جماليات الإيقاع في شعر عَدّي بن زيد العِبّادي
The Aesthetics of the Rhythm In The Poetry of Uday ibn Zaid al-Abbadi

الباحثة: سعاد غيابة
جامعة بسكرة (الجزائر)
Ghiaba.souad@yahoo.com

تاريخ الإرسال:2018/01/17	تاريخ المراجعة:2018/01/17	تاريخ القبول:2018/05/03

ملخص البحث

يسعى هذا المقال إلى دراسة أهم سمة فنية في عملية الإبداع الشعري وهي: الإيقاع، مبرزين جمالياته عند أهم شعراء العصر الجاهلي، وهو الشاعر: "**عدي بن زيد العبّادي**"، من خلال التطرق إلى الإيقاع بشقيه؛ الثابت(الخارجي) وتمثل في: إيقاع الوزن والقافية، والمتحول(الداخلي) والذي تمثل في: التوازي والتكرار، بغية الوصول إلى انسجام الحالة النفسية للشاعر مع معطيات الإيقاع وعليه نتساءل: كيف تجسد الإيقاع على النص الشّعري العبّادي؟ وإلى أي مدى لاءم الإيقاع الحالة النفسية للشاعر؟

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الثابت–الإيقاع المتحول–عدي بن زيد العبّادي

Summary:

This article is an attempt to study the most important artistic features in the process of poetic creativity, namely the rhythm, highlighting the aesthetics of one of the most important poets of the pre-Islamic era, "**Uday ibn Zaid al-Abbadi**," by addressing the rhythm of both; the static one (external) and represented in rhythm and rhyme, and dynamic one (internal), which is represented in: parallelism and repetition, in order to reach the harmony of the poet's psychological state with the framework of the rhythm and therefore we can ask: How the rhythm is personified in the poetry? To what extent does the rhythm fit the poet's psychological state?

Key words: static rhythm - the dynamic rhythm - Uday ibn Zaid al-Abbadi

تمهيد:

يعد الإيقاع في النص الشعري ميزة جوهرية وجمالية في آن واحد، ومرد ذلك إلى الجانب الموسيقي المصاحب للشّعر، والذّي هو بمثابة آداة فعّالة في جذب المتلقي؛ لأنّه أوّل ما يقع على السّمع فيطربه، وتتأثر النّفس به قبل إدراك معاني ومرامي الشّعر، وعلى هذا الأساس يرى **(إبراهيم أنيس)** أن الشعر هو: عبارة عن موسيقى فيقول : « ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه وتتأثر القلوب»[1]، وإذا ما تحدثنا عن دراسة الإيقاع بوصفه فنّا بذاته، له آلياته الخاصة به، لوجدناه في الشّعر ينقسم إلى قسمين هما: مستوى الشّكل ومستوى المضمون، فأما المستوى الشكلي، فيتمثل في: الإيقاع الشّعري الثّابت أو ما يعرف عند الكثير ب: "الإيقاع الخارجي"، هذا الذّي يختصّ بالجانب الشكلي للقصيدة، ويحكمه كلّ من علمي العروض والقافية. وأما مستوى المضمون ويتمثّل في: الإيقاع الشّعري المتحول، وهو الإيقاع الدّاخلي، الذّي يميّز الشعراء بعضهم عن بعض، وتحكمه قيم صوتية باطنية تختلف من شاعر إلى آخر وهذا ما أكده **(شوقي ضيف)** في موضع حديثه عن الموسيقى الداخلية، حيث قال: إنها« موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شَكْلةً وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء»[2]، ولكي تتضح لنا صورة الإيقاع الشّعري بنوعيه سلطنا الضوء في هذه الدراسة على شعر أهم شعراء العصر الجاهلي، وهو الشاعر **(عدّي بن زيد العبادي)**[3]، وعند استقرائنا لشعره استوقفتنا قيم إيقاعيّة دفعتنا إلى الغوص في أسرار الإيقاع الشّعري العبّادي، والذي تبين لنا بعد دراسة شعره أنّه قد تفرّد في هذا الجانب عن باقي شعراء عصره، فهو من خلال هذه الموسيقى الشّعرية استطاع وبنجاح أن يمنح لشعره قيمة فنّية، قلما نجدها عند باقي الشعراء.

أولا: الإيقاع الشعري الثابت(الخارجي):

1 الوزن:

يعد "الوزن" بمثابة القاعدة الأساس التي يعرف بها صحيح الشعر من فاسده، ومن هذا المنطلق كانت الدراية بالبحر بمثابة السِّراج، الذي له الفضل في كشف العلاقة

القائمة بين بحر الشّعر ومعانيه، وبالتالي تصبح موسيقى بحر الشّعر عنصراً مهما في إضفاء الإحساس الكامل على أرض الأثر الأدبي الشّعري بإيقاعات تناسبه وتميزه، وعند قيامنا بالتقطيع العروضي لجميع قصائد ديوان **(عَدّي)** وجدنا أنه نظمها في تسعة بحور وهي: الرمل، والخفيف، الوافر، البسيط، المنسرح، المديد، السريع، الكامل، والطويل، أما البحور التي استعملها بكثرة فهي ذات الأوزان القصيرة خاصة منها: بحر الرمل والخفيف فقد نظم على وزنهما سبع قصائد، وهذان البحران قلما نجدهما عند شعراء العصر الجاهلي، وكما هو معلوم أنّ الشّعر في البيئات الحضرية الجاهلية، ونقصد هنا الشعر الحِيْرِي (**الحِيرَة)** هو شعر غنائي بالدرجة الأولى، وكان سبب ظهوره انتشار الغِناء والمعزوفات، والتي بدورها تتماشى مع الأوزان القصيرة، وعليه فلا ضير في إكثار الشاعر للبحور ذات الأوزان القصيرة لأن معظم شعر **(عدي)** هو عبارة عن أَغَانٍ وفي هذا الصدد **يقول (أبو الفرج الأصفهاني):** «وفي سائر قصائد عدي بن زيد التي كتب بها إلى النعمان يستعطفه ويعتذر إليه أغانٍ »[4]، ويُرجع **(غريناوم)** سبب استعمال "بحر الرمل" بكثرة عندا شعراء منطقة الحيرة إلى تأثرهم بالفرس؛ فوزن" بحر الرمل" استعير من الوزن البهلوي المتكون من ثمانية مقاطع، وقد عُدّل بما يلائم العروض العربي [5].

