

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministry of Higher Education and Scientific Research

جامعة البليدة 2

University of Blida 2

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة العربية وآدابها



الميدان: الآداب واللغات

الشعبة: ليسانس جذع مشترك

التخصص: لغة وأدب عربي

دروس ومحاضرات وتطبيقات
في مادة العروض وموسيقى الشعر

الطور: ليسانس

السنة: الأولى

السداسي: الأول

من اعداد الدكتورة: آسية داحو

الرتبة: أستاذ محاضر أ

السنة الجامعية: 2021-2022

02ص.....	الفهرس
04ص.....	مقدمة
05ص.....	المحاضرة الأولى:
	التعريف بعلم العروض (العروض لغة واصطلاحاً- واضع علم العروض-أهمية علم العروض وفوائده) - معنى الشعر - موسيقى الشعر .
15ص.....	المحاضرة الثانية:
	تعريفات القصيدة، الأرجوزة، المعلقة، الحولية ، الملحمة، النقيضة، البيتية، البيت.
33ص.....	المحاضرة الثالثة:
	قواعد الكتابة العروضية (القواعد اللفظية - القواعد الخطية) تقطيع الشعر العربي (الرموز، التفعيل، الأسباب).
40ص.....	المحاضرة الرابعة:
	بناء البيت (التعريف، الأعاريض، الأضرِب)، أنواع الأبيات الشعرية- التفاعيل ومتغيراتها، المقاطع العروضية
50ص.....	المحاضرة الخامسة:
	الزحافات والعلل
58ص.....	المحاضرة السادسة:
	التصريع - التجميع - التدوير - البحور والدوائر
75ص.....	المحاضرة السابعة:
	البحور الشعرية- معنى البحر - عدد البحور الشعرية ومفاتيحها-خصائص بحور الشعر - البحور في الشعر الحرّ .
101ص.....	المحاضرة الثامنة:
	أوزان البحور، بحر الطويل - بحر المديد - بحر البسيط - بحر الوافر
113ص.....	المحاضرة التاسعة:
	بحر الكامل- بحر الهزج - بحر الرجز- بحر الرمل .
124ص.....	المحاضرة العاشرة:

بحر السريع - بحر المنسرح - بحر الخفيف- بحر المضارع	
المحاضرة الحادي عشر:.....	ص138
بحر المقتضب - بحر المجتث - بحر المتقارب- بحر المتدارك	
المحاضرة الثانية عشر:.....	ص148
دراسة القافية - القافية بحروفها - حركاتها أنواعها وعيوبها	
المحاضرة الثالثة عشر:.....	ص157
القافية في الشعر المعاصر - الجوازات الشعرية	
المحاضرة الرابعة عشر:.....	ص169
موسيقى الشعر الهندسات الصوتية والتنسيقات العروضية	
قائمة المصادر والمراجع:.....	ص181



مقدمة:

يعتبر علم العروض وموسيقى الشعر من أهم المقاييس التي يتناولها الطالب في السنة أولى جذع مشترك، نظام (ل م د) ونظرا للصعوبات التي يتعرض إليها الطالب خلال مسيرته الدراسية لهذا المقياس، يسرني أن أضع بين أيدي طلبة السنة الأولى جذع مشترك، نظام (ل م د)، هذه المحاضرات لتكون لهم سندا ومرجعا؛ يتزودوا منه في الجانب المعرفي المتعلق بهذا المقياس. وقد حرصت أثناء إعداد هذه المحاضرات على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

✓ حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية،

✓ رجاء عيد لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث،

✓ سيد غيث، الشرح الكافي في علمي العروض والقوافي،

✓ سيد البحراوي، العروض وموسيقى الشعر العربي،

✓ شوقي ضيف الشعر الجاهلي،

✓ شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي،

✓ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة،

✓ مصطفى حركات أوزان الشعر

لتكون هذه المطبوعة مبسطة قدر الإمكان وشاملة لكل المحاور والمدعمة بتمارين تطبيقية، وفقا للمقرر المسطر، حيث يتمكن الطالب من الاستيعاب والالمام من الناحية النظرية وكذا التطبيقية من خلال تبسيط عملية تقطيع الأبيات الشعرية وإيجاد البحور واستخراج الزحافات والعلل لأجل بلوغ الهدف وهو تذييل صعوبة هذا المقياس وتعزيز القدرة الادراكية والمعرفية للطالب.

الكلمات المفتاحية : علم العروض، القافية، البحور الشعرية، الدائرة العروضية، الروي.

المحاضرة الأولى

التعريف بعلم العروض

(العروض لغة واصطلاحاً - واضع علم العروض - أهمية علم العروض و فوائده) - معنى الشعر -

موسيقى الشعر

مقدمة :

إنَّ معرفة الأوزان العروضية تسهم إسهاماً كبيراً في تذوق الشعر والإحساس به فالإحساس بالهندسة الموسيقية للقصيدة يساعد المتلقي على الولوج إلى أعماق النص والإحساس المباشر به وتعتبر موسيقى الشعر العربي هي أبرز السمات التي تميزه عن سائر الفنون الأخرى، ونشير هنا إلى الدور المميز كأهم أداة بنائية يقوم عليه البناء الشعري و وصوله لمرحلة الكمال بامتلاك الأدوات وبحور الشعر.

1- تعريف علم العروض

أ- العروض لغة:

العروض "النّاحية وهو أيضاً المكان الذي يعارضك إذا سرت، والعروض مكة والمدينة، وعرض الرجل إذا أتى العَرُوضَ وبلدٌ ذو معرضٍ أي مرعى يُغني الماشية عن أن ترعى، وعَرَضَ الماشية أغناها به عن العلف، والعَرُوض والعَارِضُ السَّحاب الذي يَغْتَرِضُ في أفقِ السَّحاب، والعَارِضُ ما سدَّ الأفق من الجراد والنحل والعَرِضُ من المعَرَّ¹.

والعروض عروض الشعر وهي "قواصل أنصاف الشعر وهو آخر النصف الأول من البيت والعروض ميزان الشعر لأنّه يعارض بها، وعارض وعريض ومُعْتَرِضٌ ومُعَرَضٌ ومَعَرَضٌ أسماء والعَرُوضُ جَبَلٌ"²

العروض المكان الذي يعارضك إذا سرت، وتَعَرَّضْتَ في الجمل أخذت يميناً وشمالاً، قال عبد الله ذو الباجدين: وكان دليل النبي صلى الله عليه وسلم بركوبه يخاطب ناقتة³:

¹. أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن منظور، معجم لسان العرب - تهذيب لسان العرب - ط1- دار الكتب

العلمية-لبنان (1413 هـ - 1993 م) - الجزء 2 ص 159.

². المعجم نفسه ص 160.

³. المعجم نفسه ص 160.

تَعَرَّضِي مَدَارَجاً وَسَوَّيًى *** تَعَرَّضَ الْجَوَّاءُ لِلنُّجُومِ

يعني بأنّ ناقته كانت تميل يميناً و شمالاً

واستعمل فلان على العروض: " وهي مكة والمدينة واليمن، وعرض الحائط وكلّ شيء وسطه في قوله

: عَرْضُ السَّرِيِّ وَصَدَعَا والعرض من المطايا الصعبة، وفلان ذو عاضة أي ذو جدّ و صرامة" ⁴

العروض بفتح العين وضمّ الراء، فواو ساكنة، قال ابن الكلبي: " بلاد (اليمامة) و (البحرين) وما

أولهما (العروض) وفيها (نجد) و(غور) لقربها من البحر وانخفاض مواضع منها ومسائل الأودية

فيها والعروض يجمع ذلك كله" ⁵. إضافة إلى ما قاله ياقوت " وإنّما سميت تلك الناحية (العروض)

لأنّها مُعْتَرِضَةٌ في بلاد اليمن والعرب" ⁶.

ب- العروض اصطلاحاً:

علم العروض هو " علم يُعرف به أوزان الشعر وفاسدها وما يُعرض لهذه الأوزان من زحافات وعلل

فموضوعه هو الشعر العربي بحيث موزونٌ بأوزان مخصوصة أي حيث صحّة وزنه و سقمه" ⁷.

ولقد اصطلح العروضيون على أنّ هذا العلم بأنّه علم يعرف صحيح وزن الشعر من فاسده وقد عرّفه

أحد العروضيون: " أنّه علم بأصوله يُعرف به ميزان الشعر من فاسده" ⁸، و يرى بأنّ الأذن حاسة

مهمة في الحكم على مستوى القصيدة.

يعني هذا أنّ علم العروض يدرس الشعر الذي لا يخضع للأوزان و القوانين العروضية.

قال التبريزي في كتابه "الوافي" معرّفاً للعروض "العروض ميزان الشعر بها يُعرف صحيحه من

مكسوره" ⁹.

⁴. أبي الحبيب أحمد بن فارس بن زكريا -تح زهير عبد المحسن سلطان معجم مجمل اللغة- ط2- دار النشر

مؤسسة الرسالة سوريا - (1406 هـ-1986 م) - الجزء 3 ص 660.

⁵. المعجم نفسه ص 660.

⁶. معجم اليمامة ، عبد الله بن محمد بن خميس ط1، دار النشر الجغرافي - المملكة العربية السعودية (1398

هـ- 1987)-الجزء 2- ص 155.

⁷. محمد رضوان حسين النجار، الجاهري في البحور والدوائر، ط1-مكتبة فلاوس-تلمسان(1421هـ-2000 م)ص

28.

⁸. عبد القادر بوزيان، المسير في علم العروض القوافي، ص 21.

⁹. رضوان محمد حسين النجار، الجواهري في البحور و الدوائر- ص 24.

يعني هذا الاسم أي العروض يطلق على الميزان، أي التفاعل التي يوزن بها الشعر وعلى الجزء الأخير من نصف البيت الأول، ويطلق على الشطر الأول من البيت، كما يطلق أيضاً على كل ما يشتمل القافية.

زيادة إلى قول الشيخ الحنفي: " علم العروض هو علم بأوزان العرب الشعرية ولواحقها الزحافية والعللية" ¹⁰.

يعني أنّ علم العروض علم يختص دون غيره من العلوم العربية بدراسة وتفكيك أوزان الشعر العربي ولواحقه الزحافية والعللية، أي دراسة ما يطرأ على الوزن من تغييرات بمختلف أنواعها.

وكذلك تعريف مصطفى حركات "العروض يدرس أوزان الشعر، وهو يُعرف قبل كل شيء إلى خلق نماذج يمكن بواسطتها توليد سلاسل وزنية مقبولة أو تحليل السلاسل المستخلصة من الواقع الشعري" ¹¹.

يعني قول مصطفى حركات أنّ علم العروض يدرس أوزان الشعر العربي ومن مهام هذا العلم تعريف الوحدات المكونة للوزن وتحديد قوانين تركيبها ووضع القواعد التي تخضع لها القصيدة العروضية وتدخل كل هذه المهام في إطار واحد وعام وهو وصف الشعر العربي.

وهناك أيضاً تعاريف أخرى لعلم العروض نذكر منها:

قول أبو نصر الجوهري: " العروض ميزان الشعر" ¹²

إضافة إلى ذلك قول أحمد بن فارس: " العروض هي ميزان الشعر وبها يُعرف صحيحه من سقمه" ¹³
يعني أنّ علم العروض هي ضبط للشعر بها يُعرف صحيح الشعر العربي من غيره أي من سقمه.

زيادة إلى قول محمد التّونجي: "علم يُبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة وميزان الشعر يُعرف بهم وزونه كما أنّ النحو معيار الكلام به" ¹⁴

أي أنّ العروض علم يتحدث أو يدرس الأوزان الشعرية المعمول بها وبالوزن يُعرف صحيح الشعر معتمداً في ذلك على النحو العربي أي الكلام النحوي.

¹⁰ . . رضوان محمد حسين النجار، الجواهري في البحور و الدوائر - ص28.

¹¹ . عبد القادر بوزياني، المسير في علم العروض و القوافي ص 24.

¹² . أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري-تح محمد العلمي ، عروض الورقة، ط1، دار الثقافة-المغرب، (1404

هـ- 1984 م) - ص 09.

¹³ . أبو القاسم إسماعيل بن عباد-تح محمد حسن آل ياسين، الإقناع في العروض و إخراج القوافي ط1-دار

المكتبة العلمية-بغداد 1960 م ص03

¹⁴ . محمد التّونجي، المعجم المفضل في الأدب، ط2 ص 622.

وكذلك قول أبو الفتح عثمان بن جني: "العروض ميزان شعر العرب و به يُعرف صحيحه من مكسوره فما وافق أشعار العرب في عدّة الحروف السّاكن والمتحرك سُمي شعراً، وما خالفه فيما ذكرناه فليس شعراً، وإن قام ذلك وزناً في طباع أحد لم يحفل به حتى يكون على ما ذكرناه"¹⁵. من خلال قول ابن جني نلاحظ أنّ: علم العروض علم يختص دون غيره بدراسة الأوزان الشعرية، فما كان موافقاً لأشعار العرب سُمي شعراً وما خالفه في ذلك فليس شعراً. كما تعتبر كلمة عروض على وزن فعول .

- كما تأتي على وزن فعول وهي كلمة مؤنثة وتعني القواعد التي تدل على الميزان الدقيق الذي يعرف به صحيح أوزان الشعر العربي من فاسدها¹⁶، وقد اختلف علماء العربية في معنى كلمة (العروض) وسبب تسمية هذا العلم بها مع أقوال

1- ف قيل: هي مشتقة من العرض لأنّ الشعر يعرضُ ويقاس على ميزانه وإلى هذا الرأي ذهب الإمام الجوهري¹⁷ .

2- وقيل: أنّ الخليل أراد بها (مكة) التي من أسمائها (العروض) تبركاً، لأنه وضع هذا العلم فيها.

3- وقيل أنّ معاني العروض الطريق في الجبل، والبحور طرق إلى النظم.

4- وقيل إنها مستعارة من العروض بمعنى الناحية لأنّ الشعر ناحية من النواحي علوم العربية وآدابها.

5- وقيل أنّ التسمية جاءت توسعاً من الجزء الأخير .

6- اسم لهان-مسقط رأس الخليل¹⁸

من صدر البيت الذي سمي عروضاً وأقرب هذه الأقوال إلى الصواب الرأي الأول مشتقة من العرض لأنّ الشعر يعرض ويقاس ميزاته¹⁹، ثم إنّ هذه التسميات والتعليقات مع اختلاف بينها في الدلالة إلاّ أنّها توحي إلى استيحاء هذا المصطلح من واقع الحياة اليدوية في الصحراء²⁰ .

2- و اضع علم العروض

ويرجع رجال التّراجم الفضل في نشأة علم العروض إلى ذلك العبقرى الفذ ذي العقلية الرياضية الواعية الخليل بن أحمد الفراهيدي (100 هـ-175 هـ)، وهو أحد أئمة اللغة والأدب، وقد اخترع

¹⁵. محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، ص 28-29.

¹⁶. سيد غيث، الشرح الكافي في علمي العروض و القوافي ، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ط1 - 2017 ص 13.

¹⁷. المرجع نفسه ص 13.

¹⁸. سيد البحراوي ، العروض و موسيقى الشعر العربي، منشورات الهيئة المصرية للكتاب القاهرة 1993 ص 11.

¹⁹. سيد غيث الشرح الكافي في علمي العروض و القوافي ص 13

²⁰. أمين علي السيد، في علمي العروض و القوافي منشورات دار المعارف القاهرة ط4 ص 21.

الخليل رحمه الله- هذا العلم كاملاً غير منقوص لم يزد عليه أحد بعده شيئاً، سوى ما يقال - وهذا محل نظر- من أنّ الأَخفش سعيد بن مسعد استدرِك عليه بحراً لم يذكره الخليل ، لذا سُمي هذا البحر بالمتدارك.

وإشارة إلى ما فعله الأَخفش فإنّ الخَلْكَانُ يذكر: " أنّ الخليل كان إماماً في النّحو وأنّه هو الذي استنبط علم العروض وأخرجه إلى الوجود، وحصر أقسامه في خمسة دوائر، منها خمسة عشر بحراً، ثم زاد الأَخفش بحراً سمّاه الخبب(المتدارك) كما يذكر أنّ الخليل كان له معرفة بالإيقاع والنّغم، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض فإنّهما متقاربان في المأخذ"²¹.

ومن خلال قول ابن " الخَلْكَانُ " نستنتج أنّ الخليل هو من اهتدى إلى استخراج علم العروض وهو أول من استنبط أحكامه بحيث حصر أقسامه على خمسة دوائر مُستخرِجاً منها خمسة عشر بحراً إضافة إلى البحر السادس عشر الذي استدركه الأَخفش منه.

ويحدّثنا "ياقوت:" أنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من استخرج علم العروض وضبط اللّغة وحصر أشعار العرب، وإنّ معرفته بالإيقاع وبناء ألحان الغناء على موقعها وميزانها هي التي أحدثت له علم العروض"²².

يعني هذا أنّ الخليل لم يكن ذا معرفة بالعروض فقط بل كان ذا علم باللّغة، وحصر أشعار العرب وكان ذا معرفة بالإيقاع وهذا الذي أدّى به إلى استخراج علم العروض وعلوم أخرى.

وكذلك يحدّثنا القفطي: " بأنّ الخليل سيّد الأدباء في علمه وزهده وأنّه نحويّ لغويّ عروضيّ، واستنبط من العروض وعالمه م الم يستخرجه أحد ولم يسبقه إلى علمه سابق من العلماء كلّهم."²³ ويعني هذا بأنّ الخليل كان سيّداً في العلم بحيث كانت له معرفة بجميع العلوم النحوية واللغوية والعروضية كذلك.

ومن المعروف أنّ العرب شعراء بالسليقة، فالشعر عندهم إذن سبق العروض بهذه الحجة دون معرفتهم بالقواعد، فإنّ الأوزان من إنتاج الشعراء و ليست من ابتكار العروضيين"²⁴.

ومن خلال يقول عبد الطيب: " اختراع الخليل للعروض ليست معناه أنّ العرب لم تكن تعرف شيء من طبيعة الأوزان قبله بل الأدلة الموجودة تدلّ على أنّهم كانوا يعرفون كيف يقطعون الشعر ويمتحنون وزنه، كلّ ما فعله الخليل أنّه اخترع علم العروض بصيغته المعروفة الآن."²⁵ معناه أنّ العرب كانوا ذا علم بطبيعة الأوزان وكان هذا بفطرتهم والخليل حصر الشعر في بحور باستقراء من كلامهم الذي لم يكونوا يحسّون به.

21. عبد العزيز عتيق علم العروض و القافية-- ص8.

22. محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك- - ص29.

23. عبد العزيز عتيق علم العروض و القافية- - ص 07.

24. مصطفى حركات أوزان الشعر -- ط1- دار الثقافة - القاهرة- 1998م - ص7.

25. عبد الله الطيّب المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها-- ط2 - دار الفكر - بيروت - 1970م - ص13

فلا يُعقل أن يكون الخليل مُكتشفاً للعروض من العدم لأنَّ سُنَّةَ وضع العلوم تُصادم هذا، فالعلوم تبدأ بمحاولات ناقصة مضطربة ثمَّ يفيض الله لها عالماً يجمع شتاتها، ويُؤسِّس قواعدها، ويفرِّع مسائلها. يقول ابن أحمد فارس: " فإن قال قائل: فقد توارت الروايات بأنَّ أبا الأسود الدؤليَّ أوَّل من وضع العربية، وأنَّ الخليل هو أوَّل من تكلم عن العروض، قل له نحن لا ننكر ذلك، بل نقول إنَّ هذين العلمين قد كان قديماً، وأنت عليهما الأيَّام، وقلاً في أيدي النَّاس، وجَدَّهما هذان الإمامان.²⁶ معنى هذا أنَّ أبا الأسود الدؤليَّ في وضع اللِّغة، والخليل في وضع العروض، بحيث كانا هذان العالمان نعمة على الأمة كان عليهما مصدر تطوير أجيالاً وأجيال.

ومنه قول جرجي زيدان: " إنَّه أوَّل من ضبط اللِّغة وهو أيضاً أوَّل من استخرج علم العروض إلى الوجود وحصر أقسامه في خمسة دوائر وقد ضبط أوزان الشعر، ووقعها على المقاطع والحركات، واستغرق في درس ذلك حتى كان يقضي السَّاعات في حجرته وهو يوقع بأصابعه ويحرِّكها.²⁷ ومن هذا القول نستنتج بأنَّ: الخليل كان له الفضل في ضبط اللِّغة واستخراج علم العروض وأحكامه، بحيث حصر أقسامه في خمسة دوائر وضبط أوزان الشعر بحيث كان يقضي ساعات في حجرته هذا كلُّه من أجل إخراج علمٍ جديدٍ من الظلمات إلى النور.

إضافة إلى قول الجاحظ: " وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيدة وقصار الأرجاز ألقاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب.²⁸

معناه أن الخليل وضع للشعر أوزان وبحور وتفاعيل، ووضع لكل بحر اسم ولكل تفعيل اسم كذلك. والخليل بن أحمد وضع علم العروض شبه مكتمل، لذا لم يضيف العروضيين الذين جاؤوا بعده إضافات تمس الجوهر أو تُلغي أصلاً من أصول العروض الخليلي، بحيث قال في هذا الدكتور عبد العزيز عتيق " وتجد الإشارة إلى أنَّ هناك فارقاً ملحوظاً بين علم العروض، والعلوم العربية الأخرى من حيث النشأة فعلوم الصِّرف والنحو والبلاغة الأخرى مثلاً قد استخدمت ثم أخذت تنمو جيلاً بعد جيل وعصراً بعد عصر حتى بلغت ذروة اكتمالها، أمَّا العروض فقد أخرج الخليل علماً يكاد يكون مكتملاً ولعل ذلك هو السر في أنَّه من أتى بعد الخليل من العروضيين لم يستطيعوا أن يزيّدوا على عروضه أي زيادة تمس الجوهر"²⁹.

يعني هذا أنَّ علم العروض غير نشأة العلوم العربية الأخرى فهناك فارق واختلاف، لأنَّ العلوم الأخرى استُحدثت ثم أخذت جيل عن جيل، أما علم العروض فقد أخرج الخليل وكان علماً مكتملاً،

²⁶. محمد بوزاوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك — ص 49.

²⁷. جرجي زيدان تاريخ آداب اللِّغة العربية — تعليق د/شوقي ضيف — دار الهلال — القاهرة — 1956م — ج 2 —

ص 477

²⁸. محمد بوزاوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك — ص 42.

²⁹. عبد العزيز عتيق، علم العروض — ص 10.

يعني أنه أكمله وضبطه من كل الجوانب، حتى لم يستطع أحدٌ أو عالمٌ أن يزيد فيه أو أن يمس في جوهره ولَّبه.

لقد كان الخليل رحمه الله من الزهاد في الدنيا والمنقطعين إلى الله تعالى وهو على حدّ تعبير القفطي: "عفيف النفس لا يختار صحبة الملوك و الأمراء"³⁰.

وفي هذا السياق كان الخليل يقدم خصّ من أخصاصِ البصرة لا يقدرُ على فلس، وأصحابه يكسبون بعلمه المال وفي هذا يقول الخليل: "إني لا أغلق بابي ما تجاوزه همّتي" وكان سفيان الثوري يقول: "من أحبّ أن ينظر إلى أجل خُلِقَ من ذهبٍ ومسكٍ، فينظر إلى الخليل بن أحمد".

ويروى عن النظر بن شميل أنه قال: "كنا نمثل بين ابن عون والخليل بن أحمد أيهما نقدّم في الزهد والعبادة فلا ندري أيهما نقدّم، و كان يقول: ما رأيت رجلاً أعلم بالسنة بعد ابن عون من الخليل بن أحمد"³¹.

ولللخليل مؤلفات نذكر منها :

"كتاب الإيقاع" - "كتاب الجمل" - "كتاب الشواهد" - "كتاب العروض" - "كتاب العين في اللغة"، منها المطبوع والمنشور ومنها المخطوط لم ير النور بعد.

3- أهمية علم العروض وفوائده

علمنا مما سبق أنّ العروض هو ميزان الشعر أو موسيقى الشعر، وهو علم لقواعده وأصوله ونظرياته التي تحصل وتكتسب بالتعلم، وإذا كان الشعر من الناحية العلمية هو الجانب التطبيقي لقواعد العروض وأصوله ونظرياته، فإنّه قبل ذلك فن كسائر الفنون مصدره الموهبة والاستعداد، وقد يستطيع الشاعر الموهوب بما له من آذان موسيقية وحس وذوق مرهفين، أن يقول الشعر دون علم بالعروض والإلمام بأصوله، فأذن الشاعر الموسيقية مهما كانت درجة رفاقته وحساسيتها، فقد تخذل صاحبها أحياناً في التمييز بين الأوزان المتقاربة أو بين قافية سليمة وأخرى مُعيبة، أو بين زحافٍ جائز وآخر غير جائز، وجهل الشاعر الموهوب بأوزان الشعر وبحوره المختلفة من تامة ومجزوءة ومطورة ومنهوكة، قد يحصر شعره في بعض الأوزان الخاصة، وبذلك يحرم نفسه من العزف على أوتارٍ شتى تجعل شعره مُنوع الأنغام والألحان، من ذلك تتجلى أهمية الشاعر للعروض والإلمام بقوانينه وأصوله. إنّ الحاجة إلى علم العروض ضرورية جداً بالنسبة إلى دارسي اللغة العربية والباحثين والمحققين لكتب التراث العربي، والمهتمين والشعراء على حدّ سواء، على الرغم من أنّ بعض الشعراء ينظّمون شعرهم دون معرفة بأوزان الخليل معرفة علمية دقيقة، ومعرفة بقواعد العروض وقوانينه معتمداً على

³⁰. محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك - ص 38.

³¹. إبراهيم عبد الله الجواد العروض بين الأصالة والحداثة - ط1 - دار الشروق للنشر - الأردن - 2002 - ص 14.

ما وهبه الله من أذن موسيقية فضلاً عن أنّ القدامى عدّوا علم العروض والقافية من أدوات الشاعر والتّأد، ومكونات ثقافته، ولهذا فإنّ أهمية علم العروض تكمن فيما يلي :

حاجة الشعراء إلى معرفة علم العروض للإفادة منه في نظم القصائد واختيار البحور الملائمة لصياغة تجاربهم في قصائد شعرية أو عمل شعري مميز.

صقل موهبة الشاعر وتهذيبها وتجنبها الخطأ.

التأكد من معرفة أنّ القرآن الكريم والحديث النبوي ليس بشعر معرفة دراسية وليس تقليد.

التمكين من قراءة الشعر قراءة سليمة وتوخي الأخطاء الممكنة بسبب عدم الإلمام بهذا العلم.

نستطيع بعلم العروض أن نحكم على ما صحّ من وزن الشعر وما اختلّ و تقويم الأوزان المختلفة.

يساعدنا على قراءة سليمة، وفهمه فهماً دقيقاً، إذ أنّ فهمه يترتب على قراءته قراءة سليمة.

نكتشف به الروايات الصحيحة من فسادٍ للشعر، خاصة أثناء تحقيق المخطوطات التراثية وكتب التراث.

أكد القدامى على ضرورة معرفة علم العروض والقافية ولاسيما أنّ الشعر ينقسم إلى أقسام، فقسم يُنسب إلى علم قوافيه ومقاطعة وقسم يُنسب إلى علم غريبه و لغته.³²

وللوقوف على هذه الأهمية جرد الأبيات التالية من الحركات وقم بقراءتها، فإنك ستعرف أنّ العروض وحده هو الذي يُسعفك على معرفة الحركة المناسبة على الكلمة أو الحرف:

غَاذَرْتُ فِيهَا بِهِمَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَحَى *** يَشْلُهُ وَسَطُهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ
مَا كَانَ أَخْلَقْنَا مِنْكُمْ بِمَكْرَمَةٍ *** لَوْ أَنَّ أَمْرَكُمْ مِنْ أَمْرِنَا أَهْمُ
حَطَّمْتُ الْيَرَاعَ فَلَا تَعْجَبْنِي *** وَعَفْتُ الْبَيَانَ فَلَا تَعْنِي
فَطَهَّرِي بِإِعْبَاءِ الْخَصَاصَةِ مُنْقَلُ *** وَبَطْنِي مِنْ زَادِ اللَّثَامِ خَمِيصُ³³.

