

The rhythmic structure in the Zaya' of Al-Shamakh bin Dirar Al-Dhubyani.

البنية الإيقاعية في زائية الشماخ بن ضرار الذبياني

Rashid Fahd Al-Qathami

راشد فهد القثامي

Associate Professor of Literature, Department of Arabic Language and Literature, Terba University College, Taif University, Taif, Saudi Arabia

أستاذ مشارك في تخصص الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، الكلية الجامعية في تربة، جامعة الطائف، الطائف، المملكة العربية السعودية

Received:24/02/2025 Revised:06/04/2025 Accepted: 15/04/2025

تاريخ التقديم: 2025/02/24 تاريخ ارسال التعديلات: 2025/04/06 تاريخ القبول: 2025/04/15

الملخص:

يدرس هذا البحث البنية الإيقاعية في زائية الشماخ بن ضرار الذبياني، ودراسة الإيقاع تقترب من روح النص الشعري، وعالمه الداخلي، المتصل بالشكل والمضمون في وقت واحد، لذا يمكن أن تتحدد أهمية الموضوع فيما يتركه الإيقاع في نفوسنا، أو يمنحنا الإحساس بالمتعة عند دراسة إيقاع أيّة قصيدة. والبحث يشتمل على تقديم، وأربع مباحث: المبحث الأول بعنوان البنية الإيقاعية والوزن، وأما المبحث الثاني: القافية في البنية الإيقاعية، والمبحث الثالث: الصوت في البنية الإيقاعية، وآخر هذه المباحث الصورة في البنية الإيقاعية. وخلص البحث إلى نتائج عدّة أبرزها: النظم على البحر الطويل؛ لاستيعاب معاني القصيدة، ودلالاتها، وكذلك استخدام القافية المتضمنة رويًا، وهو حرف الزاي، وأخيرًا استعمال المقاطع الطويلة، والقصيرة، والمغلقة، وغير ذلك من تلوينات تنضوي تحت بنية الإيقاع. والمنهج المتبع هو المنهج البنوي المعتمد على استبطان بنية القصيدة، وإيقاعها؛ لذا كان الهدف من هذا البحث هو دراسة القصائد التي لم تُدرّس بشكلٍ مُوسّع، والتعامل مع بنية القصيدة بشكلٍ مُباشر، والأهم من ذلك، التعامل مع القصائد القديمة تعاملًا نصيًا يبتعد عن التركيز على خارج النص كالعوامل الاجتماعية، والتاريخية، وما يُشابه ذلك. وهذا البحث يعيد النظر إلى موسيقى الشعر القديم، بالانطلاق من علم العروض إلى آفاق موسيقية، وأبعاد إيقاعية متعددة.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، القافية، الوزن، الشعر، الوزن.

Abstract:

This study examines the rhythmic structure in the Zā'iyah (Z-poem) of Al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubyānī. The analysis of rhythm seeks to engage with the inner world and essence of the poetic text, addressing both its form and content simultaneously. Thus, the significance of this topic lies in the emotional and aesthetic impact rhythm leaves upon the reader, as well as in the pleasure it evokes when analyzing the rhythm of any poem.

The study is structured into an introduction and four main sections. The first section is titled "Rhythmic Structure and Meter," the second focuses on "Rhyme in the Rhythmic Structure," the third addresses "Sound in the Rhythmic Structure," and the final section explores "Imagery in the Rhythmic Structure."

The research concludes with several key findings, most notably: the use of the Ṭawīl meter to accommodate the meanings and connotations of the poem; the deployment of rhyme incorporating a fixed rawī (rhyme letter), which in this case is the letter zāy; and the employment of various metrical units, including long, short, and closed syllables, along with other rhythmic variations that fall within the broader structure of rhythm.

The adopted methodology is structuralist, relying on the introspective analysis of the poem's structure and rhythm. The primary aim of the study is to engage with poems that have not been extensively examined and to approach the structure of the poem directly. More importantly, the research seeks to treat pre-Islamic and classical Arabic poetry from a textual perspective, avoiding an overemphasis on external factors such as social or historical contexts. Ultimately, this study revisits the music of ancient Arabic poetry, moving from traditional prosody ('arūd) towards broader musical horizons and multi-dimensional rhythmic insights.

Keywords: Rhythm, rhyme, meter, poetry, meter.

المُقدِّمة:

2- تفترض هذه الدراسة استعمال الشاعر لقافية رويها الزاي؛ للتعبير عن عالم القوس، ووعورة المكان الذي يعيش فيه العربي.

3- تفترض هذه الدراسة وجود إمكانيات تمنحها الكلمة المفردة للشاعر؛ لبيني إيقاع قصيدته، وكذلك تفترض هذه الدراسة وجود إيقاع للصورة عامة، إلى جانب الصوت.

أما منهج البحث فاعتمد الباحث المنهج النبوي؛ وذلك؛ لأنه يُسهّم في تحليل لغة القصيدة، وربط هذه اللغة بالدلالة، ولا شك في أنّ الإيقاع كان من أبرز المباحث التي استعملها النقاد البنيويون في تحليلاتهم. واقتضى موضوع البحث أن تتألف خطته من مقدمة، وتمهيد، وثلاثة محاور، تتبعها خاتمة، وثبت بالمصادر والمراجع. وبيان ذلك على النحو الآتي:

مقدمة: عرض فيها الباحث أهمية البحث، وموضوعه، وسبب اختياره، وأهدافه، وتساؤلات البحث وفرضياته، والمنهج المتبع في الدراسة، وخطة البحث.

تمهيد: جاء على محورين؛ تناول المحور الأول أهمية زائبة الشماخ بن ضرار الذبياني، وقيمتها الفنية لدى القارئ، ومكانتها لدى النقاد. وتضمن المحور الثاني الحديث عن مفهوم الإيقاع، ومستوياته.

المبحث الأوّل: تناول بالدراسة الوزن في البنية الإيقاعية.

المبحث الثاني: تناول بالدراسة القافية في البنية الإيقاعية.

المبحث الثالث: الصوت والصورة في البنية الإيقاعية.

ويندرج تحت المحاور الثلاثة دراسة الوزن والقافية، والصوت المفرد، وإيقاع الصورة الموجود في العناصر البيانية، وكذلك إيقاع بعض العناصر السردية كإيقاع الحوار، وإيقاع الحدث، وغير ذلك من مكوّنات ترتبط ببنية الإيقاع المحدّدة ضمن الثلاثة المباحث.

وأسأل الله أن يوفّقنا إلى ما يحبه ويرضاه، وأن يكون هذا البحث إضافة علمية للمكتبة النقدية العربية، ينتفع به الدارسون.

تمهيد:**أولاً: زائبة الشماخ وقيمتها الفنية**

الشماخ هو معقل بن ضرار الذبياني، شاعر مخضرم عاش في الجاهلية والإسلام، وهو من طبقة لبيد والنابعة، وقد كان شديد متون الشعر، ولبيد أسهل منه، وهو من أوصف الشعراء للقوس، والحُمر. وجعله ابن سلام في الطبقة الثالثة من شعراء الجاهلية، وقال المرزباني: إنه توفي في زمن عثمان. وشهد القادسية⁽¹⁾.

تشكلت معمارية تُعد القصيدة الزائبة (عمّا يُطْن قوٌّ من سُلْبي فَعالزُّ) في ستة وخمسين بيتاً، دارت حول ثلاثة أفكار، أو مضامين، وعناصر فنية رئيسية، هي:

ارتبطت دراسة الإيقاع عند العرب القدماء والمعاصرين بدراسة بنية القصيدة العربية؛ إذ لا تخلو أي دراسة حول قصيدة من التعرّيج على الإيقاع أو أحد عناصره، ومكوّناته كالوزن، والقافية، والصوت، ولقد توسّع الباحثون العرب في دراسات الإيقاع في وقتنا الحالي، وقد جاء ذلك استجابةً لمُتطلّبات المرحلة، التي يشيع فيها إعادة اكتشاف التراث الشعري، وإعادة استخدام علوم العربية في تحليل النصوص ودراساتها، ونظراً لذلك ارتأيت أن أتناول موضوع البنية الإيقاعية، ودراسته دراسة لسانية من خلال قصيدة الشماخ بن ضرار الذبياني الرائية؛ وذلك لما للبحث من أهمية علمية تكمن في الإضافة التي يُقدّمها إلى القارئ؛ فالإيقاع في الشعر العربي القديم بشكل عام، وفي قصيدة الشماخ يُساعد في استنطاق القصيدة، وفهم مضامينها، ومن هنا نُدرِك ما تتسبّب فيه هذه الدراسات، وما يُستخلص منها في إدراك مضامين شعرنا القديم؛ فعلى سبيل المثال إيقاع قصيدة الشماخ، وما تشتمل عليه من صناعة للقوس، واستعمالها سوف ينتج عنها بناء تصوّر مُختلف عند المتلقّي، لذا يمكن القول باختصار إن أهمية البحث تكمن في إعادة استنطاق دلالات القصيدة من خلال تحليل مكوّنات الإيقاع. والأهميّة لا تتعلّق بهذا البحث وحده بل بما قد تفتحه من آفاق ورؤى جديدة لكل البحوث التي تدرس الشعر القديم، وبنيتها؛ مما ينتج عنها تجديد علاقة القارئ بتراثه الشعري، وفهم نصوصه، والكشف عن معانيه من خلال المعالجة الإيقاعية.

أما أهداف هذا البحث فيهدف إلى الآتي:

1- معرفة المكوّنات الإيقاعيّة التي استعملها الشعراء القدماء في قصائدهم، وكيف استعملوا المكوّنات الظاهرة كالوزن، والقافية، وذلك عند إنشاء قصائدهم.

2- تحديد علاقة الإيقاع ومستوياته بشعريّة القصيدة العربية القديمة، وهذا لا يتعلّق بالشعر العربي فحسب بل إن الأساس الجمالي للإيقاع يُوجد في شئ الآداب، ولكن الهدف هنا هو اكتشاف خصوصيّة الإيقاع في إنتاج الشعريّة العربية القديمة.

3- فهم أدوات التعبير، وطرقه، التي يستعملها الشاعر القديم الشماخ؛ لإيصال قصيدته إلى المتلقّي؛ لتكشف هذه الطرق عالم النص، وصورته المستمدّة من واقع الشاعر، وسوف يظهر ذلك في ربط الإيقاع كوسيلة صوتية بالمعاني التي استمدّها الشاعر من محيطه كصناعة القوس، وبيعها.

4- اكتشاف قدرة الشاعر العربي القديم على التعامل مع الإمكانيات التي تمنحه اللغة، ومن ذلك مكوّنات الإيقاع، الذي يوظّفه كل شاعر على طريقته الخاصة، لذا نسعى إلى إدراك مقدرة الشماخ على التعامل مع مكوّنات الإيقاع.

ويقوم هذا البحث على مجموعة من الفروض، ومنها:

1- إمكانية توظيف الشاعر للوزن على طريقته؛ فبحر الطويل يُوجد في قصائد كثيرة، وتفترض الدراسة أنّ الشماخ قام بتوظيف هذا البحر على طريقته.

شاعر قصيدته القوس العذراء من قصيدة الشماخ، وهذا الاختيار من لدن الشيخ شاعر يُلمح إلى فريدة القصيدة في مضمونها وشكلها⁽⁸⁾، ونكتشف ممّا تقدّم أنّ هذه القصيدة لقيت عنايةً من لدن الرواة، والعلماء القدماء، وهذا ظهر في اختيارهم لها، وكذلك لقيت نفس العناية من أصحاب التحقيق في عصرنا الحالي، وهذا لم يحدث لولا شعرة القصيدة، ودلالاتها التي تتميز بها عن غيرها، وعلى وجه الخصوص في موضوع القوس، وإن كانت تتشابه مع قصائد الشعراء القدماء في وصف الطفل، والديار.