ويرى **(عبد الله الطيب)** أن :« موسيقى الرمل خفيفة رشيقة منسابة، وفيه رنة يصحبها نوع من الملنخوليا أي ضرب العاطفي الحزين في غير ما كآبة ومن غير ما وجع ولا فجيعة ... وهذه الملنخوليا المتأصلة في نغم الرمل تجعله صالحا جدا لأغراض الترنيمية الرقيقة وللتأمل الحزين، وتجعله ينحو عن الصلابة والجد وما إلى ذلك »[6]، ومن شواهد ما نُظم على بحر الرمل في شعر **(عدي)** قصيدته التي قالها وهو مار على المقابر مع **(النعمان بن المنذر)** والتي يبرز من خلالها تقلبات الدهر على الإنسان وأن مصيره الموت لا محالة يقول: [7]

(بحر الرمل)

مَنْ رَآنَا فَلْيُحَدِّثْ نَفْسَهُ أَنَّهُ مُوفٍ عَلَى قَرْنِ زَوَالْ
وُخُطُوبُ الدَّهْرِ لاَ يَبْقَى لَهَا وَلِمَا تَأْتِي بِهِ صُمُّ الجِبَالْ
رُبَّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا عِنْدَنَا يَشْرَبُونَ الخَمْرَ بِالمَاءِ الزُّلاَلْ
وَالأَبَارِيقُ عَلَيْهَا فَدُمٌ وَعِتَاقُ الخَيْلَ تَرْدِي فِيْ الجِلاَلْ

عَمِرُوا دَهْرًا بِعَيْشٍ حَسَنٍ آمِنِي دَهْرَهُمْ غَيْرَ عِجَالْ
ثُمَّ أَصْحَوا أَخْنَعَ الدَّهْرُ بِهِمْ وَكَذلكَ الدَّهْرُ يُودِيْ بِالجِبَالْ
وَكَذَلِكَ الدَّهْرُ يَرْمِي بِالفَتَى فِيْ طلاَبِ العَيْشِ حَالاً بَعْدَ حَالْ

والمتأمل لهذه الأبيات يتبين له أن نفس الشاعر كانت في موقف التأمل الحزين وقد تملكه انفعال نفسي وثوران العاطفة فجاء الإيقاع متفاعلا مع الحدث الذي وافق بحر الرمل.

وإذا ما انتقلنا إلى بحر الخفيف والذي يتساوى وبحر الرمل من حيث الاستعمال في الديوان؛ فنجده مشابها تماما لبحر الرمل من ناحية الخفّة والتقطيع العروضي، فهو يصلح للغناء أكثر؛ لأنه :« مزيج من الرمل والمتقارب فقد اكتسب من الأول نغمته العاطفية، ومن الثاني تدفقه وتلاحق أنفاسه، مما جعله ذا أسر قوي وجللة معتدلة »[8] . ومما جاء في قول (**عدي**) على نسيج هذا البحر نذكر قوله في صروف الدهر وتقلبات الأحوال على البشر، وخاصة الملوك منهم، مذكرا بأن دوام الحال من المحال وأن مصير الإنسان مهما بلغ شأنه هو الموت يقول: [9] (بحر الخفيف)

أَيْنَ أَهْلُ الدِّيَارِ مِنْ قَوْمِ نُوحٍ ثُمَّ عَادٌ مِنْ بَعْدِهِمْ وَثَمُودُ
أَيْنَ آبَاؤُنَا وَأَيْنَ بَنُوهُمْ أَيْنَ آبَاؤُهُمْ وَأَيْنَ الجُدُودُ
سَلَكُوا مَنْهَجَ المَنَايَا فَبَادُوا وَأَرَانَا قَدْ كَانَ مِنَّا وُرُودُ
بَيْنَمَا هُمْ عَلَى الأَسِرَّةِ وَالأَنْمَـ ـاطِ أَفْضَتْ إِلَى التُّرَابِ الخُدُودُ
ثُمَّ لَمْ يَنْقَضِ الحَدِيثُ وَلَكِنْ بَعْدَ ذَا الوَعْدُ كُلُّهُ وَالوَعِيدُ
وَالأَطِبَّاءُ بَعْدَهُمْ لَحِقُوهُمْ ضَلَّ عَنْهُمْ سُعُوطُهُمْ وَاللَّدُودُ
وَصِحِيْحٍ أَصْحَى يَعُودُ مَرِيْضًا وَهُوَ أَدْنَى مِمَّنْ يَعُودُ

وما يمكننا قوله حول اختيار (**عدي**) لبحور الشعر العربي، هو أنه اختار أعذبها وأرقها وأخفها، وهذا ما يتماشى مع رقة وعذوبة البيئة الحضرية آنذاك، ورقة وسهولة لغته وألفاظه، وذلك مما لاءم سيرانها على بحور الشعر ذات الأوزان القصيرة في الديوان، فكأن: « البحر يجري حسب ألفاظه ولغته وفنه لا الألفاظ تجري عليه»[10]، وإذا انتقلنا إلى إيقاع الزحافات والعلل؛ فإننا لا نكاد نجد بيت شعريا من أبيات الدّيوان يخلو

من هذين التغييرين اللذّين يطرآن على التفعيلة. فالشاعر اضطر إلى أن يدخل بعضها على أبياته الشعرية شأنه في هذا شأن جميع الشعراء، القدماء منهم أم المحدثين، ولأن الشاعر هو إزاء عملية إبداعية فنية، فإنّ تواجد الزحافات والعلل يكون لا شعوريا، إذ إنّه يعتمد على الحرص على الذوق الفني، وخاصة الإيقاع منه.

وإذا القينا نظرة متفحصة على الزحافات والعلل في قصائد **(العبادي)** نجد الصدارة لزخاف "الخبن" الذي طرأ على أغلب التفعيلات، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد أنّه قد طرأ على تفعيلات بحر الرمل، المتكون من ثلاث تفعيلات وهي: فَاعِلاَتُنْ /فَاعِلاَتُنْ /فَاعِلُنْ، للشّطر الواحد، فعند دخول الخَبْنِ على التفعيلة الأصلية للبحر، وهي: فَاعِلاَتُنْ المتكونة من سبب خفيف(/0) ووتد مجموع(//0)، أصبحت التفعيلة (فَعِلاَتُنْ)؛ فالحرف الثاني وهو الألف الساكنة(0) حذف من التفعيلة الأصلية، ومن نماذج "الخبن" في قصائد الدّيوان نذكر قوله: [11] (بحر الرمل)

