تستعطف سماع الحضور وتستميلهم إلى الاصغاء فاذا تصفحنا ديوان أبي زبيد الطائي وتأملنا مطالع وحدته الشعرية المتمثلة (بالقصائد والمقطوعات والنتف والايتام البالغة عددها(٤٨) وحدة, وجدنا أن (١٠) من بين الوحدات الشعرية قد جاء بها هذا الفن الموسيقي (٢٢) وحدة لم يرد فيها هذا الفن).ومن هذه الامثلة التي جاء مصرع في قوله(**شعر أبي زبيد الطائي: ١٣٣**):

إن عليا ساد بالتكرُّمِ والحلم عند غاية التحلُّمِ

يوازن الشاعر في هذا النص بين عروض البيت في قوله (بالتكرم) وضرب البيت في قوله (التحلم) من خلال التصريع ليحقق بذلك نغما موسيقيا يتشعره المتلقي ويحفزه بهذا النغم على مسايرة القصيدة لمعرفة الحالة التي اثارت نفسية الشاعر وحركة عواطفه. ومن مطالعة المصرّعة قوله(**المصدر نفسه:٢٤**)

ى الـــولـــيـــد حـــنّـــت نـــاقـــتـــي ، بـــمـــغـــبـــر الـــمـــثُـــون ســـــمـــالـــقِ

إذ وازن الشاعر بين صدر البيت وعجزه في قوله (ناقتي, سمالق) وظهرت الألفاظ والمعاني في هذ البيت منسجمة مع التناغم الصوتي للموسيقى الداخلية للنص ، ولا سيما أن الموضوع الذي دارت عليه الأبيات وهو الحنين والاشتياق ، وبذلك يكون الشاعر قد وفَّق في إبراز الصورة الفنية التي

ارتكزت عليها القصيدة ، فضلاً عما خلّفه حرف الروي التي بنيت عليه القصيدة المكسور بمد صوتي ، ساعد الشاعر على بث شوقه بصورة منهكة ومن مطالع قصائده التي جاء بها التصريع من ذلك قوله(**المصدر نفسه : ١٠٨, ينظر: م.ن:٥٢.**)

من مُبلغ قومنا النائين إذ شحطوا أنَّ الفؤاد إليهم شيّق ولِعُ

هنا نلحظ ارتبط المصرع الثاني وضربه المتمثل بلفظة (ولع) بالمصرع وعروضه وهي لفظة (شحطوا) عن طريق استعمال فن التصريع الذي أضفى على البيت جواً نغمياً موسيقياً مضافاً اتسم بطابع الرقة والسلاسة .وقوله ايضا في وصف الاسد وصفا دقيقا (المصدر نفسه : ٦٥.)

عبوس شموس مصلخد مكابر جريء على الاقران للقرن قاهرُ

إذا اتاح التصريع المستخدم في مظهر من مظاهر القوة (مكابر – قاهر) جانباً موسيقياً مبني على الاستعارة بصورة تقريرية مباشرة , تصور لنا الاسد يبث الرعب في النفوس حتى وهو ثابت في مكانه, لذلك عبر الشاعر بألفاظ وحروف لا تخلو من القوة القارعة سواء في نطقها او في ايقاعها ، إذ أجاد الشاعر في استخدامه في المصرع الأول علاوة ما فيه من لازمة موسيقية تمثلت في حرف الروي الراء ليوازن به الطاقة الموسيقية والإيقاعية داخل أجواء البيت .

الخاتمة:

توصل البحث الى جملة من النتائج التي يمكن الخلوص إليها على النحو الاتي:

_ الشعر فن ايقاعي مثله مثل التصوير والنحت, كما ان هذه الفنون تعتمد على وسائل فنية لأجل اظهارها بالشكل المطلوب والمميز, كذا الشعر تجمعه صناعة الاوزان والالحان والايقاع بصورة جميلة من صور الكلام.

_ استعمل الشاعرابي زبيد الطائي سبعة بحور شعرية تناولها من ناحية البحر التام, وهو بهذا يدل على اخلاصه للمدرسة العربية القديمة التي لم تكن تحفل بالبحور المجزوءة _ وكان لدراسة هذه البحور وما اتصل بها من زحافات وعلل, أو التي باتت ملامحها من خلال الاحصاء ضمن البحور الشعرية المستعملة.