ثانياً: مفهوم الإيقاع ومستوياته

إن دراسة الإيقاع لا بدّ أن تقترب من روح النص الشعري، وعلمه الداخلي، المتّصل بالشكل والمضمون في وقتٍ واحد؛ وذلك للوصول إلى جمالية النص الشعري التي تتأتى من الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي للنص، وما يحدثه ذلك الإيقاع في نفسية المتلقي من تأثير يشدّ انتباهه، للمعاني الصوتية والدلالية للمفردات الشعرية، وأصواتها اللغوية.

والمتنوع لمفهوم الإيقاع في كتب الأدب والنقد، واللغة وغيرها يجد نفسه أمام تعريفات عدّة، تختلف باختلاف رؤى النقاد والأدباء، ووجهات نظرهم في ذلك؛ مما يصل إلى قناعة أنه لا يوجد تعريف ثابت للإيقاع الشعري، ولكن على الرغم من اختلاف الباحثين في تعريفاتهم إلا أنّهم يشتركون في وضع خصائص مُميّزة للإيقاع، ومنها: الانتظام، والتساوي، والمدى الزمني، وهذه الخصائص تُميّز كلّ إيقاع يتحرّك سواءً في اللّغة أو خارج اللّغة، لذا يجب الوصول إلى بعض مستويات الإيقاع التي يُمكن دراستها في قصيدة قديمة، وهي ما سنقف عليها في دراستنا للقصيدة الزائية للشماخ بن ضرار الذيباني. وأبرز تلك المستويات الإيقاعية هي:

أ. الوزن، الوزن عنصر أساسي في الشعر العربي القديم. ولا يمكن عزله عن القصيدة، ولا يُمكن تحقّقه إلا من خلال إنتاج المعنى، واكتشاف علاقة الوزن بموضوع القصيدة وغرضها.

ب. القافية، وما تتضمّنه من مقادير ثابتة، ومتساوية، ولا يُمكن تعيُّرها في مجمل القصيدة، وتعيُّرها يُشير إلى وجود خللٍ في بنية الإيقاع، وهذا الخلل يُعدّ عيباً من عيوب القافية، والتي تُسبّب اضطراب المعنى، والقافية تحكّم بنية التراكيب، والجُمَل، وما يتربّب عليها من تقديم، وتأخير.

ج. المقاطع الصوتية، ووجود المقاطع يتعلّق بالبنية الصرفية للكلمة، ولا يتّصل بالبنية العروضية شكلياً بعد التقطيع، ولكنها تؤدي دوراً مهمّاً على مستويات الإيقاع.

د. إيقاع الصورة، وهو ذلك الإيقاع الذي يُستنتج من الصورة البيانية كالتشبيهات، وعلاقتها بالأشطر الشعرية من جهة موضوع أركان التشبيه، ومواقعها.

المبحث الأول: الوزن في البنية الإيقاعية

الأول: الحديث عن الرامي الصباد في عشرين بيتاً من (1-20)، وفيها البكاء على أطلال سليمي، ثم الرحلة على الناقة للصيد والقنص. ثم تصوير الشاعر لمشهد الحمر الوحشية شديدة العطش تطلب عيناً من الماء لترتوي منها، لكن الرامي البارح يمنعها، ويذودها عن الماء⁽²⁾.

الثاني: الحديث عن قصة صناعة القوس وإجادتها، ووصفه، في سبعة أبيات، من (21-27)، تضمنت وصف القوس ومراحل صناعتها، منذ أن كانت غصناً في شجرة خفية بين الأشواك والأشجار الكثيفة، ولم يهتم الصانع بالمخاطر التي واجهها، بل تحمل مشقة الطريق ليصل إليها، واختارها بعناية من بين الأغصان، ثم تركها لمدة عامين في الظل حتى يجفّ ماؤها، ويشدّ عودها، فقام بتشذيبها، وفضلها حتى أصبحت واحدة من أروع ما صنعت يدها، وأجمل ما أنتجت مهارته⁽³⁾.

الثالث: الحديث عن قصة بيع القوس وشراء الرامي لها. من البيت السابع والعشرين إلى نهاية القصيدة. يحكى الشاعر فيها كيف اضطر القواس إلى بيع قوسه؛ بسبب فقره وحاجته، فانتظر موسم الحج، وانطلق بها إلى السوق، وهناك عرض عليه تاجرٌ خبيرٌ بجودة الأفواس شراءها، وراح يساومه بعروض مغرية، فعرض عليه مقابلها ثياباً فاخرة، وذهباً خالصاً، وجلداً مدبوغاً من أجود أنواع جلود الماعز، وأغرى التاجر القواس بالثمن المرتفع، لكنه تردد، وتملكته الحيرة، بينما كان الناس من حوله يخثونه على البيع، وأخيراً، استسلم للصفقة، ولكن ما إن فارقه القوس حتى فاضت عيناه بالدموع، وامتلأ صدره بأهات الندم والحسرة، وانفجرت في قلبه نيران الأسف، بعد أن أصبحت القوس ملكاً لغيره⁽⁴⁾.

تُعد القصيدة الزائية (عفاً بطناً قوياً من سُلَيْمِي فعلاً) نموذجاً ريفياً للشعر الجاهلي؛ لكونها تجمع بين جزالة اللفظ، وقوة المعنى، وصدق العاطفة، وجمال الإيقاع، وجودة الوصف والتصوير، وقوة النغم؛ مما يجعلها من القصائد التي تُدرس في تاريخ الأدب العربي. وقد ذكر ابن قتيبة الدينوري أنّ الشماخ من أوصاف الشعراء للقوس، والخُمُر⁽⁵⁾. وإشارة ابن قتيبة تُبيّن مقدرة الشاعر على الوصف وخصوصاً في قصيدته المتعلقة بالقوس، والتي نُعالج إيقاعها في هذا البحث، ويُوجد شاعرٌ آخر يُشبه الشماخ في القدرة على وصف القوس، وهو أوس بن حجر كما أشار الدينوري⁽⁶⁾، والتفضيل في الوصف أُسْتُنِد فيه إلى زائيته التي خصّص معظمها لوصف القوس، وصناعتها، وبيعها، واستعمالها.

وقد أورد أبو زيد القرشي زائية الشماخ ضمن مختاراته "جمهرة أشعار العرب"، وذلك تحت باب أصحاب المشوبات⁽⁷⁾، والاختيار يُؤكّد على عناية أصحاب الرواية، والاختيارات الشعرية بهذه القصيدة لم تحتويه من براعة اتّسم بها الشماخ في وصف القوس، وإنّ براعة الشماخ في زائيته جعلت هذه القصيدة من عيون الشعر كما يقول المحقّقون، وقد استوحى الشيخ محمود

الجاهليين تشابهه إلى حد ما مع وجود فوارق بين كُـلِّ شاعرٍ وآخر، ودراسة هذه الفوارق يعني استظهار مزايا البناء الإيقاعي في كُـلِّ قصيدةٍ على حدة.

إنَّ إحصاء عدد البحور عند الشعراء القدماء، وغيرهم يُلمح إلى مدى الإمكانات التي يُعطيها البحر للشاعر، ويذكر محمد العلمي أنَّ بحر الطويل ورد في الشعر الجاهلي ثمانيةً وواحدًا وستين⁽¹⁴⁾، وكذلك يذكر أنَّ الشماخ استعمل الطويل ثمانية عشرة مرة في قصائده، وأبياته المفردة⁽¹⁵⁾، وقد أُسْتَنْبِت الأبيات المفردة من إحصاء عدد القصائد التي جاءت على البحر الطويل في هذا البحث؛ وذلك لأنَّ دراسة البنية الإيقاعية تتطلب دراسة قصيدة مُتكاملة مثل زائفة الشماخ التي أُستعمل فيها الطويل؛ لِئَناسِب دلالات القصيدة، وموضوعاتها، ولُغتها التي تُنمُّ بالجزالة، ويبدو أنَّ التعلق بين نمط الوزن واللُغة يظهر في الكلمات وتركيب الجُمَل، ولو عُدنا إلى البيتين المشار إليهما في بداية البحث للاحتفاظ بترتيب كُـلِّ كلمة (خليل) في شطرين، ومما يُميِّز هذا التكرار أنَّ الكلمة جاءت في التفعيلة الثانية، وهي تفعيلة (مَفَاعِلُنْ)، وعلى وجه التحديد في أوَّل خمس حركات؛ أي كلمة (خليل) في الشطر الأول، وفي الشطر الثاني جاءت على النحو الآتي (مَفَاعِلُنْ)، ولا شكَّ في أنَّ هذا الوزن منح الشاعر المساحة الكافية؛ لِإيجاد تعالُق بين الوزن العروضي للتفعيلة، والبنية الصرفية للكلمة، ويُضاف إلى ذلك توالي أسماء الأماكن؛ ليتحوَّل الوزن إلى أداةٍ من خلالها يُوجد تماسُّ بين إيقاع المكان وإيقاع الزمان الموجود في المبحرِّك والساكن، ومع ذلك فنمَّة أسماء لأماكن يصعب نطقها، أو أن فيها وعورة، مثل: كلمة (فو) و(عازل)، وهذا يرجع إلى عدم سهولة اللُغة عند الشماخ، كما أشار إلى ذلك ابن سلام⁽¹⁶⁾، فعازل: موضع في ديار بني تغلب، والغضا: أرض في ديار بني كلاب، كانت بها وقعة لهم. والغضا: واد بنجد. النواشر: المرتفعات⁽¹⁷⁾. ولا شكَّ في أنَّ البحر الطويل يُمكن تطويعه في كُـلِّ المستويين من اللُغة؛ أي اللُغة السهلة، واللُغة المعقَّدة في مفرداتها وتراكيبها.

يقول الشماخ:

وعَوَجَاءِ مَجْدَامٍ وَأَمْرِ صَرِيْمَةٍ ... تَرَكَتْ بِهَا الشَّكَّ الَّذِي هُوَ عَاجِزٌ

كَأَنَّ قُتُوْدِي فَوْقَ جَابٍ مُطَرَّدٍ... مِنَ الحَقْبِ لِاحْتَهُ الجِدَادُ الغَوَارِزُ

طوى ضمًاها في بَيْضَةِ القَيْظِ بَعْدَمَا... جَرَتْ فِي عِنَانِ الشَّعْرِيْنِ الأَمَاعِزِ⁽¹⁸⁾

يراد بعوجاء مجدام: ناقة ضامرة سريعة. ومجدام: مقطع لا ينظر صاحبها أن ينظر فيها إذا وقعت، ولكنها تنجدم ولا تستقال. وأمر صريمة: يعني عزيمة. والصرم: القطع، ويراد بجبابٍ مُطَرَّدٍ: الجباب من حمير الوحش: الصلب الشديد. والحقب: جمع أحقب، وهو الحمار الأبيض الحقوين. لاحتته: غيرته، والجداد: هي التي قد ييس لبنها. و الغوارِزُ: هي التي قلت ألبانها، جمع غارِز⁽¹⁹⁾.

ويلاحظ في هذه الأبيات الانتقال من وصف المكان إلى وصف الناقة السريعة، الضامر، التي يستعين بها الشاعر في قطع هذه الأماكن الوعرة، وفي هذا السياق يجب أن نُركِّز على التفعيلتين اللتين جاءتا في بداية البيت الأول،

جاءت قصيدة الشماخ بن ضرار الذبياني على بحر الطويل، وهذا البحر كثير الاستعمال في الشعر الجاهلي، والعصور الأدبية القريبة منه، وإنَّ بحر الطويل من البحور المركَّبة ذوات التفعيلتين، وقد سُمي بالطويل؛ لأنَّ البيت يشتمل على ثمانية وأربعين حرفًا كما قال العروضيون⁽⁹⁾، ويبدو أنَّ الشماخ بن ضرار الذبياني استعمل هذا البحر؛ لغايةٍ دلالية، وسياق القصيدة يُشير إلى ذلك، وليس معنى ذلك أنَّ الشماخ هو الشاعر الوحيد الذي استعمل هذا البحر؛ لنفس الغرض والغاية بل يُوجد غيره من الشعراء الذين استعملوا هذا الوزن بالكيفية نفسها، واستعمال الوزن المخصوص في بناء القصيدة لا يُعدُّ أمرًا اعتباطيًا سواءً أكان هذا الشاعر مطبوعًا أو غير ذلك؛ فالشاعر الذي اتَّصف بقوة الطبع يُدرك من خلال ذائقته خصوصية كُـلِّ وزن، وما يعتره من محاسن ومساوئ، وأما ذلك الشاعر الذي كان ضعيف الطبع فإنه يتعلَّم ما يحتاج إليه من الأوزان كما أشار إلى ذلك ابن رشيق⁽¹⁰⁾، والشماخ من الشعراء القدماء الذين أدركوا خصوصية الأوزان المختلفة بذائقتهم؛ قبل وضع العروض المتصلة ببناء القصيدة.