لكننا نجد بعضاً من المتعسفين الذي قالوا بعدم جدوى علم العروض وأنّه دون فائدة، وإنّما هو علم مُولد، وأب مستدبر يَسْتَكِدُّ القول بـ " مستفعلن " و " فعول "، من غير فائدة ولا محصول، وأنّه علم يُخرج بديع الألفاظ إلى الرّكاكة، وذلك في حالة التقطيع والتفعيل، وربما أوقع المرء في مهوى الزّلل ومقام الخجل والرّدّ على قول هؤلاء المتعسفين ينحصر في أمرين هما:

1 : أمّا الجدوى من علم العروض فحصرُ أوزان الشعر ومعرفة ما يعتريه من الزّيادة والنقصان فالجهل بعلم العروض قد يوقعه جهله فيما يلي :

قد يظن البيت من الشعر صحيح الوزن ، فيرونه مكسوراً؛

لا يدرك ما يجوز إطلاقه مقيد منها، وإلاّ انكسر الشعر ما عدا ثلاثة أضرب:

أحدهما في الكامل كقول الشاعر³⁴:

³². إبراهيم عبد الله الجواد، العروض بين الأصالة و الحداثة ص 17.

³³. إبراهيم عبد الله الجواد، العروض بين الأصالة و الحداثة ص 17-18.

أُبْنِي لَا تَظْلِمِ بِمَكَّةَ *** لَا الصَّغِيرَ وَلَا الْكَبِيرَ
فهذا البيت مُذال، وإن شئت قلت (ولا الكبير) بإطلاق قافيته فيصبح مُرفلاً.
ثانيهما : في الرَّمْل كقول الشاعر 35:

يَا بُنَيَّ أَصِيدَاءَ رَدُّوا فَرَسِي *** وَ إِنَّمَا يَفْعَلُ هَذَا بِالدَّلِيلِ
و ثالثهما: في المتقارب كقول الشاعر :

نُفَافِسُ فِي جَمْعِ مَالٍ حُطَامٍ *** وَ كُلُّ يَزُولُ وَ كُلُّ يَبِيدُ
البيت مقصور ولو أطلقت القافية وقلت (بالدليل) لأصبح صحيحاً.

2: فعلم العروض لم يوضح لمن سبق الخليل وإنما وُضع لما جاء بعده، فإن كان له ذوق يهديه فحاجته لهذا العلم كي يأمن اختلاط البحور بعضها ببعض، وإن لم يكن له ذوق يهديه فحاجته ماسة لهذا العلم، حتى يستطيع قراءة الشعر العربي صحيحاً غير مكسور كما نطقت العرب به، ويُنظَّم إن كان شاعراً كما نظموا ويعرف مواقع الزحاف والعلّة فيدرك أنّ المقطع لا يكون في الأسباب كما أنّ القصر لا يكون في الأوتاد، وهذه بعض الأسباب التي استحدثت من أجلها علم العروض .

4- معنى الشعر

الشعر هو موضوع دراسة العروض، وهو انتاج الشعراء وتجسيد لملكتهم، وعرف العرب الشعر في قولهم هو الكلام الموزون المقفى.

فبإمكاننا أن نثور ضد هذا التعريف الذي يظهر لنا ضيق، وأن نشترط في اللغة الشعرية شروطاً متعددة كقوة التعبير وجمال الألفاظ وعمق المعاني وتناسق الأصوات ولكنه لا يمكننا أن ننكر المكون الأساسي الذي تخضع له القصيدة والذي يميزها عن غيرها من النصوص الأدبية أي المكون الوزني. وانطلاقاً من هذا ومن اعتبارات أخرى لا يجوز لنا أن نعرف الشعر بأنه إنتاج أدبي خضع في القديم إلى الوزن ومازالت حتى الآن أصناف منه تخضع إلى هذا الوزن بصفة تقليدية أو مجددة³⁶.

وقال ابن خلدون في تعريفه للشعر هو كلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب³⁷.

5- موسيقى الشعر

³⁴. محمد بن الحسين بن عثمان ، المرشد في العروض و القوافي ص 11.

³⁵. محمد بن الحسين بن عثمان ، المرشد في العروض و القوافي ص 11.

³⁶. مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، الشعر العربي و عروضه ، دار الآفاق ص 41.

³⁷. سيد غيث - الشرح الكافي في علمي العروض و القوافي ص 14.

الموسيقى عنصر جوهري في الشعر، لا قوام له بدونها وهي أقوى العناصر الإيحائية فيه، ولقد قيل أنّ الشعر موسيقى ذات أفكار، وموسيقى الشعر ترجع أساسا إلى الوزن والقافية إذ ينشأ عنها وحدة النغم والإيقاع، والمراد بالنغم هو الوزن الذي تسير عليه القصيدة والمراد بالإيقاع هو وحدة هذا النغم أي التفعيلة فالوزن (البحر) الذي تسير عليه القصيدة يوفّر لها توازناً في جميع العناصر الموسيقية عن طريق نظام محكم في التفاعيل والحركات والسكنات فتكون تموجات النغم منتظمة متسلسلة ليس فيها اضطراب ولا نشاز وتمضي محتقطة بالزّنين نفسه إلى نهاية القصيدة فكأننا حين نسمع إلى موسيقى منتظمة في اهتزازاتها وموجاتها الصوتية، يضاف إلى ذلك انسجام الألفاظ بعضها مع بعض ليمنحها قوة ذاتية و يجعل لها من الإيحاء والتأثير ما لا يكون لها في الكلام غير الموزون، إننا نتأثر بالموسيقى ونستجيب لها والشعر تنظيم موسيقي للكلام، فإذا سمعته الأذن شعرت بالطرب الذي تشعر به حين تسمع الموسيقى.

أما بالنسبة لمصادر العروض ومراجعته فيقال عند الغرب استعملوا البحور الشعرية ومثال ذلك "إلياذة هوميروس"

المحاضرة الثانية

تعريفات

القصيدة، الأرجوزة، المعلقة، الحولية، الملحمة، النقيضة، اليتيمة، البيت.

يعتبر الشعر من أهم الموضوعات التي سلط عليها الضوء و رغم اختلاف المصطلحات من قصيدة معلقة و أرجوزة... إلّا أنها تندرج تحت منبر واحد ألا هو الشعر .

1- تعريف القصيدة

لغة: القصد " استقامة الطريق، قصد يقصد قصداً، فهو قاصد (...) والقصد إتيان الشيء ³⁸ ، كما ورد في القرآن الكريم بمعنى التبين.

اصطلاحاً: يعرف ابن منظور القصيدة بقوله " القصيدة من الشعر ما تم شطر أبياته (...) وقال ابن جني " سمي قصيداً، لأنه قصداً (...) وقيل سمي قصيداً لأنّ قائله احتفل به فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار...وليس القصيد. إلّا ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر، فأما ما زاد على ذلك فإنّما تسميه العرب قصيدة ³⁹ .

ويُعرف أحمد مطلوب القصيدة بأنها " مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية و تلتزم فيها قافية واحدة ⁴⁰ .

وبهذا اختلف في تحديد مصطلح دقيق لمفهوم القصيدة وقد ارتبط عند البعض بعدد معين من الأبيات وعند البعض الآخر يشير على مجموعة من الخصائص اللغوية والفنية التي ينبغي توافرها في العمل الأدبي حتى يطلق عليه مصطلح قصيدة، بينما ارتبط عند ابن منظور بالرغبة والقصد في الكتابة. وقد أشار رشيد يحيائي إلى ذلك في قوله " تدل المفاهيم التي أعطيت لمصطلح قصيدة على الاكتمال وكثرة كم الأبيات واللّوي بعملية الكتابة الشعرية ⁴¹ .

³⁸ . ابن منظور لسان العرب، دار صادر بيروت م 5، ط1 عام 1997 ، مادة قصد ص 264.

³⁹ .المصدر نفسه الصفحة نفسها.

⁴⁰ .أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان بيروت ط1، 2001 ص 323.

⁴¹ .رشيد يحيائي، الشعرية العربية - الأنواع و الأغراض، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ط1 1991-ص20.

إذن فالقصيدة هي " مجموعة من الأبيات الشعرية تتألف من سبعة (07) أبيات فما فوق مع وزن وقافية .

2- الأرجوزة

-لغة: أرجوزة جمع أراجيز وأرجوزات كان العرب ينشدون الأراجيز في حياء الإبل⁴²، أي يحفظ أراجيز كثيرة، أي قصائد شعرية من بحر الرجز.

-اصطلاحاً: الأرجوزة في الشعر العربي قصيدة من بحر الرجز، وهو شعر يسهل في السمع ويقع في النفس لخفته، كما أنه من أنواع الشعر، يكون كل مصراع منه مفرداً وتسمى قصائده أراجيز، واحدها أرجوزة، والأرجوزة غير القصيدة.

وقد كان الرجز في الجاهلية هو تلك الأبيات القصيرة القليلة التي تقال في أغراض ومواقف خاصة كالحرب والمدح... وعلى العموم⁴³.

فأفق انتظار الجاهلين للرجز كان ينحصر في اعتباره جزءاً من لغة الحديث اليومي، وعندما تطور الرجز وتناقلت منه الأراجيز الطوال، تحطم ذلك الأفق التقليدي البسيط وحل محله مفهوم آخر يقوم على أساس اعتبار الأرجوزة مثلاً للشعر البدوي المغرق في الغرابة، وثمة مفهوم آخر تشكل عند المتأخرين خاصة وبحسبه الأراجيز هي المنظومات التعليمية التي تعمدنا إغفال معظمها وذلك لقلة حظها من المتعة والجمال.

إن أهمية الأرجوزة وقيمتها لا تتجلى في دواوين الرجاز أمثال الأغلبى والعجاج وأبي النجم، بل قيماً أنتجه عدد كبير من الشعراء المشاهير من بينهم أمريء القيس ولبيد وجريير وبيشار وأبي نواس وابن الرمي وابن المعتز والمتنبي ... (مثال قصيدة أمريء القيس)

إذن : فالأرجوزة هي قصائد تعليمية كتبت على بحر الرجز لأنه سهل الكتابة والحفظ.

3- تعريف المعلقة :

-لغة: المعلقة واحدة المعلقات وهي من علق يعلق تعليقاً فهو معلق، مؤنثة معلقة، وجمعها معلقات وقيل هي من العلق والأعلاق جمع علق وهو النفيس من كل شيء لتعلق القلب به.

(أما لفظة المعلقة) بالمعنى المتعارف عليه قديماً وحديثاً، فلم ترد في القرآن الكريم، ولا في الحديث الشريف، وإن وردت بمعنى آخر جاء في القرآن الكريم، قوله تعالى: "وَلَنْ تَسْتَطِيعُوا أَنْ تَعْدِلُوا بَيْنَ"

⁴²معجم اللغة العربية المعاصر ص 210.

⁴³المهدي لعرج.مقال خاتمة كتاب بنية الأرجوزة و جمالية تلقيها عند العرب 2010.

النِّسَاءِ وَلَوْ حَرَصْتُمْ فَلَا تَمِيلُوا كُلَّ الْمِيلِ فَتَدْرُوهَا كَالْمُعَلَّقَةِ وَإِنْ تُصْلِحُوا وَتَتَّقُوا فَإِنَّ اللَّهَ كَانَ غَفُورًا رَحِيمًا⁴⁴

قال ابن منظور في لسان العرب: (والعلق المال الكريم، وقد قالوا علق شر، والجمع أعلق)⁴⁵.
اصطلاحاً: اشتهرت المعلقات باسمها على أساس أنها قصائد مختارة لشعراء مختلفين، استحسناها أصحاب الذوق الأدبي في ذلك الزمان، ووصل إعجابهم بها لدرجة تعليقها على أركان الكعبة وإن كنا نجد لها عدة أسماء تعد مصطلحات لهذه القصائد ولكن بعض المؤلفين في المعلقات خاصة حاولوا أن يوجودوا لها معنى اصطلاحياً قريباً من الاسم الذي اشتهرت به فمثلاً نجد في الموسوعة العربية الميسرة أنها: "قصائد عدّها النقاد أروع ما نظمها الجاهليون"⁴⁶

وقال الدكتور زهير وراقي هي "مجموعة القصائد الطوال الموثوق بصحتها". وعند الرافعي: "هي السبعة الطوال"⁴⁷ وكل الذين تناولوا المعلقات وصفاً وتحليلاً وشرحاً لم يخرجوا عن التعريفات السابقة كثيراً ولم يبتعدوا عنها .

لماذا سُميت بالمعلقات؟

ارتبط اسم المعلقات بتلك القصائد المشهورة التي يعبر عنها غالبية المؤلفين لأن العرب تخيروها بين ذلكم الكم الهائل من القصائد الجاهلية وأعجبوا بها ووصل الإعجاب درجة جعلتهم أودعوها أعظم مكان عندهم حتى لا تطل هاید التغيير وذلك المكان العظيم هو الكعبة المشرفة. فقد ورد أنها سميت بالمعلقات لأن العرب استحسنتها وكتبتها بماء الذهب وعلقتها في أستار الكعبة وفي العقد الفريد لابن عبد ربه (246هـ - 328هـ).

"حتى بلغ من كلف العرب بها وتقضيها أن عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من بين الشعر القديم فكتبت بماء الذهب وعلقت على الكعبة"⁴⁸

يقول ابن خلدون: "حتى انتهوا إلى المناغاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام موضع حجهم وبيت إسماعيل، كما فعل امرؤ القيس، والنابغة الذبياني وزهير ابن أبي سلمى، وعنترة بن شداد

⁴⁴. سورة النساء الآية 129. رواية ورش عن نافع.

⁴⁵. جمال محمد أبو الفضل، ابن منظور، لسان العرب مادة "علق".

⁴⁶. بطرس البستاني أدباء العرب في الجاهلية و دار الإسلام د.ت مكتبة ناشرون، لبنان بيروت ص 35.

⁴⁷. مصطفى صادق الرافعي تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي بيروت لبنان ط2، 1974 ص 14.

⁴⁸. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و نقدهن تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت

لبنان ط4، 1972م، ج1، ص61.

وطرفة بن العبدو غيرهم فإنه كان يتوصل إلى تعليق الشعر بها من كان له القدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه في مضر"⁴⁹.

غير أن بعضهم ينكر أن التسمية جاءت من حقيقة التعليق، ومنهم من يرى أن التعليق مجازي، وهو من التعلق، إذ إن أصل الاسم جاء بناءً على كلفهم بها فالتسمية جاءت من العلق، أو الأغلاق وهي النفيس من كل شيء، وقال شوقي ضيف: "وإنما سميت بذلك لنفاستها أخذاً من كلمة العلق"⁵⁰.

لذلك نلاحظ أنه اختلفت الآراء حول التعليق على الكعبة لذلك لابد من الوقوف على تلك الآراء المؤيدة والمنكرة ومناقشتها واتخاذ موقف إزاءها. آراء المؤيدين لخبر التعليق: من المؤيدين لخبر التعليق على أستار الكعبة حقيقة ابن الكلبي 504هـ - 889م. وابن عبد ربه المتوفى 327هـ - 938م، وابن رشيق القيرواني، وابن خلدون، فقد أورد بطرس البستاني في كتابه: "أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام" ما نصه: "اختلف في تسميتها بالمعلقات فزعم بعضهم ومنهم ابن عبد ربه، وابن رشيق القيرواني، وابن خلدون، أن العرب لشدة إعجابهم بها كتبوها بماء الذهب وعلقوها على الكعبة فلذلك سميت بالمذهبات"⁵¹.

وقال الشنقيطي: ولعل ابن الكلبي هو أول من أشار إلى لفظ معلقات، وذلك في معرض قوله: "إن أول شعر علق في الجاهلية شعر امرؤ القيس على ركن من أركان الكعبة"⁵².
كم أورد أحمد حسن الزيات في كتابه "تاريخ الأدب الجاهلي" ما يدعم المؤيدين بقوله: "إن تعليق الصحائف الخطيرة على أستار الكعبة، كانت سنة في الجاهلية وبقي أثرها في الإسلام فمن ذلك تعليق قريش الصحيفة التي أكدوا فيها على أنفسهم مقاطعة بني هاشم وعبد المطلب لحمايتهم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) حين أجمع على الدعوة"⁵³.

⁴⁹. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق المستشرق م. كاترمير، مكتبة لبنان - بيروت، ج 1، ص 532.

⁵⁰. شوقي ضيف الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 69.

⁵¹. بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 72.

⁵². الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، تحقيق: محمد عبد الله الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت - لبنان:

ط 2011م - 1432هـ، ص 60.

⁵³. أحمد حسن الزيات، تأريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط 4، ص 42.

ثم يقول "وتعليق الرشيد عهده بالخلافة من بعده إلى ولديه الأمين والمأمون فلم لا يكون كذلك في هذه القصائد مع ما علمت من تأثير الشعر عندهم".⁵⁴

آراء المنكرين لخبر التعليق :

ومن كتاب الأدب من أنكر تعليقها على أستار الكعبة وأورد حجته في ذلك، فمن المتقدمين أبو جعفر النحاس، ت (338هـ) ومن المتأخرين، شوقي ضيف في كتابه " الشعر الجاهلي " ومصطفى صادق في كتابه " تاريخ آداب العرب".⁵⁵

يقول مصطفى "وأما عن خبر الكتابة بالذهب أو بمائه أو التعليق على أستار الكعبة أنه من الأخبار الموضوعية التي خفي أصلها حتى وثق بها المتأخرون وإنما استدرجهم إلى هذه الصفحة التي تكاد تكون الصفحة المذهبية من ديوان الجاهلية وأن العرب لم يصح من أديانهم إلا دين الفصاحة، والذي دانوا به جميعاً، كم أن من المتقدمين مثل الجاحظ، والمبرد لم يشيروا لذلك".⁵⁶

وأبو جعفر النحاس بعد أن أنكر خبر التعليق أوضح أن حماد الراوية هو الذي جاء بخبر التعليق وهو الذي رواها وجمعها في ديوان خاص بها .

التعليق على الآراء السابقة :

يمكنني أن أؤيد ما سبق حول تعليق المعلقات على أستار الكعبة وكتابتها بماء الذهب، ما ذكره الرافعي من أن معظم المتقدمين الموثوق برواياتهم مثل: الجاحظ والمبرد وصاحب الأغاني لم يشيروا إلى خبر التعليق فهذا يعزي لقرب عهدهم بالتعليق وأنه أمر مسلم به في أوساط العامة في ذلك الزمان وأن اسم المعلقات يدل لفظاً ومعنى على القصائد السبع المشهورة التي علقت على أستار الكعبة فلم يحتاجوا لذكر التعليق؛ لأنه تحصيل حاصل بخلاف المتأخرين الذين احتاجوا لتعليل السبب الذي جعلها سميت معلقات وكذلك ما أورده أحمد حسن الزيات يدل على أنها كانت تعلق .

المصطلحات التي سميت بها :

السموط: والسمط هو الخيط مادام فيه الخرز، وهو أيضاً القلادة والتسمية مبنية على التشبيه.⁵⁷

⁵⁴. الأحمد حسن الزيات - تاريخ الأدب العربي ص43

⁵⁵ مصطفى صادق الرافعي، (تاريخ آداب العرب)، دار الكتاب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت 15 لبنان،

ط2:1974:ج1. ص185

⁵⁶. المصدر نفسه ، ص186

⁵⁷. بدوي طبانة، معلقات العرب، دار المريح، الرياض، ط4، 1984 ص 22

ومن أسمائها المشهورات أو القصائد الشهيرة، وصاحب التسمية هو حماد الراوية كما ورد عن أبي جعفر النحاس " أن حماداً الراوية لما رأى زهد الناس في الشعر جمع هذه السبع وحضّهم عليها" وقال لهم: " هذه هي المشهورات ."⁵⁸ وكذلك عرفت بالمذهبات .

عدد المعلقات وأصحابها :

المشهور في أقوال معظم من تناول الشعر الجاهلي أن المعلقات سبع ومنهم من جعلها ثمانية حتى وأوصلها بعضهم إلى عشر معلقات .

قال الدكتور فائز تربيني في مقدمة شرح المعلقات العشر للشنقيطي، وتسمية المعلقات وعددها فيه اختلاف كبير فابن الكلبي وابن عبد ربه، وابن قتيبة وابن رشيق وابن الأنباري كل هؤلاء يتفقون على أنها سبع معلقات لأمرئ القيس وطرفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، ولبيد بن ربيعة، وعنترة بن شدّاد وعمرو بن كلثوم، والحارثة بن حلزة .

ثم قال ولكن أبا يزيد المتوفى 23هـ، وافق إجماع الرواة على كونها سبع ولكنه يخرج الحارث بن حلزة وعنترة بن شداد ويضيف النابغة الذبياني، وأعشى ميمون في حين أن التبريزي المتوفى 502هـ، يجمع بين رأي المجمعين على أصحاب المعلقات، ورأى أبي يزيد القرشي ويضيف إليهم عبيد الأبرص فيصبح تعدادها عشر، قال زهير دراق" كما اختلف الرواة والشرح في تسمية المعلقات فقد اختلفوا في عددها وأسماء أصحابها فهي عند حماد سبع وكذلك عند المفضل الضبي"⁵⁹ وأول من علق شعره في الكعبة ومن بعده علق شعراء العرب هو أمرؤ القيس.

إذن: فالمعلقة هي قصائد طوال من أجود ما وصلنا كنبث في أغراض كثيرة غزل، رثاء...

مثال : امرئ القيس، قصيدة

4- الحولية:

- لغة: الحول سنة بأسرها والجمع أحوال.

وحال عليه الحول حولاً

وأحال الشيء واحتال: أتى عليه حول كامل⁶⁰.

⁵⁸. فائز تربيني، في مقدمة شرح المعلقات العشر، للشنقيطي، ص.43

⁵⁹. المرجع نفسه، ص.63.

⁶⁰. ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حول ص 213.

- اصطلاحاً : الحوليات مرتبطة بالحوّل أي العام الكامل ، فالأشجار الحولية مثلاً هي التي تنمو وتثمر خلال حوّل وفي التراث الأدبي العربي هناك حوليات زهير ابن أبي سلمى الشاعر الشهير الذي سميت قصائده بذلك لأنه كان يستغرق حولاً كاملاً لكتابة القصيدة وتنقيحها قبل عرضها للجمهور .

كما أنها تعتبر ممارسة التدوين لمدة 365 يوماً متواصلاً، وهي تجربة فردية، من حيث أنه للشخص مطلق الحرية في أن يدون ما شاء بالطريقة التي تناسبه .

إذن فالحولية قصائد شعرية طويلة كتبها صاحبها و نقحها خلال حوّل كامل ليخرجها إلى القراء .

5- الملحمة:

- لغة: من الفعل لحم : لحم الرجل فهو لحيم، و ألحم : قتل .
ولحم الأمر إذا أحكمه وأصلحه .
والملحمة: الواقعة العظيمة القتل، وقيل موضع القتال، وألحمت القوم إذا قتلتهم حتى صاروا لحماً وألحم الرجل إلحاماً واستلحم استلحاماً: إذا نشب في الحرب فلم يجد مخلصاً، وألحمه فيه غيرها وألحمه القتال .⁶¹

- اصطلاحاً: فهي عبارة عن شعر قصصي، قومي، بطولي، يروي أحداثاً خارقة، لا يمكن للأشخاص العاديين أن يأتوا بمثلها، وأهم ما في هذا الشعر عنصر الخيال، الذي يسرف في ابتداع الصور المتنوعة، ويغالي في تضخيم المعارك، فإذا الغريب والمدهش طوع البنان، والخارق حدث يومي مألوف. وإلى جانب الأحداث البطولية يصور هذا الشعر أبطالاً متفوقين، فوق مستوى البشر وأقرب إلى الآلهة، يصنعون التاريخ بأعمالهم العظيمة حيث لطالما حلم الإنسان باجتراح العجائب والمعجزات، وهذا يعني أن الملاحم - كما اعتقد - لم تكن حكراً على الشعوب القديمة، بل على كل الشعوب، وفي كل الأزمنة، قديمها وحديثها، وإن الأفلام، أو الأشرطة السينمائية المصورة، تحدثت، في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، عن "السوبرمان"، و"السانتو" وهي اليوم تصور أحداث الرعب، في عمليات غزو لكوكب الأرض، يقوم بها كائنات غريبة مخيفة آتية من

⁶¹. ابن منظور لسان العرب ، دار صادر بيروت ، ط3-ج4 سنة 2003 ص 182.

عوامل أخرى نائية ولكن يبقى الاختلاف قائما، بين ملاحم الأمس البعيد وملاحم اليوم، من حيث التأليف، الصياغة الهندسة، الهدف والخلفيات الثقافية والعلمية⁶².

5-1 تاريخ الملحمة :

• عند الغربيين

أ- اليونان: من الملاحم القديمة التي حظيت بشهرة واسعة ملحمتا الإلياذة والأوديسا، المنسوبتان إلى هوميروس، الذي عاش في القرن 19 قبل الميلاد .

وقد اشتق اسم الملحمة الأولى (الإلياذة) من إليوت، أحد أسماء مدينة طروادة، التي تدور حولها أحداث الملحمة. أما موضوع الملحمة فيدور حول الحرب التي وقعت بين الإغريق والطوراديين بسبب اختطاف أحد أمراء طروادة ملكة اليونان " هيلانة "، مما دفع الإغريق إلى أن يجهزوا جيوشا جارية حاصرت طروادة عشر سنين، لكن الملحمة لا تصور إلا الأحداث التي تقع في الشهور الأخيرة منها، وأهمها النزال الكبير الذي يدور بين بطل الإغريق "إخيل" وبطل الطوراديين " هيكتور"، وانتصار الأول على الثاني، وتتغنى الملحمة التي تقع في أربعة وعشرين نشيدا بأسماء البطل الإغر يقي "إخيل" وبطولاته وأفعاله الحميدة⁶³.

أما الأوديسا التي سميت باسم بطلها أوليسوس، فتصور الأحداث والأهوال التي تصادف هذا البطل الإغريقي أثناء رحلته إلى بلاده بعد انتهاء حرب طروادة . تلك الرحلة التي تستغرق عشر سنين و تنتهي نهاية سعيدة إذ يصل إلى بيته سالما، وينتصر على أعدائه الذين كانوا يحاصرون بيته طالبين الزواج من زوجته⁶⁴.

ثمة شكوك حول نسبة هاتين الملحمتين إلى هوميروس، في هذا تعددت الآراء وتفرعت، مما أدى إلى ظهور ما يسمى المشكلة الهوميرية، التي تتلخص في عدة آراء نذكر منها: أن الإلياذة ليست بأكملها من نظم هوميروس وإنما نظم هوميروس عددا من أناشيدها، أما باقي أناشيدها فقد نظمتها جماعة من الشعراء المقلدين، وحجتهم في ذلك أن الكتابة لم تكن قد عرفت حتى ذلك التاريخ، وأن الذاكرة لم تكن باستطاعتها أن تعي هذا الإنتاج الضخم .

⁶² أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه ، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس - لبنان - ط1، 2013 .

ص 51.

⁶³ فائق مصطفى و عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات و تطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر،

جامعة الموصل - العراق - ط 1 . 1989 ص 144.

⁶⁴ المصدر نفسه ، ص144.

إذ يبلغ طول الإلياذة ما يزيد عن خمسة عشر ألف بيت من الشعر⁶⁵.

ب- **عند الرومان** : انتقل هذا الجنس الأدبي، بخصائصه وطابعه، من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني، لأن الرومانيين حاكوا اليونانيين في الأجناس الأدبية التي بها نما أدبهم وازدهر، وبهذا الطابع في البطولة والأساطير، وعجائبها الوثنية الفطرية، تأثر شاعر اللاتينيين " فرجيل " في ملحمة التي عنوانها الإلياذة⁶⁶، أي قصة البطل " إينيوس " مؤسس روما القديمة وقد أرجع " فرجيليوس " نسبه إلى أسرة طروادة الحاكمة، أسرة الملك " بريام " وقص فيها ما خاضه " إينيوس " من حروب، وما أحرزه من نصر على الأعداء المتوحشين حتى ظفر عليهم وأسس مدينة روما الخالدة التي أصبحت فيما بعد عاصمة الإمبراطورية الرومانية التي كان يمتد سلطانها إلى معظم العالم المتحضر آنئذ من أوروبا وإفريقيا وآسيا، فهي ملحمة وطنية بطولية عامرة هي الأخرى بالأساطير الدينية وخوارق الأمور، بل وفيها يصف " فرجيليوس " رحلة قام بها البطل " إينيوس " إلى العالم الآخر وما هوى إليه من أبطال⁶⁷

وهذه الملحمة تقع في اثني عشر جزءا ، قضى فرجيل في نظمها عشر سنوات⁶⁸ .

ج- الملحمة:

في الأدب الإيطالي : الكوميديا الإلهية وهي ملحمة شعرية نظمها دانتي أليغاري بين 1317م و132 م وتتألف من ثلاثة أقسام: الجحيم، المطهر، والجنة، وكل قسم منها في ثلاثة وثلاثين نشيدا، متساوية في عدد الأبيات، ويروي في ملحمة حكاية تطواف، في دوائر الجحيم التسع بصحبة الشاعر اللاتيني "فرجيل"، وفي الخاتمة يرتقي بمفرده جبل المطهر، حيث يلتقي بحبيبته " بيا تريس"، التي تقوده إلى الجنة وتدور موضوعات الملحمة حول حياة الإنسان، وموقفه في مواجهة العدالة الإلهية، ولعل الشاعر أراد التعبير فيها عن آرائه الدينية والفلسفية والاجتماعية معتبرا الإنسان حرا في سلوكه، يحاسب في الآخرة على الأعمال التي أتاها في حياته الدنيا، وإذا قسم دوائر الجحيم إلى تسع، جعل في كل دائرة من يستحقها من الخطأ⁶⁹.