رُبَّ دَارٍ بِأَسْفَلِ الجَزَعِ مِنْ دَوْ مَةَ أَشْهَى إِلَيَّ مِن جَيْرُونِ
وَنَدَامَى لاَ يَفْرَحُونَ بِمَا نَا لُوا وَلاَ يَرْهَبُونَ صَرْفَ المَنُونِ
قَدْ سُقِيتُ الشَّمُولَ فِي دَارِ بِشْرٍ قَهْوَةً مُرَّةً بِمَاءٍ سَخِيْنِ

إلى جانب الزحاف نجد العِلّة المتمثلة في الحَذف الذي طرأ على التفعيلة "فَاعِلاَتُنْ" سواء أكانت التفعيلة من بحر الرمل أو بحر الخفيف عندما طرأت عليها علة الحذف أصبحت التفعلية "فَاعِلاَ" هنا حذفت التاء والنون والتي هي سبب خفيف (/0)، وتُنقل التفعلية "فَاعِلاَ" إلى "فَاعِلُنْ"، والحذف المتواجد في بعض القصائد فسر لنا الاستجابة المباشرة للانفعالات النفسية التي عايشها الشاعر خاصة في فترة السجن.

ولا يخفى علينا الدور الذي تؤديه كل من الزحافات والعلل من خلال إحداثهما للسرعة أو البطء في سير الإيقاع، وهذا ما يتماشى مع حالة الشاعر النفسية، فكما رأينا سابقا أن التشكيلة الوزنية لبحر "الرمل" و"الخفيف" وكذلك"الطويل"،–والنماذج عن ذلك كثيرة في الديوان– تعددت بفضل دخول الزحافات والعلل، فجاءت التفعيلة الأصلية " فَاعِلاَتُنْ"، مَخْبُونَة "فَعِلاَتُنْ"، وكذلك مقطوعة "فَاعِلُنْ"، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى خلق سرعة في الإيقاع، وقتل رتابة الوزن بتفاعيله الصحيحة، وهذا ما يوضح لنا الانفعال الذي

يسيطر على نفسية الشاعر، والذي يحتاج إلى سرعة في الإيقاع، فالشاعر عمد إلى: « اختصار في عدد الأحرف وتقليص في عدد المتحركات أي انه من ناحية الأداء الصوتي يعمل إلى اختصار الزمن لهذا هو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة »[12] . وكما لا يخفى علينا أن الشاعر أكثر من الزحافات خاصة "الخبن" بغية التقليل من السواكن، وكلما قلت السواكن كانت حركة الإيقاع جيّدة، وهذا لعلة التقطيع الذي تحدثه كثرة السواكن وبالتالي تكثر المتحركات وتتوزع السواكن بشكل متباعد، وعليه تأتي المتحركات في شكل سلسلة يبرزها التوزيع المتناسق للسواكن المتباعدة وهذا ما يزيد من جماليات الإيقاع.

ومما ذكرناه سابقا يتضح لنا أنّ الوزن الإيقاعي كان له الدور الفعال في إبراز وتوضيح المعنى الذي تكتمه أنفاس الذات المبدعة الكثيرة الاهتزاز فهو: « ليس مجرد شكل خارجي لكسب الشعر زينة ورونقا بل إنه يختص بالشعر المرتبط بالعاطفة الإنسانية »[13]، وبعد هذه المحطة التي كشفنا من خلالها جماليات الوزن الشّعري العبّادي، ننتقل إلى عنصر لا يقل أهمية عن سابقه وهو: القافية.

2 القافية:

تحتل القافية مكانة سامية لما لها من قيمة إيقاعية، لأن جمال البيت الشعري متوقف على جمال قافيته والتحامها بأجزاء البيت الواحد، لذا نجد الدارسين قد أفاضوا الحديث عن أهميتها، وأولوها عناية كبيرة، والقافية عند عالم العروض **(الخليل بن أحمد الفراهيدي)**(100-175هـ)، هي:« من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن» [14]، في حين يذهب **(إبراهيم أنيس)** في كتابه " **موسيقى الشعر**"، إلى أن القافية:« ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان بفترات زمنية منتظمة وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن »[15]، وأثناء تتبع للقوافي وأنواعها على مستوى الدّيوان توصّلنا إلى الآتي:

نسبة استعمال القافية من حيث الوزن واللقب:

أ- المترادف: 1،40%

ب- المتواتر :47،18%

ج- المتدارك:34،50%

د- المتراكب:16،90%

هـ- المتكاوس:00،00%

نسبة القافية من حيث حركة حرف الروي:

أ- المطلقة: 46،80%

ب- المقيدة: 53،19%

نسبة استعمال القافية من حيث النوع:

أ- المؤسسة:15،49 %

ب- المردوفة: 46،47%

ج- الخلية من الردف والتأسيس: 38،02%

نسبة استعمال القافية من حيث البناء:

أ- كلمة: 27،46%

ب- بعض كلمة: 48،59%

ج- كلمة وبعض كلمة: 23،94 %

والملحوظ من الدراسة الإحصائية للقوافي، أن الشاعر من ناحية أوزان وألقاب القوافي؛ قد استعمل بكثرة القافية المتواترة بنسبة 47،18% وهذا يعني أن الشاعر يعيش حالة قلق وتوتر نفسي، ومرد ذلك إلى تقلب الأحوال عليه؛ فبعدما كان يعيش حياة لهو وترف ويحظى بمكانة مرموقة سياسيا واجتماعيا، أصبح بين ليلة وضحاها سجينا بين جدران صماء لا يسمع إلى ندائه أحدا حتى المقربين منه، وعلى رأسهم **(النعمان بن المنذر)** ملك الحيرة، والذّي كان **ل:(عدي)** الفضل في توليه الحكم والذي قابل الإحسان بالإساءة، وذلك بجزه للشاعر في السجن من غير ذنب، أما من ناحية إطلاق وتقييد القوافي، فنجد أن الشاعر قد استعمل القافية المقيدة وبشكل مكثف في الديوان بالمقارنة

مع القافية المطلقة، فقد جاءت القوافي المقيدة بنسبة 53،19%، وهذا يدل على عدم وجود حرية وانطلاقة لنفسية الشاعر الذي هو تحت التقييد والسجن.