يقول الشماخ:

عَفَا بَطْنٌ قَوًّا مِنْ سُلَيْمِي فَعَالِزٌ ... فَذَاتُ العَضَا فالمَشْرِفَاتُ النَوَاشِزُ

فَكُلُّ خَيْلِي غَيْرُ هَاضِمٍ نَفْسِهِ ... لَوْصِلَ خَلِيلِي صَارِمًا أَوْ مُعَارِزُ.

ومرتبة لا يُستتقلُّ بها الردي ... تلافي بها حلمي عن الجهل حاجز⁽¹¹⁾

يلاحظ ممَّا تقدَّم أنَّ الشاعر استخدم أحد أنماط البحر الطويل، وهو النمط الذي يأتي على النحو الآتي:

فَعُوْلُ مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاعِلُنْ.

ويبدو أنَّ استخدام هذا النمط لا يُخلُف عن بقية شعراء العصر الجاهلي الذين استعملوا هذا النمط من الطويل، ولا ريب في أنَّ إتحاد العروض والضرب في وزنٍ متساوٍ يُشير إلى التناسب في النغم بين نهاية صدر البيت وعجزه، وهذا التناغم يدلُّ على قوَّة الجرس الموسيقي؛ جِراء استعمال هذا النمط من الطويل، الذي جاءت فيه تفعيلة العروض والضرب مقبوضتين، والقبض هو حذف الحرف الخامس من التفعيلة، وقد جاء ذلك في تفعيلة (مَفَاعِلُنْ)، ويظهر أنَّ عملية تكرار التفعيلات في البحر الطويل لم تأتِ بنفس الكيفية لذات التفعيلة إذ جاء الشطر الشعري في قصيدة الشماخ كما يلي:

فَعُوْلُ مَفَاعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاعِلُنْ.

ولو عُدنا إلى ديوان الشماخ لوجدنا القصائد التي جاءت على البحر الطويل تبلغ حوالي عشر قصائد، وذلك من أصل ثمانية عشرة قصيدة من غير الأراجيز⁽¹²⁾، وأكثر القصائد جاءت على نمط الطويل الذي تأتي عروضه وضربه مقبوضتين، ويبدو أنَّ البحر الطويل يُتيح للشاعر التعبير عن معانيه بشكلٍ مرِّن، وكذلك يسمح له باستعمال بعض التلوينات الموسيقية كالجناس، والتفنية الداخلية كما تُشير إلى ذلك الباحثة بسمة نهي الشاوش في دراستها للإيقاع في شعر الأعشى⁽¹³⁾، ولعلَّ بنيات الإيقاع عند الشعراء

والترتّم أو التنغيم يُوجد في استثمار الشاعر لبعض الكلمات؛ لكي تُضاف إلى تتابع المتحرّك والسكان العروضي، وهذا يعني أنه يُوجد توظيفاً للكلمات يخدم إيقاع القصيدة، وإنتاج المعنى. ونمضي مع الشّمّاخ في قوله:

وصدّتْ صُدودًا عنْ ذريعةٍ عثْلِبٍ... ولأبنيّ غِمَارٍ في الصُدورِ حَزَائِرُ(22)

إذ تظهر في البيت قدرة الشاعر على إيجاد موازنة بين الوزن العروضي، وتموضع الكلمات، وبناء الجُمْل، وهذا يتبيّن في تكرار الفعل (صدّ)، ولم يقف الأمر عند هذا التكرار؛ بل ارتبطت كلمة (صدّ) في هذا البيت بالمصدر المؤكّد (صدود)، ويبدو أنّ تكرار بعض الكلمات يُحدث بُعداً إيقاعياً مُختلفاً، ولُوحظ هذا في كلمة (صدّ)، وأيضاً يُضاف إلى ذلك تقديم الخبر في الشطر الثاني، وتأخير المبتدأ ألا وهو (حزائر)، والتقديم والتأخير يأتي مُراعاةً للقافية، وتموضع الكلمات حسب ما تقتضيه البنية العروضية للبيت، ويبدو أنّ حركة الإيقاع تقوم على تواشج عناصر فنيّة عدة، كالعنصر العروضي، والعنصر البلاغي الذي يقوم على إيجاد علاقة بين اللّغة والمعنى، والإيقاع وحركيّته ترتكز على هذه الإمكانيّات، وسوف يُلاحظ في البيت الآتي وجود الكلمة المثناة، وذلك في فعل (تَقَفَاهَا)، وتقنية التشبيه الموزّعة بين الشطرين، وذلك في قول الشّمّاخ:

ولو تَقَفَاهَا ضُرْجَتْ من دمَائِهَا ... كما جَلَلْتُ فيها القِرَامِ الرجَائِرُ(23).

ويُلاحظ في هذا البيت ارتباط الوزن بتكوين الجُمْل المشتملة على تشبيه، وهذا التشبيه الذي يُشير إلى الدماء، والقماش الموضوع على الهودج، وما يُلاحظ فيه من حُمرة، وهذه التقنيات تُشكّل حركة الإيقاع؛ أي أنّ التتابع لا يحصل في المتحرّك والسكان العروضي؛ بل يظهر التتابع في توالي الجُمْل، وتربط هذه الجُمْل، وقد أُستثمرت تقنية التشبيه في هذا الترابط، وتشكّل الصورة، وهذه الصورة تكون جزءاً من حيويّة الإيقاع، ونشاطه داخل سياق القصيدة، وهذا السياق يتفاعل مع حركة الإيقاع؛ وذلك من جهة توالي الوحدات الإيقاعية، وترابطه مع التقنيات البلاغية، ولعلّ توزيع أركان التشبيه على شطر البيت يُوضّح ذلك، والتوزيع يعني تموضع الكلمات مع أداة التشبيه، وهذا التوزيع لا يتشكّل في بنية القصيدة إلاّ من خلال ضبط العلاقة بين الوزن والقافية في البيت الشعري.

يقول الشّمّاخ:

وحلّأها عن ذي الأَرَآكَةِ عامِرٌ

أخو الحُضْرِ يزُومي حيث نُكوى النواحِرُ(24).

النواحِر: الإبل التي بها نخاز، وهو داء يأخذ الدواب والإبل في رثاتها فتسعل سعالاً شديداً؛ فنكوى في جنوبها للاستشفاء(25)، ويُلاحظ في هذا البيت إيراد الشاعر لبعض الأسماء كعامرٍ، والحُضْر، وهذا قد حدث في تتابع للأحداث؛ فإيقاع الحدث يبدأ من الفعل (حلّأها)، وهو منع الحُمر الوحشية، وينتهي بالرمي بالقوس، ويبدو أنّ التوفيق بين إيقاع السرد، وإيقاع الوزن يدلّ على تعالقي عناصر عدّة في بنية القصيدة، وهذا لا ينفك عن اختيار الشاعر لكلماته، وتراكيبه، ولقد تبين ذلك في كلمة (حلّأها)، وذكر

وهي في كلمتي (وعوجاء مجذام)؛ إذ تأتيان (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ) في تتابع يتّصف بالسرعة، وعدم السهولة الذي تبين في حروف الكلمتين، وذلك مثل: حرف الجيم، وحرف الذال، والمتحرّك والسكان العروضي قد يتّصف في بعض الأحيان بالنقل، وفي أحيانٍ أخرى بالحفّة، ولقد تبين ذلك في الكلمتين السابقتين، وما تشتملان عليه من حروف تتداخل فيما بينها، ويظهر أنّ الوزن قد يكشف عن طبيعة اللّغة الشعرية ودلالاتها، وهذا تبين في الأبيات السابقة التي انتقل فيها الشاعر من وصف المكان الوعر إلى ذكر ناقته السريعة، وما يعتمل في داخله من شكوك قد تجاوزها، وإذا كان الوزن أحد مكونات الإيقاع فلا يمكن أن يغيب دوره في إنتاج الدلالة، والمقصود بالدلالة تلك المعاني التي ترتبط بطبيعة اللّغة الشعرية؛ أي أنّ جزالة الكلمات، وفخامتها لا تنفصل عن بنية الوزن المتمثلة في المتحرّك والسكان، وكذلك بنية الأصوات، وهذا الأمر يُكتشف عند استظهار التفاعل بين التفعيلات وأصوات الكلمات، وكلّ ذلك يأتي ضمن حركة الإيقاع داخل سياق القصيدة، والوزن ليس تتابعاً للتفعيلات فحسب، وإنما هو اختياراً للكلمات وتوظيفها إيقاعياً، وهذا يتبيّن في الكلمات التالية: (قتود، والجداد، وعنان، والشعيرين)، ويمكن القول: إنّ الوزن وتموضع الكلمات في مواقعها يسهمان في النشاط الإيقاعي القائم على التتابع، والتتابع ليس في المتحرّك والسكان فحسب؛ بل يُلاحظ في تراكيب الجُمْل، وما تحتويه من كلمات لأماكن غير سهلة، وتتّصف بالصعوبة، ولا شك في أنّ الكلمات الغريبة، والصعبة في النطق عندما تُضاف إلى البيت الشعري يجب أن تكون جزءاً من الوزن، وهذا يعني أنّ تماسّ الكلمات الصعبة مع الوزن يجعل أصغر وحدة عروضية تكتسب هذه الحيّدة، ولعلّ ذلك يُلاحظ في كلمات من قبيل كلمتي (صليل وضامر)(20)، ويظهر أنّ هاتين الكلمتين تُشيران إلى تأثر الوزن بسهولة الكلمة أو صعوبتها في النطق. والوزن العروضي يقوم في الأصل على الأصوات المنطوقة، والكلمات الواردة في قصيدة الشّمّاخ تتسم بالصعوبة في النطق كما جاء في كلمة (ضامر)، والشاعر تجاوز هذه الصعوبة في الكلمات باستثماره للإمكانيّات الموجودة في البحر الطويل؛ ليجعل القصيدة تقوم على سرد مجموعة من الأحداث، وتمازج إيقاع الشعر، وإيقاع السرد يتجلى في الطريقة التي تناول من خلالها الشاعر موضوعات قصيدته كذكر المقدّمة الطللية، ويلبها قصة الحمار الوحشي وأثنته، وبعدها حكاية الصياد، ويبدو أنّ وفرة الأصوات في شطري البحر الطويل تُمكن الشعراء من إيجاد تناغم بين الإيقاع والسرد الموجود في القصائد، مثل: إيراد قصص الحيوان مع الصيادين، وغير ذلك من قصص ترد في الشعر القديم، وكذلك تمنحهم القدرة على إيراد كلمات ذات جرس موسيقي، وهذا يُلاحظ في الكلمات: (الشعيرين والرححان والقنتين)؛ فاستخدام الكلمات المثناة، التي تنتهي بالألف والنون أو الياء والنون، تُضفي مع وزنها نغماً موسيقياً خاصاً(21)؛ وذلك لأنّ كلّ كلمة تُسهّم في بنية الوزن العروضي، وحركة الإيقاع تستوعب هذه البنية التي تتداخل فيما بينها كبنية الكلمة المثناة، وبنية التفعيلة العروضية التي تتقاطع مع الكلمات وتموضعها. والسؤال الوارد في هذا السياق: هل الكلمات المثناة تُضفي بعض الترتّم أو التنغيم على موسيقا الوزن؟ وهذا يتّضح في الكلمات المشار إليها من قبل.