⁶⁵. فائق مصطفى و عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات و تطبيقات، ص 144

⁶⁶. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة و النشر ط 8 سنة 2007 ص 125 .

⁶⁷. محمد مندرور، الأدب و فنونه ، نهضة مصر للطباعة و النشر ، ط 5 ، 2005 ص 50.

⁶⁸. فائق مصطفى و عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات و تطبيقات، ص 115

⁶⁹. أنطوانيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذهب، ص 64-65 .

د- الملحمة في الشرق :

ولقد عرف الشرق القديم هو الآخر فن الملاحم الشعرية، ولدينا من الهند القديمة ملحمتان هما " المهاباراتا" و " الرمايانا"، ولدينا من الشرق في العصر الوسيط ملحمة " الشاهنامة "، عن الشاعر الفارسي الكبير الفردوسي، وقد ترجمها المرحوم " عبد الوهاب عزام " وهذه الملاحم الثلاثة تتوفر فيها نفس الخصائص الموجودة في الإلياذة والأوديسا، أي أن كل ملحمة تتضمن قصة أو قصصا بطولية قائمة على خوارق الأمور، والبطولات ومختلطة بالأساطير، والمعتقدات الدينية، فتجمع بين الأساطير التاريخية و أحداث التاريخ الواقعية⁷⁰

هـ- ملحمة جلجامش:

تعدّ ملحمة جلجامش-التي يصحّ أن نسمّيها بأديسة العراق القديم-عند الباحثين والمؤرخين واحدة من شوامخ الأدب العالمي⁷¹.

ومع أن هذه الملحمة قد دونت قبل 4000 عام إلاّ أنّ حقبة حوادثها تعود إلى أزمان أخرى أبعد فإنّها، مثل الآداب العالمية الشهيرة، وما تزال خالدة وذات جاذبية إنسانية عامّة في جميع الأزمان والأمكنة.

إنّ هذه الملحمة البطولية الخالدة قد عالجت قضايا إنسانية عامّة كمشكلة الحياة والموت، وما بعد الموت والخلود، ومثلت تمثيلاً مؤثراً بارعا ذلك الصراع الأزلي بين الموت والزوال المقدرين وبين إرادة الإنسان المغلوبة المقهورة في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء، فهي بذلك تمثل التراجيدي الإنسانية الأزلية المتكررة⁷².

وتروي الملحمة حكاية ابن ملك " أوروك " و كان يدعى " جلجامش " وتدعى أمّة الإلهة نينسوس. وكان قاسي القلب، ظالما، يسوق الفتيان إلى ساحات الوغى، ولا يلجأ بتضرعات أمّهاتهم وعويلهم، ويفرق بين المحبين، فيفتكّ بكل فتاة تغرم بسواه، حتى ضجّ الناس بتصرفاته، إلى كبيرة الآلهة " أنو " كي يوقفه عند حدّه واستجيب تضرعاتهم فطلب " أنو " من إلهة الخلق " أورورا " أن تبعث رجلا يقمع جلجامش، ويحدّ من جنون سلوكه، و لم يكن الأمر سهلا لأن ملك أوروك لم يكن

⁷⁰ محمد مندور الأدب و فنونه. ص 51.

⁷¹ طه باقر، ملحمة كلكامش . ، د ط ، د س ، www.alkotob.com ص 10.

⁷² . المرجع نفسه ص 11

كسائر النَّاس العاديين، وتقول الأسطورة إنَّه كان يملك إحدى عشر ذراعاً، وثلاثة إنسان، أمَّا ثلثاه الباقيان فيشيران إلى هيئة إله⁷³.

و.الملحمة عند العرب:

أ. **في القديم** : ممَّا لا ريب فيه أنَّ الجاهلية كانت خير بيئة مهياةً لنشوء الملاحم، بفضل ما فيها من أحداث وبطولات، وأساطير، وفروسية، وعصبية، وغزوات، ومفاخرات، ومنافرات، وأسواق للشعر والخطب وحروب، وأحاديث، وخوارق، وتبجَّج بالأنساب، ووصف لميادين القتال، ومع هذا فقد خلت من الفنِّ الملحمي .

قد تكون أسباب ذلك الإغفال كثيرة ولكن يمكن حصرها على وجه الإجمال في البيئة، والمجتمع وطبيعة العيش فالجاهلية لم تعرف الاستقرار، وكان مجتمعها قبلي، أمَّا شعراؤها فكانوا أقرب إلى السليقة الشعرية والارتجال، منهم إلى الغوص في مطاوي النفس البشرية، يعيشون في رؤاهم، على واقع منظور وحسّ ملموس، ويميلون إلى الذاتية والغنائية الشعرية.

ومن المطولات التي تجيش بالنفس الملحمي قصيدة ابن مرّانة، والقصيدة التبعية، ومثل هذا كثير في الأدب العربي، فهناك المعلقات، وقصة عنتره و سواها، على أنَّ في كلّ مطولة عمرو بن كلثوم وعنتره، والحارث ابن حلزة ، من مميّزات الملاحم ما ليس في غيرها⁷⁴.

وفيما يلي نثبت ما ورد لعمرو بن كلثوم، وعنتره بن شدّاد، والحارث ابن حلزة من أبيات ملحمية في شروح الإلياذة، أثبتتها سليمان البستاني للتشابه الذي رآه بينها وبين أبيات مماثلة لها، في ملحمة الإغريق الكبرى قال هكتور:

يَسَارِي بِالنَّرْسِ يَمِينِي كَذَلِكَ وَرَ قُصِي فِي الْحَرْبِ يُغْلِي شُؤُنِي⁷⁵.

يظهر من هذا السياق أنَّ اليونان كانوا يتنافسون بخفة الأعضاء في الضرب والطعن وقلة العبء بمواقف القتال وثقل السلاح، وهو كثير في كلام العرب، قال عمرو بن كلثوم:

كَأَنَّ سَيْوْفَنَا مِنَّا وَ مِنْهُمْ مَخَارِيقُ بِأَيْدِي لَاعِبِينََا

أمَّا عن الحارث بن حلزة لم يذكر سليمان البستاني في شرح الإلياذة سوى بيتاً واحداً هو :

و فَكُنَّا غِلَّ امْرِئِ الْقَيْسِ عَنْهُ بَعْدَمَا طَالَ حَبْسُهُ وَ الْعَنَاءُ

73. أنطوانيس بطرس، الأدب ، تعريفه ، أنواعه ، مذاهبه، ص 68

74. جورج غريب، الشعر الملحمي ، تاريخه و أعلامه .. دار الثقافة ، بيروت - لبنان - د ط ، د س ص 10.

75 المصدر نفسه ، ص 67.

وذلك إزاء بيت هوميروس القائل:

و هَامَ الْإِثْنِي عَشَرَ بِالسَّيْفِ قَطَعَ مِنْ بَهُمِ الْيُونِ وَ بَيْسَ مَا صَنَعَ .

وأما عنتره بن شداد التي تعتبر قصته ملحمة قائمة بذاتها⁷⁶، فقد أورد سليمان البستاني في شروحه

ترجمة إلياذة هوميرو تتشابه مع أبيات عنتره في ملحمة الإغريق الكبرى، يقول عنتره من شعره:

تَقْلِبُهُ وَحَشُ الْفَلَا وَ تَنْوُشُهُ مِنْ الْجَوِّ أَسْرَابُ النُّسُورِ الْقَشَاعِمُ.

ويقول كذلك:

تَحُومُ عَلَيْهِ عُقْبَانُ الْمَنَايَا وَتَحْجُلُ حَوْلَهُ غَرْبَ الْبُيُوتِ⁷⁷.

● في الحديث : حاول بعض الشعراء كتابة ملاحم عربية، فألف شفيق المعلوف ملحمة بعنوان عبقر، ومحمد توفيق ملحمة سمها المعلقة الإسلامية، وفوزي المعلوف كتب ملحمة بعنوان " على بساط الريح"، وأحمد محرم كتب الإلياذة الإسلامية والتي سنتعرض إليها فيما يأتي، وكان أحمد شوقي قبل هؤلاء قد نظم قصيدة مطولة تضم 264 بيتا .

بعنوان " كبار الحوادث في وادي النيل"، تناول فيها تاريخ مصر الفرعوني، يقول في مطلعها :

وَ طَنِي لَوْ شَغَلْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَارَعَتِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي.

وفي الجزائر ألف مفدي زكرياء إلياذة تعرض فيها إلى تاريخ الجزائر عن طريق ذكر أمجادها من قبل الفتح الإسلامي حتى الاستقلال من الاستعمار الفرنسي يقول في إحدى مقاطعها :

تَأْذَنَ رَبِّكَ لِيْ لَهَ قَدْرٍ وَأَلْقَى السَّيَّارَ عَلَى أَلْفِ شَهْرٍ .

جَزَائِرِيَا بِدَعَةِ الْفَاطِرِ وَ يَا رَوْعَةَ الصَّانِعِ الْقَادِرِ⁷⁸.

إذن: فالمحمة هي قصائد طوال تحكي بطولات شعب ما عن ثورتهم وتحررهم وكذا بطولاتهم التاريخية.

6- النقائص

- لغة: جمع نقيضة مأخوذة في الأصل من نقض البناء إذا هدمه والحبيل إذا حله، وناقضه في الشيء مناقضة ونقاضاً خالفه، والمناقضة في القول أن يتكلم بما يتناقض معناه، والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول حتى يجيء ما قال ضد الأول.

⁷⁶. جورج غريب، الشعر الملحمي، تاريخه و أعلامه . ص 81.

⁷⁷. المصدر نفسه، ص 84.

⁷⁸. جورج غريب، الشعر الملحمي، تاريخه و أعلامه . ص 84.

والنقيضة الاسم يجمع على النقائض ولذلك قالوا نقائض جرير والفرزدق.

فالمعنى اللغوي للنقائض له طوران هما:

أحدهما يتمثل في نقض البناء أو الحبل بعد عقده وإبرامه، والثاني يبدو في نقض العهود والمواثيق.
-اصطلاحاً: أن يتجه الشاعر إلى آخر بقصيدة هاجياً أو مفتخراً فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجياً أو مفتخراً ملتزماً البحر و القافية و الروي الذي اختاره الأول⁷⁹.

فنجد في النقائض لأبد من وحدة الموضوع و وحدة البحر، ولا بد من وحدة الروي وهو (النهاية الموسيقية المتكررة التي تعد جزءاً من النظام الموسيقي).

وأيضاً لا بد من حركة الروي و إن اختلفت في بعض النقائض كما في اللاميتين :
الأولى للفرزدق ومطلعها:

إن الذي سمك السماء بنى لنا *** بيتاً دعائمه أعز و أطول⁸⁰

رد عليه جرير بنقيضته:

لمن الديار كأنها لم تحلل *** بين الكناس و بين طلع الأعزل⁸¹

(القصيدتان من البحر الكامل اختلفت فيهما حركة الروي).

فالمعاني الأصل فيها المقابلة والاختلاف لأن الشاعر همه أن يفسد للشاعر الأول معانيه، وقد تكرر هذه المناقضة بأي بحر وقافية، وقد يبدأ الثاني فيرد على الأول.

هذا الأخطل يقول في قصيدته التي مدح بها عبد الملك بن مروان هاجياً بني كليب بن يربوع رهط جرير، ومفضلاً عليهم بني دارم عشيرة الفرزدق خصم جرير الألد:

أما (كليب بن يربوع) فليس لهم *** عند التفارط إيراد و لا صدر

مخلفون، و يقضي الناس أمرهم *** و هم بغيب و في عمياء ما شعروا

ملطمون باعقار الحياض، فما *** ينفك من (درامي) فيهم أثر⁸²

فيرد عليه جرير بقوله من قصيده:

أرجو لتغلب إذ غبت أمورهم *** ألا يبارك في الأمر الذي انتمروا

خابت بنو تغلب إذ ضل فارطهم *** حوض المكارم ، إن المجد مبتدر

⁷⁹. أحمد محمد الخوف ، أدب السياسة في العصر الأموي، ط1-1960م ، دار مكتبة نهضة مصر بالقاهرة ، ص 228-229.

⁸⁰. أبو عبيدة معمر بن المثنى، نقائض جرير و الفرزدق، طبعة مكتبة المثنى في بغداد ، ص 182.

⁸¹. المرجع نفسه، ص 211.

⁸². مهدي محمد ناصر الدين، ديوان الأخطل، ط 1406 هـ - 1986 م ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ص

الظاعنون على العمياء إن ظعنوا *** و السائلون بظهر الغيب : ما الخبر⁸³

فالموضوع واحد هو الهجاء، والبحر واحد هو البسيط والقافية راء مضمومة في النقيضتين، وأما المعاني من باب واحد وهو الضعه والهوان ألا أن كلا من الشاعرين ألصقها برهط الآخر. قال الأخطل أن كليب بن يربوع لا مفاخر لهم يققون بها بين الناس فيرد عليه جرير بأن تغلب لا تعرف المكارم التي يستبِق إليها الناس.

فطريقة المناقضة هنا أن جريراً رد على الأخطل معانيه، وانفرد الأخطل بتصوير مذلة كليب، كما أن جريراً لم يأمل من بني تغلب صلاحاً، ومن هذا نجد أن ترتيب الأبيات في النقيضة لا يلزم أن يكون على ترتيب الأولى، وهذا الوضع الاصطلاحي قال به شعراء النقائض أنفسهم وذكره المسعودي.⁸⁴ وقد قال دعلج بن علي الخزاعي هذه القصيدة على الكميّة وغيرها وذكر مناقب اليمن وفضائلها. وصرح بن عقّال بن هاشم مناقضا ابن ميادة الرماح بن ابرد المري فيما كان بين اليمن ومصر من ملاحاة أيام الوليد بن يزيد، قال ابن ميادة:

فجرنا ينابيع الكلام و بحره *** فأصبح فيه ذو الروية يسبح
وما الشعر إلا شعر قيس و خندف *** وقول سواهم كلفة و تملح
فقال عقّال يجيبه :

ألا أبلغ الرماح (نقض) مقاله *** بها الأخطل الرماح أو كان يمزح
لئن كان في قيس و خندف ألسن *** طوال و شعر سائر ليس يقدر
لقد خرق الحي اليمانون قبلهم *** بحور الكلام تستقى و هي تطفح
و هم عملوا من بعدهم فتعملوا *** وهم أعربوا هذا الكلام و أوضحوا
فلسابقين الفضل لا يجحدونه *** وليس لمخلوق عليهم تبجح

هذه الصورة الاصطلاحية للمناقضة شبيهة بصورة المعارضة⁸⁵ وأيضاً قال الأخطل من البحر البسيط على " روي الراء المضمومة ":

خف القطين فراخوا منك أو بكروا *** وأزعجتهم (نوى) في) صرفها غير⁸⁶
فأجابه جرير من البحر نفسه وعلي الروي نفسه:

قل للديار: سقى إطلاك المطر *** قد هجت شوقا و ماذا تنفع الذكر⁸⁷

⁸³ محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، شرح ديوان جرير ، بيروت ، لبنان ص 198.

⁸⁴ مروج الذهب، ط1، بيروت 1353هـ - 1965 م، ت: يوسف أسعد داغر، دار الأندلس للطباعة و النشر ص

(ز).

⁸⁵ أحمد الشايب ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ط3-1966، ص 602.

⁸⁶ مهدي محمد نصر الدين، ديوان الأخطل، ص 100.

⁸⁷ ديوان جرير ، ص 196.

و ربما اشترك في المناقضة بضعة شعراء *** فمن ذلك مثلاً قول الفرزدق يخاطب جريراً:

يا ابن المراغة ، و الهجاء إذا التقت *** أعناقه و تماحك الخصمان⁸⁸
فقال جرير يرد على الفرزدق:

لمن الديار ببرقة الروحان *** إذا لا نبيع زماننا بزمان⁸⁹
و قال الأخطل يرد على جرير أيضاً:

بكر العوادل يبتدرن ملامتي *** و العادلون فكلهم يلحاني⁹⁰

والأصل في النقائص أن تكون طوالاً، وفيها يفتخر الشاعر بنفسه وبقومه، وبفضائل نفسه كالشعر والكرم والشجاعة ثم بأحساب قومه كالحروب التي انتصروا فيها والعهود التي وفوا بها والمحاسن التي أتوها من الكرم والدفاع عن الأعراض والقيام بشأن القبيلة .

بعدئذ ينقب الشاعر عن معائب خصمه وقوم خصمهم فيذكرهم جميعاً بالغي والبخل والجبن، حقاً أو باطلاً ويذكر أيضاً الحروب التي هزموا فيها والعهود التي نقضوها والمخازي التي عرضت لهم، وفي النقائص إقذاع شديد وفحش وبذاءة إلا أن المتناقضين قد تعرضوا دائماً للعيوب الخلقية النفسية كالbخل والجبن والغدر والزنا، ولم يتعرضوا للعيوب الخلقية الجسدية كضعف الجسد عامة ولم يكن ذلك محموداً عند النقاد.

وقد يمدح الشاعر خليفة أو أميراً بقصيده يعرض فيها أيضاً لهجاء خصمه أو للرد عليه فتكون نقیضة قال الأخطل يمدح عبد الملك و يهجو جريراً:

إليك أمير المؤمنين، رحلتها *** على الطائر الميمون و المنزل الرحب
و في كل عام ، منك للروم، غزوة *** بعيدة آثار السناكب و السرب
لحى الدهر قوماً من كليب كأنهم *** جداء حجاز لاجئات إلى زرب⁹¹

وقد يرثي الشاعر امرأته ثم يهجو خصومه كما فعل جرير:

لولا الحياء لعادني استعبار *** و لزرت قبرك و الحبيب يزار
أفأم حزة يا فرزدق ، عتم *** غضب المليك عليكم القهار

⁸⁸.ديوان الفرزدق ص 344.

⁸⁹.ديوان جرير ص 468.

⁹⁰.ابن الأعرابي ، شعر الأخطل،بيروت المطبعة الكاثوليكية 1891م-ص400.

⁹¹محمد ناصر الدين،ديوان الأخطل ص 25-26-29.

كذب الفرزدق ، إن عود مجاشع *** قصف وإن صليبيهم خوار⁹²

وقد يتغزل الشاعر في قصيده طويلة ثم يعطف على خصمه يهجو كما فعل جرير أيضا:

بان الخليط ، و لو طوعن ما بانا *** و قطعوا من حبال الوصل أقرنا

جهلا تمنى حدائي من ضلالتهم *** من صولة المخدر العادي بخفانا⁹³

غادرتهم من (حسير)⁹⁴ مات في قرن⁹⁵ *** فقد حدوتهم مثني ووحدانا

• نشأة النقائض وأسبابها:

عندما نذكر النقائض يتبادر إلى الذهن نقائض العصر الأموي التي بلغت شهرتها الآفاق، ونالت قصب السبق من الدرس والتحليل، وكأن هذا الفن الشعري حديث النشأة لم يعرفه الشعر العربي إلا في منتصف القرن الأول. وكأن فضل اختراعه راجع إلى هذه المدرسة الأموية المشهورة ورجالها المشهورين .

أما الحق التاريخي فيرجع بنشأة النقائض إلى طفولة هذا الشعر العربي في جوانب هذه الصحاري والقفار، فلم تكد تستقيم أوزانه وتقرر بين الشعراء حتى صارت أداة لهذا الجدل الشعري الذي تتحد موسيقاه وموضوعاته.

وهذا الشعر نشأ في حظيرة الشعر الجاهلي طفلا يحبو، ثم تستقيم قدماءه فينمو سريعا حتى نراه شابا قويا ولاسيما في ظلال السيوف وبين الأيام، فلما جاء الإسلام ظفر به فنا مؤطرا الأكناف، كثير الأبواب فاستغله في سبيل دولته، حتى إذا جاء الأمويون أشعلوه نارا موقدة، كانت في نزعتها رجعة جاهلية عاصفة في ظل الدولة الإسلامية⁹⁶

والدكتور شوقي ضيف يرى أنّ بذورا قديمة للنقائض سبقت العصر الأموي، ويؤكد عدم وجود علاقة بين الهجاء الجاهلي وفن النقائض في العصر الأموي، لأن العرب قبل عصر بني أمية لم يعرفوا هجاء منظما، يستمر استمرارا متصلا، وإنما كان هجاء متقطعا يظهر تبعا لنشوب حرب وأيام بينهم⁹⁷

⁹². جرير الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر 1406-1986 ص 154.

⁹³. خفان، مجاسده (مكان فيه أسود على طريق مكة).

⁹⁴. الحسير : الذي ضعف بصره.

⁹⁵. قرن: حبل تربط به الحيوانات.

⁹⁶. أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي ص 1-2.

⁹⁷. ينظر: شوقي ضيف، التطور و التجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة مصر ط8(د.ت)، ص

كما أنّ الشاعر الجاهلي لم يكن يهجو ليضحك جمهوراً ولا ليقطع له أوقات فراغه، و لم يكن يهجو أمام خصومه مباشرة ، ولم يكن يحترف الهجاء على هذا النحو الذي نجده في عصر بني أمية⁹⁸ ويؤكد الدكتور صلاح الدين أنّ النقائض كانت فناً شعرياً معروفاً إلى حد ما في العصر الجاهلي لكنها في أول أمرها لم تأخذ صورة النقائض بكل أصولها وعناصرها وشرائطها الفنية، وكانت تأخذ صورة الرد الذي لا يتقيد بأصول المناقضة ثم أخذت تتطور شيئاً فشيئاً حتى وصلت على صورتها الكاملة واستوفت كل القواعد و الأصول الفنية اللازمة لفن المناقضة في نهاية العصر الجاهلي⁹⁹.

أما "صلاح رزق" فيؤكد وجود النقائض في الشعر الجاهلي و يرى أنها قديمة قدم الفخر و الهجاء في الشعر العربي ، وقدم المنافسات القبلية والمنازعات العصبية التي سادت الحياة العربية قبل الإسلام بسنين طويلة¹⁰⁰.

• أهم مميزات النقائض:

- 1- اقتباس المعاني الإسلامية؛
- 2- سقوط المعاني و بذاء الألفاظ؛
- 3- التصوير المثير؛
- 4- الفخر و الهجاء؛
- 5- الجزاء؛
- 6- المعاني؛
- 7- العواطف.
- 7- اليتيمة
- لغة: اليتيم تعني الإنفراد¹⁰¹.

- اصطلاحاً : وهي قصيدة جهل قائلها أو أنّ الشاعر لم يكتب في حياته إلا قصيدة واحدة.

كما نعتبر اليتيم أيضاً: بيت الشعر الواحد الذي ينظمه الشاعر مفرداً وحيداً¹⁰².

⁹⁸ عبد الرحمان الوصيفي ، النقائض في الشعر الجاهلي مكتبة الآداب ، القاهرة، مصر ط1، 1422-2003م ص 10-11.

⁹⁹ عبد الرحمان الوصيفي ، النقائض في الشعر الجاهلي 11.

¹⁰⁰ المرجع نفسه ص 12.

¹⁰¹ ابن منظور لسان العرب، دار صادر بيروت ط3 1414هـ.

¹⁰² سيد غيث ، الشرح الكافي في علمي العروض والقوافي ، أطلس النشر والإنتاج ط1-2017 ص 48.

8- البيت

- لغة: البيت هو عمود البيت وهو الخشبة القائمة وسط الخيمة.
- اصطلاحاً: هو طريقة العرب في نظم الشعر أو هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي ، كما أنه يتميز بوحدة القصيدة في ميزانها لا في معناها.

ويعتبر البيت أيضاً مجموعة من كلمات صحيحة التركيب وموزونة حسب علم القواعد والعروض تكون في ذاتها وحدة موسيقية تقابها تفعيلات معينة وسمي البيت بهذا الاسم تشبيهاً له بالبيت المعروف، وهو بيت الشعر، لأنه يظم الكلام كما يضم البيت أهله، ولذلك سمو مقاطعه أسباباً وأوتاداً تشبيهاً لها بأسباب وأوتادها والجمع أبيات والبيت يحمل عدة ألقاب من حيث العدد :

- ✓ اليتيم
- ✓ القصيدة...كما رأيناه سابقاً.
- أما من حيث الأجزاء :
- ✓ التام
- ✓ المنهوك
- ✓ المتصور
- ✓ المجزوء
- وهذا ما سنراه في المحاضرات القادمة.

المحاضرة الثالثة

قواعد الكتابة العروضية

(القواعد اللفظية - القواعد الخطية)

تقطيع الشعر العربي

(الرموز، التفعيل، الأسباب).

مقدمة

لعل من أهم أسرار اللغة العربية موافقتها في تركيبها المقطعي للفطرة الإنسانية السليمة، بحيث تخرج المقاطع الصوتية منسجمة مع الجهاز الصوتي عند الإنسان، فلا يشعر مع خروج هذه المقاطع بأية صعوبة، وإذا شعر بذلك فهذا يعني أن ثمة خللا في نطق المقطع الصوتي، يقول الراجعي " وليس في الأرض أمة كانت تربيتها لغوية غير أهل هذه الجزيرة فما كان فيهم كالبيان آنق منظرا وأبدع مظهرا وأمد سببا إلى النفس وأرد عليها بالعاقبة، ولا كان لهم كذلك البيان أذكى في أرضهم فرعا، وأقوم في سمائهم شرعا، وأوفر في نفسهم ريعا، وأكثر في سوقهم شراء وبيعاً. وهذا موضع عجيب للتأمل، ما ينفذ عجبته على طرح النظر وإبعاده، وإطالة الفكر وترداده، وأي شيء في تاريخ الأمم أعجب من نشأة لغوية تنتهي بمعجزة لغوية ؟... لا جرم أن في ذلك سرا من أسرار الفطرة، فلولا لأن أكبر الأمر بينهم كان للفصاحة وأساليبها بما استقام لهم من شأن الفطرة اللغوية وما بلغوا منها كما فصلناه في بابه حتى صارت هذه الأساليب كأنها أعصاب نفسية في أذهانهم¹⁰³ .

2- قواعد الكتابة العروضية

ولعل أهم القواعد التي تضبط عملية النطق العربي فيخروج في انسياب صوتي مريح هي:

أ- لا يبدأ الكلام بساكن مثلما هو الحال في بعض اللغات الأخرى ، فكلمة مثل Spring تلفظ بسين ساكنة وفي ذلك صعوبة، إذ أن الكلام هو في واقع الأمر حركات فيزيولوجية، ولا يمكن أن تكون الحركة سكونا.

¹⁰³ مصطفى صادق الرافعي ، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، منشورات مكتبة رحاب، ط8-الجزائر-ص 158.

ب- لا ينتهي الكلام بمتحرك، فإن نهاية أي شيء تعني سكونه، ومن هنا نسمع القراءة الخاطئة من لدن بعض الناس وخاصة للقرآن الكريم عندما تحرك أواخر الآيات حين التوقف عندها، وهذا لا ينسجم وطبيعة الانسياب الصوتي العربي.

ت- لا يلتقي ساكنان في العربية إلا في نهاية الكلام، شريطة أن يكون الحرف ما قبل الأخير حرفا صائتا طويلا، بينما قد يلتقي ساكنان في بداية بعض المفردات في اللغات الأخرى. وهناك قواعد أخرى تضبط النشاط الصوتي في اللغة العربية ليس مجال بحثها هنا، وقد ركزنا على هذه القواعد الثلاث لارتباطها وثيقا بالكتابة العروضية، القائمة في جانب منها على الحركات والسكنات، والمختلفة عن الكتابة الإملائية وقد قيل: خطان لا يقاس عليهما: خط المصحف العثماني لارتباطه بالقراءات القرآنية المتعددة، وخط الكتابة العروضية لمخالفته في بعض الوجوه خط الكتابة الإملائية.

وتقوم الكتابة العروضية على قاعدة مزدوجة نقول:

← ما ينطق يكتب كتابة عروضية، وما ينطق لا يكتب كتابة عروضية.

1-2 القواعد اللفظية والخطية

ولتحقيق هذه القاعدة لابد من زيادة بعض الحروف لا تكتب إملائيًا، وحذف أخرى تكتب إملائيًا.

- حروف الزيادة، وهي:

1- حروف المدّ في بعض أسماء الإشارة، مثل: [هذا ، هذه ، ذلك ، هؤلاء ، وفي لكن الاستدراكية] فتكتب هذه الألفاظ عروضيا: [هاذا، هاذي، ذالك ، هاؤلاء، لآكن].