_ وقع جامع الديوان في ضبط بعض الاوزان الشعرية ,وقد اشرنا الى ذلك من خلال دراستانا للأوزان وبينا ذلك أثناء الدراسة العروضية لبعض من النماذج الشعرية .

_ مال الشاعر الى استعمال الحروف الذلل (اللام, الميم, الياء, الراء, الدال...) في قوافي قصائده, وكان لهذا الامر اظهر انسجاما وتطابقا موسيقيا يناسب البحر والفرض.

_ كان لعيوب القافية حضور فعال في شعر الشاعر لكن بشك قليل , منها الايطاء والتضمين والسناد بأنواعه, ألا ان السناد التأسين والتوجيه قد خلا من شعره ,لا سيما أن سناد التوجيه يعتمد على القافية المقيدة وإن شعر الشاعر خلا من هذه القافية.

_ لقد اظهر الشاعر اهتما بإلايقاع الداخلي في شعره وقد اتضح هذا من خلال التقنيات التي استعملها في تقوية النسيج النغمي بأشعاره وابرزها, الجناس بنوعيه تام وناقص, والتكرار بنوعيين الحرف والكلمة, الذي كان يعتمد التماثل الصوتي بين المقاطع الصوتية والتصريع), وهذا كله لخلق مقتربات نغمية اكثر داخل النص الشعري لتكون المرتكزات الاساسية للنهوض في بناء النص على نحو عام.

المصادر والمراجع:

- ابراهيم انيس, موسيقى الشعر, , مكتبة الانجلو المصرية,شارع محمد بك, مطبعة لجنة البيان العربي,ط٢, ١٩٥٢م.
- ابن رشيق القيرواني الأزدي (المتوفى: ٤٦٣ هـ), تح, محمد محيي الدين عبد الحميد, , ط٥ , ١٤٠١ هـ – ١٩٨١م
- أبي الفتح عثمان بن جني(ت٣٩٢), تحقيق محمد حسين اسماعيل , سر صناعة الاعراب,–لبنان.
- أبي زبيد الطائي , تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي, مطبعة المعارف , بغداد, ١٩٦٧.
- أحمد الشايب ,الإسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول ألأساليب ألأدبية، ،مكتبة النهضة المصرية
- القاهرة،٧ ، ١٩٧٦ .
- احمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر _طهران، د-ط ،د-ت.
- احمد الهاشمي ,ميزان الذهب في صناعة شعر العرب, تحقيق د. حسني عبد الجليل يوسف , مكتب الاداب , ميدان الاوبرا –القاهرة.
- احمد حمد محسن علم العروض والقافية . الناشر , دار الابداع , ط٢, ٢٠١٩.
- أبو الحسن سعيد بن مسعد الاخفش(ت٢١٥هـ) ،القوافي ، تحقيق,د.عزة حسن ،مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق,١٩٧٠م.