أما من حيث نوع القافية فإننا نجد الغلبة للقافية المردوفة، بنسبة 46،47%، وقد أحدث هذا النوع من القوافي نوعا من الارتقاء الإيقاعي فمن المعروف أن الّردف يأتي قبل الروي متمثلا في (أ،و،ي)، وهي حروف مد، والتي لها جرس موسيقي خاص عند النطق بها، يميزها عن غيرها من الحروف ذلك: « لما لها من صلة نفسية في راحة القلب بمد النفس، وراحة الأذن بطيب النغم، وإعطاء النظم من تجاوب الجرس مالا يعطيه توالي الحروف والحركات» [16]، ومن حيث بناء القافية نجد أن قوافي الديوان جاءت اغلبها بعض كلمة وبنسبة 48،59% وهذا من شأنه أن يخلق نوعا من الخِفَة في إيقاع القافية.

وصفوة القول عن القافية، هو أن الشاعر جنح إلى استعمال القافية المتواترة، المقيدة، المردوفة، والتي هي بعض من كلمة؛ وجدنا أغلبها متواجد في قول **(عدي)** في رثاء علقمة بن عدي بن كلب يقول: [17] (بحر السريع)

تَعْرِفُ أَمْسِ مِنْ لَمِيسِ الطَّلَلْ مِثْلَ الكِتَابِ الدَّارِسِ الأَحْوَلْ
أَنْعِمْ صَبَاحًا عَلْقَمَ بْنَ عَدِّي أَثَوَيْتَ اليَومَ أَمْ تَرْحَلْ
قَدْ رَحَّلَ الفِتْيَانُ عِيْرَهُمُ وَاللَّحْمُ بِالغِيْطَانِ لَمْ يُنْشَلْ
إِذْ هِيَ تَسْبِيْ النَّاظِرِيْنِ وَتَجْـ لُو وَاضِحًا كَالأُقْحُوانِ رَتِلْ
عَذْباً كَمَا ذُقْتُ الجنِيَّ مَنَ التُفَّـ احِ مَسْقِيًّا بِبَرْدِ الطَّلْ

فالقافية (أَحْوَلْ) جاءت متواترة (حْوَلْ) متكونة من متحرك واحد بين ساكني القافية (0/0) وهي مقيدة أي إنّ رويها(اللام) جاء ساكنا غير متحرك، وجاءت كذلك مردوفة والرَّدْفُ تمثل في حرف الواو، الذي جاء قبل حرف الروي.

وبحديثنا عن الروي نجد أن (عدي) في ديوانه قد اختار حرف الراء رويا لأغلب قصائده وهو من الحروف التي تجيء رويا وبكثرة من الشعر العربي حسب تقسيم **(إبراهيم أنيس)** للحروف التي يمكن أن تقع رويا في الشعر العربي [18]، وحرف الراء هو من الأصوات الجهورية وهو«صوت لثوي يحدث بتكرار ضربات اللسان في هذه المنطقة

(منطقة اللثة)،ومن هنا كانت تسميته "الصوت المكرر" »[19]، وقد أحدث روي الراء جوا موسيقيا جميلا على مستوى قصائده، ومن نماذج ورود حرف الراء رويا نستحضر قول العبّادي: [20] (بحر الطويل)

مَطَالِبُ دُنْيَاهُ بِإِتْعَابِ نَفْسِهِ كَوَرَّادِ مَاءٍ مِنْ أَجَاجٍ مُكَدَّرِ
فَمَا ازْدَادَ شُرْبًا مِنْهُ إِلاَّ أَثَابَهُ بِهِ عَطَشًا يَرْوِيْهِ فِيْ كُلِّ مَصْدَرِ

ففي هذين البيتين اللّذين عرض فيهما الشّاعر مصير الإنسان الذي يُتعب نفسه في طلب الدنيا ومتاعها، فقد شبهه بشارب الماء العكر شديد الملوحة، فكلما شرب منه زاده ذلك عطشا على عطش، وقد ناسب موضوع البيتين حرف الراء الذي هو روي حركته الكسرة؛ فهذه الحركة عادة ما تدل على الألم والانكسار وهي بمثابة رمز للحالة النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر.

وإذا ما تطرقنا إلى حروف القافية في هذا المثال أو في سائر قوافي الديوان، يمكننا القول: أن الشاعر اختار حروفا مختلفة عن حرف الروي، من ناحية مخرجها، ولهذا لا نجد ثقلا بين نطق الحروف، وكذلك التجانس الصوتي بين كلمات القافية فلا نجد اختلافا كبيرا بين أغلبية القوافي إلا في حرفين أو ثلاثة ومن أمثلة ذلك نذكر: قافيتا البيتين المذكورين آنفا، فقافية البيت الأول هي:(كَدْدَرِي،/0//0)،والبيت الثاني(مَصْدَرِي،/0//0)، فبالنّظر إلى التجانس الصوتي العمودي للقافيتين نجد بأنهما: تتفقان في التفعيلة التي تتبع من تجانس حركة الحروف، ونجد كذلك أنهما تختلفان في ثلاثة، حروف فقط وتتحد في باقي الحروف، وهذا التجانس زاد في تلاحم القافية وانسجامها مما زاد الإيقاع القفوي جمالا.

ثانيا:الإيقاع الشعري المتحرك(الداخلي):

3 التوازي التركيبي:

يعد التوازي من بين أهم الملامح التي تدخل في تركيب الإيقاع الدّاخلي فهو عبارة عن:« تكرار يحدث في البنية النحوية مع اختلاف هذه البنية »[21]، ومن هذا نفهم أنّ التوازي له دور فعّال في اتساق النّص الشّعري وذلك بفضل التكرار الذي يحدث على مستوى الوحدات الصوتية مع تغيير اللفظ، ومن هنا تبرز لنا فاعلية التوازي في أنه:

«عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد » [22]، والتوازي بشقيه الأفقي والعمودي كان له حضور مَلِحٌ على مستوى الديوان ومن نماذج التوازي وتركيبه نذكر قول الشاعر[23]:

وَلاَ تُفْشِيْنَ سِرًّا إِلَى غَيْرِ حِرزَةٍ وَلاَ تُكْثِرِ الشَّكْوَى إِلَى غَيْرِ عَابِدِ

التركيب	استئنافية	حرف جزم	فعل مضارع	مفعول به	حرف جر	اسم مجرور	مضاف اليه	استئنافية	حرف جزم	فعل مضارع	مفعول به	حرف جر	اسم مجرور	مضاف اليه
البيت الشعري	و	لا	تفشين	سرا	إلى	غير	حرزة	و	لا	تكثرن	الشكوى	إلى	غير	عابد

وكذلك في قوله: [24] (بحر الخفيف)

أَيْنَ آبَاؤُنَا وَأَيْنَ بَنُوهُمْ أَيْنَ آبَاؤُهُمْ وَأَيْنَ الجُدُودُ

وقوله أيضا:[25] (بحر الخفيف)