2- حرف المد في اسم الجلالة [الله]، وفي بعض الأسماء مثل [داود، طاووس، ناووس] ، فتكتب هذه الأسماء عروضيا [اللاه] [داوود ، طاووس ، ناووس].

3- الإشباع الناجم عن حركة هاء الضمير للمفرد المذكر الغائب، فإذا كانت ضمة على الهاء، مثل: [له، منه، عنه] كتب الإشباع عروضيا واوا، فتصير هذه الألفاظ [لهو، منهو، عنهو] ، أما إذا كانت حركة الضمير كسرة مثل [به، إليه ، فيه] فإنها عند الإشباع تكتب عروضيا هكذا: [بهي ، إليهي ، فيهي].

4- تكتب حركة حرف الروي حرفا مجانسا للحركة، فإذا كانت ضمة أُشبعَت وتكتب عروضيا واوا، وإذا كانت فتحة أُشبعَت و تكتب عروضيا ألفا، وإذا كانت كسرة أُشبعَت وتكتب عروضيا ياء.

5- الحرف الناجم عن فكّ التشديد ، لأن التشديد مكون من حرفين أولهما ساكن و الثاني متحرك ، فكلمات مثل: [رَقّ ، حتّى ، مرّ]، تكتب عروضيا هكذا: [رَقُقْ ، حتّى ، مرّر].

6- الحرف الناجم عن التتوين يكتب نونا، فكلمات مثل : [وطنٌ ، جامعةٌ] تكتب عروضيا هكذا :
[وطنٌ ، جامعُتٌ].

-حروف الحذف، وهي:

1- همزة الوصل، وهي الألف المهموزة التي يليها ساكن إن كان قبلها متحرك، ويكون ذلك في المواضع الآتية:

أ- ماضي الأفعال الخماسية والسداسية المبدوءة بالهمزة، وأمرها، ومصدرها، مثل: [فأنطلقا، فاستغفري ، فاستغفارا] ، فإنها تكتب عروضيا هكذا: [فنطلقا، فستغفري، فستغفارا].

ب- الألف المهموزة في مثل : [باسم، يابن، يا امرؤ، فيها اثنتان]، فتكتب عروضيا هكذا: [بسم، بَيْنَ ، يَمْرَأَ، فيهنْتَانِ].

ج - ألف الوصل من أل التعريف، وهي على حالتين: إما أن تكون في أل التعريف القمرية، كما في [طلع القمر] ، فيكتفي بحذف الألف المهموزة ، وتكتب عروضيا هكذا: [طلع لُقمْرُ]، وإما أن تكون أل التعريف الشمسية مثل: [أشرقت الشمس]، فإن ألف المهموزة تُحذف، وتُقلب اللام بعدها حرفا هو الحرف نفسه التي دخلت عليه أل التعريف، فيلغظ هذا الحرف مشددا وتكتب العبارة عروضيا هكذا: [أشرقت شُشمسُ].

د- الألف المهموزة في أمر الفعل الثلاثي إذا كان ثاني مضارعه ساكنا، مثل : [فاصبر] ، فإنها تكتب عروضيا هكذا: [فصْبِرْ].

2- الألف التي بعد واو الجماعة، مثل: [صابروا] ، فإنها تكتب عروضيا هكذا: [صابرو].

3- حرف المد في آخر الكلمة إذا جاء بعده ساكن، سواء كان في حروف الجر معتلة الآخر، أم في الأسماء المنقوصة، فعبارات مثل: [في البيت، إلى الجامعة، على المئذنة، القاضي العادل، الفتى الغريب] ، فإنها تكتب عروضيا هكذا : [قَلْبَيْتِ، إِلْجامعةَ، عَلْمِئذَنَّةِ، القاضِلْعادِلُ، الفتْلُغريبُ].

3- تُحذف واو عمرو الزائدة للتفريق بين الاسمين: عمرو و عمر .

2-2 تقطيع الشعر العربي

1- الرموز: في الكتابة العروضية يُرمز للحركة / أما السكون فيرمز لها 0.

مثال : صَانِعُ

// 0 /

•أنواع الرموز : يقول ابن رشيق القيرواني " وجميع أجزاء الشعر تتألف من ثلاثة أشياء السبب، وتد، فاصلة" ¹⁰⁴.

أ- الأسباب و الأوتاد و الفواصل:

1. السبب :

- لغة: الحبل الذي تُشدّ به الخيمة.

- اصطلاحاً: مقطع عروضي يتألف من حرفين و هما :

أ. سبب خفيف: يتكون من متحرك فساكن مثل: هَلْ - مَا ← 0 /

ب.سبب ثقيل: يتكون من متحركين مثل: لَكَ - هُوَ ← //

وسمي السبب بذلك " لأنه يضطرب كالحبل الذي يرتجّ، فيثبت مرّة، و يسقط مرّة أخرى" ¹⁰⁵ ، " واعلم

أنّ أساس بناء الشعر شيئان، إحداهما مركب من حرفين إما متحرك و ساكن، واسمه سبب خفيف

مثل: لُنْ من فَعُولُنْ، و إمّا متحركين واسمه سبب ثقيل مثل عَلَ من مُفَاعَلُنْ ¹⁰⁶

يقول صاحب الدائرة العروضية ¹⁰⁷:

مِنْ سَبَبٍ وَهُوَ لَدَى التَّقْضِيلِ *** يُقَسَّمُ لِلْخَفِيفِ وَ الثَّقِيلِ

فَالسَبَبُ الْخَفِيفُ قُلْ حَرْفَانِ *** ثَانِيَهُمَا يَكُونُ ذَا إِسْكَانٍ

ثَقِيلُهُمْ أَيْضًا أَتَى حَرْفَيْنِ *** لَكِنْ يَكُونَانِ مُحَرَّكَيْنِ

2.الوتد:

- لغة: خشبة تدق في تُشدّ إليها حبال الخيمة.

- اصطلاحاً: في اصطلاح العروضيين ما يتألف من ثلاثة حروف و هو نوعان :

أ. وتد مجموع : و يتألف من متحركين فساكن مثل : إِلَيَّ - أَجَلْ ← 0 //

وسمي مجموعاً لأنه جمع بين متحركين.

ب. وتد مفروق: يتألف من ثلاثة أحرف متحرك فساكن فمتحرك مثل : بَحْرُ - حَيْثُ ← 0 /

¹⁰⁴ محمد بوزواوي ، تاريخ العروض من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر 200-ص

58.

¹⁰⁵ المرجع نفسه ص 58.

¹⁰⁶ جار الله الزمخشري-تح فخر الدين قباوة، القسطاس علم العروض، ط1-مكتبة المعارف للنشر بيروت 1989م-

ص25.

¹⁰⁷ المرجع نفسه.

وعليه فقد سمي الوند (لأنه يثبت فلا يزول) ¹⁰⁸، يقول صاحب المنظومة العروضية ¹⁰⁹.

وَوَدَّ وَهُوَ لَدَى التَّوْبِيعِ *** يَقْسِمُ لِلْمَفْرُوقِ وَ الْمَجْمُوعِ

وفي الأسباب و الأوتاد يقول ابن عبد ربّه في أرجوزته في علم العروض والقافية ¹¹⁰:

الشَّعْرُ مَا يُوزَنُ قَصْداً وَ أَطْرِدَ *** تَأْلِيفُهُ مِنْ سَبَبٍ وَمِنْ وَتَدٍ

فَاللَّفْظُ ذُو حَرْفَيْنِ وَ هُوَ السَّبَبُ *** إِلَى خَفِيفٍ وَثَقِيلٍ يُنْسَبُ

وَأَوَّلُ الْأَمْرَيْنِ بِالْإِسْكَانِ *** يَمْتَنَرُ ثَانِيهِ بَضْدُ الثَّانِي

3. الفاصلة :

وهي تتألف من ثلاثة متحركات فساكن وهذه تُسمى وهذه فاصلة صغرى مثل: جَبَلٌ ← جَبَلُنْ ¹¹¹

فالفاصلة الصغرى هي ما اقترن السببان المتقدمان الثقيل منها على الخفيف مثل:

مُتَفَاً مِنْ مُتَفَاعِلُنْ ← 0///

أما ما تألف من أربعة متحركات فساكن فهي فاصلة كبرى مثل: فَعَلُنْ ← 0////

" ولعل التسمية مأخوذة من الفاصلة، التي هي عند البدو حبلٌ طويل مشدود إلى وتد بعيد لتمكين

الخيمة من الثبات بملحظ أنّ الفاصلة في العروض طويلة كالحبل المشار إليه" ¹¹².

والفاصلة الصغرى ما هي إلا سبب ثقيل وسبب خفيف، وما الفاصلة الكبرى إلا سبب ثقيل و وتد مجموع.

والملاحظ على هذه المصطلحات أنها مأخوذة من البيئة البدوية الصحراوية، إذ يظهر هذا التأثير

بالبيئة العربية، وخاصة البادية التي طاف الخليل يجمع منها الكلم و الأشعار ذخيرة يعتدّ بها في

تصنيفه للعلوم العربية ¹¹³.

ويقول جار الزمخشري " ومنهم من سمي الأول فاصل والثانية فاصلة بالضاد المعجمية" ¹¹⁴.

¹⁰⁸ محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 59.

¹⁰⁹ المعروف النودهي - شرح الشيخ بابا علي القرداني، منظومة الدرة العروضية ط1 ، مكتبة التفسير، أربيل ص

20.

¹¹⁰ إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض و القافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية مؤسسة

الرسالة سوريا ط1، 1406هـ ص 36.

¹¹¹ جورج مارون ، علما العروض و القافية ص 27.

¹¹² محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 59.

¹¹³ جار الزمخشري ، القسطاس في علم العروض و القافية، ص 27.

¹¹⁴ الرمجم نفسه ص 59.

4. التفاعيل

لأشك أن الخليل بحسّه الرياضي قد شكّل المقاطع العروضية تشكيلا يخضع لمبدأ التوافق و التبادل وهو مبدأ معروف في الرياضيات، ومع تشكيل هذه المقاطع وقولبتها في وحدات عروضية عرفنا مفهوم التفعيلة؛ وقد عرف الخليل بقراءته للشعر العربي أن تفعيلاته عشرة، اثنتان منها خماسيتان و الباقي سباعية ، و هذه هي تفعيلات الشعر العربي:

أ- التفعيلات الخماسية:

1- فعولن: وتتكون من: سبب خفيف + وتد مجموع.

2- فاعلن: وتتكون من: وتد مجموع + سبب خفيف.

ب- التفعيلات السباعية:

1- مفاعلين: وتتكون من: وتد مجموع + سببين خفيفين.

2- مستعلن: وتتكون من: سببين خفيفين + وتد مجموع.

3- متاعلن: وتتكون من: فاصلة صغرى + وتد مجموع.

4- مفاعلتن: وتتكون من: وتد مجموع + فاصلة صغرى.

5- فاع لاتن: وتتكون من: وتد مفروق + سببين خفيفين.

6- مفعولات: وتتكون من: سببين خفيفين + وتد مفروق.

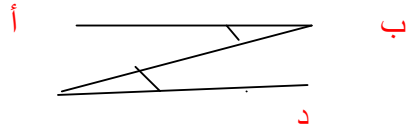
7- مستقع لن: وتتكون من: سبب خفيف + وتد مفروق + سبب خفيف.

8- فاعلاتن: وتتكون من: سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف.

وإذا دققنا النظر في مقاطع التفعيلتين الخماسيتين والتفعيلات الست الأولى من التفعيلات السباعية وجدنا أن الخليل أخضعها لقانون التبادل الرياضي، مما يسهل حفظها، وبالرسم التوضيحي التالي يتبين لنا ذلك:

فاعلن

سبب خفيف + وتد مجموع



تد مجموع + سبب خفيف

فعولن

إن القاعدة الهندسية تقول: إذا وصل خط مستقيم بين رأسين متعاكسين لخطين متوازيين فإنه ينتج عن ذلك زاويتان متساويتان بالتبادل، فالزاوية أ ب ج = الزاوية ب ج د من حيث المقدار في عدد الدرجات، ولكنها تعاكسها في الاتجاه، وهكذا فإن التفعيلتين (فاعلن) و (فعولن) متشابهتان في التركيب المقطعي، ولكنهما مختلفتان في الترتيب.

تشابه التركيب المقطعي يماثل مقدار كل من الزاويتين في الشكل الهندسي، واختلاف التركيب المقطعي يماثل اختلاف اتجاه كل من الزاويتين في الشكل الهندسي.

أما عن اختلاف تركيب (مستفع لن و فاعلاتن) فيبدو أن طبيعة التغيرات التي تدخل على كل من هاتين التفعيلتين هي التي حددت طبيعة تركيب كل منهما، وخاصة في المقطع الأوسط وهو الودت، إذ أن التشعيث وهو علة يسقط بها أول الودت المجموع أو ثانيه أو ثالثه لا يقع في الودت المفروق، مع ملاحظة أن التغيريين الآخرين وهما الخن والكف يقعان في التفعيلتين، وفي هذا دليل على أن الخليل لم يعتمد المنطق الرياضي فقط في وضعه للتفعيلات، وإنما اعتمد أيضا الواقع الإيقاعي المترتب على دخول الزحافات والعلل، وهذا ما سنعرفه لاحقا، وللسبب نفسه يعزى وجود أربع تفعيلات تتشابه كل اثنتين منها صوتيا، وتختلفان مقطعيا هي: (مستفعلن و مستفع لن) ، و (فاعلاتن و فاع لاتن) .

المحاضرة الرابعة

بناء البيت (التعريف، الأعرىض، الأضرىب)

أنواع الأبيات الشعرية- التفاعيل ومتغيراتها

المقاطع العروضية

1- بناء البيت

1-1 البيت الشعري: هو "الألفاظ التي توزن على تفعيلات البحور" ¹¹⁵، وعليه البيت هو مجموعة كلمات صحيحة التركيب موزونة حسب قواعد العروض، تُكون في ذاتها وحدة موسيقية تقابلها تفعيلات معينة، فالبيت هو نواة القصيدة، فلا وجود لقصيدة بدونه، كما لا وجود لبيت دون تفعيلات (كما أنّ التفعيلة هي النواة الموسيقية للبيت الشعري، بل هي النواة الموسيقية للقصيدة العربية، فإنّ البيت الشعري يعتبر رُكناً أساسياً في تشكيل القصيدة العربية المثال، بل هو وحدة هذه القصيدة، ويتشكل من تلاحم مجموعة من التفعيلات أقلها تفعيلتان، وأكثرها ثماني تفعيلات في إطار موسيقي محدد).

ولقد أورد صاحب "المعيار في أوزان الأشعار" أنّ العرب شبهت البيت الشعري بالبيت من الشعر، لأنّ بيت الشعر يحتوي على ما فيه كاحتواء بيت الشعر على معانيه فسمّوا آخر جزء من الشطر الأول من بيت "عروضاً" تشبيهاً بعارضة الخباء و هي الخشبة المُعترضة في وسطه ¹¹⁶. وسمّي آخر من جزء البيت "ضرباً" لكونه مثل العروض مأخوذ من الضرب الذي هو المثل، وبهوا الأسباب والأوتاد التي تتركب منها الخباء، وأوتاده لثبات الأوتاد، واضطراب الأسباب في أكثر الأحوال بما فيها من الرّحاف، والاختلال ¹¹⁷.

والبيت العربي هو الكلام المنظوم التام الذي يتألف من أجزاء وينتهي بقافية و يتكون من قسمين:

✓ **الأول:** يسمى صدر البيت أو المصراع الأول

✓ **الثاني:** يسمى عجزاً، وهو عجز البيت وهو الشطر الثاني والمصراع الثاني وهما مصراعا

البيت ويعرفان بالشطرين أيضاً.

¹¹⁵. حميد آدم التوني، في علم العروض و القوافي، دار الصفاء للنشر و التوزيع عمان ط1-1428-2004م، ص 26.

¹¹⁶. إبراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة و الحداثة، دار الشروق للنشر الأردن ط1-2002 ص 18.

¹¹⁷ أبو بكر الشنتريني-تح محمد رضوان، المعيار في أوزان الأشعار، مكتبة دار الملاح سوريا-1972 ص 09.

وفي كل بيت لابد من المصطلحات التالية: وهي أجزاء البيت الشعري:

• **العروض** : آخر التفعيلة من الصدر¹¹⁸ أو التفعيلة الأخيرة و ما يوازيها في البيت من كلام في الشطر الأول أو في الصدر¹¹⁹.

• **الضرب** : هو التفعيلة الأخيرة و ما يوازيها من في البيت من كلام في الشطر الثاني أو العجز

120.

• **الحشو**: هو ما عدا العروض و الضرب من أجزاء الشطرين¹²¹، فالحشو هو كل ما في البيت الشعري عدا ما سميناه العروض و الضرب ، وبيان ذلك على كل ما قلناه ما سنقدمه الآن :¹²²

مثال:



2- أنواع الأبيات الشعرية

■ **البيت التام**: هو البيت الذي استوفى جميع أجزائه على نحو ما سبق من غير زحاف أو علة، كقول الشاعر عنتر بن شداد¹²³.

لَعِبَ الرَّيْبُ بِرُيْعِهَا الْمُتَوَسِّمِ			وَلَقَدْ مَرَرْتُ بِدَارِ عَبْلَةَ بَعْدَمَا		
لَعِبَ رَرْيْعُ بِرُيْعِهَا	مُتَوَسِّمِ		تُ بِدَارِ عَبْلَةَ	بَعْدَمَا	
0 // 0 ///	0 // 0 ///	0 // 0 ///	0 // 0 ///	0 // 0 ///	0 // 0 ///
مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ

¹¹⁸ محمد علي الهاشمي، العروض الواضح في علوم القافية، ص 12.

¹¹⁹ إبراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، 2002 ص 18.

¹²⁰ المرجع نفسه ص 18.

¹²¹ محمد علي الهاشمي، العروض الواضح في علوم القافية، ص 12.

¹²² محمد آدم التويني، في علم العروض والقوافي ص 27.

¹²³ محمد علي الهاشمي، العروض الواضح في علوم القافية، ص 12.

ويلاحظ أنّ هذا البيت على البحر الكامل، وأنّ جميع التفعيلات هي "مُتَفَاعِلُنْ" كما في الأصل، حشوة وعرضه وضربه، ومثلُ هذا البيت يُسمى "تاماً"، و يأتي في الكامل والرجز الصحيحين.

■ **البيت الوافي:** هو البيت الذي استوفى جميع أجزائه كما الحال في البيت التام، إلا أنّ حكم العلل والزحافات فيه مخلف في عروضه وضربه، ويُمكن أن يكون في كل البحور الصافية، ويُستثنى من ذلك ما كان صحيحاً في الكامل والرجز الصحيحين، فيسمح في هذا النوع دخول الزحافات والعلل في الحشو والعروض والضرب، على أن تكون عدد التفعيلات كاملة غير مجزوءة.¹²⁴

■ **البيت المجزوء:** هو البيت الذي حذفت منه تفعيلة العروض من الصدر وتفعيلة الضرب من العجز في البيت الشعري فإذا كان البيت مكوناً من ستّ تفعيلات، ثلاثة تفعيلات في الصدر، وثلاث تفعيلات في العجز، يصبح قائماً على تفعيلتين في الصدر وتفعيلتين في العجز ويصبح التفعيلة الثانية عروضاً، والتفعيلة الرابعة ضرباً، وفي هذا يقول عبد الرحمان تبرهاسين في كتابه العروض وإيقاع الشعر "أنّ البيت المجزوء هو الذي حذف منه جزءان من أجزائه الثابتة، بمقتضى دائرته، يقول الشاعر عمر بن أبي ربيعة¹²⁵

حُودُ يَفُوحُ الْمِسْكُ مِنْ		أَرَائِهَا وَ الْعَنْبَرُ	
حُودُنْ	يَفُوحُ	أَرَائِهَا	و الْعَنْبَرُ
0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ

الأصل في هذا البيت أن تكون هناك ثلاث تفعيلات في الصدر "مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ" ومثلها في عجز البيت، إلا أنّ هذا البيت أصبح تفعيلتين في الصدر، وتفعيلتين في العجز، لذا سُمي هذا البيت مجزوءاً.

عروضه هو ضربه، ولا يستعمل من البحور مشطوراً إلا بحر الرجز والسريع¹²⁶، كقول الشاعر :

النَّفْسُ مِنْ أَنْفَاسٍ شَيْءٍ خَلَقَا
فَكُنْ عَلَيْهَا فَحْيِيْتُ مُشْفَقَا
و لَا تُسَلِّطْ جَاهِلًا عَلَيْهَا

¹²⁴. ابراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، 2002 ص 19.

¹²⁵. المرجع نفسه ص 20.

¹²⁶. جورج مارون، علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب لبنان ط1، 2013 م ، ص 19.

فَقَدْ يَسُوقُ حَنْفُهَا إِلَيْهَا

■ البيت المنهوك:

هو البيت الذي حذف ثلثا شطريه وبقي ثله الآخر¹²⁷، بمعنى إذا كان الأصل أن تشكيل من ثلاث تفعيلات في الصدر وثلاث في العجز، حذفنا تفعيلتين في الصدر وتفعيلتين في العجز، وأبقينا على تفعيلية واحدة في الصدر وتفعيلية واحدة في العجز، بمعنى حذفنا ثلثيه وأبقينا ثلثا، ويكون في الرجز والمنسرح ومثال ذلك قول الشاعر¹²⁸ :

يَا لَيْتَنِي	فِيهَا جِذْعُ
يَا لَيْتَنِي	فِيهَا جِذْعُ
0//0/0/	0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ

نلاحظ أن تفعيلية "مستفعلن" الوحيدة هي التي تشكل صدر البيت وضربه وحشوه في آنٍ واحد، وهكذا في العجز هي التي تشكل العجز والعروض والحشو في آنٍ معاً، وتلاحظ أن هذا لا يمكن أن يأتي في البحور المركبة في أربع تفعيلات، لأنه يصعب حذف ثلثيه كالبحر الطويل مثلاً.

■ البيت المصروع:

هو البيت الذي غيّرت عروضه بالزيادة أو نقص لتوافق الضرب في الوزن و السّجع فالتصريع في الشعر، تقفيه المصراع الأول، وهو مأخوذ من مصراع الباب وهما مصراعان، وإنما وقع التصريع في الشعر ليبدّل على أن صاحبه مبتدئ إما قصّة وإما قصيدة وصرّع البيت من الشعر جعل عروضه كضربه.¹²⁹

ومن أمثلة ذلك قول أبو نواس¹³⁰ :

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمَتَكَ الصَّبْرُ	أَمَّا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَ لَا أَمْرُ
أَرَاكَ عَصِيَّ دَمْعٍ شَيْمَتَكَ صَبْرُ	أَمَّا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَ لَا أَمْرُ
0//0/0//0//	0//0/0//0//
فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُ مَفَاعِيلُنْ

¹²⁷ - محمد علي الهاشمي - العروض الواضح في علم العروض والقافية - ص 12

¹²⁸ - إبراهيم عبد الله الجواد - العروض بين الأصالة والحداثة - ص 20

¹²⁹ - المرجع نفسه - ص 21.

¹³⁰ - محمد علي الهاشمي - العروض الواضح في علم القافية - ص 12

لَمَّا نَظَرَ إِلَى الْبَيْتِ نَجَدَ أَنَّ تَفْعِيلَةَ الْعُرُوضِ، وَتَفْعِيلَةَ الضَّرْبِ جَاءَتْ عَلَى وَزْنِ "مَفَاعِيلِن" وَالْمَعْرُوفِ الشَّائِعِ أَنَّ عُرُوضَ الْبَحْرِ الطَّوِيلِ تَأْتِي دَائِمًا مَقْبُوضَةً، وَزَنُهَا "مَفَاعِلِن"، وَعَلَيْهِ فَقَدْ زِيدَتْ فِي الْعُرُوضِ وَالضَّرْبِ حَتَّى أَصْبَحَتْ "مَفَاعِيلِن"، فَكَمَا يُرَادُ فِي الْعُرُوضِ وَالضَّرْبِ، فَإِنَّا نَجِدُهَا مَرَّةً أُخْرَى بِالنَّقْصَانِ، أَيْ أَنَّ الشَّاعِرَ يُنْقِصُ فِي الْعُرُوضِ وَالضَّرْبِ لِيَتَسَاوَا فِي الْوِزْنِ وَالْقَافِيَةِ، وَمِثَالُ ذَلِكَ:

بَيْتٌ لِإِمْرَأِ الْقَيْسِ¹³¹:

لِمَنْ طَلَّلَ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي				كَخَطِّ زُبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانِي			
لِمَنْ	طَلَّلَ	أَبْصَرَ	تُهُوَ	فَشَجَانِي	كَخَطِّ	زُبُورٍ	فِي عَسِيبِ يَمَانِي
0/0//	/0//	0/0/0/	/	/0//	0/0/0//	0/0//	0/0//
فَعُولُ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ	فَعُولُ	فَعُولُ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ

فَلَمَّا نَظَرَ إِلَى تَفْعِيلَةِ الْعُرُوضِ وَ تَفْعِيلَةِ الضَّرْبِ نَجِدُهَا "فَعُولُنْ" وَ الْأَصْلُ فِيهَا أَنْ تَأْتِي "مَفَاعِيلِن" لِلْبَحْرِ الطَّوِيلِ، فَالشَّاعِرُ أَنْقَصَ فِي الْعُرُوضِ حَتَّى لَحِقَ الضَّرْبُ فَتَسَاوَا فِي الْوِزْنِ وَ الْقَافِيَةِ.

■ البيت المقفى:

هُوَ الْبَيْتُ الَّذِي وَافَقَتْ عُرُوضُهُ ضَرْبَهُ مِنْ غَيْرِ زِيَادَةٍ أَوْ نَقْصَانٍ كَقَوْلِ أَبُو تَمَّامٍ¹³²:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ				فِي حَدِّهِ بَيْنَ الْحَدِّ وَاللَّعِبِ			
السَّيْفُ	أَصْدَقُ	أَنْبَاءٍ	مِنَ الْكُتُبِ	فِي	حَدِّهِ	بَيْنَ	الْحَدِّ وَاللَّعِبِ
0/0/0/	0/	0/0/0/	0/	0/	0/0/0/	0/0/0/	0/0/0/
مُتَفَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	فَعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	فَعِلُنْ

فَلِنَنْظُرَ فِي عُرُوضِ هَذَا الْبَيْتِ (فَعِلُنْ) وَ ضَرْبِهِ (فَعِلُنْ) فَقَدْ جَاءَتْ دُونَ زِيَادَةٍ أَوْ نَقْصَانٍ فِي التَّفْعِيلَةِ عَلَى أَسَاسِ الشَّائِعِ فِي الِاسْتِعْمَالِ وَ كَذَلِكَ فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ طَرْفَةَ بْنِ الْعَبْدِ¹³³:

لِخَوْلَةٍ أَطَّلَالَ بِرَقَّةٌ تَهْمِدُ				تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ			
لِخَوْلَةٍ	أَطَّلَالَ	بِرَقَّةٌ	تَهْمِدُ	تَلُوحُ	كَبَاقِي	الْوَشْمِ	فِي ظَاهِرِ الْيَدِ
0/0/0/	/0//	0/0/0//	/0//	0/0/0//	0/0//	0/0//	0/0//
فَعُولُ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ

¹³¹ - إبراهيم عبد الله الجواد - العروض بين الأصالة و الحداثة - ص 21

¹³² - محمد علي الهاشمي - العروض الواضح في علم القافية - ص 13

¹³³ - إبراهيم عبد الله الجواد - العروض بين الأصالة و الحداثة - ص 21-22

كذلك إذ نظرنا عروض هذا البيت "مفاعِلن" وضربه "مفاعِلن" نجدها دون أية زيادة أو نقصان في التفعيلة، وذلك على أساس الشائع في الاستعمال على أن عروض وضرب الطويل غالباً ما تكون مقبوضة، وعلى هذا الأساس نسمي البيت المقفّ إذا وافقت عروضه ضربه دون اللجوء إلى زيادة أو نقصان.

■ البيت المدور:

هو البيت الذي اشترك شطراه - صدره و عجزه - في كلمة واحدة يتوزع وزنها بين الشطر الأول والشطر الثاني، كقول أبي علاء المعمرى¹³⁴:

خَفَّفَ الوَطءَ مَا أَظُنُّ أَدِمَ آلُ
أَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ

فلننظر إلى كلمة "الأرض" كيف أن جزءاً منها جاء في الشطر الأول عروضاً، والجزء الآخر في الشطر الثاني، والبيت الذي يأتي على هذا النحو يُسمى "مدوراً".