- أبو عبيد الله بن محمد بن عمران بن موسى المرزباني (المتوفى: ٣٨٤هـ), دار الكتب العلمية, بيروت , لبنان . د.ط. د.ت.
- إسامة بن منقذ، تحقيق، د .احمد احمد بدوي، د.حامد عبد المجيد البديع في نقد الشعر ، ،الاقليم الجنوبي، الادارة العامة للثقافة، د.ط، د–ت.
- جمال نجم العبيدي ، لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ١٩٨٢ .
- للتبريزي (٥٠٢هـ) فخر الدين قباوة وعمر يحيى ,الوافي في العروض والقوافي, دار الفكر العربي , ١٩٧٥م.
- الخطابي, البيان في أعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القران،تحقيق محمد خلف الله،محمد ،دار المعارف،١٩٤٨م .
- الخطيب التبريزي تح : الحساني حسنْ عبد الله الكافي في العروض والقوافي، ، مكتبة الخانج ، ط ٣ ، القاهرة مصر، – ١٩٩٤
- الدماميني, تح: الحسَّاني حسن عبد الله ،العيون الغامزة على الخبايا الرامزة، مكتبة الخانج ، ط ٢ ، القاهرة مصر، – ١٩٩٤.
- .صفاء خلوصي , فن التقطيع الشعري والقافية، د ، بيروت، ١٩٧٤ .
- ضياء الدين ابن الاثير، قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه: د. احمد الحوفي واخرون, المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ، دار النهضة مصر, د–ط,د–ت.
- عزالدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثيرط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٦م.
- عياش يحياوي , ديوان تباريح بدوي متجول , دار الفجر أبو ظبي ,ط١, ٢٠١٠
- عبد الكريم محمد هادي الطرابلسي , راضي جعفر،رماد الشعر دراسة في البينة الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. دار الشؤون الثقافية العامة ط١ بغداد،١٩٩٨م.
- عبد الحميد الراضي ،شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، ساعدت جامعة بغداد على نشره و طبعه مؤسسة الرسالة،ط٢، ١٩٧٥م.
- عبد القادر الرباعي, الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د.,المؤسسة العربيبة للدراسات والنشر,ط١ , ١٩٩٩م.
- عبد العزيز عتيق, علم العروض والقافية ، دار النهضة بيروت ,ط١,١٩٨٧م
- عبد الجبار داود البصري ,فضاء البيت الشعري, دار الشؤون الثقافية , بغداد ,١٩٩٦م.
- د. عز الدين إسماعيل , في الشعر العباسي ، دار المعارف, مصر,١٩٨٠م.
- القاضي أبو يعلي عبد الباقي بن أبي الحصين التنوخي, القوافي , ,تحقيق,د.عوني عبدالرؤوف ’مكتبة الخانجي ،مصر,ط٢, ١٩٧٨م.
- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، نشره وعلق عليه: اغناطيوس كراتشفوفسكي، منشورات دار الحكمة، دمشق.
- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت, الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.
- محمد الهادي الطرابلسي, تونس خصائص الأسلوب في الشوقيات , , منشورات الجامعة التونسية,١٩٨١م.
- محمد علي الهاشمي, العروض الواضح وعلم القافية ,د دار القلم دمشق,ط١, ١٤١٢ه,١٩٩١م .
- محمد صابر عبيد , المتخيل الشعري ، أساليب التشكيل ، ودلالة الرؤية في الشعر العراقي الحديث ،
- مجدي وهبة, معجم مصطلحات الادب , بيروت ,مكتبة لبنان, ١٩٧٤م.:
- وارين اوستن وويلك رينيه, محي الدين صبحي نظرية الادب, , المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية, د-ط, د-ت,

Sources and references:

Ibrahim Anis, Music of Poetry, Anglo-Egyptian Library, Muhammad Bey Street, Arab Bayan Committee Press, 2nd edition, 1952 AD.

Ibn Rashiq al-Qayrawani al-Azdi (deceased: 463 AH), ed., Muhammad Muhyi al-Din Abd al-Hamid, Al-Umdah fi Mahasin al-Poetry and its Manners, Dar al-Jeel, 5th edition, 1401 AH - 1981 AD.

Abu Al-Fath Othman bin Jinni (d. 392), edited by Muhammad Hussein Ismail, The Secret of the Bedouin Industry, Muhammad Ali Baydoun Publications, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut - Lebanon.

Abu Zubaid al-Tai, edited by Dr. Nouri Hamoudi al-Qaisi, Al-Ma’arif Press, Baghdad, 1967.

Ahmed Al-Shayeb, Style: An Analytical Rhetorical Study of the Origins of Literary Styles, Egyptian Nahda Library •.Cairo, 7, 1976.

Ahmed Al-Hashemi, Jawaher Al-Balagha fi Al-Ma’ani, Al-Bayan and Al-Badi’, Al-Sadiq Foundation for Printing and Publishing - Tehran, D-I, D-T.

Ahmed Al-Hashemi, The Balance of Gold in the Making of Arab Poetry, edited by Dr. Hosni Abdel Jalil Youssef, Arts Office, Opera Square - Cairo.

Ahmed Hamad Mohsen, science of prosody and rhyme. Publisher, Dar Al-Ebdaa, 2nd edition, 2019.