فَكَمَا أَنْتُم كُنَّا وَكَمَا نَحْنُ تَكُونُونَ

التركيب	ظرف مبني	مضاف اليه	حرف مبني	ظرف مبني	مضاف اليه	ظرف مبني	مضاف اليه	حرف مبني	ظرف مبني	مضاف اليه
البيت الشعري	أين	آباؤنا	و	أين	بنوهم	أين	آباؤهم	و	أين	الجدود

التركيب	استئنافية	مبتدا	ضمير فصل	مفعول به	استئنافية	مبتدا	ضمير فصل	فعل مضارع ناقص
البيت الشعري	و	كما	أنتم	كنّا	و	كما	نحن	تكونون

أما التوازي العمودي أو الرأسي فنجده في قوله: [26] (بحر المنسرح)

وَآلفُ الخُطَّةَ المُضَمَّنَةَ ال خَيْرِ إِذْ بَعْضُهُمْ مُجَانِبُهَا

وَأَطْلُبُ الخُطَّةَ النَّبِيْلَةَ بِالْـ قُوَّةِ إِذْ يُسْتَهَدُّ طَالبُهَا

فجاءت تركيبة البيتين كالآتي:

التركيب	حرف مبني	فعل مضارع	مفعول به	صفة	اداة تعريف	حال	أداة شرط	مبتدأ	فاعل وهو مضاف
البيت الأول	**و**	**آلف**	**الخطة**	**المضمّنة**	**ال**	**خير**	**إذ**	**بعضهم**	**مجانبها**
البيت الثاني	و	أطلب	الخطة	النبيلة	ال	قوة	إذ	يستهدّ	طالبها

وفي قوله أيضا : [27] (بحر مجزوء الوافر)

وَإِنِّي لَأَبْنُ سَادَاتٍ كِرَامٍ عَنْهُمُ سُدْتُ

وَإِنِّي لَأَبْنُ قَامَاتٍ كِرَامٍ عَنْهُمُ قُمْتُ

وجاءت تركيبة البيتين كالآتي:

التركيب	استئنافية	حرف ناسخ	جار ومجرور	مضاف إليه	مضاف إليه	جار ومجرور	فعل ماضي
البيت الأول	و	إني	لابن	سادات	كرام	عنهم	سدْتُ
البيت الثاني	و	إني	لابن	قامات	كرام	عنهم	قمْتُ

وما لاحظناه من نماذج التوازي الموجودة على مستوى الديوان، أنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع، فالأبيات التي احتوت على التوازي حوت على كم كبير من الإيقاع، وهذا بفضل الوقع الصوتي الذي ضاعف الكَمَّ النغمي، ونتجت عن ذلك أنغاما موسيقية تعبر عما تمتلئ به نفس الشاعر من العواطف التي تصل إلى المتلقي دون عناء وهذا ما يجعله يتفاعل مع الأبيات.

4 –التكرار:

يعتبر التكرار من أهم ملامح الشعر، والذي له الفضل في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، والتكرار عند **(ابن الأثير)** هو:« دلالة اللفظ على المعنى مرددا »[28]، وعليه فالتكرار يقوم على تكرار الحرف، أو الكلمة، أو الجملة ؛ شرط أن تدلّ على معنى واحدا، وينقسم التكرار إلى قسمين على حد تعبير **(دي بوجراندود)** «التكرار المباشر ويقصد به تكرار العناصر اللغوية بألفاظها، والتكرار غير المباشر ويقصد به تكرار الجزئي، وهو تكرار بالمعنى دون ذكر اللفظ وهذا النوع الأخير هو الذي سماه "**الزركشي**" التكرار بالترادف» [29]، ومن أنواع التكرار التي وجدناها على مستوى الديوان نذكر:

أ– تكرار الحرروف:

إن تكرار حرف من الحروف في النصّ الشّعري يعتبر النقطة الأولى التي ينطلق منها الإيقاع المتحرك، فتكرار حرف عن غيره من الحروف، يخلق نوعا من المتعة لدى المتلقي، ومن بين الحروف المكررة نذكر حرف الميم في قول **عدي:** [30]

(بحر المديد)

عَلْقَمُ مَا بَالُكَ لَمْ تَأْتِيْنَ أَمَا اشْتَهَيتَ اليَومَ أَنَّ تَنْعَمَا

فالشاعر كرر حرف الميم تكرارا متساويا ثلاث مرات لكل شطر،وبما أن حرف والراء من الأصوات الجهورية فإن التوافق بينه وبين نفسية الشاعر قد بلغ ذروته لأن **(عدي)** في مَوضِع وصف الخَمْرِة وما تتميز به من بَثٍّ الراحة والسعادة للإنسان، وحرف الميم هو الأنسب لمثل هذه المواقف لارتباطه بالمعاني الهادئة المصاحبة للموسيقى الخفيفة لا تكاد تلتقطها الأذن حتى تستقبله الأحاسيس.

ومن تكراره كذلك لحرف الميم نذكر قوله:[31] (بحر الطويل)

أَتَعْرِفُ رَسْمَ الدَّارِ أُمِّ مَعْبَدِ نَعَمْ ! فَرَمَاكَ الشَّوْقُ بَعْدَ التَّجَلُّدِ

فالشاعر في هذه الوقفة الطَلَلِية، كرر حرف الميم تكرار غير منتظم، عكس ما رأيناه في النموذج السابق، ففي صدر البيت كرر حرف الميم خمس مرات، أما في عجز البيت فكرره مرتين فقط، فهذا التكرار للحرف غير المنتظم بين شطري البيت الشعري، يزيد جمالا في موسيقى البيت، وكذلك يؤدي إلى تنوع الإيقاع بين الصدر والعجز للبيت الشعري الواحد.

ونجده كذلك كرر حرف النون وذلك في قوله:[32] (بحر المنسرح)

تَظُنُّ أَنْ لَنْ يُصِيْبَهَا عَنَتُ الـ دَّهْرِ وَرَيْبُ المَنُونِ كَارِبُهَا

وفي قوله أيضا:[33] (بحر الرمل)

أَبْلِغِ النُّعْمَانَ عَنِّي مَأْلُكًا أَنَّهُ قَدْ طَالَ حَبْسِي وَانْتِظَارِيْ

ففي البيتين نجد أن الشاعر كرر حرف النون الذّي هو، صوت مَجْهُور، وقد زاد في جماليته التضعيف الذي طرأ عليه خاصة في البيت الثاني، والذي قصد الشاعر من خلاله التّنفيس عن انفعاله، جرّاء الحزن الذّي خيّم عليه أثناء فترة سجنه.