الوزن:

الوزن قالب أو معيار أو نموذج لسلسلة كلامية، الكلمة والبيت وهو إما وزن صرفي أم وزن عروضي وقد رأى بعض العروضيون أن الوزن والتقطيع معناها واحد في العروض، أي تجزئة البيت بمقدار من التفاعيل التي يوزن بها مع معرفة كونه من أي الأبحر بوجه إجمالي والمقصود بها أن يُقسّم البيت إلى أجزاء بمقدار التفعيلات التي توجد في بحر البيت، بحيث تكون تلك الأجزاء مساوية للتفعيلات في عدد الحروف، ومُطلق الحركات والسكنات وبمعنى آخر "وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحرّكات المستنتجة من مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب الأوتاد..."¹³⁵

ومن هذا تستنتج أن: الوزن هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات التي تحصل عليها بعد الكتابة العروضية .

3- التفاعيل ومتغيرتها.

هي أوزان مكوّنة من متحرّكات وسكنات متتابعة على وزن معروف يُوزن بها. أي من البحور الشعرية "التفعيلة إذاً وحدة موسيقية في البحر أو هي كلمة من كلماته"¹³⁶.

¹³⁴ العروض بين الأصالة و الحداثة - د/ عبد الله عبد الجواد- ص22

¹³⁵ تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك - د/ محمد بوزواوي- ص21

¹³⁶ محمد علي الهاشمي العروض الواضح في علم القافية - ص12

يقول الدماميني معللاً عن سبب تسميتها أصولاً: "وإنما جعل الجماعة هذه الأربعة أصولاً لأن الأسباب لضعفها إنما تعتمد على الأوتاد، وما يكون معتمداً عليه حقيق بالتقدم ليعتمد ما بعده عليه فكان قضية البناء على الأصل أن تكون أصول التفاعيل هي هذه الأجزاء الأربعة لأنه لا شيء من الأجزاء مصدرًا بوترد" ¹⁴³.

والفروع هي ستة أي كل تفعيلة بدئت بسبب ثقيل كان أو خفيف وهي (فاعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فاعِلَاتُنْ - مُتَفَاعِلُنْ - مَفْعُولَاتْ - مُسْتَفْعِلُنْ) ¹⁴⁴.

1. فاعِلُنْ ← 0//0/ و تتركب من سبب خفيف و وتد مجموع ولها فرعان هما:
2. مُسْتَفْعِلُنْ ← 0//0/0/ و تتركب من سببين خفيفين و وتد مجموع ولها إحدى عشر فرعاً هي: (مَفَاعِلُنْ - مُفْتَعِلُنْ - مُسْتَفْعِلْ - مَفَاعِلْ - مَفْعُولُنْ - فَعُولُنْ - مُسْتَفْعِلَاتُنْ - مَفَاعِلَا - مُفْتَعِلَاتُنْ - فَعِلَاتَانْ) ¹⁴⁵.
3. فاعِلَاتُنْ ← 0/ 0// 0/ و تتركب من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع، ولها إحدى عشر فرعاً هي: (فَعِلَاتُنْ - فاعِلَانْ - فَعِلَاتْ - فَعِلَانْ - فاعِلُنْ - فَعِلُنْ - مَفْعُولُنْ - فاعِلَيَانْ - فَعِلَيَانْ) ¹⁴⁶.
4. مُتَفَاعِلُنْ ← 0// 0/ 0// و تتركب من سبب ثقيل و سبب خفيف و ووتد مجموع، ولها خمسة عشر فرعاً هي: (مُسْتَفْعِلُنْ - مَفَاعِلُنْ - مُفْتَعِلُنْ - فَعِلَاتُنْ - مَفْعِلُنْ - فَعِلُنْ - مُتَفَاعِلَانْ - مُسْتَفْعِلَانْ - مُفَاعِلَانْ - مُسْتَفْعِلَاتُنْ - مُفَاعِلَاتُنْ - مُفْتَعِلَاتُنْ)
5. مَفْعُولَاتْ ← 0/ 0/ 0/ و تتركب من سببين خفيفين و وتد مجموع، و لها إحدى عشر فرعاً هي: (فَعُولَاتْ - فاعِلَانْ - فَعِلَاتْ - فَعِلَانْ - فاعِلَانْ - مَفْعِلُنْ - فاعِلُنْ - فَعِلُنْ - مَفْعُولَانْ) ¹⁴⁷
6. مُسْتَفْعِلُنْ ← 0/ 0/ 0/ و " تتركب من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق" ¹⁴⁸، يعني سبب خفيف.

ولكن السؤال يطرح نفسه ما الفرق بين التفعيليتين (فاعلاتن" و "فاعلاتن") وبين ("مستفعلن" و "مستفعلن لن")؟

¹⁴³ محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، ص 63.

¹⁴⁴ واضح محمد الصمد، علم العروض والقافية ص 13.

¹⁴⁵ محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك، ص 63.

¹⁴⁶ - سعد الدين إبراهيم مصطفى - دار غريب - القاهرة - 2013م - في علم العروض والقافية ص 21.

¹⁴⁷ - موسى بن محمد بن الملياني - المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 22.

¹⁴⁸ - المرجع نفسه الصفحة نفسها.

نلاحظ أنَّ التفعيلتين: "فاعلاتن" و"فاع لاتن" متساوين في النطق ولكنهما مختلفان في التركيب، وكذلك الشأن بالنسبة إلى كلٍّ من " مستفعَلن" و" مستفع لن" وقد ميَّز القدامي بين الألفاظ المتساوية في النطق بواسطة الكتابة.

4-المقاطع العروضية

علم العروض هو علم صوتي يعتمد على أثر الأحرف الصوتية بتواليها الإيقاعي المرتب، و لهذا العلم ميزان سماعي، و لكل ميزان وحداته الوزنية .

فهل لعلم العروض وحدات وزنية ؟

علم العروض يتكون من وحدات جزئية هي المقاطع العروضية المكونة من الأسباب والأوتاد والفواصل، لتكون تلك التفعيلات البحر العروضي. فما هي المقاطع العروضية ؟ المقاطع العروضية تمثل مقاطع التفعيلات وهي لا تنقص عن حرفين، بين متحرك وساكن، وتزيد حتى تبلغ خمسة حروف هي:

1- السبب : هو مقطع صوتي يتكون من نوعان هما :

س خ = 0/ (حركة ، سكون)

س ث = // (حركة، حركة)

2- الوتد : هو مقطع صوتي يتألف من ثلاثة أحرف و هو نوعان :

و مج = 0//

ومق = /0/

3- الفاصلة: وهي مقطع صوتي يتألف من أربعة أحرف

فص = 0///

فك = 0////

مثال :

لَمْ	أَرَّ	عَلَى	ظَهَرَ	جَبَلُنْ	سَمَكْتُنْ
0/	//	0//	/0/	0///	0////
سح	سث	ومج	ومق	فص	ف ك

عين المقاطع العروضية

صَعَدْتُ عَلَى ظَهْرِ جَبَلٍ

الكتابة العروضية :	صَعَدْتُ	عَلَى	ظَهْرِ	جَبَلٍ
--------------------	----------	-------	--------	--------

الرموز العروضية :	0//	/	0/	0//	/	0//
-------------------	-----	---	----	-----	---	-----

ومج	فص	سخ	س ك
-----	----	----	-----



المحاضرة الخامسة

الزحافات والعلل

مقدمة

إنّ التفعيلات لا تبقى على حال أو صورة في البحور التي تتألف منها، وإنما يعترّيها التغيّر بتسكين الحروف المتحرّكة منها، أو بحذف بعض حروفها، أو بزيادة بعض الحروف، وهذه التغيّرات تسمّى : الزحافات والعلل¹⁴⁹.

1- الزحافات

-لغة: "مصدر للفعل زاحف ، و هو لغة الإسراع، و سمّي بذلك لأنّه إذا دخل الكلمة أسرع النطق بها بسبب نقص حروفها أو حركاتها"¹⁵⁰.

-اصطلاحاً: "تغيّر يلحق ثواني الأسباب فقط يعني دون الأوتاد"¹⁵¹، وهو غير لازم، بمعنى أنّ دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها، و هو يصيب الجزء أي التفعيلة حشواً كان هذا الجزء أم عروضاً أم ضرباً¹⁵².

فالزحاف لما يلحق التفعيلة، فإنّه يكون إمّا بتسكين المتحرّك أو حذفه ، أوحذف السّاكن.

أنواع الزحاف:

1- الزحاف المفرد أو البسيط:

وهو الذي يدخل على سبب واحد في تفعيلة واحدة¹⁵³، أيّ هو الذي يختصّ بحرف واحد في التفعيلة ويكون في الحرف الثاني أو الرابع أو الخامس أو السابع، وهو ثمانية أنواع هي:

■ الخبن:

لغة: جمع ذيل الثوب من الأمام إلى الصّدر بوضع شيء فيه.

اصطلاحاً: حذف ثاني الجزء ساكناً¹⁵⁴، يعني حذف الثّاني السّاكن من التّفعيلة والتّفاعيل التي يدخل عليها الخبن أربعة هي:

¹⁴⁹ محمد بوزواوي تاريخ العروض من التأسيس إلى الاستدراك ص77

¹⁵⁰ المرجع نفسه ص78

¹⁵¹ موسى بن محمد الملباني الأحمدي المتوسّط الكافي في علمي العروض و القوافي --الجزائر 1996-ص24

¹⁵² المرجع نفسه ص25

¹⁵³ المرجع نفسه - الصفحة نفسها

مُسْتَفْعِلُنْ	←	مُتَفَعِّلُنْ وذلك في البسيط والرجز والمنسرح
فَاعِلُنْ	←	فَعِلُنْ وذلك في الرمل المديد والبسيط والمتدارك
فَاعِلَاتُنْ	←	فَعِلَاتُنْ وذلك في المديد والزمل والخفيف والمجنت
مَفْعُولَاتُ	←	مَفْعُولَاتُ وذلك في السريع والمنسرح والمقتضب

■ الإضمار:

الإضمار لغة: هو الإخفاء

الإضمار اصطلاحاً: إسكان الثاني المتحرك¹⁵⁵، يعني تسكين ثاني المتحرك من الجزء ولا يصيب إلا تفعيلة واحدة و هي:

مُتَفَاعِلُنْ ← التي تصبح مُسْتَفْعِلُنْ ← مُتَفَاعِلُنْ و يصيب إلا بحر الكامل.

■ الوقص:

لغة: هو كسر العنق

اصطلاحاً: حذف ثاني الجزء متحرّكاً¹⁵⁶، يعني حذف الثاني المتحرّك من التفعيلة و لا يصيب إلا تفعيلة واحدة و هي:

مُتَفَاعِلُنْ ← مَفَاعِلُنْ و يكون ذلك إلا في بحر كامل.

■ الطي:

لغة: لف الشيء و جمع بعضه إلى بعض

اصطلاحاً: حذف رابع الجزء ساكناً¹⁵⁷، يعني حذف الرابع الساكن من الجزء و يدخل على التقاعيل الأتية¹⁵⁸:

مُسْتَفْعِلُنْ ← مُسْتَفْعِلُنْ وتنتقل إلى مُتَفَعِّلُنْ وذلك في البسيط ، والسريع ، والمنسرح.

مَفْعُولَاتُ ← مَفْعُولَاتُ وذلك في بحر المنسرح، والسريع، والمقتضب.

■ القبض:

لغة: ضدّ البسط

¹⁵⁴ محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك —ص 25

¹⁵⁵ موسى بن محمد الملباني الأحمدي المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 25

¹⁵⁶ المرجع نفسه - الصفحة نفسها

¹⁵⁷ موسى بن محمد الملباني الأحمدي المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 25

¹⁵⁸ محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك —ص 80

اصطلاحاً: حذف خامس الجزء ساكناً¹⁵⁹، أي حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة و يدخل القبض على¹⁶⁰:

فَعُولٌ ← فَعُولٌ و ذلك في الطويل، و المتقارب.

مَفَاعِلُنْ ← مَفَاعِلُنْ و ذلك في الطويل، و الهزج و المضارع.

▪ العقل:

لغة: ضدّ المنع

اصطلاحاً: حذف خامس الجزء متحركاً، أي حذف الخامس المتحرك و يدخل على:

مَفَاعِلُنْ ← مَفَاعِلُنْ و ذلك يكون في بحر الوافر بحيث تصبح تفعيلته

(مَفَاعِلُنْ ← مَفَاعِلُنْ).

▪ العصب:

لغة: هو المنع و الشدّ.

إصطلاحاً: إسكان خامس الجزء¹⁶¹، أي تسكين الخامس المتحرك من التفعيلة، و يدخل على:

مَفَاعِلُنْ ← مَفَاعِلُنْ و تنتقل إلى مَفَاعِلُنْ¹⁶²، و ذلك في الوافر.

▪ الكف:

لغة: هو المنع

اصطلاحاً: حذف سابع الجزء ساكناً¹⁶³، أي حذف الحرف السابع الساكن من التفعيلة، ويدخل على¹⁶⁴:

مَفَاعِلُنْ ← مَفَاعِلُنْ و ذلك يكون في الهزج، والمضارع، والطويل.

فَاعِلَاتُنْ ← فَاعِلَاتُنْ و ذلك في المديد، والرمل، والمجتث، والخفيف.

مُسْتَفْعِلُنْ ← مُسْتَفْعِلُنْ و ذلك في الخفيف، والمجتث.

فَاعِلَاتُنْ ← فَاعِلَاتُنْ و ذلك في بحر المضارع.

¹⁵⁹ موسى بن محمد الملياني الأحمدى المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 25

¹⁶⁰ المرجع نفسه - الصفحة نفسها

¹⁶¹ - نفسه

¹⁶² - محمد بوزواوي - تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الإستدراك - ص 80

¹⁶³ - موسى بن محمد بن الملياني الأحمدى - المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 25

¹⁶⁴ - المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

2- الزّحاف المزدوج أو المركب:

وهو إجماع نوعين من الزّحاف المفرد في تفعيلة واحدة أو اختصاص الزّحاف بحرفين من التفعيلة وينحصر الزحاف المزدوج أو المركب في أربعة أنواع وهي:

■ الخَبْلُ:

وهو إجماع (الخبين و الطيّ) أي حذف الثّاني السّاكن والرّابع الساكن ويكون ذلك في:

مُسْتَفْعِلُنْ ← مُتَعِلُنْ وذلك في بحر البسيط، والرجز، والسريع، والمنسرح، وقد تتحول
مُتَعِلُنْ ← فَعِلُنْ¹⁶⁵.

■ الخَزْلُ:

وهو إجماع بين (الإضمّار والطيّ) أي تسكين الحرف الثّاني المتحرّك وحذف الزّابع الساكن، ويدخل على:

مُتَفَاعِلُنْ ← مُنْفَعِلُنْ و تتحوّل إلى مُفْتَعِلُنْ¹⁶⁶، و يكون ذلك في بحر الرّمل.

■ الشّكْلُ:

وهو إجماع بين (الإضمّار والطيّ) أي تسكين الحرف الثّاني المتحرّك وحذف الزّابع الساكن، ويدخل على:

فَاعِلَاتُنْ ← فَعَلَاتُنْ و يكون ذلك في المديد، و الرمل، و الخفيف، و المجتث¹⁶⁷.

■ النقص:

وهو إجماع بين (العصب والكفّ) أي تسكين الخامس المتحرّك وحذف السّابع السّاكن، ويدخل على:

مُفَاعِلَاتُنْ ← مُفَاعَلَتْ و تنتقل إلى مفاعيل و ذلك في بحر الوافر¹⁶⁸.

يقول صاحب معلومة الدّرة العروضية:

إِنَّ الزّحاف الفرد خَبْنٌ وَطِيٌّ قَبْضٌ وَقَصٌّ ثَمَّ عَصْبٌ يَا أَخِي
وَبَعْدَهَا الإِضْمَارُ وَ الْعَقْلُ وَ كَفٌّ فَاصْنَعْ مَا نَقَلْتُهُ مِنْ السَّلَفِ

هذا فيما يخص الزّحاف المفرد، أمّا الزّحاف المزدوج يقول:

أمّا الزّحاف المزدوجُ فالخَبْلُ والنقص والشّكْلُ كذلك الخَزْلُ.

¹⁶⁵ - محمد بوزواوي - تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الإستدراك - ص 81

¹⁶⁶ - المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

¹⁶⁷ - موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي - المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 26

¹⁶⁸ - المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

2- العلل

- **لغة:** المرض وهي لون آخر من ألوان التغيير التي تقع في أجزاء الميزان الشعري.
- **اصطلاحاً:** تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معاً، إذا كانت هذه الأسباب والأوتاد في آخر التفعيلة ولا يلحق إلا الأعاريض والأضرب، وهو تغيير لازم على الأغلب، إذا لحق عروض بيت أو ضربته وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة عروضها وضربها أيضاً¹⁶⁹.

أنواع العلة:

العلة قسمان إما تكون بالزيادة وإما تكون بالنقصان:

أ- علة الزيادة:

لا تدخل غير الضرب والضرب المجزوء خاصة، وتكون بزيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة وهي ثلاثة أنواع:

■ الترفيل:

لغة: إطالة الذيل، يقال: ذيلٌ مرقَّلٌ أي طويلٌ ومنه قولهم فُلانٌ يَزْفُلُ في ثوبه للذي يجرُّ ثوبه زهواً.

اصطلاحاً: هو زيادة سبب خفيف على الوند المجموع في آخر التفعيلة، ويدخل على¹⁷⁰:

مُنْقَاعِلُنْ ← مُنْقَاعِلَاتُنْ وذلك في مجزوء الكامل.

فَاعِلُنْ ← فَاعِلَاتُنْ وذلك في مجزوء المتدارك.

■ التذييل :

لغة: مأخوذ من ذيل الثوب و الفرس، و يقال ذال الثوب يذيل ذيلاً- من باب باع - إذا طال.

اصطلاحاً: هو زيادة حرف ساكن على الوند المجموع في آخر الجزء¹⁷¹، ويدخل على :

مُنْقَاعِلُنْ ← مُنْقَاعِلَانْ وذلك في مجزوء الكامل.

فَاعِلُنْ ← فَاعِلَانْ وذلك في مجزوء المتدارك.

مُسْتَفْعِلُنْ ← مُسْتَفْعِلَانْ وذلك في مجزوء البسيط، والرجز.

■ التسبيغ أو الإسباغ:

لغة: مصدره أصبغ الثوب إذا لأطاله، و أصبغ الضوء إذا أتمه باستفتاء أركانه و واجباته.

اصطلاحاً: هو زيادة حرف ساكن على السبب الخفيف في آخر الجزء¹⁷²، ويدخل على:

فَاعِلَاتُنْ ← فَاعِلَاتَانْ وذلك في مجزوء الرمل.

¹⁶⁹ سعد الدين إبراهيم مصطفى - علم العروض والقافية - دار الغرب القاهرة 2013 - ص 28.

¹⁷⁰ محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 82.

¹⁷¹ موسى بن محمد بن الملياني الأحمدى ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 34.

¹⁷² المرجع نفسه ص 34.

هناك من أضاف إلى هذه الأنواع نوعاً آخر وهو "الخرم" إلا أن الخرم زيادة لا مبرر لها تأتي حيث يصح حذفها، وقد تكون هذه العلة مستتبطة من أبيات منحولة، أو موضوعة أو أن أصحابها خانتهم سليقتهم.

ب. علل بالنقصان :

تدخل هذه العلة على الأضراب والأعاريض المجزوءة منها، ويكون بنقصان حرفٍ أو أكثر من العروض والضرب، أو إحداهما، وأحياناً لا يرد البحر إلا بهذا النقصان كما في الوافر والعلل بالنقصان هي إحدى عشر علة و هي :

■ **الحذف** : هو اسقاط السبب الخفيف في آخر الجزء ، و يدخل على :

فَعُولُنْ —————> فَعُوْ وتنتقل إلى فَعَلْ، و ذلك في المتقارب .

مَفَاعِلُنْ —————> مَفَاعِيْ وتنتقل إلى فَعُولُنْ، و يكون ذلك في الطويل و الهزج.

فَاعِلَاتُنْ —————> فَاعِلْ وتنتقل إلى فَاعِلُنْ و يكون ذلك في المديد و الرمل و الخفيف¹⁷³.

■ **القطف** :

لغة: القطع والاجتناء، يقال خطف الثمر، يقطفها قطعاً إذا قطعها، أو أخذها بلين ولطف.

اصطلاحاً: هو اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة مع تسكين آخر ما بقي أي اجتماع الحذف مع العصب¹⁷⁴، ويدخل على:

مُفَاعِلَاتُنْ —————> مُفَاعِلْ و تنتقل إلى فَعُولُنْ و ذلك في الوافر.

■ **القطع** :

هو حذف ساكن الوند المجموع في آخر التفعيلة ، و تسكين ما قبله¹⁷⁵، و يدخل على :

فَاعِلُنْ —————> فَاعِلْ وتنتقل إلى فَعَلُنْ وذلك في البسيط والمجثث والمتدارك .

مُتَفَاعِلُنْ —————> مُتَفَاعِلْ وتنتقل إلى فَعِلَاتُنْ وذلك في بحر الكامل.

مُسْتَفْعِلُنْ —————> مُسْتَعِلْ وتنتقل إلى مَفْعُولُنْ وذلك في الرجز .

■ **الحذف و الحذف** :

اصطلاحاً : هو حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة¹⁷⁶، ويدخل على:

¹⁷³. محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 84.

¹⁷⁴. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 35.

¹⁷⁵. المرجع نفسه ص 36.

¹⁷⁶. محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 29.

مُتَقَاعِلُنْ ← مُتَقَا وَتَنْتَقِلْ إِلَى فَعِلُنْ ، وذلك في البحر الكامل.

▪ الصَّلَم :

لغة: قطع الأذن

اصطلاحاً : هو حذف الوند المفروق من آخر التفعيلة ¹⁷⁷ ، و يدخل على :

مَفْعُولَاتُ ← مَفْعُو وَتَنْتَقِلْ إِلَى فَعِلُنْ و ذلك في بحر السريع.

▪ الوقف :

هو تسكين السابع المتحرك و يدخل على :

مَفْعُولَاتُ ← مَفْعُولَاتُ ، ولا يكون ذلك إلا السريع والنهوك، والمنسرح، ولا ضرر هنا في التقاء

الساكنين، لأنَّ أولهما حرف لين " مد " ¹⁷⁸

▪ الكسف أو الكشف :

يقال بالسَّيْن المهلة (الكسف) ويقال بالشَّيْن المعجمية (الكشف) وهو حذف آخر الوند المفروق من

آخر التفعيلة، أي حذف السابع المتحرك ¹⁷⁹ ، ويدخل على :

مَفْعُولَاتُ ← مَفْعُولَا وَتَنْتَقِلْ عَلَى مَفْعُولُنْ، ويكون ذلك في السريع والمنهوك والمنسرح.

▪ القصر :

هو حذف ثاني السبب الخفيف من آخر التفعيلة مع تسكين متحركه ¹⁸⁰ ، ويدخل ذلك في :

فَعُولُنْ ← فَعُولُ و يكون ذلك في بحر المتقارب.

فَاعِلَاتُنْ ← فَاعِلَاتُ ، ويكون ذلك المديد، والرمل.

مُسْتَنْقَعُ لُنْ ← مُسْتَنْقَعُ لُ، وَتَنْتَقِلْ إِلَى مَفْعُولُنْ وذلك في مجزوء الخفيف.

▪ البتر :

لغة : قطع الذنب نحوه، بحيث لا يبقى منه شيء ¹⁸¹ .

اصطلاحاً: إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة وحذف ساكن الوند المجموع من آخر التفعيلة

وتسكين ما قبله، و يدخل على:

¹⁷⁷ . موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 35.

¹⁷⁸ . محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 30.

¹⁷⁹ . محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 29.

¹⁸⁰ . واضح محمد الصمد، علم العروض و القافية، ص 45.

¹⁸¹ . موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 38.

فَعُولُنْ ← فَعُ و يكون ذلك في بحر المتقارب .
 فَاعِلَاتُنْ ← فَاعِلْ و تنقل إلى فَعْلُنْ و ذلك في بحر المديد .
 ■ التشعيب :

لغة: التفريق ومنه قولهم كم، الله شعنتك أي جمع متفرق أمر¹⁸².
 اصطلاحاً: هو حذف الحرف الأول أو الثاني من الودت المجموع، أي العين أو الم وعليه فيدخل على:
 فَاعِلَاتُنْ ← فَاعَاتُنْ أو فَاَلَاتُنْ و تنقل على مَفْعُولُنْ و يكون ذلك في الخفيف و المجتث.
 فَاعِلُنْ ← فَالُنْ أو فَاْعُنْ و تنقل إلى فَعِلُنْ و يكون ذلك في بحر المتدارك.
 ■ الخرم:

لغة: القطع و بابه ضرب و يقال في اللزم: حزم من باب تَعَبَ¹⁸³.
 اصطلاحاً: هو إسقاط الحرف الأول من الودت في أول التفعيلة من أول البيت، ويدخل على¹⁸⁴:
 فَعُولُنْ ← عُولُنْ وتنقل إلى فُعْلُنْ، ويدخل على الطويل، والمتقارب.
 مَفَاعِلُنْ ← فَاعِلُنْ وتنقل إلى مَفْعَلُنْ، ويكون ذلك في بحر الوافر.
 مَفَاعِلُنْ ← فَاعِلُنْ وتنقل إلى مَفْعُولُنْ، ويدخل على الهجز، والمضارع، والخرم، ولا يصيب إلا
 هذه التفعيلات.

وفي العلل يقول صاحب المنظومة الدرة العروضية¹⁸⁵:

وعلل الزيادة الترفيل وهكذا التسبيغ والتذييل
 من العلل الحذف يعدّ الحذف والقطع والبتر وصلّم وقطف
 وهكذا نهك وحدّ و وقف والقصر والجزء و شطر وكشف
 وقد بقي التشعيب ممّا اشتهر وغيره قد أبعد النظر

¹⁸² . موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 38.

¹⁸³ - المرجع نفسه - ص 39

¹⁸⁴ - واضح محمد الصمد - علم العروض و القافية - ص 47.

¹⁸⁵ - الشيخ معروف التّوهدي - منظومة الدّرة العروضية- ص 23

المحاضرة السادسة

التصريع - التجميع - التدوير

البحور والدوائر

1- التصريع

إنّ موسيقى الشعر الكاملة لا تتكون من الإيقاع العام أو العروض وحده بل تنشأ من الإيقاع الداخلي وبعد التصريع من أهم أنماط الإيقاعات الداخلية فهو يسهم في إثراء الحركة الموسيقية اللازمة لبنية القصيدة الفنية لما فيه من تناغم يجعل النفس تتلقاه بالارتياح والقبول، ومن ثمة اهتم به علماء الموسيقى، و وقف البلاغيون والنقاد عنده و بينوا أثره في بداية الفكرة وتهيئة السامع، لأنه أول ما يقرع السمع.

-**لغة:** يقال صرّع الباب: جعله ذا مصرعين، ويقال صرّع البيت من الشعر: جعل شطريه متفقين في النقفية، واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، وقيل: بل هو من الصّرعين، وهما طرفا النهار، وقال قوم: هو من الصّرع الذي هو المثل.¹⁸⁶

-**اصطلاحاً:** أن يكون عروض البيت الأول مخالفاً لضربه في الاستعمال فيجعل الشاعر العروض كالضرب فيلزمها من اللوازم ما يلزم الضرب، أي ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، و تزيد بزيادته¹⁸⁷.

ومثال الزيادة قول امرئ القيس :

(من أول الطويل)

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ومنزل عفت آياته منذ أزمان¹⁸⁸

فقد جعل تفعيلة العروض (مفاعيلن) كتفعيلة الضرب من أجل التصريع، ولولا ذلك لكانت تفعيلة العروض (مفاعيلن) مقبوضة، فعروض الطويل لم تستعمل إلا مقبوضة.

ومثال النقصان قول امرئ القيس : (من ثالث الطويل)

لمن طلل أبصرته فشجاني كخط زبور في عسيب يمان¹⁸⁹

¹⁸⁶. ابن منظور لسان العرب باب صرع ، تحقيق عبد الله الكبير و زميله ، دار المعارف القاهرة .

¹⁸⁷. ابن رشيق القرواني العمدة في محاسن الشعر و نقده تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت

ط5- 1981. ص 173

¹⁸⁸. امرئ القيس ، الديوان تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة دار المعارف ط3 1964 ص 89.

فالضرب (فعولن) والعروض مثله لمكان التصريع، لأنَّ العروض في سائر القصيدة (مفاعلن)، ومن ثمَّ فإنَّ قيود التصريع ثلاثة هي:

1- تغيير العروض عما تستحقه بالزيادة أو النقصان.

2- موافقة العروض للضرب في الوزن العروضي.

3- موافقة العروض للضرب في حروف الروي وحركته .