يُلاحظ في الأبيات السابقة وجود الطباق والكلمات المتضادة، مثل كلمتي (بيع وشراء)، ويصاحب ذلك تكرار لكلمة (شباع)، والتنوع في تصريف الكلمات المتضادة يأتي لإيجاد تنوعٍ داخل حركة الإيقاع، وهذا التنوع يجعل الشاعر يتجاوز نمطية الوزن الموجود في البحر؛ أي أن اشتراك أكثر من قصيدة لشعراءٍ مختلفين لا يعني تساوي البنى الإيقاعية لهذه القصائد كما يُشير إلى ذلك إبراهيم عبد الرحمن⁽³⁰⁾. وفي زائفة الشَّمَخ يُلاحظ وجود ترثمٍ إيقاعي، يصنع مواءمة بين البحر الطويل والتلونيات الإيقاعية، مثل: الطباق، والتنوع في تصريف بعض الكلمات، ولا ينفصل ذلك عن المعنى العام للقصيدة والمرتبطة بالقوس، وصناعتها، وبيعها، واستعمالها.

ويُضاف إلى ما سبق وجود حوارٍ بين البائع والمشتري، وهذا الحوار يتناغم مع الوزن، ولعلَّ هذا التناغم يتجلى في كلمة (وقال)، وهي كلمة تأتي على وزن (فَعُول)، وهذه التفعيلة تُعدُّ إحدى تفعيلتي البحر الطويل، واستعمال الشاعر لتقنية الحوار لم يكن لولا المعنى الذي تقتضيه القصيدة، والعلاقة بين الحوار والمعنى ترتبط بالبنيتين السردية والشعرية على حدٍ سواء، ولو عُدنا إلى مفهوم الحوار لوجدنا أنه يتصل بخطاباتٍ أدبيةٍ مختلفة⁽³¹⁾، والبناء الشعري في قصيدة الشَّمَخ منج بين الحوار، والوحدات الإيقاعية الموجودة في الوزن، لذا يجب أن تتصافر هذه المكونات؛ ليتحرك الإيقاع في فضاء النص الشعري. يقول الشَّمَخ:

فلمأ شَرَاهَا فاضت العيرُ عِزَّةً ... وفي الصدر حُزَارٌ من الوجد حَامِرٌ⁽³²⁾

لقد تبيّن في هذا البيت نمو الإيقاع، وهذا النمو، والتطور داخل اللُغة لا ينفصل عن تشابك البنيتين: الشعرية، والسردية، الموجودة في قصة البيع والشراء، ففي البيت تتحوّل اللُغة إلى لُغةٍ تقترب من السهولة؛ وذلك لتُعبر عمّا يجيش في نفس الرجل الذي باع قوسه، وإنّ استعمال الطباق الممتلئ في كلمتي (بيع وشراء)، يمنح الإيقاع حركةً لا تنفصل عن المتتالية الوزنية، وهذه الحركة ينتج عنها تلاحم أجزاء القصيدة، والفعل (قال) يدل على هذا التلاحم الذي يعده محمود شاعر شكلاً من أشكال النغم، والموسيقا الشعرية⁽³³⁾، ويبدو أن مكونات الإيقاع لا يُمكن أن تعمل من دون وجود الوزن، وذلك في الشعر القديم.

وقصيدة الشَّمَخ ارتكزت في إيقاعها على الجمع بين مكونات إيقاعية عدّة، من ذلك: المكوّن العروضي، والمكوّن البلاغي، والمكوّن النحوي، ولو عُدنا إلى النماذج السابقة لوجدنا حيوية الإيقاع تنبثق من الطباق، الموجود في البيع والشراء، وهذا التضاد كان أساساً تقوم عليه قصة البيع للقوس، والشَّمَخ وفق هذه الاستراتيجية يحدث تنوعات إيقاعية، تجتمع كلها في حركة الإيقاع العام للقصيدة، ومن أبرز هذه التنوعات استعمال المكوّن البلاغي، مثل الحجاز في البيت التالي:

إِذَا أَنبَضَ الرَّامُونَ عَنْهَا تَرَمَّتْ ... تَرَمَّتْ تُكَلِّي أَوْجَعَتَا الْجَنَائِزُ⁽³⁴⁾

يُوجد في هذا البيت مجلستان تبدأ الجملة الأولى بإذا الشرطية، والجملة الثانية تأتي تبعاً للجملة الأولى، وكلُّ جملةٍ تأخذ شرطاً مستقلاً بها من شطري

أخوة عامر للخضر، وهذه الاختيارات تأتي ليستقيم الوزن، وتنضج حركية الإيقاع، من خلال قيامها على تنظيم شتى المكونات التقنية تحت الوزن، وهو الذي يعمل على ترتيب تموضع هذه المكونات داخل البيت الشعري.

وإنّ تضافر مكونات الإيقاع يظهر في تطوّر بنية القصيدة، وتدريجها في المعنى، وهذا يظهر في الأبيات التي تُفسّر بعضها البعض؛ فصاحب القوس عامر الذي منع الحمر الوحشية من الوصول إلى الماء لا يملك سوى قوسه، وأسهمه، وهذا يتبيّن في البيت الآتي:

قَلِيلُ التَّلَادِ غَيْرِ قَوْسٍ وَأَسْهُمٍ ... كَأَنَّ الَّذِي يَرْمِي مِنَ الْوَحْشِ تَارُزٌ⁽²⁶⁾

إذ تظهر في هذا البيت حركة الإيقاع بدءاً من كلمة (قليل)، والتي أضُمَّت إليها (التلاد)، مما أدى إلى حصول زحاف القبض في التفعيلة (مَفَاعِلُتُ)، فأصبحت (مفاعِلن)، وهو يطرأ ويزول في الحشو، ويلزم في العروض والضرب. وقد ارتكز هذا البيت في إيقاعه على الجملة الاسمية الواردة في الشطر الأوّل، وتماسكها، وهذا التماسك يؤثر في حركة الوزن، وتتابع التفعيلات وأجزائها، ولقد تبيّن ذلك في ارتباط العديد من الكلمات، مثل: (قوس، وأسهم، وغير)، وشكّلت هذه الكلمات التفعيلات؛ لتتحوّل حركة الإيقاع إلى نشاطٍ لغوي يظهر في المعنى الذي وصل إليه الشاعر في هذا البيت، ويُمكن القول إنّ هذه الحيوية، والنشاط لا يتشكّل إلا من خلال تعاضد هذه العناصر المختلفة والمتفاوتة، وهذا ما لوحظ عند الشَّمَخ الذي جعل لُغة قصيدته تبيّن معناها أو المقصد الذي يُريد الوصول إليه، وحضور الكلمات الغربية، واللُغة التي لا تُوصف بالسهولة يُشير إلى ذلك، ولكن هذا لا يمنع من وجود نشاطٍ إيقاعي، وحيويةٍ تستمر داخل بنية القصيدة، إذ إن بنية القصيدة لا تنفصل عن الإيقاع، ومكوناته.

ومن أبرز هذه المكونات التي تتعالق مع حركة الإيقاع: بعض التقنيات البديعية، مثل الطباق، ومن ذلك ذكر كلمة: (رطبٍ ويابسٍ) في البيت التالي:

فَمَا زَالَ يَنْجُو كُلُّ رَطْبٍ وَيَابِسٍ ... وَيَنْعَلُ حَتَّى نَالَهَا وَهُوَ بَارِزٌ⁽²⁷⁾.

تتجلى في هذا البيت فاعلية الطباق، والذي يكشف عن دور القوَّاس في صناعة القوس؛ وذلك من خلال البحث في أغصان الشجرة المصنوع منها، وتقنية الطباق تُوجد في بيتٍ يتركب من جُمْل فعلية، تنتهي بجملة اسمية تُوضّح حال القوَّاس، وهي جملة (وهو بارز)، وتوالي الجُمْل الفعلية يكتسب حيويةً إيقاعيةً، تظهر في الحدث الذي يتضمّن الفعل، وهذا البُعد الإيقاعي ينتظم في المتتالية الزمنية للمُتحرك والساكن، والانتظام يشمل جميع المكونات الإيقاعية، ومنها: نظم الكلمات، وارتباط دلالاتها مع بعضها البعض، وهي ما يُطلق عليها الموسيقا الداخلية في الشعر الجاهلي⁽²⁸⁾، ولو عُدنا إلى البيت السابق للاحتظنا حضور التعالق بين الكلمات، مثل كلمتي (رطبٍ ويابسٍ).

فَوَائِي بِمَا أَهْلُ الْمَوَاسِمِ فَانِيرِي ... لَهَا بَيْعٌ يُغْلِي بِمَا السَّوْمِ زَائِرٌ

فقال له: هل تشتريها فإنها ... تُباع بما بيع التلاذ الحرائز

فقال: إزارٌ شرعيٌّ وأربعٌ ... من السيراء أو أواقٍ نواجز⁽²⁹⁾

تبين في المبحث السابق البعد الإيقاعي للتركيب بشكل عام، وللكلمات، والتفاعيل بشكل خاص، وهذه القصيدة تتركز على إيقاع الصوت، ولعل ذلك يتبين في حرف الزاي، الذي استعمله الشاعر؛ ليكون رويًا تُبنى عليه القافية المطلقة، الموصولة المؤسسة، فالواو في (النواشِرُ) المتولدة من إشباع الضمة لحرف الروي (الزاي)، هي الوصل، والألف الساكنة الذي قبل الحرف المتحرك (السين)، الذي هو قبل حرف الروي هو ألف التأسيس⁽³⁷⁾، والأمر الملاحظ في القافية المستعملة من لدن الشاعر نُدرَة هذا الشكل من القوافي عند الشعراء القدماء كما يُلاحظ في القوافي المرتكزة في رويها على حرف اللام، وحرف الميم، ونُدرَة استعمال القافية يُشير إلى سمة تُميز إيقاع القصيدة عند الشماخ الذي استخدم حرف الزاي سبعة وستين مرة في القصيدة، وهذا الرقم يعني أنّ هذا الحرف وُجد رويًا، وكذلك وُجد في بعض الكلمات، ويبدو أنّ القافية الموصولة في القصيدة تناسب مع المعنى المراد؛ فحرف الزاي يتواءم مع صوت القوس. القوس العذراء

ويذكر قدامة بن جعفر أنّ القافية يجب أن تكون عذبة الحروف، وسلسلة المخرج⁽³⁸⁾، والقافية التي استعملها الشماخ لا تُوصف بالعذوبة، والسلاسة، ولعلّ هذا التوجُّر مقصود من لدن الشاعر؛ ليُقَدِّم المعنى الذي يريد إيصاله إلى المتلقي، والشاعر لم يُخالف بقية الشعراء القدماء في استعمال التقفية، والتقفية هي اتفاق العروض والضرب في الوزن والروي دون أن تتغير حالة العروض والضرب بزيادة أو نقص، أي أنّ المصراعين الأوّل، والثاني يشتركان في القافية.

يقول الشماخ في مطلع قصيدته:

عَفَا بَطْنٌ قَوٍّ مِنْ سُلَيْمِي فَعَالِزٌ ... فَذَاتُ الْعَصَا فَمَلْمِشِرْفَاثُ النَّوْاشِرُ⁽³⁹⁾

فيظهر في هذا البيت حرف الزاي في نهاية الشطرين، وحرف الزاي من الحروف المجهورة، والتي يُصاحب النطق بها صفيّر⁽⁴⁰⁾، وهذا الحرف يُشبه في ذلك حرف السين، والصاد إلا أنه يجب أن تتوفّر شدّة في إظهار الحرف، ويُضاف إلى ذلك حركة الضمة الموجودة على الزاي، والقافية هنا مُطلّقة، لذا وُصِلت، ولا تُوجد قافية مُقيّدة موصولة كما يُشير إلى ذلك ابن رشيقي⁽⁴¹⁾، وإنّ حركة الضمة هي أقوى الحركات، وترتبط من جهة الإعراب بالرفع، ولُوحظ هذا في الكلمات المتصلة بالقافية في قصيدة الشماخ، والصوت تُبنى عليه الكلمة، وموقعها، والتفعيله ووزنها.