أما من ناحية تكرار حرفين معا في بيت شعري واحد نذكر تكراره لحرف الألف وحرف الراء في قوله :[34] (بحر البسيط)

فَإِنَّهُ لاَ كَشِرْوَاهُ رَأَى أَحَدًا أَمَرَّ أَمْرًا وَأَقْوَى مِنْهُ أَضْرَارَا

فحرف الألف تكرّر ستّ مرّات في صدر البيت، وسبع مّرات في عجز البيت، بينما حرف الراء تكرّر مرّتين في صدر البيت، وستّ مرّات في عجزه، والرّاء يعتبر حرف روي في القصيدة، والذّي حظي بنسبة كبيرة من الدّيوان؛ من ناحية مجيئه رويا في معظم

القصائد، وهذا التّكرار لحرف الرّوي في البيت الشّعري زاد من تقوية إيقاع حرف الرّوي؛ لأن الشّاعر قد ضمّنه في حَشْو الأبيات ممّا زاد في تَوطيد الإيقاع العام للقصيدة، فتكرار حرفين (الألف والراء)، وهما صوتان جهوريان، يمتازان بقوة الوضوح السمعي، وفر لنا تناغما إيقاعيا تحسه الآذان .

وعليه فتكرار حرف بعينه، أو حرفين في البيت الواحد، من شأنه أن يوفر لنا درجة عالية من التّناغم الإيقاعي: « فإذا ما تكرر صوت الحرف كان كأنه نقرة تتبع آخر على وتر واحد فيتميز الرنين ويقوي باعث الإيقاع والتأثير وقل ضعف ذلك إذا تكرر حرفا »[35]، ومن تكرار الحروف نجد تكرار حروف المد(أ،و،ي)، التي لها الفضل في التنوع الموسيقي على مستوى الكلمات والجمل، فهي تحتاج إلى زمن أطول للنطق بها إذا ما قارناها ببقية الحروف « ويرجع ذلك إلى أن الهواء عند مروره أثناء النطق بها يمر حرا من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة»[36]، ومن نماذج تكرار حروف المد في القصيدة نذكر حرف الياء في قول الشاعر: [37] (بحر البسيط)

فَعِشْتُ أُولِي صَدِيْقِيْ مَا يُسَرُّ بِهِ وَمَنْ تَكَيَّدَنِيْ نَابًا وَأَظْفَارَا

فالشاعر كرر حرف المد الياء تكرار منتظما بين شقي البيت الشعري، فجاء مكررا ثلاث مرات لكل من الصدر والعجز، فحرف المدّ هذا فكأنه الحرف الأقدر على التعبير عن مشاعر الحزن والألم، والتي عان منها الشاعر، وكيف لا وهو المغدور من طرف الصديق الذّي تحوّل بين ليلة وضحاها إلى عدّو لدود، فيفضّل حرف المدّ وموسيقاه الذي خلقها، والتّي سمحت للضغط النّفسي أن يتسرّب، ويتسلّل إلى الخارج، وإطلاق صراح المكبوتات، والضغوطات النفسية التّي كانت حبيسة في صدر الشاعر.

فحروف المدّ التّي تكررت في أبيات الشعر الموجودة في الديوان، والتّي هي بكثرة أراد بها الشاعر تأكيد المعنى من جهة،و تأكيد الموسيقى الدّاخلية من جهة أخرى.

ب- تكرار الكلمات:

يعد تكرار الكلمات في النّص الشّعري مظهرا إيقاعيا جذابا، فالشّاعر حين يَعمد إلى تكرار كلمة، وكأنه يريد أن يعيد لذهن المتلقي مَثيلتها وأن يجعلها مميزة عن باقي الكلمات الأخرى، ومن تكرار الكلمات نذكر:

أ- **تكرار الاسم:** ومن نماذج ذلك نورد تكرار كلمة (الموت) في قوله:[38]
. (بحر الخفيف)

لاَ أَرَى المَوْتَ يَسْبِقُ المَوتَ شَيْئًا نَغَّصَ المَوْتَ ذَا الغِنَى وَالفَقِيرَا

فالشّاعر كرّر كلمة (الموت) ثلاث مرّات، وهو تكرار قائم على الاتفاق في المعنى، وقد اختار الشّاعر هذه الكلمة، وكررها عن غيرها لما لها من قوة في أداء المعنى، لأنّ كلمة الموت تؤثر في المتلقي، وتجعله أكثر استيعابا لما يقال وكذلك لأنّ فكرة الموت أكثر ما يؤرّق الإنسان الجاهلي، وخاصة إذا كان هذا الإنسان في موقف يكون الموت أقرب إليه من أي شيء آخر، وهذا ما كان عليه الشاعر **(عدي)** ضمن غياهيب السّجن؛ فالموت يترصد به من جميع الجوانب، ولا مفرا منه، وبالتالي أراد أن يجهر على ما يختلج في صدره، وقد أبرز من قوله أنّ الناس جمعاء، لن يسلم أحد منهم من الموت، ولو كان ذا شأن وغنى، وبقوله هذا يوصل رسالةً إلى الملك " **النعمان بن المنذر**" الذي كان ملكا ظالما في حكمه، ومتسرع في قراراته، والذّي يؤكد لنا هذا هو سجنه ل:(عدي) الذّي كان ساعده الأيمن.

- **تكرار الفعل:**

ومن نماذجته نذكر تكرار فعل الأمر في قوله: [39] (بحر الخفيف)

أَبْلِغَا عَامِرًا وَأَبْلِغْ أَخَاهُ أَنَّنِي مُوثَقٌ شَدِيْدٌ وِثَاقِيْ

فالفعل **(أبلغ)** تكرر مرتين، وهذا ما جعله يعطي نغما موسيقيا مميزا، وقد زاد هذا التّكرار في تأكيد المعنى وإيصاله إلى المتلقي؛ من خلال نغمات خاصة وجذابة فالشاعر بهذا أراد أن يبلغ إخوته بأنه بالسجن ولا يستطيع فعل أي شيء من دونهم.

ومن نماذج تكرار الفعل كذلك نجد تكرار فعل المضارع في قوله: [40] (بحر الخفيف)

يَومَ لاَ يَنْفَعُ الرَّوَاغُ وَلاَ يَنْفَعُ إلاَّ المُشَيَّعُ النِّحْرِيْرُ

ففي البيتين كرّر الشّاعر الفعل المضارع **(ينفع)**، وهذا التكرار جاء ليعيد للأذهان مثيلة الكلمة الأولى وهذا ما زاد في جمالية الإيقاع للبيتين.