وسبب التصريع "مبادرة الشاعر القافية ليعلم من أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منشور فضلاً عما له من طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على القافية قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، ولذلك وقع في أول الشعر" ¹⁹⁰ يقول أبو تمام الطائي: (من ثاني الطويل).

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإثما يروك بيت الشعر حين يصرَّع¹⁹¹

وقد يصرَّح الشاعر أكثر مرة في القصيدة، كأنما يعتمد بذلك إلى تجزئة الإنشاد إلى مقاطع، يتوقف عند نهاية كل منها، ثم يستأنف الإنشاد من جديد فإذا خرج الشاعر "من قصة على قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ التصريع إخباراً بذلك وتبهيلاً عليه" ¹⁹² وأكثر من كان يستعمل ذلك امرئ القيس لمحلّه من الشعر ¹⁹³ كقوله في قصيدة مطلعها: (من أول الطويل)

ألا عم صباحاً أيّها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العُصر الخالي¹⁹⁴

وقال بعد بيتين من هذا البيت

ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذى الخالٍ ألح عليها كل أسحم هطّال

وقال بعد أبيات أخر

ألا إنني بالٍ على جملٍ بالٍ يقود بنا بالٍ و يتبعنا بالٍ

وهذا دليل على اقتدار الشاعر وقوة طبعه وسعة بحره إلا أنه إذا كثّر في القصيدة الواحدة دل على التكلف.

¹⁸⁹. امرئ القيس ، الديوان ص 85

¹⁹⁰. ابن رشيق ، العمدة ص 174.

¹⁹¹. ابي تمام، الديوان ، شرح الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف القاهرة ط3 -1972 ص

282.

¹⁹². ابن رشيق القرواني العمدة في محاسن الشعر و نقده تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ص 174.

¹⁹³. قدامى ابن جعفر نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى مطبعة الخالجي القاهرة ط3-1979 ص 58.

¹⁹⁴. امرئ القيس الديوان ص 27.

وليس التصريح بالأمر المحتم فكثير من القصائد المشهورة غير مصرعة المطلع ولا مقفأة، ومن الشعراء الفحول من يغفل التصريح في البيت الأول قلة إكتراث بالشعر ثم يصرّع بعد ذلك ومن هؤلاء الشعراء : الفرزدق و ذو الرمة يقول صاحب العمدة:

"الفرزدق قليلاً ما يصرّع أو يلقي بالا بالشعر...وأكثر شعر ذي الرمة غير مصرع الأوائل. وهو مذهب كثير من الفحول وإن لم يعد فيهم لقلة تصرفه"¹⁹⁵.

وغلب على الشعراء الصعاليك عدم التصريح" لما كانت تجيش به نفوسهم من ثورة على أوضاع مجتمعهم والحرية التي كانوا يعيشون فيها مما جعل شعرهم يثور على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي¹⁹⁶ فخلا شعر أبي خراش من التصريح، و أغلب شعر الشنفرى وتأبط شراً وعروة بن الورد وصخر الغيّ والسُّلَيْك بن السُّلْكة وأبي الطَّحان القيني.

ورتب ابن الأثير (637هـ) التصريح من حيث المعنى في سبع مراتب هي¹⁹⁷:

1. التصريح الكامل
2. التصريح الناقص
3. التصريح المرتبط
4. التصريح الموجه
5. التصريح المكرر
6. التصريح المعلق
7. التصريح المشطور

ولعل التمييز بين التصريح والتقفية جاء من قبل المتأخرين لا المتقدمين، فقد روى الخطيب التبريزي (502 هـ) عن شيخه أبي العلاء المعري (449 هـ) قوله: "فرّق بعض المتأخرين بين التصريح والتقفية ورفقاً صناعياً، ليس مما يروى عن المتقدمين، فجعل التقفية لما اعتدل شطراه من قبل أن يكون مقفياً...وجعل التصريح لما كان شطراه ليسا بالمعتدلين من قبل أن يصرّع" ولعله جاء كذلك من قبل علماء موسيقى الشعر ففي باب التصريح من كتاب القول البديع في علم البديع يقول الشيخ مرعي الحنبلي (1033 هـ) عن التصريح : " وهو ضربا : عروضي و بديعي فالعروضي عبارة عن استواء

¹⁹⁵. ابن رشيق العمدة ص 175.

¹⁹⁶. يوسف خليف ،الشعراء و الصعاليك في العصر الجاهلي دار المعارف 1978-ص 272.

¹⁹⁷. ابن الأثير الحلبي ، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار النهضة القاهرة مصر ط 2 -1973 ص 375.

عروض البيت وضربه وزناً وإعراباً وتقنيةً بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها لتلحق الضرب في زنته، والبديعي كذلك، لكن بلا شرط¹⁹⁸ فكأنّ البلاغيين يجعلون التقفية والتصريع تحت مصطلح واحد هو التصريع.

ومن المعاصرين من يرى أنّ " إطلاق مصطلح المقفى على النمطين أقرب إلى الموضوعية وإن كان مصطلح التصريع أشهر، فالقافية ها هنا هي القافية التي وردت في نهاية الشطرة الأولى متحدةً مع القافية الأساسية للقصيدة¹⁹⁹

وعلى الرّغم من أنّ التقفية أعم من التصريع، وأنّ كل تصريع تقفية إلا أننا لا نقر إطلاق مصطلح واحد على النمطين فبين النمطين فروق دقيقة ولكل منهما مواضعه.

عيوب التصريع :

وقد يقع في التصريع ما يقع في القافية من عيوب، نحو الإقواء والإيطاء والسناد والتضمين، ويقع فيه كذلك: الإقعاد والتدوير والإدماج والإدخال.

أ. الإقواء :

وهو عند الجمهور " اختلاف حركة حرف الروي في الرفع والجرح "26 كقول أحد الشعراء: (من البسيط)

ما بال عينك منها الماء مهراقُ سخّا فلا غاربَ منها و لا راقِي²⁰⁰.

فاختلفت حركة حرف الروي رفعاً وجراً، حيث جاء الشاعر بروي العروض مضموماً في قوله: مهراقُ وجاء بروي الضرب مجروراً في قوله : راقِي.

ب. الإكفاء :

وهو اختلاف حرف الروي مطلقاً وبعضهم يرى أنّه لا يكون إلا بالحروف المتقاربة المخرج²⁰¹ كقول حسان بن ثابت : (من الطويل)

ولستَ بخيرٍ من أبيك و خالكا ولستَ بخيرٍ من معاذلة الكلبِ²⁰²

¹⁹⁸ مرعي الحميلي، القول البديع في علم البديع ، تحقيق محمد بن علي الصامل دار كنوز اشبيليا الرياض 2004- ص90.

¹⁹⁹ حسن عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1989 ص 156.

²⁰⁰ ابن رشيق العمدة ص 177.

²⁰¹ المبرد ، القوافي و مشتقة ألقابها منه، تحقيق رمضان عبد التواب حولىة كليات الآداب جامع عين شمس القاهرة مج 13-1973 ص12.

²⁰² حسان بن ثابت، الديوان تحقيق السيد حنفي حسنين الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1974 ص 111.

فقد اختلف حرف الروي بين العروض والضرب، فجاء الروي في العروض كافاً في قوله: خالكا، وجاء الروي في الضرب باءً في قوله: الكلب.

وإذا اختلفت العروض عن الضرب في الروي في مطلع القصيدة سُمِّيَ المطلع المُصمت ²⁰³ وسمي كذلك المُدرج ²⁰⁴

الإخلاف: وهو أن يخالف الشاعر بين قافية الضرب وقافية العروض في الروي في افتتاح القصيدة مع كون البيت مهيباً للتصريح ²⁰⁵ كقول حميد بن ثور: (من الطويل)

سلّ الربع أنى يَممت أمّ سالم و هل عادة للربع أن يتكلّم ²⁰⁶ فتهيات له قافية مؤسسة ، ثم أتى بتمام البيت غير مؤسس.

المرسل: وهو أن يخالف الشاعر بين قافية الضرب وقافية العروض، لأن قافية العروض غير متمكنة ولا مستعمل مثلها؛ أي وقعت بصورة لفظ لا يحسن أن تقع قافيته على هذه الصورة، وإن كان استعمالها جائزاً ²⁰⁷ كقول ذي الرمة: (من البسيط)

إن ترسّمت من خرقاء منزلةً ماء الصبابة من عينيك مسجوم ²⁰⁸ فإن قوله: (منزلةً) لا يسبق إلى الذهن أنه تصريح، ولا أن الروي يأتي على ذلك.

وإذا خلى الشاعر عروض بيته الأول من التصريح والتقفية، و درج في الكلام فكان وقوفه على القافية سُمي ذلك التخميع أو التجميع ²⁰⁹ -بالجيم المعجمة من تحتها- وقد استعمله الشعراء المجودون، ومنه قول جميل بثينة: (من الكامل)

أبشّينُ إنك قد ملكتِ فأسجحي و خذي بحظك من كريمٍ واصل ²¹⁰

وبناءً على ما تقدم نخلص إلى أن المصمت مصطلح عام يطلق على مطلع القصيدة إذا ما خلا من التصريح ويتفرع على هذا المصطلح العام مصطلحات أخرى تحمل الدلالة العامة نفسها مع فروق دقيقة تميز كل مصطلح منها .

²⁰³. قوافي الأربلي تحقيق عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر و التوزيع الرياض 1997 ص 211.

²⁰⁴. المرجع نفسه ص 211.

²⁰⁵. ابن سينان الخفاجي، سر الفصاحة تحقيق عبد المعتال الصعيدي مكتبة صبيح القاهرة 1969 ص 220.

²⁰⁶. حميد بن ثور الهلالي الديوان تحقيق: عبد العزيز الميمني، القاهرة، الدار القومية للطباعة ص 07.

²⁰⁷. قوافي الأربلي تحقيق عبد المحسن فراج القحطاني، ص 210-211.

²⁰⁸. ذي الرمة ، الديوان تحقيق عبد القدوس ابو صالح مؤسسة الرسالة بيروت 1993- ص 567.

²⁰⁹. قدامى ابن جعفر نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ص 185.

²¹⁰. جميل بثينة، الديوان ، دار صادر بيروت ص 179.

فالتخمين كالإخلاف في تخلية الشاعر مطلع قصيدته من التصريح مع كون البيت مهياً للتصريح فتأتي قافية البيت بخلافه إلا أن الشاعر لا يقف على التخمين على نهاية القسم الأول بل يدرج في الكلام فلا يقف إلا على القافية.

أما الإرسال فهو تخلية الشاعر مطلع القصيدة من التصريح، لأن قافية العروض غير متمكنة ولا مستعمل مثلها ولا يحسن أن تقع القافية على هذه الصورة، وإذا لام يصرع الشاعر قصيدته كان كالمستور الداخل من غير الباب وتسمى القصيدة حينئذ الوثب²¹¹

ج. الإيطاء:

وهو تكرار كلمة القافية بلفظها ومعناها²¹² ومن الإيطاء في التصريح، قول ابن المعتز: (من المجتث) يا سائلاً كيف حالي أنت أعلم بحالي²¹³ فردد ابن المعتز كلمة الروي بلفظها ومعناها في العروض والضرب، وهي قوله (حالي)

د. السناد:

وهو كما عرفه المبرد (285هـ) "اختلاف حركة ما قبل الروي، وأقبح ما يكون في المؤسس"²¹⁴ ومنه في التصريح قول أبي العتاهية: (من مجزوء الكامل) ويلي من الأضغان و لؤا عتي بعتبة فاستقلوا²¹⁵

هـ. التضمين:

وهو تتعلق القافية بما بعدها²¹⁶ ومنه في التصريح قول البحتري: (من الوافر)

عذيري فيك من لاج إذا ما شكوت الحب قطعني ملا ما²¹⁷

²¹¹ ابن القطاع الصقلي الشافعي في علم القوافي تحقيق صالح بن الحسين العايب دار اشبيليا الرياض 1998 ص

179.

²¹² المبرد ، القوافي و مشتقة ألقابها منه، ص 12

²¹³ ابن المعتز ، الديوان تحقيق يونس احمد السمراي وزارة الثقافة و الفنون بغداد 1977 ص 357

²¹⁴ المبرد ، القوافي و مشتقة ألقابها منه، ص 13

²¹⁵ ابن رشيق العمدة ص 177.

²¹⁶ المبرد ، القوافي و مشتقة ألقابها منه، ص 12

²¹⁷ البحتري ، الديوان ، تحقيق حسن كامل الصيرفي دار المعارف القاهرة ط3 -1977 ص 45.

و. الإقعاد:

وهو ذهاب حرف أو ما يقوم مقامه من عروض البيت خاصة²¹⁸، ومنه قول الربيع بن زياد: (من الكامل)

أفبعدَ مقتل مالك بن زهير ترجو النساء عواقب الأطهار²¹⁹

وقيل: الإقعاد من عيوب الشعر، وهو يختص بالبحر الكامل، وذلك بأن يجمع الشاعر بين عروضين في قصيدة واحدة كأن يجمع بين (فعلن) و (مفاعلهن) كقول أحد الشعراء: (من الكامل)

إنّا و هذا الحي من يمنٍ عند الهياج أعزّة أكفاء
قومٌ لهم فينا دماءٌ جمّةٌ و لنا لديهم إحنةٌ و دماءٌ²²⁰

فجاء بعروض البيت الأول على وزن (فعلن)؛ أي من العروض الثانية من الكامل ، و جاء بعروض من البيت الثاني على وزن (مفاعلهن)؛ أي من العروض الأولى من الكامل.

ي. التدوير

البيت المدور هو ذلك البيت الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه - شطريه- غير قابلة للتقسيم لإنشادياً²²¹ وقسم القدماء التدوير قسمين هما: المدمج:

وهو كل عروض تقع حروفها منقسمة بين آخر الصدر وأول العجز²²² نحو قول عبيد بن الأبرص: (من الرمل)

يا خليلي أربعا واستخيرا المنزل الدارس عن أهل الحلال²²³

²¹⁸ابن الأنباري ، الموجز في علم القوافي تحقيق عبد الهادي هاشم مجلو مجمع اللغة العربية دمشق مج 31 -

1956 ص 57.

²¹⁹ابن القطاع الصقلي الشافعي في علم القوافي ص 83.

²²⁰العنابي الأندلسي الوافي بمعرفة القوافي تحقيق نجا بنت حسن نولي الإدارة العامة للثقافة و النشر بجامعة

الإمام محمد بن سعود الإسلامية الرياض 1997 ص 225.

²²¹أحمد الكشك التدوير في الشعر دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة 2004 ص 07.

²²²ابن القطاع الصقلي الشافعي في علم القوافي ص 105.

²²³عبيد بن الأبرص ، الديوان تحقيق حسين نصار مطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة سنة 1957 ص 115.

المداخل:

والفارق بين المدمج والمداخل " أن المدمج يختص بوقوع لام التعريف من الكلمة في آخر الصدر، وبقية الكلمة في العجز ²²⁴ وما عداها فهو مداخل، نحو قول سبعة بنت الأحب: (من مجزوء الكامل)

أبني لا تظلم بمك (م)ة الكبير ولا الصغير ²²⁵

وهي قصيدة في ثمانية وعشرين بيتاً التزم أن يكون آخر الشطر الأول من أبياتها (ال) التي للتعريف عدا بيت واحد

ويرى ابن رشيق أنّ أكثر ما يقع المداخل في عروض الخفيف، وهو حيثما يقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك ²²⁶

وبعد، فالصريح من أنماط الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية، على السجع، ومن ثم غني بهما البلاغيون والعروضيون بيد أن عناية العروضيون كانت أكثر بروزاً فمافتئ المتأخرون منهم يحرصون على بيان الحدود الفاصلة بين المصطلحين رغم علاقة العموم والخصوص بينهما فكل تصريح تقفيه .

كما حرصوا كذلك على بيان الفروق الدقيقة بين المصطلحات عيوب التقنية والتصريح، ومن ذلك إطلاقهم على القصيدة التي يخلو مطلعها من التصريح (الوثب) وعلى المطلع الخالي من التصريح (الصمت) و(المرج) أمّا المصطلح العام الذي أطلقوه على اختلاف حرف الروي في مطلع القصيدة فهو (الأكفاء) وفرّعو عليه مصطلحات أخرى هي (الإخلاف) إذا كان المطلع مهياً للتصريح وأخلف الشاعر ولم يصرع، و(المرسل) إذا كانت قافية العروض غير متمكّنة ولا يحسن وقوعها قافية، و(التخميع) أو (التجميع) إذا درج الشاعر في الإنشاد فلم يقف إلا على القافية و المطلع غير مصرّع ولا مقفى.

والأمر نفسه نلقاه عندهم في (التدوير) فرّعوا عليه (المدمج) الذي يختص بوقوع لام التعريف من الكلمة في آخر الصدر، وبقية الكلمة في أول العجز، و (المداخل) لما دون لام التعريف.

²²⁴. قوافي الأربلي ص 213.

²²⁵. المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

²²⁶. ابن رشيق العمدة ص 178.

2-التجميع

يقصد بالتجميع أن يكون الشطر الأول من البيت الأول متهيئاً للتصريح بقافية مصروفة على حرف روي آخر كأن ينتهي الشطر الأول بكلمة " ناصح" و ينتهي الشطر الثاني بكلمة "واصل" حيث صرف الشاعر الحاء إلى اللام.

وقد أشار ابن القطاع الصقلي، إلى أن حميد بن ثور الشاعر قد وقع التجميع في شعره في قوله:

سَلِ الزَّيْعُ أَنِّي يَمَمْتُ وهل عَادَةُ للزَّيْعِ أنْ أُمُّ سَالِمٍ يَتَكَلَّمَا²²⁷

فهيات له قافية مؤسسة ثم أتى بتمام البيت غير مؤسس.

يقول ابن القطاع:

" ومن أشد التجميع قول النابغة :

جزى الله عبساً عبس آل جزاء الكلاب العاويات

وأعلم أن الشاعر الذي بيني قصيدة غير مصرعة كان كالفاز إلى داخل البيت من أعلى سورة ولم يدخل بابه.

يقول ابن القطاع :

وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتمسور الداخل من غير باب ويسمى الواثب²²⁸

3-التدوير

كما رأينا سابقاً هو ما كان شطره متصلاً بشطره الثاني، دون فاصل ظاهر غير منفصل عنه وهو عند ابن القطاع سمي المداخل وسمي أيضاً المدمج كما رأينا سابقاً أو المدور ويرمز له في وسط البيت بالحرف "م" وأكثر ما يقع التدوير في عروض بحر الخفيف.

يقول ابن القطاع: وهو حيثما وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستقل عند المطبوعين و قد يستحسنونه في الأعاريض القصار كالهجز ومجزوء الرمل²²⁹

²²⁷ابن القطاع الصقلي ، الشافي في القوافي ج6 ص123.

²²⁸ . الواثب الذي يثب من فوق الحواجز

- أحمد محمد عبد الدايم عبد الله -مقال حول التصريح والتقفية والتجميع والتدوير بتاريخ 2012/06/24.

²²⁹محمد عبد الدايم مقال حول التصريح و التقفية و التجميع و التدوير .

4- الدوائر

1-4 الدائرة والعروضيون

مفهوم الدائرة العروضية من المفاهيم الأساسية في عروض الخليل، وهو يتحكم في إنتاج أوزان التفاعيل والبحور. ولكن هذا المفهوم لم يدرس دراسة كافية سواء من ناحية تعريفه النظري وخواصه الشكلية، أو من ناحية ارتباطه بالواقع.

ويرى العروضيون الحاليون أن مفهوم الدائرة لا يتعدى أن يكون مجرد طريقة لتصنيف الأوزان. ومنهم من يزعم أن هذا المفهوم قد عُدَّ النظرية القديمة وأبعدها عن الواقع، إذ أن كثير من الأوزان التي تنفك من الدوائر غير مستعملة أو مستعملة على أشكال مختلفة تماماً على النماذج التي اقترحها الخليل وافترض أنها أصول. ومن أشهر من وجه هذا النوع من النقد إلى أعمال الفراهيدي هو الألماني فايل. ولكن فايل رغم نقده هذا حاول فهم وجهة نظر الخليل، وأعطى تحليلاً لمنهجيته مبنياً على النبر وعلى قضايا مرتبطة بالالتباس.

ومن العروضيين الآن من يهتم بالبحث من يهتم بالبحث عن دائرة الواحدة. أي الدائرة التي يمكنها أن تحتوي على جميع الأوزان، وهذا الحلم بالوحدة والكمال ليس جديداً، إذ أننا نعرف أن كثيراً من الشعراء قد حاولوا في القديم النظم حول البحور المهمة، وكان الغرض من هذا أن يتسع نطاق الأوزان العربية حتى يشمل كل ما ينفك من الدوائر الخمس.

ولم يناقش المنظرون القدماء مفهوم الدائرة لإذ أن معظمهم تقبل هذا المفهوم باستثناء الجوهري وحازم القرطاجني.

الجوهري أنشأ نظرية تختلف تماماً عن نظرية الخليل. وهي مبنية أساساً على تركيب البحور المزدوجة انطلاقاً من البحور البسيطة. وفي النموذج المقترح، والذي يمكن إنشاؤه انطلاقاً من الصفحات القليلة التي أشارت إليه (انظر العمدة لابن رشيق)، في هذا النموذج، نرى مفهوم الدائرة غائبا تماماً.

أما حازم فإنه لم ينكر العلاقات الدائرية ولكنه اعتبرها عَرَضِيَّةً وناتجة عن الصدفة وهو يرى أن البحث عن هذه العلاقات غير لازم وغير مجد.

2- الدائرة عند الخليل

إن مفهوم الدائرة عند الخليل خاضع بصفة ضمنية لعدد من القواعد نذكر منها ما يلي:

(أ) **التبديل الدوراني يُجرى على مستوى الأسباب والأوتاد:** التبديل الدوراني هو ما يعرف بالفكّ، وهذا الفك كما نعرف ينجز انطلاقا من أوائل الأسباب والأوتاد ولا يجوز أن يجري انطلاقا من ثاني الوتد مثلا، وهذا يعني أنّ التدوير خاص بسلاسل الأسباب والأوتاد.

(ب) **التبديل الدوراني ينطبق على التفاعيل:** إن تصنيف التفاعيل إلى أصول وفروع تنتج عن الأصول بواسطة تبديل دوراني، معناه أن التفاعيل مصنفة إلى دوائر أربعة وقد وضعنا هذا عند دراستنا لبنية التفاعيل في باب سابق.

(ج) **التبديل الدوراني ينطبق على أوزان نماذج البحور:** هذا يعني أن التبديل الدوراني لا ينطبق على الأوزان التي دخلتها الزحافات والعلل، وبصفة خاصة فهو لا يدخل على الأشكال المجزوءة.

(د) **التبديل الدوراني يسبق كل التحويلات:** هذا يعني أننا عندما نريد أن ننتج وزنا معيناً فإننا نبدأ دائما بالتبديل الدوراني.

مثال: لإنتاج وزن مخلع البسيط: (مستقلن فاعلن فعولن)

(س س و) (س و) (س س و)

تنطلق نظرية الخليل من الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(و س) (و س س) (و س) (و س س)

ثم بواسطة التبديل الدوراني تنتج وزن البسيط:

(مستقلن فاعلن مستقلن فاعلن)

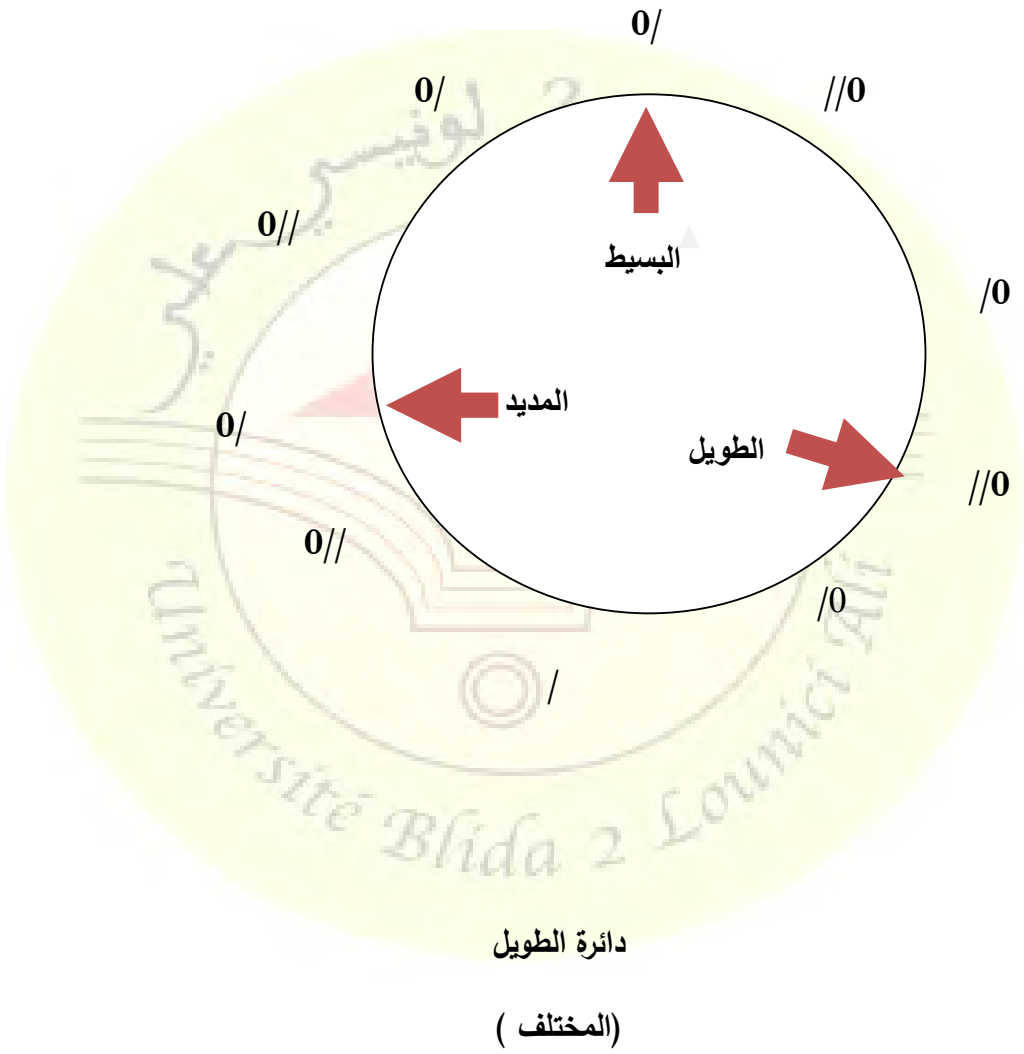
(س س و) (س و) (س س و) (س و)

ثم بواسطة التجزيء تحذف التفعيلة الأخيرة من الشطر وأخيرا يطبق لزوما، الخبن والقطع على العروض والضرب.

ولا يجوز عند تطبيق هذه السلسلة من التحويلات، تقديم التجزيء أو الخبن أو القطع على التبديل الدوراني.