واختيار صوت الزاي يندر حضوره رويًا في بنية القافية، لذا يُلاحظ وفرة في الكلمات التي تكون جمعًا من جهة بنيتها الصرفية، وقد جاءت هذه الكلمات على وزن (فَوَاعِلُ)، وهذا يُشير إلى قلة الإمكانيات الموجودة في بعض الحروف في أثناء استعمالها في قوافي القصائد، وحرف الزاي من هذه الحروف، ولقد بلغ عدد الكلمات الواردة جمعًا تسعًا وعشرين كلمة، ومن تلك الكلمات:

النواشِرُ، معارز، العوارز الأماعر، نواكر، الجراز، الجوامز، اللواهر، الجلائز، النواحر، المهامز⁽⁴²⁾. إذ يُلاحظ في تلك الكلمات وجود حرف الزاي بين الوصل، وهو حركة الضمة، وحرف الواو، وهذا لن يتوفّر لولا وجود الجموع

البيت، ويُضاف إلى ذلك استعمال المجاز في (ترْمُ) التي تعود إلى القوس، وكذلك تعود إلى الثكلي التي أوجعتها الجناز، والتنويع في المجاز مع استعمال نفس المفردة، وهي مفردة (ترْمُ) يُشير إلى تنوع يطرأ على المفردة المستعملة في المجاز؛ فالترْمُ هو إعادة الصوت الذي يحدث تنغيماً؛ فالقوس تترْمُ، والثكلي كذلك تترْمُ، ويبدو أنّ الشاعر وظّف الترمُّ؛ لبعْد إيقاعي بغض النظر عن سلامة المعنى المراد من هذه المجازات، والتشبيه الذي يُلاحظ في رمي الرامين، والمرأة التي تتوجّع على فقيدتها، ويُضاف إلى ما تقدّم تموضع كلمة (ترْمُ) في نهاية الشطر الأوّل، وإعادتها في بداية الشطر الثاني؛ أي أنّ الفعل (ترْمُت) يتبعه المفعول المطلق (ترْمُ)، وهذه التنويعات الإيقاعية تُوجد بفضل الإمكانيات التي يمنحها البحر الطويل للشاعر، ويبدو أنّ إيقاع المفردة يتناسق مع إيقاع الوزن، وذلك مثل كلمة (ترْمُ، وزعفران، والأنداء)⁽³⁵⁾، وإنّ إيقاع المفردة لا يضاف إلى إيقاع الوزن فحسب، بل إن للمفردة موقعها الذي يُحدّد علاقتها بالتركيب النحوي، والبعد البلاغي كما ظهر في مفردة (ترْمُ) المستخدمة في أكثر من مجازٍ داخل الجملة.

والإيقاع في هذه القصيدة يظهر في مستويات مختلفة، ولعلّ تكرار مشاهد القصيدة تدلّ على ذلك؛ إذ يبدأ الشاعر بوصف المكان، وينتقل إلى وصف الناقة، والحمار الوحشي، ومن ثم يصف القوس، وصناعتها وبيعها على الصائد الذي يصطاد الحمر الوحشية، وهذا التنقل بين الموضوعات، يتصل بعملية تكرار تحصل داخل بنية النص، وكلّ تكرار يُعدُّ شكلاً من أشكال الإيقاع، ويبدو أنّ إعادة المشهد الذي وُصف من قبل لا يحصل بنفس الكيفية، وهذا يُلاحظ في صورة الصائد والحمر الوحشية، والشماخ يمزج في قصيدته بين مكوّنات إيقاعية عدّة، وهو يُدرك بناء القصيدة، وكيفية حصول ذلك البناء، لذا بدأ القصيدة وختمها بذكر الأمكنة، وهي تلك الأمكنة التي تحدث فيها أحداث قصة الحمار الوحشي وأتته والصيد، يقول الشماخ:

فأصبح فوق النَشْرِ نَشْرٌ حَمَامِيَّةٌ ... له مَرَكْضٌ فِي مُسْتَوِي الْأَرْضِ بَارِزٌ

وطلّت تَفَالِي بِالْبِقَاعِ كَأَمَّا ... رِمَاحٌ نَحَاها وَجْهَةَ الرِّيحِ رَاكِبٌ⁽³⁶⁾

يظهر في هذين البيتين البعد الإيقاعي المرتكز على التقديم والتأخير؛ وذلك في جملة (ها مرقد)، و(في مستوى الأرض بارز)، والتقديم والتأخير مرتبط بالوزن، متولّد عن فكرة الحفاظ عليه، وتطويع القول له، فالجمل تتناغم مع المستوى العروضي، وهذا يؤدي إلى ترابط يحصل بين البلاغة والعروض؛ فتقديم الخبر على المبتدأ يجعل وزن البيت مستقيماً، ويُضاف إلى ذلك الإيقاع المرتبط بحركة الحمار الوحشي وأتته، وينتهي هذا المشهد المليء بالحركة بتشبيه حالة الأتن بالرماح التي تواجه الرياح، ويظهر أنّ للمشهد إيقاعية تُلاحظ في الحركة الموجودة في المشبه، والمشبه به؛ فالأتن والحمار الوحشي، والرماح المركوزة، والتي تُواجه الرياح جميعها تتحرّك، والإيقاع في هذه القصيدة يبنى على عناصر عدّة، تؤسّس للتركيب اللغوي الموجود في الجمل، والأبيات الشعرية، وهذا لا ينفصل عن البنية العامة للقصيدة.

المبحث الثاني: القافية في البنية الإيقاعية

إنتاج الدلالة، وإنتاج الدلالة في إيقاع القصيدة القديمة يتركز على النطق، كما يُشير إلى ذلك مراد مبروك⁽⁴⁶⁾، ما يعني أنّ التشكيل الثابت لبنية البيت، وعدد المتحركات والسواكن يُقرِّبنا من الإيقاع المسموع، لذا تُوجد أصوات ذات بُعد إيقاعي مُحدّد، وقد أُنضح ذلك في صوت الزاي، والضاد، والطاء، وهذا لا يعني أنّ تداخل هذه الأصوات تتسبب في ثقل أثناء النطق، وذلك مثل كلمة (ضامن)⁽⁴⁷⁾، ويبدو أنّ اختيار كلمة (ضامن) يدل على تناسب الإيقاع، وبنية الصوتية مع الدلالة، فالضامن هو الحمار الوحشي الساكت، أو الذي لا يجتر كما يقول الشنقيطي⁽⁴⁸⁾، وكلمة (ضامن) جاءت في قافية البيت، إذ يقول الشاعر:

هُنَّ صَليلاً يَنْتَظِرُنْ قِضَاءَهُ ... بِضَاحِي عِذَاةٍ أَمْرُهُ وَهُوَ ضَامِرُهُ⁽⁴⁹⁾

فيلاحظ في البيت اجتماع بعض الكلمات التي تؤثر في بنية الإيقاع، ومن هذه الكلمات: (صليلة، وقضاء، وضامن)، فتكرار الضاد، في عروض البيت، وضره، وفي الكلمة الأولى في الشطر الثاني يعني أنّ هذا الصوت يتسبب في شدة الوزن، وعدم اتصافه بالسلاسة، والمرونة، وأيضاً كلمة (صليل) تحتوي على حرفي الصاد واللام (ص - ل)، وهما من الحروف المجهورة التي تعطي إيقاعاً قوياً ومميزاً، فحرف الصاد (ص) يُعطي صوتاً قوياً وحاداً، في حين أنّ حرف اللام (ل) يُضيف نعومة وانسجاماً؛ مما يخلق توازناً صوتياً جميلاً. وهذا الأمر ينعكس على المعنى العام للقصيدة؛ أي إنّ دلالات النص الشعري تتعلق بأمور ترتكز على القوة كوعورة المكان، والحالة التي يعيشها الحمار الوحشي، وصناعة القوس، ومن الأصوات المتكررة في القصيدة: صوت الذال، والذي ذُكر اثنتا عشرة مرّة⁽⁵⁰⁾، والذال يُشابه في الشدة من جهة الجهر أصوات الزاي، والضاد، والطاء.

وصوت الذال من الأصوات التي تستدعي استخدام اللسان والأسنان أثناء النطق، وهذه الخاصية يشترك فيها مع صوت الزاي، والملاحظ في هذه القصيدة شيوع صوت الجيم، الذي أُستعمل خمساً وثلاثين مرة، ولقد وُجد صوت الجيم في القوافي خمس عشرة مرّة، وذلك من أصل ستة وخمسين بيتاً، ووفرة صوت الجيم في التفعيلة الأخيرة في عجز البيت يعني أنّ هذا الصوت يُوجد سمات ومزايا إيقاعية، ومن هذه المزايا اشتداد حركة الإيقاع، وصعوبة نطق بعض الكلمات الغريبة، مثل كلمة (الجزاجز)⁽⁵¹⁾، وفيما يلي الكلمات الواردة ضمن القافية، والمشملة على صوت الجيم:

"بجواز، الجواز، يجاوز، الجلائز، الرجائز، حواجز، نواجز، يجاوز، الجنائز، حاجز، الجرامز، جازز، راجز، المجاوز"⁽⁵²⁾.

يُلاحظ أنّ هذه الكلمات جاءت على وزن (مُفَاعِلُنْ)، وجميعها كانت مُتناسقة في مقاطعها؛ أي أنّ كلّ كلمة اشتملت على مقطع قصير، ويتبعه مقطع طويل، ويأتي بعد ذلك مقطع قصير، ومقطع طويل، وهو آخر مقطع في التفعيلة، وقد تكوّن المقطع من الروي، والوصل، وتوالي المقاطع بهذه الطريقة لا يُخفّف من صعوبة الكلمات، وتوغّر بعضها، والإيقاع في هذه الحالة يقوم على سلامة التتابع للمقاطع، والأصوات، والكلمات المُتّصفة

التي بُنيت على وزن (فواعل)، والواو، والزاي من الأصوات المجهورة، وتوالي الأصوات المجهورة لا يتّصل ببنية الكلمة الصرفية فحسب؛ بل للمتحرّك والساكن العروضي علاقةً بنطق هذه الأصوات، وذلك من جهة البعد الزمني للوزن، ويُضاف إلى ذلك اعتماد الصوت المجهور على المخرج اعتماداً كاملاً، وهذا عكس الصوت المهموس الذي يأتي اعتماده على المخرج ناقصاً، وهذا كما أشار اللغويون القدماء⁽⁴³⁾، ووجود الصوت المجهور في الروي يُشير إلى صوت القوس، وهذا يعني أنّه يُوجد تناسب بين هذه الأصوات، ودلالة القصيدة المبنية على صعوبة اللغة، وشدتها، وكلُّ ذلك يحصل في ضوء التناسب بين الصوت والمعنى.

ومن الإشارات التي تُظهر صعوبة الروي استخدام بعض الأفعال المضارعة القريبة من بعض في البنية الصرفية، وذلك مثل: (بجواز، يجاوز، ويجاوز)⁽⁴⁴⁾، وهذه الأفعال نسبة ذكرها في القصيدة قليلة، ولكنّها تُلمح إلى مدى التوغّر الذي تتسم به القافية، التي جاءت كلّ كلماتها مرفوعة؛ أي أنّ هذه الكلمات تُذكر في سياق جمل اسمية أو فعلية، ووجود القافية المنتهية برفع يعني قيام الجمل على تقديم وتأخير؛ لكي يكون الإيقاع متناسقاً، ويخلو من الاضطراب، ويبدو أنّ صوت الروي، ووصله يتحكّم في البنية الإيقاعية، والإيقاع لا ينفصل عن الدلالة، وأهمية الروي تُوجد في ثباته من جهة الموقع، ومن جهة استمرار وروده في كلّ القصيدة حتى أنّ القصائد تُنسب إلى رويها كقولنا سينية البحري، وبائية المهني⁽⁴⁵⁾. والسؤال الوارد في هذا السياق: كيف نكتشف العلاقة بين صوت الزاي الموجود في قصيدة الشمّاخ والدلالة؟ يُلاحظ هذا في قوّة الجهر، والصغير أثناء نطق صوت الروي (الزاي)، ويتعلّق ذلك بوعورة المكان المذكورة في بداية القصيدة، وقصة الحمار الوحشي، وصناعة القوس، وبيعها، واستخدامها من لدن الصائد، وهنا يتجلى التناسق بين تولي موضوعات القصيدة وثبات القافية وأصواتها ومقاطعها المفتوحة، والمتنوعة بين الطول والقصر؛ فالمقطع الأخير قصير، وأمّا المقطع الذي قبله فيأتي طويلاً، ويتبعه مقطع قصير، يكون بين المقطع الذي يحمل حرف الروي والوصل والمقطع الموجود قبل، ويُلاحظ أنّ تتابع المقاطع الطويلة والقصيرة في بنية القافية يُشير إلى الترمّم والتنغيم، وقدرة الشاعر على التحكّم بإيقاعية القصيدة.