- **تكرار الأساليب:**

ومن نماذجها نذكر تكرار أسلوب النداء في قوله : [41] (بحر الطويل)

وَعَاذِلَةٍ هَبَّتْ بِلَيْلٍ تَلُومُنِي فَلَمَّا غَلَتْ فِي اللَّوْمِ قُلْتُ لَهَا: اقْصِدِيْ
أَعَاذِلُ إِنَّ اللَّومَ فِيْ غَيْرِ كُنْهِهِ عَلَّيَ ثِنًى مِنْ غَيِّكِ المُتَرَدِّدِ
أَعَاذِلُ قَدْ أَطْنَبْتِ غَيْرَ مُصِيْبَـةٍ فَإِنْ كُنْتِ فِي غَيٍّ فَنَفْسَكَ فَارْشِدِيْ
أَعَاذِلُ إِنَّ الجَهْلَ مِنْ ذِلَّةِ الفَتَى وَإِنَّ المَنَايَا لِلْرِجَالِ بِمِرْصَدِ
أَعَاذِلُ مَنْ تُكْتَبْ لَهُ النَّارُ يَلْقَهَا كِفَاحًا وَمَنْ يُكْتَبْ لَهُ الفَوْزُ يَسْعَدِ
أَعَاذِلُ قَدْ لاَقَيْتُ مَا يَزَعُ الفَتَى وَطَابَقْتُ فِيْ الحِجْلَيْنِ مَشْيَ المُقَيَّدِ
أَعَاذِلُ مَا يُدْرِيْكَ إِلاَّ تَظَنُّـــنًا إِلَى سَاعَةٍ فِي اليَومِ أَوْ فِيْ ضُحَى الغَدِ

فالشاعر كرّر لفظ "أعاذل"، تكرارا عموديا في بداية كل بيت شعري، وهو نداء لإحدى العاذلات وأصل النداء "يا عاذلة" وقد جاءت مُرَخَمَة "أَعَاذِلُ" لتتناسب مع خفة موسيقى، صاغها الشاعر في شكل مواعظ وحكم ؛وهذا التكرار المتناسق أعطى للإيقاع لمسة جمالية خاصة، في بداية كل بيت.

ومما جاء في تكرار أسلوب الشرط قوله: [42] (بحر الطويل)

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَنْفَعْ بِودِّكَ أَهْلَهُ وَلَمْ تَنْكِ بِالبُؤْسَى عَدُوَكَ فَابْعِدِ
إِذَا مَا امْرُؤٌ لَمْ يَرْجُ مِنْكَ هَوَادَةً فَلاَ تَرْجُهَا مِنْهُ وَلاَ حِفْظَ مَشْهَدِ
إِذَا أَنتَ فَاكَهتَ الرِّجَالَ فَلاَ تَلَعْ وَقُلْ مِثْلَمَا قَالُوا وَلَا تَتَزَنَّدِ
إِذَا أنت طَالَبتَ الرِّجَالَ نَوالَهُمْ فَعِفَّ وَلَا تَأْتِيْ بِجُهْدٍ فَتُنْكَدِ

فأداة الشرط " إذا" تكررت في بداية كل بيت، وهذا ما زاد في الجمال الموسيقي للأبيات، التّي احتوت على نصائح، وإرشادات صاغها الشّاعر في أسلوب شرط زادها جمالا جملة جواب الشرط في شطر البيت الثاني، التي زادت المعنى توكيدا وجمالا.

أما أسلوب الاستفهام فقد تكرر في قوله: [43] (بحر الخفيف)

أَيْنَ أَهْلُ الدِّيَارِ مِنْ قَومِ نُوحٍ ثُمَّ عَادٌ مِنْ بَعْدَهُمْ وَثَمُودُ
أَيْنَ آبَاؤُنَا وَأَيْنَ بَنُوهُمْ أَيْنَ آبَاؤُهُمْ وَأَيْنَ بَنُوهُمْ

وفي قوله : [44] (بحر الخفيف)

أَيْنَ أَيْنَ الفِرارُ مِمَّا سَيَأْتِيْ لاَ أَرَى طَائِرًا نَجَا أَنْ يَطِيْرَا

فالاستفهام في الأبيات السّالفة الذكر جاء متمثلا في الأداة الاستفهامية: " أين"، والتي جاءت إمّا في بداية البيت الشعري، أو ثنايا البيت، وهذا ما أعطاها جمالا إيقاعيا، ففي البيت الثاني من النّموذج الأول، جاءت أداة الاستفهام مكررة أربع مرات، مرتين في صدر البيت، ومرتين في عجزه، ومما زاد في جمالية التّكرار هو؛ أنّ الفاصل بين أدوات الاستفهام هو اسم واحد فقط، وهذا ما جعل للإيقاع نغما مميّزا خاصّا به متولد من هذا التكرار المنتظم، أما في المثال الأخير من قول الشاعر، نجد أن الشاعر قد كرر أداة الاستفهام " أين" مرتين متواليتين في صدر البيت، وهذا ما يؤكّد التّكرار، ويجعله ذو نغم مميز، والاستفهام في جميع الأبيات المذكورة، صاحبه حزن عن مصير الإنسان، الذي ينسى الموت ويعيش في الدنيا وكأنّه مخلدا فيها.

وما يمكن أن نقوله من تكرار الكلمة سواء كان فِعْلاً، أو اسْمًا، أو أسْلُوبًا من الأساليب التكرارية، كان له إيقاعا مؤثرا في النص، ساهم في نسج خيوط القصيدة ورفع مستواها الحسي لأن: « التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى؛ ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه » [45].

- تكرار الجملة:

يعتبر تكرار الجملة من القيم الإيقاعية المهمّة، فله الفضل في إشاعة جوّ موسيقي جذّاب، داخل النص الشعري، ويأتي هذا التكرار على الأغلب، في بداية الكلام، ، أو في بداية النص الشعري، ومن ذلك ما قاله **(عدّي)** لزوجته عندما زارته في السجن ورأته على تلك الحال الميئوس منها:[46] (بحر الخفيف)

فَاذْهَبِيْ يَا أُمَيْمُ غَيْرَ بَعِيدٍ لَا يُؤَاتِيْ العِنَاقُ مَنْ فِي الوِثَاقِ

وَاذْهَبِيْ يَا أُمَيم إِنْ يَشَأ اللَّـ ـهُ يُنَفِّسْ مِنْ أَزْمَ هَذَا الخِنَاقِ

فالشاعر كرر جملة " اذهبي يا أميم" المكوّنة من فعل أمر، وأداة نداء، ومنادى فهذا التنوع في الجملة بين الفعل، والأداة، والاسم، زاد الإيقاع وضوحا، خاصّة عندما طرأ التكرار عليها، فالشاعر أراد من البيتين أن ينّبه زوجته أنه لا جدوى من زيارته في السجن، ورأيته على الحال التي هو عليها، فمجيئها سيزيد من أرقه وحزنه.