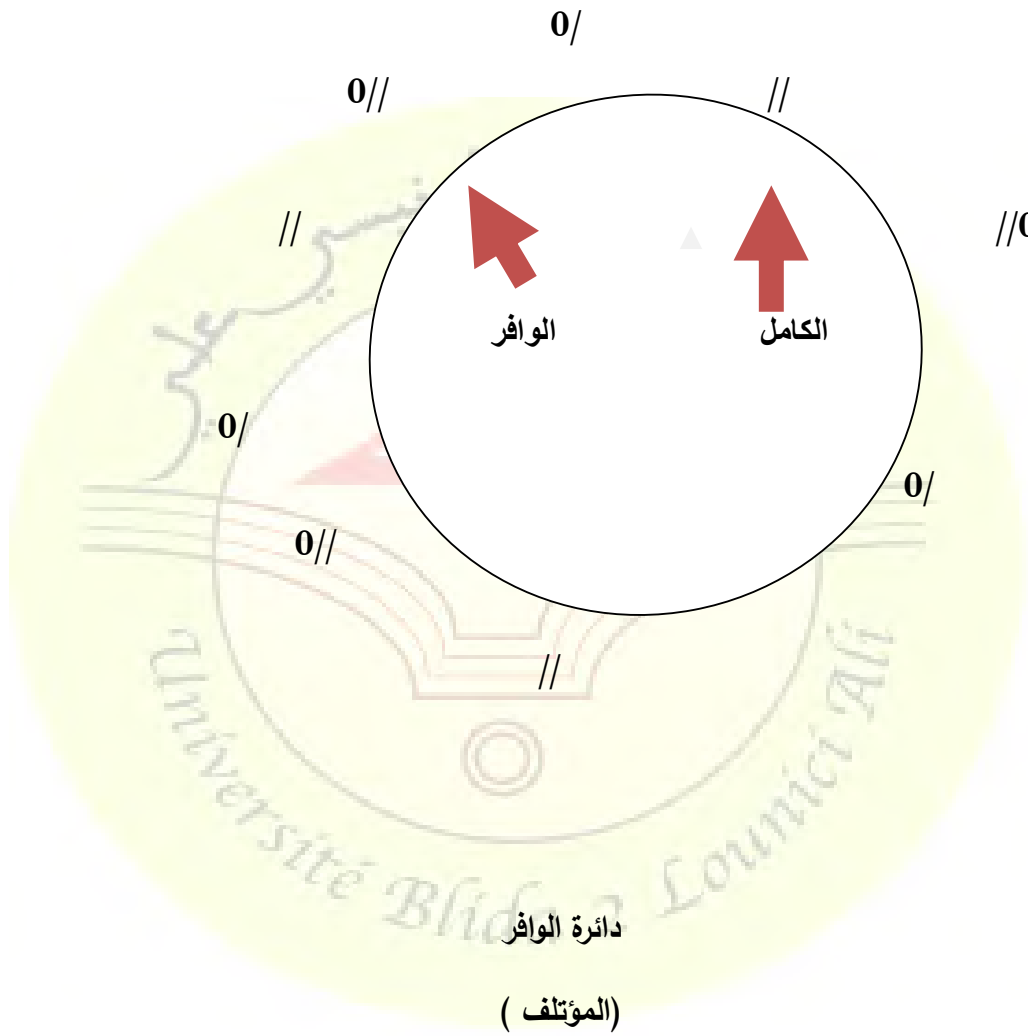
1- الدائرة الأولى دائرة المختلف و يخرج منها الأبحر : (الطويل ، المديد ، البسيط)

TAWIL.TIF



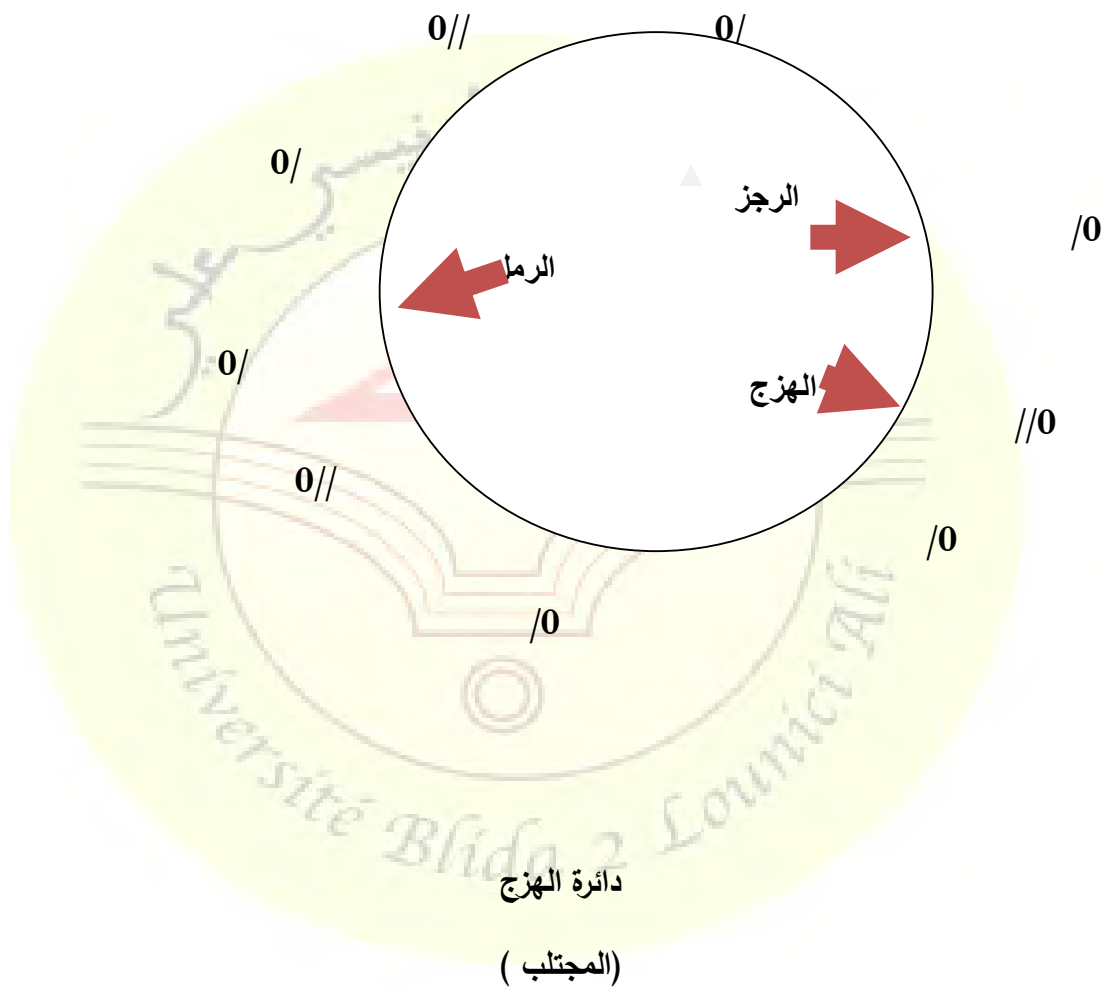
2- الدائرة الثانية دائرة المؤلف و يخرج منها بحرا : (الوافر ، الكامل)

IYASMTLF.TIF



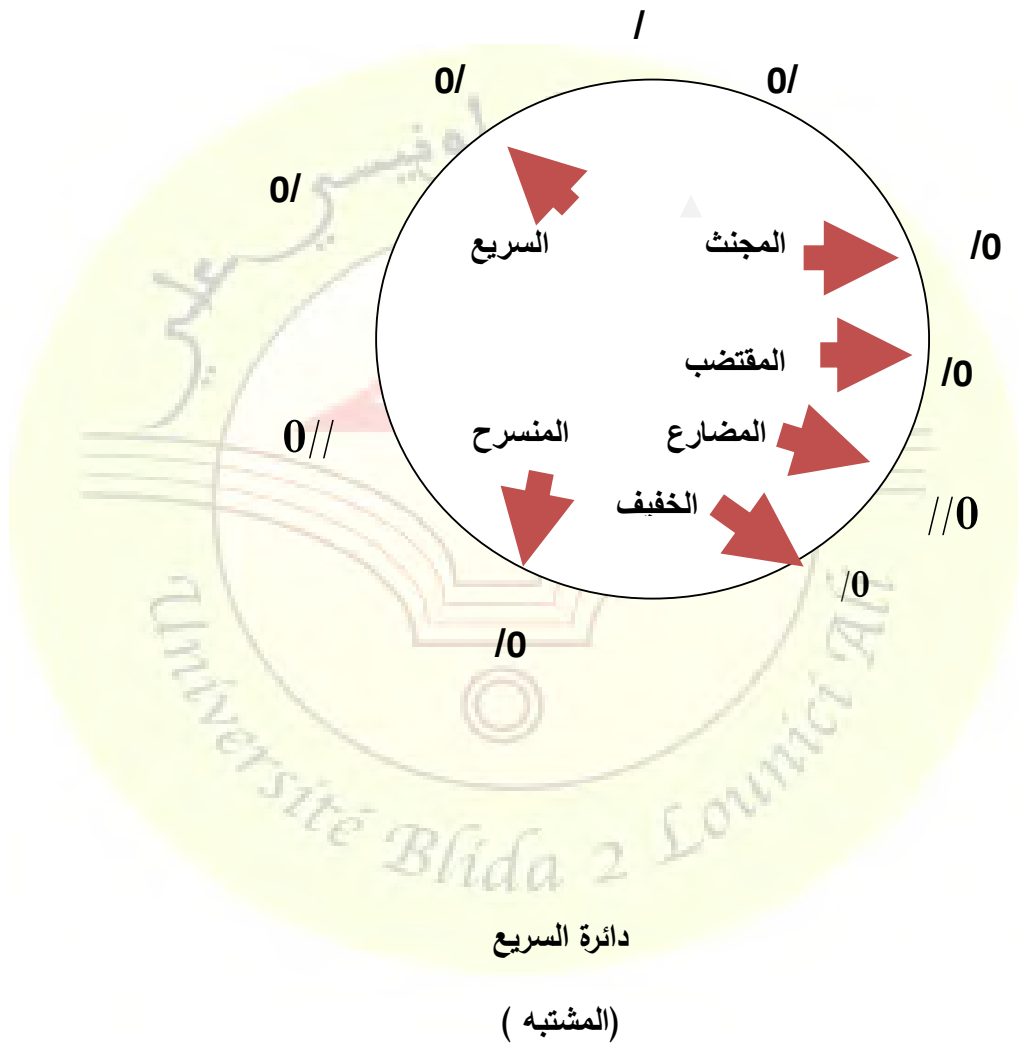
3- الدائرة الثالثة دائرة المجتلب ويخرج منها الأبحر : (الهجز ، الرجز ، الرمل)

IYASHZDJ.TIF



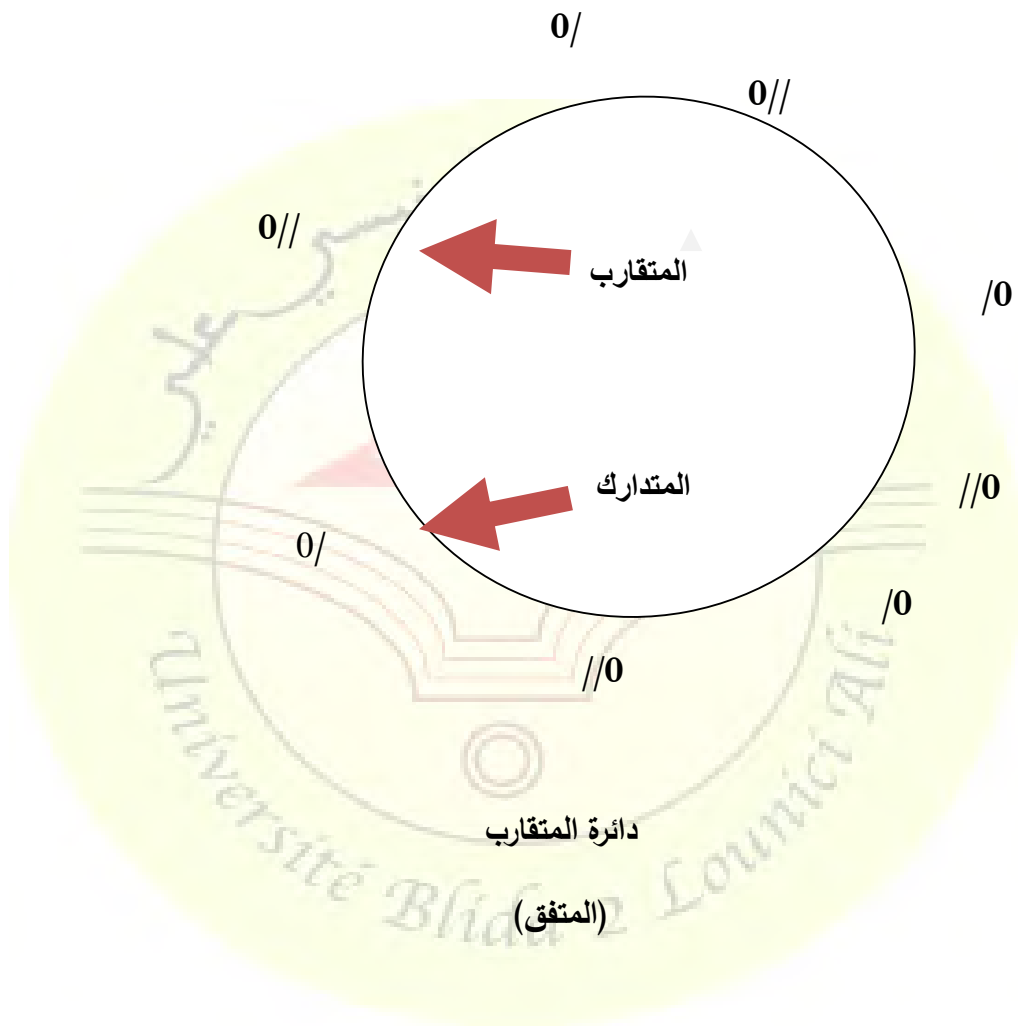
- 4- الدائرة الرابعة دائرة المشتبه و يخرج منها الأبحر : (السريع ، المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقتضب ، المجنث)

IYASSARI.TIF



5- الدائرة الخامسة دائرة المتفق المتقارب و يخرج منها بحر: المتقارب المتدارك

IYASMTK.TIF



ثمّ زاد تلميذه الأخفش بحرا سماه " المتدارك " يقول الدكتور إميل بديع يعقوب : " سُمي هذا المتدارك لأنّ الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي ألهمه ويسمى أيضاً المتدارك لأنّه تدارك بحر المتقارب، أي التحق به، وذلك لأنّه خرج منه بتقديم السبب على الوجد، ومنه من يسميه المحدث لحدائثة عهده، أو المخترع لأنّ الأخفش اخترعه، فهو لم يكن ضمن البحور التي استقرأها الخليل من الشعر العربي، ويُسميه بعضهم بالمتشوق لأنّ كلّ أجزائه على خمسة أحرف، والشقيق لأنّه أخوا المتقارب، إذط كلّ منهما مكوّن من سبب خفيف و وتد مجموع²³⁰



²³⁰ محمد بوزواوي تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 69.

المحاضرة السابعة

البحور الشعرية - معنى البحر - عدد البحور الشعرية ومفاتيحها - خصائص بحور الشعر - البحور في الشعر الحر.

1- البحور الشعرية

- لغة : هو "الشقّ والاتساع، يقال بَحَرْتُ أذن الناقة أي شققنها، وجمع بحر بحار وبحور ويُجمع على أبحر" ²³¹

- اصطلاحاً: "التفاعيل المكررة بعضها بوجه شعري" ²³² والشائع أنه الوزن الموسيقي الذي تسير عليه القصيدة في أبياتها جميعاً، بحيث يقول إميل بديع في المعجم "المفصل في علمي العروض والقافية" الأوزان الشعرية أو الإيقاعية الموسيقية المختلفة التي ينظم الشاعر عليها منذ الجاهلية حتى اليوم وهذه الإيقاعات الموسيقية اعتادها الشعراء، فألفتها الآذان، وطربت لها النفوس، حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي فاستخرج صورها الموسيقية وسبكها في قوالب سماها "بحوراً" أعطى لكل منها اسماً خاصاً ²³³.

ولقد حصر الخليل بن أحمد الفراهيدي هذه الأوزان - البحور - حتى يصير الشعر علماً يُلقن كما تُلقن العلوم، ويُدرّب عليه الفرد حتى يستطيع السير على النغمات الأصلية التي ورثها المجتمع الإسلامي عن المجتمع العربي الجاهلي.

والبحور التي اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر بحراً، وقد جمعت أسماء البحور في البيتين الآتيين: ²³⁴

طَوِيلٌ يَمْدُ الْبَسْطِ بِالْوَافِرِ كَامِلٌ وَيَهْزُجُ فِي رَجَزٍ وَيَزْمَلُ مُسْرِعاً
فَسْرَحٌ خَفِيفاً ضَارِعاً يَقْتَضِبُ لَنَا مَنْ اجْتَنَّتْ مِنْ قُرْبٍ لِنُدْرِكَ مَطْعَمًا

وسنكتفي في هذا العنصر بذكر بحور الشعر الخليلية و تفعيلاتها و ضوابطها و مفاتيحها مع تقديم شاهد يوضح لنا كلّ بحر من البحور العرضية.

²³¹ محمد بوزواوي ، تاريخ علم العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 67.

²³² موسى بن محمد الملياني الأحمدي ، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 78.

²³³ محمد بوزواوي ، تاريخ علم العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ص 67.

²³⁴ سعد الدين إبراهيم مصطفى ، في علم العروض و القافية ص 33.

ثانياً: عدد البحور الشعرية و مفاتيحها

أ. بحر الطويل :

من خلال استقراء نصوص الشعر العربي، لاحظ العلماء أن: " هذا البحر يتكرر بكثرة في الشعر القديم وهناك عدة تفسيرات توضح سبب تسميته بهذا الاسم، منها أن تفعيلاته تبدأ بالأوتاد التي هي أطول من الأسباب، ومنها أيضاً أنه يُعد أطول البحور الشعرية من حيث إيقاعه الموسيقي و تفعيلاته هي ²³⁵:

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

ضابطه : قال صفي الدين الحلي ²³⁶

طَوِيلٌ لَهُ دُونَ الْبُحُورِ فَصَائِلُ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

شاهده: يقول الشاعر ²³⁷:

أَلَا يَا صَبَا نَجِدُنْ مَتَى هَجَبَتْ مِنْ نَجْدِي فَقَدْ زَادَنِي مَسْرَاكِ وَجَدًا عَلَى وَجْدِي

تقطيعه :

أَلَا يَا	صَبَا نَجِدُنْ	مَتَى هَجَبَتْ	مِنْ نَجْدِي	فَقَدْ زَا	دَنِي مَسْرَا	كِ وَجَدُنْ	عَلَى وَجْدِي
0/0/0//	0/0/0//	0/0//	0/0/0//	0/0//	0/0/0//	0/0//	0/0/0//
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ

ب. بحر المديد :

من الأبحر " القليلة الاستعمال، وسمي مديدا لأن الأسباب امتدت في تفعيلاته، سباعية تمتد حول خماسية فصار أحدهما في أول التفعيلة والآخر في آخرها، فلما امتدت التفعيلات في أسبابها سُمي مديدا وهو على ست تفعيلات هي ²³⁸:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

²³⁵. حميد آدم الثويني ، في علم العروض و القافية ص77-78.

²³⁶. . سعد الدين إبراهيم مصطفى ، في علم العروض و القافية ص35.

²³⁷.إبراهيم محمود خليل ، عروض الشعر العربي ،دار المسيرة، الأردن 2، ص 63.

²³⁸. حميد آدم الثويني ، في علم العروض و القافية ص86.

ضابطه: قال صفي الدين الحلي:

لَمَدِيدِ الشَّعْرِ عِنْدِي صِفَاتٌ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

شاهده: قال الشاعر أبي العتاهية²³⁹

إِنَّ دَارًا نَحْنُ فِيهَا لَدَارٌ لَيْسَ فِيهَا لِمُقِيمٍ قَرَارٌ

تقطيعه:

إِنَّ دَارُنْ	نَحْنُ فِيهَا لَدَارُنْ	لَيْسَ فِيهَا	لِمُقِيمٍ قَرَارُنْ
0/0//0/	0//0/	0/0//0/	0/0//0/
فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلُنْ

ت. بحر البسيط :

من الأبحر الكثيرة استعمالاً، يقال " سُمي بسيطاً لعلتين، الأولى لأنَّ الأسباب في تفعيلاته السباعية انبسطت فحصل في أول كل من تفعيلاته السباعية سببان فُسِمِي بذلك بسيطاً، و الثانية قيل سمي بسيطاً لأنَّ الحركات انبسطت في عروضه و ضربه، و تفعيلاته²⁴⁰ وهي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

ضابطه: قال صفي الدين الحلي²⁴¹ :

إِنَّ الْبَسِيطَ لَدَيْهِ يَبْسُطُ الْأَمْلُ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

شاهده : يقول الشاعر:

نَارَ الْقَرْىِ أَوْقَدُوا قَصْرًا لِعَاشِيكُمُ نِيرَانُكُمُ خَيْرُ نِيرَانِ الْقَرْىِ مَوْقِدًا

تقطيعه :

نَارَ لَقَرْىِ	أَوْقَدُوا	قَصْرُنْ لِعَا	شِيكُمُو	نِيرَانُكُمُ	خَيْرُ نِيرَانِ لَقَرْىِ	مَوْقِدًا
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0//0/	0//0/
مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ

²³⁹ فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الإسكندرية ط2-1998م -

²⁴⁰ حميد آدم الثويني ، في علم العروض و القافية ص97.

²⁴¹ سعد الدين إبراهيم مصطفى ، في علم العروض و القافية ص168.

ث. بحر الوافر :

من أسباب تسمية البحر الوافر بهذا الاسم " لوفرة أجزائه أو تفعيلاته وتدا ، أي البحر الوافر كثير الحركات تفعيلاته لأنه لا توجد تفعيلة أكثر حركات من مفاعلتن وهي ستة تفعيلات ثلاثة في الصدر ومثلها في العجز ²⁴²، أي

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

ضابطه: قال صفي الدين الحلي ²⁴³

بُحُورُ الشِّعْرِ وَافِرُهَا جَمِيلُ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُ

شاهده: يقول الشاعر ²⁴⁴

إِذَا غَضِبْتُ بَنُو أَسَدٍ عَلَى مَلِكٍ تَخَالَهُمُ الْمُلُوكُ لِأَجْلِهَا غَضِبُوا

تقطيعه:

إِذَا غَضِبْتُ	بَنُو أَسَدٍ	عَلَى مَلِكٍ	تَخَالَهُمُ	الْمُلُوكُ	لِأَجْلِهَا	غَضِبُوا
0///00/	0///0//	0///0//	0///0//	0///0//	0///0//	0///0//
مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ	مُفَاعَلَتُنْ

ج. بحر الكامل :

البحر الكامل هو "احد البحر التي كثر ورودها في الشعر العربي بحيث سمي كاملاً-لاكمال تفعيلاته- حيث تصبو على كلّ ثلاثين حركة، ولا يوجد بحر في عدد حركاته غيره وإن كان البحر الوافر، بعدد حركاته، بيد أنّ الكامل فيه زيادة ليست في الوافر، لأنّ حركات الوافر لم تجعله يأتي على أصله، أمّا الكامل فإنّ وفرة حركاته جعلته يأتي على أصله- فهو إذا أكمل من الوافر- لذا سمي كاملاً. ²⁴⁵

ويأتي على ستّ تفعيلات ثلاثة في صدر البيت وثلاثة في عجزه وهي :

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

²⁴². حميد آدم الثويني، في علم العروض والقافية ص 108.

²⁴³. سعد الدين إبراهيم مصطفى، في علم العروض والقافية ص 53.

²⁴⁴. محمد علي سلطان، المختار من علوم البلاغة والعروض ص 255.

²⁴⁵. حميد آدم الثويني، في علم العروض والقافية ص 108.

ضابطه قال صفي الدين :

كَمَلَ الْجَمَالُ مِنَ الْبُحُورِ الْكَامِلُ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

شاهده: كقول عنتره بن شداد: ²⁴⁶

يَدْعُونَ عَنَّتَرَ وَ الرَّمَاحُ كَأَنَّهَا			أَشْطَانُ بِنْرِ فِي لِبَانِ الْأَدْهُمِ		
يَدْعُونَ عَنَّتَرَ وَ رَرَمًا حُ كَأَنَّهَا	يَدْعُونَ عَنَّتَرَ وَ رَرَمًا حُ كَأَنَّهَا	يَدْعُونَ عَنَّتَرَ وَ رَرَمًا حُ كَأَنَّهَا	أَشْطَانُ بِنْرِ فِي لِبَانِ الْأَدْهُمِ	أَشْطَانُ بِنْرِ فِي لِبَانِ الْأَدْهُمِ	أَشْطَانُ بِنْرِ فِي لِبَانِ الْأَدْهُمِ
0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/
مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ	مُتَقَاعِلُنْ

ح. بحر الهزج :

إنَّ بحر الهزج من البحور الصافية، وسُمي هَزَجًا لتردد الصوت فيه لأنَّ التَهْجُجَ: يعني تردد الصوت - يقال: هذا يهزج في سمعي ونفسي بمعنى يتردد، ولما كان الصوت في هذا البحر يُرَدَّد سُمي بالهزج، أو أنَّ تردد الصوت فيه يقع في آخره لوجود سببين خفيفين في آخر كل تفعيله منه وهو ستّ مرات مفاعيلن ²⁴⁷ أي :

مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

ضابطه: قال صفي الدين الحلي ²⁴⁸

عَلَى الْأَهْزَاجِ تَسْهِيلُ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

شاهده : قال الشاعر ²⁴⁹

إِلَى هِنْدٍ صَبَا قَلْبِي وَهِنْدٌ مِثْلَهَا يُصْبِي

تقطيعه :

إِلَى هِنْدٍ	صَبَا قَلْبِي	وَهِنْدٌ مِثْلَهَا يُصْبِي	وَهِنْدٌ مِثْلَهَا يُصْبِي
0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//
مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُنْ

خ. بحر الرجز:

²⁴⁶. سعد الدين إبراهيم مصطفى، في علم العروض والقافية ص 149.

²⁴⁷ حميد آدم الثويني - في علم العروض والقوافي - ص 135.

²⁴⁸ سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض والقافية - ص 177.

²⁴⁹. جورج مارون، في علم القافية والعروض، ص 76.

بحر الرجز من البحور الصافية، و"سُمي بذلك لاضطرابه، ويُقال للناقة التي ترتعش فجذأها: رجزاء، إنما كان هذا البحر مضطرباً، لأنه يجوز حذف حرفين من كلّ جزءٍ منه، ويكثر فيه دخول العلل والزحافات، ويُستعمل تاماً ومجزوئاً، ومشطوراً، ومنهوكاً، فهو أكثر الأبحر تغيّراً، لا يثبت على حال واحدة، وفي هذا ما يُسهّل على الشعراء أن ينظموا عليه، وهو على وزن "مستفعِلُن" ستّ مرّات ثلاثة في الصدر وثلاثة في عجزه"²⁵⁰ وهي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

ضابطه: قال صفّي الدين الحلّي²⁵¹:

فِي أَبْحُرِ الْأَرْجَازِ بَحْرٌ يَسْهُلُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

شاهده: قول الشاعر²⁵²:

دَارٌ لِسَلْمَى إِذْ سُلِّمَى جَارَةٌ قَفَرٌ تُرَى آيَاتُهَا مِثْلَ الزُّبُرِ

تقطيعه:

دَارُنْ لِسَلْمَى	مَى إِذْ سُلِّمَى	مَى جَارَتُنْ	قَفَرُنْ تُرَى	أَيَّاتُهَا	مِثْلُ زُبُرِ
0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ

د. بحر الرمل:

بحر الرَّمْل من البحور الصافية، وقد سُمي هذا البحر رَملاً: لأنه يتعنى به، ولأنّ الرَّمْل نوع من أنواع الغناء، وقيل سُمي رَملاً لوجود الأوتاد بين الأسباب، وانتظامه مثل رمل الحصير الذي ينسج به، يقال-رَمَلَ الحصيرَ إذا نسَجَهُ- أي طرَاقَ النَّسج، وهو على وزن "فاعلاتن" ستّ مرّات وثلاثة في عجزه"²⁵³ وهي:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ضابطه : قال صفّي الدين²⁵⁴:

²⁵⁰- سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض والقافية - ص139.

²⁵¹- حميد آدم الثويني- في علم العروض والقوافي - ص 148.

²⁵²- نازك الملائكة - مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود- الكويت - 2003م - موسيقى الشعر - ص72.

²⁵³- حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 152.

²⁵⁴- سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض و القافية - ص 117

رَمْلُ الْأَبْحَرِ تَرْوِيهِ الثَّقَاتُ فَأَعْلَئْتُ فَأَعْلَئْتُ فَأَعْلَئْتُ

شاهده: قال الشاعر²⁵⁵:

و الَّذِي بِالْبَيْنِ وَالْبُعْدِ ابْتَلَانِي			مَا جَرَى ذِكْرُ الْجَمَى إِلَّا شَجَانِي		
وَلَّذِي بِنَا	بَيْنَ وَ لُبْعُ	دِ بَتْلَانِي	مَا جَرَى ذِكْرُ	رُ لِحْمَى	إِلَّا شَجَانِي
0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/
فَاعْلَئْتُ	فَاعْلَئْتُ	فَاعْلَئْتُ	فَاعْلَئْتُ	فَاعْلَئْتُ	فَاعْلَئْتُ

ذ. بحر السريع:

سُمي هذا البحر سريعاً "لأنه يسرع علر اللسان، و كذلك لأنه سويع في التقطيع و الذوق، و لما يحصل في كل ثلاثة تفعيلاتٍ منه ما هو على اللفظ سبعة أسباب لكون الوند المفروق أول لفظه سبب، والسبب أسرع في اللفظ من الوند، ووزنه السالم التام هو"²⁵⁶:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ
--	--

ضابطه: قال صفي الدين الحلبي²⁵⁷:

بَحْرٌ سَرِيعٌ مَالُهُ سَاحِلٌ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

شاهده: قال الشاعر:

يَنْضَحْنَ فِي حَافَاتِهِ بِالْأَبْوَالِ فِي مَنْزِلٍ مُتَوَحِّشٍ رَثَّ الْحَالِ

تقطيعه:

يَنْضَحْنَ فِي	حَافَاتِهِي	بِالْأَبْوَالِ	فِي مَنْزِلٍ	مُتَوَحِّشٍ	رَثَّ لِحَالِ
0/ /0/0/	0//0/0/	0/0/0/	0//0/0/	0//0/0/	/0/0 /0/
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مَفْعُولَاتُ	مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	مَفْعُولَاتُ

ر. بحر المنسرح:

سُمي منسرحاً "لانسراح أشكاله في تفعيلاته في أعاريضه وأضره، وتنوعها واتفاق أعاريضها مع أضرها، فاتلمنسرح هو من البحور الشعرية الممزوجة المركبة، ومن أسباب تسميته بهذا الاسم لانسراحه وسهولته، وهو على ثلاثة أعاريض، وثلاثة أضر، وهو على وزن"²⁵⁸:

²⁵⁵ - موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي - المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 327

²⁵⁶ - حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 146

²⁵⁷ - سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض و القافية - ص 23

²⁵⁸ - حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 175

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

ضابطه: يقول صفي الدين الحلّي²⁵⁹:

مُنْسَرِحٌ فِيهِ يُضْرَبُ الْمَثَلُ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

شاهده: قال الشاعر:²⁶⁰

الْمُلْكُ لِلَّهِ لَا شَرِيكَ لَهُ تَجْرِي الْقَضَايَا مِنْهُ عَلَى قَدَرٍ

تقطيعه:

الْمُلْكُ لِلَّهِ لَا شَرِيكَ لَهُ	تَجْرِي الْقَضَايَا مِنْهُ عَلَى قَدَرٍ
0// /0/ / 0 / 0 / 0/	0// 0/ /0/0/0/ 0/ 0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتُ مُفْتَعِلُنْ

ز. بحر الخفيف:

سمي الخفيف خفيفا لسببين هما²⁶¹:

أ- لأن آخر تفعيلاته السباعية وتد مفروق حركاته بحركات الأسباب.