المبحث الثالث: الصوت في البنية الإيقاعية

إن من الملامح التي تُشير إلى اختيارات الشمّاخ الصوتية: وجود حرف الضاد خمس عشرة مرة، وحرف الطاء سبع مرات، واختيار هذين الحرفين، والكلمات التي تتضمن هذين الحرفين يأتي في سياق الاختيار الصوتي؛ ليحصل بناء الإيقاع، الذي يتركز على لغة تقترّب من روح البلاغة، وإن كان في بعض الأوقات لا تخلو الكلمات والأصوات المختارة من تعقيد، والتعقيد يتناسب مع الصعوبة والشدة الملاحظة في مشاهد القصيدة وموضوعاتها بدءاً من شدة المكان، وانتهاءً بصناعة القوس، واستعمالها، وإنّ توظيف صوت الزاي، والضاد، والطاء لا ينفصل عن مضمون القصيدة؛ أي إنّ البنية الإيقاعية، وخصوصاً في جانبها الصوتي يُوظّف توظيفاً أساسياً في

مما يعكس رقةً وامتدادًا في الصورة الذهنية للمحبوبة سلمي. وفي كلمتي العروض والضرب: (عالز، التّواشُر)، وفي (ذات الغضا) يُضفي الألف دلالةً على الاتساع والارتفاع؛ مما يعكس صورة الأماكن المرتفعة، أو البعيدة التي يُشير إليها الشاعر.

وللصورة الفنية دورٌ في إبراز جمالية الإيقاع، وحركيته في القصيدة، يقول الشماخ:

كأنّ قُتُودِي فوق جَابٍ مُطَرِّدٍ... مِنَ الحُقْبِ لاحتُهُ الجِدَادُ الغَوَارِزُ⁽⁵⁵⁾

إن حركيّة الإيقاع في هذا البيت تعني أنّ مكثرات الإيقاع تتصافر فيما بينها؛ لتكوين بناء النص الشعري، ولعل ذلك يتجلى في تشبيه القُتُودِ بالحرر الوحشية التي تتطارد، وهذا التشبيه لا يخلو من إيقاعيّة، وتبيّن هذا في كلمة (كأنّ) التي أخذت وزنًا عروضيًا جاء على وزن (فَعُول)؛ فاستقلال أداة التشبيه بأصوات تفعيلة (فَعُول) يُشير إلى حركية الإيقاع الظاهرة في تعالق البناء العروضي للبيت مع بنية التشبيه.

وإنّ حركيّة الإيقاع لا تقوم في مستوى الوزن على تتابع التفعيلات فحسب، ولكنّ تتابع التفعيلات ابتداءً من أداة التشبيه (كأنّ) التي جاءت على وزن (فَعُول) يُشير إلى تفرّع تقنية التشبيه، وذلك يُلاحظ في تحوّل المشبّه به إلى قصّة تجري أحداثها، ولحركيّة الإيقاع، والوزن دورٌ في ذلك. لذا فإن الصورة الفنية التشبيهية قد أدّت دورًا بارزًا في تعزيز الإيقاع، وحركيته، وإضفاء جمالية على البيت، إضافة إلى أنّها عملت على خلق انسجامٍ بين المعنى والصوت؛ مما يعكس للمتلقّي براعة الشاعر في استخدام اللغة لتوصيل المشاعر والأفكار.

الخاتمة:

بعد أن حللّ البحث زائمة الشماخ تحليلًا تناول بعض جوانب الإيقاع، وخصوصًا تلك الجوانب المتّصلة ببنية القصيدة، سوف نذكر خلاصة ما توصل إليها البحث من نتائج، تمثل أبرزها في الآتي:

1. لا يختلف وزن القصيدة عن بقيّة القصائد الجاهلية، التي جاءت على البحر الطويل، واستثمار هذا البحر يأتي للإمكانيات التي يمنحها الشاعر؛ لكي يُقدّم معانيه الشعرية، وهي المعاني المناسبة للسياق الأدبي، والثقافي أثناء إنتاج القصيدة.
2. شكّل الوزن أحد أهم مظاهر الإيقاع في القصيدة، وهذا تجلّى في استثمار بعض الألوان البلاغية كالتقديم والتأخير، أو اعتماد الجُمْلِ الموصولة بروابط، مثل: الواو، والفاء، وغيرها من الروابط المتاحة.
3. استعمل الشاعر شكلاً من أشكال القوافي، وهي تلك القافية التي جاءت على وزن (مُفَاعِلُنْ)، وتشتمل هذه القافية في الغالب على كلمات جاءت على جمع (فواعل)، ويُضاف إلى ذلك حرف الروي الزاي، الذي لم يُستعمل بشكلٍ واضح في قصائد الشعراء القدماء.

بالجزالة في بعض الأحيان، وبالغرابية في أحيانٍ أخرى، ومن هذا المُنطلق نكتشف قدرة الشاعر على التحكّم بالانتظام الصوتي داخل المدى الزمني.

والتحكّم بالانتظام الصوتي يُلاحظ من خلال اختيار صوت الروي المتبوع بالضمّة، واختيار الصوت الذي يأتي قبله، وهو الصوت المتبوع بحركة الكسرة، ووجود هذين المقطعين المفتوحين في بنية القافية يُقابلة وجود مقاطع مُغلّقة تُكتشف في مُجْمَل القصيدة، ومن الكلمات المتضمّنة مقاطع مُغلّقة: "فو، والمشرفات، ووصل، ومجذام، وجأب، ومُطرِد، وحُثْب، وضنأها، والشعرين⁽⁵³⁾"، وهذه الكلمات تُثقل الكلمات ذات المقاطع القصيرة، والمُغلّقة أو المقاطع التي تبدأ بحركة، ويلبها سكون، والشاعر في هذه الحالة يصنع شكلاً من أشكال الإيقاع الذي يتناسب مع المعنى، وهو المعنى الظاهر في اشتداد مشاهد القصيدة، وصورها، مثل صورة المكان العالي، والقاسي في تضاريسه، وهذا يُلاحظ في كلمات (فو، ووطن، والمشرفات، والنواشِر). ويُلاحظ ممّا تقدّم: وجود مقاطع قصيرة مفتوحة في نهاية الأبيات، ومقاطع مُغلّقة في مُتصّف الأبيات، وبدايتها، وهذه المروحة بين المقاطع المفتوحة والمُغلّقة، والقصيرة والطويلة تندرج تحت علاقة العبارة الشعرية بالإيقاع، وإنتاج الدلالة.

وتمثل أصوات المدود (الألف، الواو، الياء) في القصيدة الوحدات الزمنية الأطول قياسًا بالأحرف غير الممدودة والتي تمثل وحدة زمنية أقل، والمقارنة بين هذه الأشكال الصوتية يُستخلص منها استعمال الشاعر هذه التشكيلات الإيقاعية؛ لإنتاج دلالات قصيدته، وتوظيف الصوت بشئٍ أشكاله لا يأتي اعتبارًا عند الشاعر المجيد، وخصوصًا عند الشعراء القدماء بل يُمكن أن يكون لهذا التوظيف استعمالات لها علاقة بجماليّة الإيقاع، وإظهار المعنى.

المبحث الرابع: الصورة في البنية الإيقاعية

تعكس الأشكال الصوتية الصورة الفنية للمفردة إيقاعياً ودلاليًا. ولا شك أن لها تأثير واضح في تعزيز الانسجام الصوتي والصورى، والذي يجعل القصيدة أكثر جمالية وتناغمًا. ففي البيت الأول (مطلع القصيدة)⁽⁵⁴⁾ تكرر حرف الألف الممدود عشر مرات، في كل كلمة من كلمات البيت: (عَفَا- سُلَيْمَى، عالز، ذات، العُضَا، المُشْرِفَات، التّواشُر)، وهذا التكرار يُضفي سلاسة على النطق، ويُعزز الانسيابية الإيقاعية للبيت، فيعطيه نغمة موسيقية ممتدة، تتناسب والحالة الشعورية لدى الشاعر، وأيضًا تتناسب مع طبيعة الشعر العربي الذي يعتمد على الإطالة والترديد؛ لإضفاء جمالية صوتية؛ مما يجعل القصيدة أكثر جاذبية سمعية. ثم إن الألف الممدود، يُسهّم في خلق صورة صوتية ممتدة، تعكس حالة من السكينة أو الاتساع، وهو ما يتناسب مع المعنى الذي يحمله البيت، فكلمة (عَفَا) بمعنى محَا أو طمس؛ توحي بزوال شيء ما، والألف هنا يعكس هذا الزوال التدريجي، أو الاتساع المكاني، مما يُعزز معنى المحو أو الزوال، فهو يعكس الامتداد الزمني لفعل المحو، وكأنه عملية بطيئة وممتدة. وفي كلمة (سُلَيْمَى)، الألف يُضفي جمالية على الاسم؛