ومن تكراره للجملة في البيت الشعري الواحد نذكر قوله:[47] (بحر المديد)

نَاشَدَتْنَا بِكِتابِ اللهِ حُرْمَتُنَا وَلَمْ تَكُنْ بِكِتَابِ اللهِ تَرْتَفِعُ

فقد كرر **(عَدّي)** جملة :" كتاب الله" في البيت، فهو يُشِيْدُ بفضل كتاب الله عليه، وعلى أهله في ارتفاع مقامهم وحرمتهم وهذا يعكس الدين الذي كان يعتنقه الشّاعر، وهو دين المسيحيّة وقد أسهَم تكرار الجملة في البيت الشعري من زيادة جمال الإيقاع فيه.

الخاتمة:

وخلاصة القول أن **الإيقاع الثابت (الخارجي)**، كان متميزا وجد فعال في نسج خيوط النص الشعري العبّادي؛ فبالنسبة للوزن يتبين لنا أن "**عدي بن زيد** " أجاد في هذا الجانب، فنجده اعتمد في نظم أشعاره على البحور ذات الأوزان القصيرة (الرمل والخفيف) والتي تمتاز بالرقة والعذوبة، أما القافية فقد استعمل المتواترة التي جاءت مقيدة ومردوفة، فساعدت في إعطاء الوزن طاقة متجددة، وهذا بفضل الترنيمة الإيقاعية التي أحدثتها داخل الفضاء الشعري، أما **الإيقاع المتحول(الداخلي)** كان له مردودا وفاعلية على الإيقاع الشعري حيث أدى إلى انسجام أجزاء القصيدة. وقد لجأ الشاعر أيضا إلى استعمال التوازي فكان له حضور ملحّ في شعر "عدّي"، فأدى إلى انتظام وحدات الأبيات وبالتالي جاءت على نفس واحدة تبرز مدى براعة الشاعر في هذا الجانب، أما التّكرار بأنواعه فساهم في وسم النّص بالترجيع والمعاودة التّي هي جوهر الإيقاع، ومن هنا نستطيع الحكم بتفرد "**عدي بن زيد** " في الجانب الموسيقي وبفضل موسيقى شعره كان شاعر زمانه فصدق الذي قال عنه أنّه شاعرا مبتكرا.

هوامش:

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية مصر، ط2 1952م، ص15.

[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004، ص97.

[3] هو عدي بن زيد بن حماد بن زيد بن محروف شاعر جاهلي من تميم عاش في بلاط كسرى أبرويز وفي الحيرة حين ملكها النعمان بن المنذر، كان سياسيا وأديبا وشاعرا اشتهر بشعر الحكمة والخمريات، وكانت له مكانة مرموقة في بلاط كسرى وفي بلاط النعمان، هذا ماجعل الحساد يكيدون له المكايد إلى أن وقع بينه وبين النعمان وشاية أدت إلى سجنه وقتله، وقد وردت أخباره مبثوثة في أمهات الكتب ينظر: الأغاني، ومعجم الأدباء، والجمهرة.....

[4] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني،ج2، مطبعة التقدم، مصر،(د.ط)،(د.ت)، ص37.

[5] ينظر: عدي بن زيد العبادي الديوان، تح: محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع والطبع، بغداد،(د.ط)، 1965م، ص18.

[6] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعر العرب،ج1، دار الفكر، ط2،م1970،ص134.

[7] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص82،83.

[8] المرشد إلى فهم أشعار العرب، المرجع السابق، ص192.

[9] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص122.

[10] راجحة عبد السادة سليمان: ملامح من سمات الحضارة في شعر عدي بن زيد العبادي، مجلة كلية الآداب، جامعة المستنصرية،ع101، ص94.

[11] . عدي بن زيد العبادي الديوان،ص186.

[12] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983م، ص172.

[13] المرجع نفسه، ص160.

[14] أبو يعقوب بن يوسف السكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص688.

[15] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 146.

[16] عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير،عالم المعرفة،بيروت، ط2،1407هـ/1986م ، ص62.

[17] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص157.

[18] ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، 275.

[19] كمال بشر:علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)،2000م،ص407.

[20]عدي بن زيد العبادي الديوان، ص135.

[21] فاطمة زايدي: الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم دراسته في ديوان الأرق، دراسة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة،(إشراف عز الدين صحراوي)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر، 2012–2013م،ص 288.

[22] وهاب داودي : البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع10، 2014، ص311.

[23] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص97.

[24] المصدر نفسه، ص122.

[25] المصدر نفسه، ص180.

[26] المصدر نفسه، ص49.

[27] المصدر نفسه، ص119.

[28] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر،(د.ط)،(د.ت)، ص345.

[29] فاطمة زايدي: الاتساق والانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم دراسة في ديوان الأرق،ص279–280.

[30] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص166.

[31] المصدر نفسه، ص102.

[32] المصدر نفسه، ص45.

[33] المصدر نفسه، ص93.

[34] المصدر نفسه، ص55.

[35]محمد مقداد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة ناشرون ومؤرخون، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص174.

[36] فرحان علي القضاة:القيمة الموسيقية للتكرار في شعر الصاحب بن عباد،مجلة مجمع اللغة العربية الأردني،الأردن،ع58،ربيع الأول 1420–1421هـ/كانون الثاني–حزيران 2000م،ص133.

[37] عدي بن زيد العبادي الديوان، ص51.

[38] المصدر نفسه، ص65.

[39] المصدر نفسه، ص151.

[40] المصدر نفسه، ص90.

(41) المصدر نفسه، ص102،103.

(42) المصدر نفسه، ص105.

(43) المصدر نفسه، ص122.

(44) المصدر نفسه، ص65.

(45) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط3،1967م، ص 242.

(46) عدي بن زيد العبادي الديوان، ص151.

(47) المصدر نفسه، ص147.