Abu Al-Hasan Saeed bin Musaad Al-Akhfash (d. 215 AH), Al-Qawafi, edited by Dr. Azza Hassan, Publications of the Heritage Revival Directorate, Damascus, 1970 AD.
Abu Ubaidullah bin Muhammad bin Imran bin Musa al-Marzbani (deceased: 384 AH), Al-Muwashah fi Maqabat al-Ulama' on Poets, edited by Muhammad Hussein Shams al-Din, Dar al-Kutub al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon. D.T. D.T.
Osama bin Munqidh, investigation, Dr. Ahmed Ahmed Badawi, Dr. Hamid Abdel Majeed Al-Badi in poetry criticism, United Arab Republic, Ministry of Culture and National Guidance, Southern Region, General Administration of Culture, D. I, D-T.
Jamal Najm al-Obaidi, The Language of Poetry in the Second and Third Centuries AH, doctoral thesis, University of Baghdad, College of Arts, 1982.
By Al-Tabrizi (502 AH) by Fakhr al-Din Qabawa and Omar Yahya, Al-Wafi fi Al-Awadwa wa Al-Qawafi, Dar Al-Fikr Al-Arabi, 1975 AD.
Al-Khattabi, Al-Bayan fi the Miracles of the Qur'an, within Three Treatises on the Miracles of the Qur'an, edited by Muhammad Khalaf Allah, Muhammad, Dar Al-Ma'arif, 1948 AD.
Al-Khatib Al-Tabrizi, edited by: Al-Hassani Hassan Abdullah Al-Kafi in Offerings and Rhymes, Al-Khanj Library, 3rd edition, Cairo, Egypt, - 1994.
Al-Damamini, ed.: Al-Hassani Hassan Abdullah, The Winking Eyes on the Symbolic Hidden Things, Al-Khanj Library, 2nd edition, Cairo, Egypt, - 1994.
Safaa Khulusi, The Art of Poetic Punctuation and Rhyme, D., Beirut, 1974.
Diya al-Din Ibn al-Atheer, presented it, verified it, explained it, and commented on it: Dr. Ahmed Al-Hofy and others, The Proverb in the Literature of the Writer and the Poet, Dar Al-Nahda, Egypt, D-I, D-T.
Ezzedine Ali Al-Sayyid, Refining between Stimulation and Influence, Part 2, Alam Al-Kutub, Beirut, 1986 AD.
Ayyash Yahyawi, a collection of wandering Bedouin tabarihs, Dar Al-Fajr Abu Dhabi, 1st edition, 2010.
Abdul Karim Muhammad Hadi Al-Tarabulsi, Radi Jaafar, Ashes of Poetry: A Study in the Objective and Artistic Evidence of Modern Emotional Poetry in Iraq, Dr. House of General Cultural Affairs, 1st edition, Baghdad, 1998 AD.
Abd al-Hamid al-Radi, Sharh Tuhfat al-Khalil fi prosody and rhyme. The University of Baghdad helped publish it and it was printed by Al-Resala Foundation, 2nd edition, 1975 AD.
Abdul Qader Al-Rubai, The Artistic Image in Abu Tammam's Poetry, Dr., Arab Foundation for Studies and Publishing, 1st edition, 1999 AD.
Abdul Aziz Ateeq, Prosody and Rhyme, Dar Al-Nahda, Beirut, 1st edition, 1987 AD
Abdul-Jabbar Daoud Al-Basri, Space of the Poetic House, House of Cultural Affairs, Baghdad, 1996 AD.
Dr. Izz al-Din Ismail, On Abbasid Poetry, Dar al-Maaref, Egypt, 1980 AD.
Judge Abu Ya'li Abd al-Baqi bin Abi al-Husayn al-Tanukhi, Al-Qawafi, edited by Dr. Awni Abd al-Raouf, Al-Khanji Library, Egypt, 2nd ed., 1978 AD.
Abdullah bin Al-Mu'tazz, The Book of Badi', published and commented on by: Ignatius Krachowski, Dar Al-Hekma Publications, Damascus.
Abdullah Al-Tayeb Al-Majzoub, The Guide to Understanding and Making Arab Poetry, Kuwait Government Press, Kuwait, 3rd edition, 1989 AD.
Muhammad Al-Hadi Al-Trabelsi, Tunisia, Characteristics of Style in Shawqiyyat, Tunisian University Publications, 1981 AD.

Muhammad Ali Al-Hashemi, Clear Prosody and the Science of Rhyme, Dar Al-Qalam, Damascus, 1st edition, 1412 AH, 1991 AD.
Muhammad Saber Ubaid, The Poetic Imagination, Formation Methods, and the Meaning of Vision in Modern Iraqi Poetry,
Magdy Wahba, Dictionary of Literary Terms, Beirut, Lebanon Library, 1974 AD:
Warren Austin and René Wilke, Mohieddin Sobhi, The Theory of Literature, The Supreme Council for the Patronage of Arts, Literature and Social Sciences, D-I, D-T,