وَلَمَّا رَأَى الإِظْلَامَ بَادِرُهُ بِمَا ... كَمَا بَادَرَ الخِصْمُ اللُّجُوجَ المِحَافِرُ
وَيَمَّهَا مِنْ بَطْنِ دُرُوءَةَ رَمَّةً ... وَمِنْ دُونِهَا مِنْ رَحْرَحَانَ مَفَاوِرُ
عَلَيْهَا الدُّجَى مُسْتَنْشَاتٍ كَأَنَّهَا ... هَوَادِجٌ مَشْدُودٌ عَلَيْهَا الجِرَاجِرُ
تَقَادَى إِذَا اسْتَدَكَى عَلَيْهَا وَتَقَيَّ ... كَمَا تَقَيَّ الفِجْلُ المِخَاضُ الجَوَازِرُ
وَمَرَّتْ بِأَعْلَى ذِي الأَرَاكِ عَشِيَّةً ... فَصَدَّتْ وَقَد كَادَتْ بِشَرِّحِ نُجَاوِرُ
وَهَمَّتْ بِوَرْدِ العُنْتَيْنِ فَصَدَّهَا ... حَوَامِي الكِرَاعِ وَالعُنَانُ اللِّوَاهِرُ
وَصَدَّتْ صُدُودًا عَنْ دَرِيْعَةٍ عَنَلَبٍ ... وَلا تَبْنِي عِمَارٍ فِي الصُّدُورِ حَزَائِرُ
وَلَوْ ثَقِفَاها ضُرْبَتْ مِنْ دَمَائِهَا ... كَمَا جُلَّتْ فِيهَا القِرَامُ الرَّجَائِرُ
وَحَالَهَا عَنْ ذِي الأَرَاكِ عَامِرٌ ... أَحُو الحُضْرَ يَزْمِي حَيْثُ تُكْوَى النَّوَاجِرُ
قَلِيلُ التَّلَادِ غَيْرَ قَوْسٍ وَأَسْهُمٍ ... كَأَنَّ الذِّي يَزْمِي مِنَ الوُخْشِ تَارُرُ
مُطَلًّا بِزُرْقٍ مَا يُدَاوِي رَمِيْهَا ... وَصَفْرَاءُ مِنْ نَبْعٍ عَلَيْهَا الجَلَائِرُ
تَحْيَرُهَا القَوَاسُ مِنْ فَرْعِ صَالَةٍ ... لَهَا شَدَبٌ مِنْ دُونِهَا وَحَوَاجِرُ
تَمَّتْ فِي مَكَانٍ كَنَّهَا وَاسْتَوَتْ بِهِ ... فَمَا دُونَهَا مِنْ غَيْلِهَا مُتَلَاجِرُ
فَمَا زَالَ يَنْجُو كُلَّ رَطْبٍ وَيَابِسٍ ... وَينْعَلُ حَتَّى نَالَهَا وَهِيَ بَارُرُ
فَأَنحَى إِلَيْهَا ذَاتَ حَدِّ غُرَابُهَا ... عَدُوٌّ لِأَوْسَاطِ العِضَاءِ مُشَارُرُ
فَلَمَّا اطْمَأَنَّتْ فِي يَدَيْهِ رَأَى غَيًّا ... أَحَاطَ بِهِ وَازوَرَ عَمَنَ يُجَاوِرُ
فَمَطَّعَهَا عَامِرِينَ مَاءَ لِحَائِهَا ... وَينْتَظِرُ مِنْهَا أَيُّهَا هُوَ غَامِرُ
أَقَامَ التَّقَافُ وَالطَّرِيدَةُ دَرَاهِمًا ... كَمَا قَوَّمَتْ ضِعْفَ الشَّمُوسِ المِهَامِرُ
فَوَاقِي بِمَا أَهَلَّ المَوَاسِمَ فَانْبِرَى ... لَهَا بَيْعٌ يُعْلِي بِهَا السَّوْمَ رَائِرُ
فَقَالَ لَهُ: هَلْ تَشْتَرِيهَا فَإِنَّهَا ... تُبَاعُ بِمَا يَبِيعُ التَّلَادُ الحَرَائِرُ
فَقَالَ: إِزَارٌ شَرَعِيٌّ وَأَزْبَعٌ ... مِنَ السِّبْرَاءِ أَوْ أَوَاقٍ نَوَاجِرُ
ثَمَانٍ مِنَ الكِبْرِيِّ حُمُرٌ كَأَنَّهَا ... مِنَ الجَمْرِ مَا دَكَّتْ مِنَ النَّارِ حَافِرُ
وَبُرْدَانٍ مِنْ خَالٍ وَتَسْعُونَ دِرْهَمًا ... وَمَعِ ذَاكَ مَقْرُوطٌ مِنَ الجِلْدِ مَاعِرُ
فَظَلَّ يُنَاجِي نَفْسَهُ وَأَمِيرَهَا ... أَيَّاتِي الذِّي يُعْطِي بِمَا أَمْ يُجَاوِرُ؟
فَقَالُوا لَهُ بَايَعِ أَخَاكَ وَلا يَكُنْ ... لَكَ اليَوْمَ عَنْ رِيحٍ مِنَ البَيْعِ لَاهِرُ
فَلَمَّا شَرَاهَا فَاضَتْ العَيْنُ عَبْرَةً ... وَفِي الصَّدْرِ حُرَّازٌ مِنَ الوَجْدِ حَامِرُ
وَذَاقَ فَاعْطَتْهُ مِنَ اللَّبَنِ جَائِبًا ... كَفَى وَهِيَ أَنْ يُغْرِقَ السَّهْمَ حَاجِرُ
إِذَا أَنْبَضَ الرَّامُونَ عَنْهَا تَرَمَّتْ ... تَرْتَمُّ تَكَلِّي أَوْجَعَتْهَا الجِنَائِرُ
قَدُوفٌ إِذَا مَا خَالَطَ الظِّلِّي سَهْمُهَا ... وَإِنْ رِيغَ مِنْهَا أَسْلَمَتْهُ النَّوَاقِرُ
كَأَنَّ عَلَيْهَا زَعْفَرَانًا مُمِيرَةً ... حَوَازِرُ عَطَّارٍ يَمَانٍ كَوَازِرُ

4. استخدام المقاطع القصيرة، والطويلة في بنية القافية، وكذلك استعمال المقاطع القصيرة المعلقة في بعض الكلمات التي وردت في داخل الأبيات، وهذا الاستعمال جاء بشكلٍ منظم، ويخلو من العشوائية.

5. يوجد تناسب بين الإيقاع والدلالة؛ إذ إن القصيدة تتكلم عن صناعة القوس، وبعده، لذا استخدم الشاعر لغةً تتصف بالصعوبة، والغرابية في بعض مفرداتها، وكذلك استخدام حرف الزاي رويًا للقصيدة، وهذا الصوت المجهور يُشير إلى صوت القوس، والأسهم، والرمي.

6. البنية الإيقاعية في شعر الشماخ ارتكزت على إيقاعية الصورة، وذلك في وجود بعض الأبيات المشتمة على طرفي التشبيه في كلا الشطرين؛ إذ يأتي المشبه في الشطر الأول، والمشبَّه به في الشطر الثاني، وإن إيقاع الصورة يتناسب مع الإيقاع القائم على الانتظام داخل اللغة.

7- إن كثرة مجيء حروف المد كالألف والواو والياء في البيت الشعري قد أسهمت في خلق صور صوتية ممتدة، عكست حالة من السكينة أو الاتساع في الصورة الذهنية للمتلقى أو الذات الشاعرة، وهو ما يتناسب مع المعنى الذي يحمله البيت النص.

أهم التوصيات:

توصي هذه الدراسة بتوصيات، من أبرزها:

1. محاولة إيجاد مفهوم للإيقاع؛ وذلك من خلال التطبيق على قصائد الشعراء الجاهليين على وجه الخصوص، والشعراء القدماء على وجه العموم.
2. دراسة الإيقاع في الشعر القديم، وربط ذلك بالمعارف والعلوم العربية كالعروض، والبلاغة، والأصوات.
3. محاولة فهم الاختلافات بين الشعراء القدماء في إيقاعات قصائدهم على الرغم من وحدة الوزن، والقافية، وشيوع استعمال بعض الأوزان كالطويل، والبسيط، والوافر.

الملحق (نص القصيدة)

عَفَا بَطْنٌ قَوٍّ مِنْ سُلَيْمِي فَعَالِرُ ... فَذَاتُ العِضَاءِ فَالمِشْرِفَاتُ النَّوَاشِرُ
فَكَلُّ خَلِيلٍ غَيْرُ هَاضِمٍ نَفْسِيهِ ... لِوَصْلِ خَلِيلٍ صَارِمٌ أَوْ مُعَارِرُ
وَمَرْتَبَةٌ لَا يُسْتَقَالُ بِهَا الرَّدَى ... تَلَاقِي بِهَا حَلْمِي عَنِ الجُهْلِ حَاجِرُ
وَعَوَجَاءُ مَجْدَامٍ وَأَمْرٍ صَرِيحَةٍ ... تَرْتُثُ بِهَا الشُّكَّ الذِّي هُوَ عَاجِرُ
كَأَنَّ قُتُودِي فَوْقَ جَابٍ مُطَرِّدٍ ... مِنَ الحُفْبِ لِاحْتِنَاءِ الجِدَادُ العَوَارِرُ
طَوَى ظَمَامَهَا فِي بَيْضَةِ القَيْظِ بَعْدَمَا ... جَرَّتْ فِي عِنَانِ البَشِيرِينَ الأَمَاعِرُ
فَظَلَّتْ بِمَمْنُودٍ كَأَنَّ عُبُوبَهَا ... إِلَى الشَّمْسِ - هَلْ تَدُنُو - رَكِي نُوَاكِرُ
هُنَّ صَلِيلٌ يَنْتَظِرُنَ قِضَاءَهُ ... بِضَاحِي عَدَاةٍ أَمْرُهُ وَهُوَ ضَامِرُ
فَلَمَّا رَأَى الوَرْدَ مِنْهُ صَرِيحَةً ... مَضَيْنَ وَلا قَاهِرَ خَلِّ مُجَاوِرُ

وطلّت تفالى باليَفْعاء كأثما ... رِماحٌ نَحاهَا وَجْهَةَ الرِّيحِ رَاكِبُ

الإفصاح والتصريحات:

تضارب المصالح: ليس لدى المؤلف أي مصالح مالية أو غير مالية ذات صلة للكشف عنها. المؤلفون يعلنون عن عدم وجود أي تضارب في المصالح.

الوصول المفتوح: هذه المقالة مرخصة بموجب ترخيص إسناد الإبداع التشاركي غير تجاري 4.0 الدولي (CC BY- NC 4.0)، الذي يسمح بالاستخدام والمشاركة والتعديل والتوزيع وإعادة الإنتاج بأي وسيلة أو تنسيق، طالما أنك تمتع الاعتماد المناسب للمؤلف (المؤلفين) الأصليين. والمصدر، قم بتوفير رابط لترخيص المشاع الإبداعي، ووضح ما إذا تم إجراء تغييرات. يتم تضمين الصور أو المواد الأخرى التابعة لجهات خارجية في هذه المقالة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقالة، إلا إذا تمت الإشارة إلى خلاف ذلك في جزء المواد. إذا لم يتم تضمين المادة في ترخيص المشاع الإبداعي الخاص بالمقال وكان الاستخدام المقصود غير مسموح به بموجب اللوائح القانونية أو يتجاوز الاستخدام المسموح به، فسوف تحتاج إلى الحصول على إذن مباشر من صاحب حقوق الطبع والنشر. لعرض نسخة من هذا الترخيص، قم بزيارة:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

قائمة المصادر والمراجع

(مرتبة حسب ورودها في البحث)

- (9) ابن أبي المحاسن، شمس الدين أبي العباس أحمد الطيبي، شرح العروض لابن الحاجب وعلم القوافي. حققه وقدم له وعلق عليه: د. محمود محمد العامودي، ط1، دار المقتبس، 2020م، (ص62).
- (10) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبدالواحد شعلان، طبعة دار الخانجي، مصر القاهرة، 2000م، (ص218)
- (11) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص174).
- (12) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني. (مرجع سابق)، (ص350).
- (13) الشاوش، بسمة نهي، الإيقاع في شعر الأعشى، د.ط، مركز النشر الجامعي، تونس، (ص25).
- (14) العلمي، محمد. عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، 2008م، (19/1).
- (15) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص45).
- (16) الجحيمي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، (مرجع سابق)، (ص132).
- (17) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص174).
- (18) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص174).
- (19) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص174).
- (20) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص177).
- (21) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص179).
- (22) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص181).

إِذا سَقَطَ الأَنداءُ هِينَتْ وأُكْرِمَتْ ... حَبيراً ولم تَدْرَجْ عليها المَعاوِزُ
فلَمَّا رَأَيْتِ المَاءَ قَدِ حَالَ دَوْنَهُ ... رُعاْفٌ لَدَى جَنْبِ الشَّرِيعَةِ كَوارِزُ
شَكَكْنَ بأَحْساءِ الذَّنابِ على هُدًى... كما تَابَعَتْ سَرَدَ العِبابِ الحِوارِزُ
وَلَمَّا اسْتَغائَتْ والهَواذِ عَيوُها ... مِنَ الرُّهْبِ قُبُلٌ والنَّفوسُ نَواشِزُ
فألَقَتْ بِأَيدِها وَخاضَتْ صَدوُها ... وَهَنَّ إلى وَحْشِيَّهِنَّ كَوارِزُ
نَحَلْنَ بِمَدانٍ مِنَ المَاءِ مَوهِنًا ... على عَجَلٍ ولِلقَريصِ هَناهِزُ
عَدَوْنَ لَه صُعُرَ الخُدودِ كما غَدَتْ ... على ماءٍ يَمْتَوِدُ الدَلاءُ النَواهِزُ
يُحْشِرُجُها طَورًا وطَورًا كَأَمَّا ... لها بِالرُغامِ والحِياشِمْ جَارِزُ
وَلَمَّا دَعاهَا مِنَ أباطِحِ واسِطٍ ... دَوائِزُ لَمْ تُضَرَبْ عليها الجَراهِزُ
حَذاها مِنَ الصَّيداءِ نَعلاً طِرافُها ... حَواشي الكُراعِ المُؤيدِاثِ العَشاوِزُ
فأَقْبَلْها نِجادَ قَوايِنِ وانْتَحَتْ ... بِها طَريقُ كَأَهَمِّ نَحاوِزُ
حَداها بِرِجْعِ مِنَ حَاقِ كَأَنَّهُ ... بِما رَدَّ لِحَياهُ إلى الجَوفِ راجِزُ
فأَورَدَهِنَّ المَورَ مَورَ حَمامَةٍ ... على كَلِّ إِجْريائِها هُوَ رايِزُ
يُكَلِّمُها طَورًا مَداهُ إِذا التَوَى ... بِه الوِزْدُ وَاغْوَجَتْ عليه المَجاوِزُ
مُحامٍ على عَوارِجِها لا يَروَعُها ... خِبالٌ ولا رامي الوَحوشِ المَناهِزُ
فأَصبَحَ فُوقَ النَشْرِ نَشْرَ حَمامَةٍ ... لَهُ مَرَكِضٌ في مَستوى الأَرضِ بارِزُ

- (1) ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء: تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2، 2021م، (ص316)، والجحيمي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء. د.ط، دار المدني، المملكة العربية السعودية، (ص132).
- (2) أبو موسى، محمد محمد، الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة، ط2، القاهرة، 2012م، (ص515)، والسويدي، سلامة عبد الله، القوس في الشعر الجاهلي والإسلامي، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد25، 1998م، (ص247).
- (3) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تحقيق وشرح: صلاح الدين الهادي، ط2، دار المعارف، مصر، القاهرة، 2021م، مقدمة الديوان، (ص14).
- (4) بوتوتوة، عبد الملك، تجليات السرد في القصيدة الجاهلية، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، 2007م، (ص101).
- (5) ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، (مرجع سابق)، (ص16).
- (6) ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم الدينوري، الشعر والشعراء، (مرجع سابق)، (ص317).
- (7) القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تحقيق: محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط3، 1999م، (ص823).
- (8) الطناحي، محمود محمد، كتاب مقالات الطناحي، صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب. دار البشائر، لبنان، بيروت، ط1، 2002م، (ص616).

(55) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص174).

Sources and References:

- (23) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص182).
- (24) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص182).
- (25) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص182).
- (26) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص183).
- (27) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص184).
- (28) عبدالرحمن، إبراهيم. الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، ط1، مكتبة ناشرون، مصر، القاهرة، 2000م، (ص226).
- (29) عبدالرحمن، إبراهيم. الشعر الجاهلي قضاياها الفنية، (مرجع سابق)، (ص227).
- (30) عبدالرحمن، إبراهيم. الشعر الجاهلي قضاياها الفنية، (مرجع سابق)، (ص227).
- (31) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين. إشراف محمد القاضي، (ص159).
- (32) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص190).
- (33) شاکر، محمود محمد. كتاب الشعر، ط1، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، (ص167).
- (34) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص191).
- (35) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص193).
- (36) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص201).
- (37) مصطفى، محمد. أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط1، 2002م، (ص93، 94).
- (38) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، د.ت، (ص51).
- (39) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص173).
- (40) أنيس، إبراهيم. الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 2007م. (ص74).
- (41) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، (مرجع سابق)، (ص243).
- (42) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص186).
- (43) عبدالبدیع، لطفي، فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث، ط2، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، 1406هـ، (ص214).
- (44) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص189).
- (45) علي، عبدالرضا. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ط1، دار الشرق، عمان، الأردن، (ص171).
- (46) ميروك، مراد عبدالرحمن. الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري دراسة نصية، ط1، القاهرة، مصر، 2000م، (ص17).
- (47) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص177).
- (48) ديوان الشمخ بن ضرار بشرح أحمد الشنقيطي، طبع علي نفقة شارحة، مطبعة السعادة بالقاهرة، د.ط، سنة 1327 هـ، (ص44).
- (49) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص177).
- (50) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص212).
- (51) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص179).
- (52) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص200).
- (53) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص173).
- (54) ديوان الشمخ بن ضرار الذبياني، (مرجع سابق)، (ص174).
- (1) Ibn Qutaybah, Allāh ibn Muslim al-Dīnawarī : al-shi'r wa-al-shu'arā' : taḥqīq Aḥmad Muḥammad Shākir, Dār al-Ma'ārif, 2021m, (Ş 316), wālīḥmy, Muḥammad ibn Sallām, Ṭabaqāt fuḥūl al-shu'arā'. D. Ṭ, Dār al-madanī, al-Mamlakah al-'Arabīyah al-Sa'ūdīyah, (ş132).
- (2) Abū Mūsá, Muḥammad Muḥammad, al-shi'r al-Jāhilī dirāsah fī mnāz' al-shu'arā', Maktabat Wahbah, 2012m, (ş515), wālswydy, Salāmah 'Abd Allāh, al-Qaws fī al-shi'r al-Jāhilī wa-al-Islāmī, Majallat Kullīyat al-Insānīyāt wa-al-'Ulūm al-ijtimā'īyah, al-dd25, 1998M, (ş247).
- (3) Dīwān al-Shammākh ibn Dīrār al-Dhubayānī, taḥqīq wa-sharḥ : Şalāḥ al-Dīn al-Hādī, 2, Dār al-Ma'ārif, Mişr, al-Qāhirah, 2021m, muqaddimah al-Dīwān, (ş14).
- (4) Bwtywth, 'Abd al-Mālik, Tajallīyāt al-sard fī al-qaşīdah al-Jāhilīyah, Risālat mājistūr, Kullīyat al-Ādāb wa-al-lughāt, Jāmi'at Muḥammad Mintūrī, Qusanṭīnah, 2007m, (ş101).
- (5) Ibn Qutaybah, Allāh ibn Muslim al-Dīnawarī : al-shi'r wa-al-shu'arā', (marjī' sābiq), (ş16).
- (6) Ibn Qutaybah, Allāh ibn Muslim al-Dīnawarī, al-shi'r wa-al-shu'arā', (marjī' sābiq), (ş317).
- (7) Al-Qurashī, Abū Zayd Muḥammad ibn Abī al-khiṭāb, Jamharat ash'ār al-'Arab fī al-Jāhilīyah wa-al-Islām. taḥqīq : Muḥammad 'Alī al-Hāshimī, Dār al-Qalam, Dimashq, 3, 1999M, (ş823).
- (8) al-Ṭanāḥī, Maḥmūd Muḥammad, Kitāb maqālāt al-Ṭanāḥī, Şafāḥāt fī al-Turāth wa-al-tarājīm wa-al-lughah wa-al-adab. Dār al-Bashā'ir, Lubnān, Bayrūt, 1, 2002M, (ş616).
- (9) Ibn Abī al-Maḥāsīn, Shams al-Dīn Abī al-'Abbās Aḥmad al-Ṭībī, sharḥ al-'arūd li-Ibn al-Hājjib wa-'ilm al-qawāfī. ḥaqqaqahu wa-qaddama la-hu wa-'allaqa 'alayhi : D. Maḥmūd Muḥammad al-'Āmūdī, 1, Dār al-Muqtabas, 2020m, (ş62).
- (10) Ibn Rashīq, Abū 'Alī al-Ḥasan al-Qayrawānī, al-'Umdah fī şinā'at al-shi'r wa-naqdih, taḥqīq : al-Nabawī 'bdāl-wāḥd Sha'lān, Ṭab'ah Dār al-Khānjī, Mişr al-Qāhirah, 2000M, (Ş 218)
- (11) Dīwān al-Shammākh ibn Dīrār al-Dhubayānī, (marjī' sābiq), (ş174).
- (12) Dīwān al-Shammākh ibn Dīrār al-Dhubayānī. (marjī' sābiq), (ş350).
- (13) Al-Shāwish, Basmah Nuhá, al-īqā' fī shi'r al-A'shā, D. Ṭ, Markaz al-Nashr al-Jāmi'ī, Tūnis, (ş25).

- (14) Al-'Ilmī, Muḥammad. 'arūḍ al-shi'r al-'Arabī qirā'ah naqdīyah tawthīqīyah, ٢2, Dār Tūbqāl lil-Nashr, al-Ma-ghrib, al-Dār al-Bayḍā', 2008M, (1/19).
- (15) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§45).
- (16) Aljḥmy, Muḥammad ibn Sallām, Ṭabaqāt fuḥūl al-shu'arā', (marji' sābiq), (§132).
- (17) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§174).
- (18) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§174).
- (19) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§174).
- (20) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§177).
- (21) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§ 179).
- (22) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§181).
- (23) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§182).
- (24) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§182).
- (25) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§182).
- (26) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§183).
- (27) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§184).
- (28) 'Abd-al-Raḥmān, Ibrāhīm. al-shi'r al-Jāhilī qaḍāyāhu al-fannīyah wa-al-mawḍū'īyah, ٢1, Maktabat Nāshirūn, Miṣr, al-Qāhirah, 2000M, (§226).
- (29) 'Abd-al-Raḥmān, Ibrāhīm. al-shi'r al-Jāhilī qaḍāyāhu al-fannīyah, (marji' sābiq), (§227).
- (30) 'Abd-al-Raḥmān, Ibrāhīm. al-shi'r al-Jāhilī qaḍāyāhu al-fannīyah, (marji' sābiq), (§227).
- (31) Mu'jam al-Sardiyyāt, majmū'ah min al-mu'allifīn. ishrāf Muḥammad al-Qaḍī, (§159).
- (32) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§190).
- (33) Shākir, Maḥmūd Muḥammad. Kitāb al-shi'r, ٢1, Maṭba'at al-madanī, al-Qāhirah, Miṣr, (§167).
- (34) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§191).
- (35) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§193).
- (36) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§201).
- (37) Muṣṭafā, Muḥammad. Ahdā sabīl ilā 'Imay al-Khalīl, Maktabat al-Ma'ārif lil-Nashr wa-al-Tawzī', ٢1, 2002M, (§93, 94).
- (38) Ibn Ja'far, Qudāmah, Naqd al-shi'r, taḥqīq : Kamāl Muṣṭafā, ٢3, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah, Miṣr, D. t, (§51).
- (39) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§173).
- (40) Anīs, Ibrāhīm. al-aṣwāt al-lughawīyah, مكتبة al-Anjlū al-Miṣriyah, al-Qāhirah, Miṣr, ٢4, 2007m. (§74).
- (41) Ibn Rashīq, Abū 'Alī al-Ḥasan al-Qayrawānī, al-'Umdah fī ṣinā'at al-shi'r wa-naqdih, (marji' sābiq), (§243).
- (42) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§186).
- (43) 'bdālbdy', Luṭfī, Falsafāt al-majāz bayna al-balāghah al-'Arabīyah wa-al-fikr al-ḥadīth, ٢2, al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī, Jiddah, al-Mamlakah al-'Arabīyah al-Sa'ūdīyah, 1406h, (§214).
- (44) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§189).
- (45) 'Alī, 'bdālrḍā. Mūsīqā al-shi'r al-'Arabī qadīmuḥu wa-ḥadīthuhu, ٢1, Dār al-Sharq, 'Ammān, al-Urdun, (§171).
- (46) Mabruk, Murād 'Abd-al-Raḥmān. al-Handasah al-ṣaw-tīyah al-īqā'īyah fī al-naṣṣ al-shi'rī dirāsah naṣṣīyah, ٢1, al-Qāhirah, Miṣr, 2000M, (§ 17).
- (47) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§177).
- (48) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār bi-sharḥ Aḥmad al-Shinqīṭī, Ṭubi'a 'Alī nafāqat shārh, Maṭba'at al-Sa'ādah bi-al-Qāhirah, D. ٢, sanat 1327 H, (§44).
- (49) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§177).
- (50) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§212).
- (51) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§179).
- (52) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§200).
- (53) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§173).
- (54) Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī, (marji' sābiq), (§174).

(55) *Dīwān al-Shammākh ibn Ḍirār al-Dhubayānī*, (marjī' sābiq), (ṣ174).