ب- لخفته في الذوق والطبع والتقطيع ومن المعلوم أن الأسباب أخف من الأوتاد فصار من المؤكد أن يطلق عليه خفيفاً، و وزنه هو:

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ضابطه: يقول صفي الدين الحلّي²⁶²:

يَاخْفِيفًا خَفَّتْ بِهِ الْحَرَكَاتُ فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

شاهده: قال الشاعر:

جَلَّ أَهْلِي مَا بَيْنَ دُرْنًا قَبَادُو لِي وَحَلَّتْ غُلُوبَةٌ بِالسَّخَالِ

²⁵⁹- سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض و القافية - ص 75

²⁶⁰- موسى بن محمد بن الملباني الأحمدي - المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 248

²⁶¹- خضر أبو العينين عبد الرحيم - ط1- دار أسامة - الأردن-2010م- أساسيات في علم العروض و القافية -

ص 45.

²⁶²- سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض و القافية - ص 87

تقطيعه:

جَلَلْ أَهْلِي	مَا بَيْنَ دُرْ	نَا فَبَادُو	لِي وَ حَلَّتْ	غُلُوِيْتُنْ	بِسِيخَالِي
0/0//0/	0//0/0/	0/0//0/	0/0//0/	0//0/0/	0/0//0/
فَاعِلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ	فَاعِلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ

س. بحر المضارع:

المضارع في اللغة " يعني المتأشبه، فُسَمِيَ مضارعاً لأنه قد ضارع أيّ شابه بحر الهزج كما ضارع بحر المقتضب بوجود أربع تفعيلات الهزج في وزنه السّالم الصحيح ولم يُسمع من العرب من قال وزنه ولم يصل إلينا في وزنه شعر معروف يَبْدُ أَنَّ الخليل قال فيه و أجازه²⁶³، وسالمة الصحيح:

مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

ضابطه: يقول صفى الدين الحلّي²⁶⁴:

تُعَدُّ الْمُضَارِعَاتُ مَفَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

شاهده: قال الشاعر الخوري رفائل البستاني:

لَكَ اللَّهُ يَا صَغِيرُ	نَصِيرُ وَلَا نَصِيرُ	لَكَ اللَّهُ يَا صَغِيرُ	نَصِيرُ وَلَا نَصِيرُ
لَكَ لِلَّهُوْ	يَا صَغِيرُوْ	لَكَ لِلَّهُوْ	يَا صَغِيرُوْ
0//0 //	0/0// 0/	0//0 //	0/0// 0/
مَفَاعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ	مَفَاعِلُنْ	فَاعِلَاتُنْ

ش. بحر المقتضب:

المقتضب من الإقتضاب (الذي يعني الإقتطاع، وقد سمي بذلك لإقتطاعه من المنسرح إذ طرح " مستفعلن" من أوله و"مستفعلن" من آخره، فبقي(مفعولاتٌ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ)، فُسَمِيَ لهذا مقتضباً)²⁶⁵ وله وزنان هما:

مَفْعُولَاتٌ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُولَاتٌ مُسْتَفْعِلُنْ

²⁶³ - حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 193

²⁶⁴ - سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض و القافية - ص 110

²⁶⁵ - خضر أبو العينين عبد الرحيم - أساسيات في علم العروض والقافية- ص 49.

ضابطه: يقول صفي الدين الحلّي²⁶⁶:

إِفْتَضَبَ كَمَا سَأَلُوا مَفْعُولَاتٌ مُفْتَعِلُنْ

شاهده: قال الشاعر²⁶⁷

يَا مَلِيحَةَ الدَّعَجِ هَلْ لَدَيْكَ مِنْ فَرْجٍ

تقطيعه:

يَا مَلِيحَةَ دَدَعَجِي	هَلْ لَدَيْكَ	مِنْ فَرْجِي
0/0/0/	/0//0/	0//0/
مُفْعَلَاتٌ مُفْتَعِلُنْ	مَفْعَلَاتٌ	مُفْتَعِلُنْ

ص. بحر المجتث:

المجتث من الإجتثات: وهو في اللغة يعني "الإقتطاع مثل المقتضب والإقتضاب، وقد سمي مجتثاً لاقتطاعه من الخفيف مع الاختلاف في ترتيب التفعيلات و وزنه الصحيح التام"²⁶⁸:

مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلَاتُنْ فَأَعْلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلَاتُنْ فَأَعْلَاتُنْ

لكنّه مجزوء:

مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلَاتُنْ

ضابطه قال: صفي الدين الحلّي²⁶⁹:

إِنْ جُبَّتِ الْحَرَكَاتُ مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلَاتُنْ

شاهده: قال الشاعر الشريف العقيلي²⁷⁰:

لَا تَتْرُكْنِي أَقَاسِي مَا لَمْ يَكُنْ فِي حِسَابِي

تقطيعه :

لَا تَتْرُكْنِي أَقَاسِي	مَا لَمْ يَكُنْ فِي حِسَابِي
0/0//0/	0//0/0/
مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلَاتُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَأَعْلَاتُنْ

²⁶⁶ - سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض و القافية - ص 131

²⁶⁷ - خضر أبو العينين عبد الرحيم - أساسيات في علم العروض و القافية- ص 49

²⁶⁸ - حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 206

²⁶⁹ - سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض و القافية - ص 110

²⁷⁰ . موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي - المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 323.

ض. بحر المتقارب :

بحر المتقارب من البحور الصافية "ويتشكل من تفعيلة (فَعُولُنْ) أربع مرات، في الصدر ومثلها في العجز، والمتقارب من أيسر البحور لمن يريد النظم، وأعصاها لمن يريد الإحسان والإتقان لما يطلبه من سلامة الطبع وامتداد النفس، وسُمي المتقارب متقارباً لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأن كل وتدين يصل بينهما سبب واحد، فلتقارب الأوتاد في تفعيلاته سمي بذلك، والسالم التأم الصحيح في عروضه وضربه²⁷¹

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ضابطه: قال صفي الدين الحلي²⁷²

عَنِ الْمُتَقَارِبِ قَالَ الْخَلِيلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

شاهده : قال الشاعر أبي علاء المعري²⁷³

تَوَقَّتْكَ سِرًّا وَزَادَتْ جِهَارًا وَهَلْ تَطْلُعُ الشَّمْسُ إِلَّا نَهَارًا ؟

تقطيعه:

تَوَقَّتْكَ	ك سِرْرَن	وَزَادَتْ	جِهَارًا	وَهَلْ تَطْلُعُ	شَّمْسُ إِلَّا	نَهَارًا	
0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	

ط. بحر المتدارك (المحدث):

لقد سمي هذا البحر بالمتدارك لأن ز " الأخفش كان قد استدركه على الخليل بن أحمد الفراهيدي يعني، أن الخليل قد أهمله والأخفش الأوسط قد استدركه فإذا عدت إلى عدت إلى الدوائر العروضية (الدائرة الخامسة) ستجد أن هذا البحر قد ذكره الخليل وأشار إلى أنه مهمل، بيد أن الأخفش الأوسط استطاع أن يستحضر نماذج من الشعر على المتدارك فقل أنه استدرك على الخليل هذا البحر، كذلك بالمحدث والمخترع إلا أنه اشتهر بالمتدارك، فأصبحت أوزان الشعر العربي ستة عشر بحراً وتفعيلات البحر في الأصل²⁷⁴ هي

²⁷¹. حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 214.

²⁷². سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض و القافية - ص 43

²⁷³ موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي - المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ص 332.

²⁷⁴. حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 223.

ضابطه: قال صفي الدين الحلي²⁷⁵

حَرَكَاتُ الْمُحَدَّثِ تَنْتَقِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

شاهده: قال الشاعر²⁷⁶

جَاءَنَا غَامِرٌ سَالِمًا صَالِحًا بَعْدَ مَا كَانَ، مَا كَانَ مِنْ غَامِرٍ

تقطيعه :

جَاءَنَا	غَامِرُنْ	سَالِمُنْ	صَالِحُنْ	بَعْدَ مَا	كَانَ مَا	كَانَ مِنْ	غَامِرِي
0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/
فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ	فَاعِلُنْ

وهكذا نكون قد انتهينا من البحور الشعرية إلا و هي ستة عشر (16) بحرا.

ومن خصائص البحور الشعرية : الوزن، الإيقاع، القافية والبيت .

أما بالنسبة لبحور الشعر الحر، يعتبر البيت هو الوحدة الأساسية في الشعر العمودي، كما أن كل الأبيات متكافئة عروضياً في القصيدة الواحدة وهذا التكافؤ قاد العروضيون إلى تحديد نماذج القصائد بواسطة وزن البيت.

1- الوافر في الشعر الحر :

أ. الوافر في الشعر الحر مبني على تفعيلة مفاعلتين.

ب. تأتي تفعيلة الوافر على أحد الشكلين مفاعلتن، مفاعيلن . و أحيانا نراها تأخذ الشكل مفاعيل²⁷⁷.

ت. في آخر البيت قد يضاف ساكن إلى نهاية التفعيلة مثل :

وكل جميلة في الأرض

تقبلني (محمود درويش)

مفاعلتن مفاعيلان مفاعلتن

²⁷⁵. سعد الدين إبراهيم مصطفى - في علم العروض و القافية - ص 175.

²⁷⁶. نازك الملائكة، موسيقى الشعر ص 108.

²⁷⁷ مصطفى حركات نظرية الوزن الشعر العربي و عروضه، دار الأفاق 2005، ص، 257.

ث. دراسة مثال :

كمثال للوافر في الشعر الحر نورد هذه الأبيات من قصيدة لمحمود درويش :

أهديها غزالا

وشاح المغرب الوردي فوق ظفائر الحلوة

وحبة برتقال كانت الشمس

تحاول كَفّها البيضاء أن تصطادها عنوة

وتصرخ بي، و كل صراخها همس:

أخي! يا سَلَمي العالي !

أريد الشمس بالقوّة!

...و في ليل رمادي ، رأيت الكوكب الفضّي.²⁷⁸

ينقط ضوءه العسليّ فوق نوافذ البيت

وقالت، وهي حين تقول، تدفعني إلى الصمت:

تعالى غدا لنزرعه...مكان الشوك في الأرض!

نكتب مباشرة وزن هذه الأبيات بالتفاعيل فنحصل على ما يلي:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مـ

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

نرى من خلال هذا المثال أن التفعيلة جاءت على أحد الشكلين الشائعين مفاعلتن، مفاعيلن.

2- الكامل في الشعر الحر:

أ. الكامل مبني في القصيدة الحرة على التفعيلة : متفاعِلن²⁷⁹

²⁷⁸ بدر شاكر السياب ، الديوان ص 213.

ب. ترد تفعيلة الكامل على أحد الشكليين : متفاعِلن ، مستفعلِن .

ت. في آخر البيت :

- قد يضاف ساكن إلى نهاية التفعيلة .

- وقد يضاف سبب خفيف.

- وقد يحذف الوند من آخر التفعيلة.

ث. دراسة أمثلة :

(أ) لسميح القاسم هذه القصيدة من الكامل : ثورة مغني الرابطة

غنيت مترجلا على هذه الرابطة، ألف عام !

مذ أسرجت فرسي قريش

وقال قائدنا الهمام:

اليوم يومكمو ! فقوموا وانعوني،

أيها العرب الكرام

اليوم يومكمو ..

وصاح: إلى الأمام... إلى الأمام!

مستفعلن متفاعِلن مستفعلِن متفاعِلن

مستفعلن متفاعِلن مـ

تفاعِلن متفاعِلن

مستفعلن متفاعِلن مستفعلِن مسـ

تفعِلن متفاعِلن

مستفعلِن متفا

علن متفاعِلن متفاعِلن

نرى أن التفعيلة الأساسية جاءت على أحد الشكليين الشائعين..

متفاعِلن، مستفعلِن، وفي آخر البيت نلاحظ أنه أضيف أحيانا ساكن فأصبح متفاعِلن (|| 01 || 0)،

متفاعِلن (|| 01 || 00)

(ب) في نفس القصيدة نجد هذا البيت:

²⁷⁹ مصطفى حركات ، نظرية الوزن ص 258.

وبنيت جامعةً ومكتبةً ونسفتُ الحقائق

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن مستفعلاتن

ونرى أن الشاعر أضاف إلى مستفعِلن في نهاية البيت سيباً خفيفاً فأصبحت مستفعلاتن.

(ج) ويقول محمود درويش في قصيدة **الحنن و الغضب**:²⁸⁰

الصوت في شفّتيك لا يطربُ

والنار في رنتيك لاتغلبُ

وأبو أبيك على حذاءٍ مهاجرٍ يصلبُ

وشفاها تعطي سواك، و نهدها يحلبُ

فعلام لا تغضب

مستفعِلن متفاعِلن فعِلن

مستفعِلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن مستفعِلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن فعِلن

ونرى أن التفاعيل في نهاية البيت قد حذف منها الوند فألت متفاعِلن إلى متفاعِلن الوند وإسكان الثاني ونقلناها إلى فعِلن وهذا التغيير علة معروفة نجدها في الكامل الخامس.

3- الهزج في الشعر الحر

1- الهزج مبني على التفعيلة مفاعيلن.²⁸¹

2- تأخذ تفعيلة الهزج أحد الأشكال:

مفاعيلن، مفاعيل، مفاعِلن.

والشكل الثالث أقل شيوعاً من الآخرين:

3- بإمكان الشاعر أن يضيف ساكناً في نهاية البيت أو يحذف سبباً كما هو وارد في الشعر العمودي.

²⁸⁰ محمود درويش: الديوان - ص 154

²⁸¹ مصطفى حركات - نظرية الوزن ص 261

4- أمثلة:

الهزج بحر هجره أصحاب الشعر الحر و فضلوا عليه الوافر ، و ذلك لأن الفرق بين البحرين يكمن في التفعيلة مفاعلتن التي تميز بينهما فإن وردت و لو مرة واحدة في القصيدة فالوزن هو الوافر . ولم يحرم الشعراء أنفسهم من هذه التفعيلة فجاءت كل قصائدهم من الوافر .

ومن الأمثلة القليلة لهذا البحر نذكر قصيدة يوسف الخال التي عنوانها: الحوار الأزلي:

عبيد نحن للماضي، عبيد نحنُ

للآتي، عبيد نرضع الذلَّ

من المهد إلى اللحد.

يد الأيام لم تصنع خطايانا

خطايانا صنعناها بأيدينا،

لعل الشمس لم تشرق لتُحيينا

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن م

فاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

في هذه القصيدة ظهرت "مفاعيلن" بنسبة 54% ، و "مفاعيل" بنسبة 43% أما مفاعلن فنسبة ظهورها لم تزيد عن 3%.

4- الرجز في الشعر الحر

1- الرجز مبني على التفعيلة مستفعلن²⁸²

2- تأخذ تفعيلة الرجز أحد الأشكال:

مستفعلن ، مفاعلن ، مفتعلن ، فعلتن

وذلك بورودها سالمة أو بعد حذف الثاني أو الرابع أو الإثنيث معاً.

3- في نهاية البيت قد تدخل على التفعيلة العلل الآتية:

²⁸² مصطفى بركات: نظرية الوزن ص-262

- إضافة ساكن في آخرها فتؤول إلى مستفعلان أو ما يوازيها.
 - إضافة سبب خفيف في آخرها فتصير مستفعلاتن أو ما يوازيها
 - حذف الوند فتصير فعْلن أو فعل بعد حذف الثاني.
 - حذف الوند فتصير مفعولن أو فعولن بعد حذف الثاني.
- ربما لاحظ القارئ أن إضافة السبب في آخر التفعيلة وحذف الوند علتان لا تردان في الرجز العمودي وإنما في الكامل، ولكنَّ الشعراء أباحوا لأنفسهم هذه التغيرات، وذلك ربما للشبه الواقع بين الرجز والكامل وسنورد أمثلة عن هذه العلل.

4- أمثلة:

من قصيدة يوسف الخال: البئر المهجورة نورد هذه الأبيات:

عرفت إبراهيم ، جاري العزيز ، من زمان

عرفته بئرا بفيض ماؤها

وسائر البشر

تمر لا تشرب منها، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر

لو كان لي.

لو كان أن أموت أن أعيش من جديد.

أتبسط السماء وجهها ، فلا

تمزق العقبان في الفلاة

قوافل الضحايا ؟

مفاعِلن مستفعلِن مفاعلِن مفاعِلاتِن

مفاعلِن مستفعلِن مفاعلِن

مفاعلِن فعل

مفاعلِن مفاعلِن مستفعلِن

مستفعلِن مستفعلِن فعل

مستفعلِن

مستفعلِن مفاعل مفاعلِن فعولِن

مفاعلِن مفاعلِن مفاعلِن

مفاعِلن مستفعلن فعولن

مفاعِلن فعولن

نرى أن الشاعر استعمل في البيت مستفعلن الصحيحة و مفاعِلن المحذوفة الثاني و لم يستعمل مفتعلن المحذوفة الرابع...و هذا اتجاه خاص بالشاعر، فمن الشعراء من يفضل مفاعِلن و منهم من يميل إلى استعمال مفتعلن و منهم من يستعملها على حد سواء.
أما فعلتن المحذوفة الثاني و الرابع فهي نادرة الاستعمال.

في آخر البيت نرى الشاعر يستعمل الشكل المرفل مفاعلاتن أي أنه أضاف سببا في نهاية التفعيلة أو الشكل المقطوع فعولن الذي يوازي مفعولن أو الشكل المحذوف الوتد فعل هو يوازي فعلن

5- الرمل في الشعر الحر

1 - الرمل مبني على التفعيلة : فاعلاتن.²⁸³

2- تأتي تفعيلة الرمل في البيت على أحد الشكلين :

فاعلاتن، فاعلاتن

ويبيح العروضيون الشكل "فاعلات" بحذف السابع لأنه ثاني سبب، ولكن هذه الصورة قبيحة ومعظم الشعراء يهجرونها.

3- في نهاية البيت نرى التفعيلة تأخذ أحيانا أحد الأشكال.

-فاعلاتن أو فعلات بحذف الأخير و تعويضه بساكن.

-فاعِلن أو فعلن بحذف السبب الأخير.

4- أمثلة:

(أ) من قصيدة عبد الوهاب البياتي: "أحزان البنفسج" نورد هذه الأبيات:

" الملايين التي تكدح لا تحلم فغي موت فراشه"

و بأحزان البنفسج

أو شراع يتوهج

تحت ضوء القمر الأخضر في ليلة صيف

أو غراميات مجنون بطيف

الملايين التي تكدح

²⁸³ مصطفى حركات - نظرية الوزن - ص 265

تعرى

تتمزق".

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فعـ

فاعلاتن

فاعلاتن

نرى أن الشاعر استعمل الشكليات الشائعين للتفعيلة وأورد مرة واحدة الصورة "فاعلات"

(ب) من قصيدة سميح قاسم "أغنية مشوه حرب" نورد هذه الأبيات:

سيداتي، أنساتي، سادتي !

-أعني أعنيـ

واغفروا لي .. كلماتي مُزريـ

وعلى جدران صوتي

لم يزل رَجْع انفجار فائتٍ

غير أنني سأعني الأعنيـ

بأذلا فيها قُصاري طاقتي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

نرى من خلال هذا المثال أن التفعيلة الأخيرة جاءت محذوفة، و هذه العلو شائعة في الأوزان

القديمة.

(ج) من قصيدة محمود درويش "رباعيات" نذكر هذه الأبيات:

الممر الشائك المنسي ما زال ممرا

وستأتيه الخطى في ذات عام

عندما يكبر أحفادُ الذي عمّر دهرًا

يقلع الصخر، وأنياب الظلام..

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

نرى أن في بعض الأبيات جاءت التفعيلة على الشكل " فاعلات " بعد تعويض السبب الأخير بساكن.

6- المتقارب في الشعر الحر²⁸⁴

1. المتقارب مبني على " فعولن "

2. تأتي التفعيلة في بيت المتقارب على أحد الشكلين:

فعولن، فعول

3. في نهاية البيت يدخل على التفعيلة من العلة ما يلي :

- تعويض السبب بساكن فتصبح "فعول"

- حذف السبب من آخرها فتصبح "فعل"

4. أمثلة:

(أ) من المتقارب قصيدة درويش "إلى أمي"

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي...

وتكبر في الطفولة

يوما على صدر يوم

وأعشق عمري لأنني

إذا متُّ

²⁸⁴ مصطفى حركات - نظرية الوزن ص - 267

أخجل من دمع أُمي

فعول فعولن فعولن

فعولن فعولن

فعولن فعولن

فعول فعولن فعول فـ

فعول فعولن فعولن

فعول فعولن فعولن

فعولن فـ

فعولن فعولن فعولن

جاءت التفعيل

جاءت التفعيل في هذه القصيدة على إحدى الصورتين : فعولن ، فعول.

(ب) ومن قصيدة درويش "الرجل ذو الظل الأخضر" نورد هذه الأبيات :

"تعيش معكُ

نسير معكُ

نجوع معكُ

وحين تموت

نحاول ألا نموت معك!

ولكن،

لماذا تموت بعيدا عن الماء

والنيل ملء يديك؟

لماذا تموت بعيدا عن البرق

والبرق في شفتيك؟

فعول فعل

فعول فعل

فعول فعل

فعول فعول

فعول فعولن فعول فعل

فعولن

فعولن فعول فعول فعول فـ

—عولن فعول فعول فعولن فعول فعولن فعولن فـ

—عولن فعول فعول

نرى أنّ في آخر البيت جاءت التفعيلة على الشكل "فعل" وذلك بعد حذف السبب الأخير، كما أنها وردت على الشكل "فعول" بتعويض السبب بساكن.

7- المتدارك في الشعر الحر :

يستعمل الشعراء نوعين من المتدارك: النوع الأول هو مقلوب المتقارب والنوع الثاني هو الخيب و هما في رأينا بحران مختلفان.

أ. مقلوب المتقارب :

1. مقلوب المتقارب مبني على " فاعلن"

2. في هذا البحر تأخذ تفعيلة البيت أحد الشكلين : فاعلن ن فعلن

3. في نهاية البيت قد يضاف ساكن فتصبح التفعيلة "فاعلاتن" أو " فاعلن" ومن الشعراء من يرفل التفعيلة أي يضيف إليها سببا فتصبح " فاعلاتن".

4. أمثلة :

من قصيدة محمود درويش "أنا أت" نأخذ هذه الأبيات :

ما الذي يجعل الكلمات عرايا؟

ما الذي يجعل الريح شوكًا، وفَحْمَ اللَّيالي مرأيا؟

ما الذي يترع الجلد عني؟...ويثقب عظمي؟

ما الذي يجعل القلب مثل القذيفة؟

وظلوع المغنيين سارية للبيارق؟

ما الذي يفرش النار تحت سرير الخليفة

ما الذي يجعل الشفتين صواعق؟

فاعلن فاعلن فعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلاتن

فاعِلن فاعِلن فعَلاتِن؟

نرى أنَّ الشاعر استعمل في البيت التفعيلة على احد الشكلين "فاعِلن" أو "فعِلن" و في آخر البيت فإنه استعملها مرفلة أي بسبب زائد.

وكمثال للتفعيلة التي أضيف إلى نهايتها ساكن نذكر هذا البيت لصالح عبد الصبور:

شاعر أنت و الكون ننثر

فاعِلن فاعِلن فاعِلان

ب. الخبب

1- هذا النوع من المتدارك مبني على " فعِلن" المكونة من سبب ثقيل متبوع بسبب خفيف.

2- تأتي التفعيلة في البيت على أحد الشكلين: فعِلن، فعْلن.

والتفعيلة الثانية ناتجة عن الأولى بإسكان الحرف الثاني وهو ثاني السبب الثقيل وهذا التحويل ما هو إلا الإضمار عند العروضيين.

وتأتي أحيانا التفعيلة على الشكل "فاعِلن" وهو نادر عند غالب الشعراء .

3- في نهاية البيت قد يضاف إلى التفعيلة ساكن فتصبح "فعِلان" أو "فعْلان" ، كما يضاف أحيانا إلى آخرها سبب خفيف فتصير "فعِلاتِن" أو فعَلاتِن"

4- أمثلة :

(أ) من ديوان مظفر النواب : " وتريات ليلة" نورد هذه الأبيات :

أبحث في طرقات مدينتكم عن وجه يعرفني

أبكي في طرقات مدينتكم

عن وجه يعرف حزني

يعرف ماذا في وطني

أندب كالبحر المجروح على جدران الليل

والبارحة اشتقت

ومرت في قلبي كلَّ خرائبها تبكي

يا مدن الناس!

مدينتنا تبكي

فاعل فاعِل فاعِل فعِلن فاعِل فاعِل فعَل

لن فعِلن فعْلن فعْلن

فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَـ

لَن فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَن

فَاعِل فَعْلَن فَعْلَن فَاعِل فَعْلَن فَعْلَن

فَعْلَن فَعْلَن فَاعِلْـ

ل فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَن

فَاعِل فَعْلَن فـ

عْلَن فَعْلَن فَعْلَن

نرى من خلال هذه المقطوعة أن الشاعر استعمل الأشكال الثلاثة للتفعيلة :

فَعْلَن، فَعْلَن، فَاعِلْ

وبإمكان القارئ أن يلاحظ أنّ عدد الحروف ثابت في التفعيلة وأن هذه التفعيلة قد تحتوي على سببين خفيفين أو سبب خفيف وسبب ثقيل و لكن السببين الثقيلين لا يردان معا في نفس التفعيلة.

(ب) ومن قصيدة سميح القاسم **أعلنها** نورد هذه الأبيات:

ما دامت لي من أرضي أشبارا

ما دامت لي زيتونة...

ليمونة...!

بئر.. وشجيرة صبار...

ما دامت لي ذكرى

مكتبة صغرى

صورة جدٍ مرحوم... وجدار

ما دامت في بلدي كلماتٌ عربيّة..

و أغانٍ شعبيه!

فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَتَان

فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَتَن

فَعْلَتَن

فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَتَان

فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَـ

لَن فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَن فَاعِل فُلَن

فعلن فعلن فعلن

نرى أن الشاعر استعمل بصفة اعتيادية الشكلين : فعلن فعلن، أما فاعل فإنه لم يستعمله إلا مرتين .
و في آخر الأبيات نراه يضيف إلى التفعيلة ، أحيانا سببا خفيفا و أحيانا ساكنا.

8- البحور المركبة في الشعر الحر:

لم تُستعمل البحور المركبة في الشعر الحر إلا نادراً، و ذلك لأسباب ايقاعية سنعرضها في دراسة لاحقة.

وكمثال لبحر مركب نورد هذه الأبيات من قصيدة ليوسف الخال عنوانها "دعاء" وهي من الخفيف.

وأدنا وجوهنا: كانتِ الشَّمْسُ

غبارا على السنايكِ ، والأفقِ

شراعا محطما ، كان تمورُ

جراحا على العيون وعيسى

صورة في الكتابِ

فعلاتن مفاع لن فاعلاتن فـ

ـعلاتن مفاع لن فعلاتن فـ

ـعلاتن مفاع لن فعلاتن فـ

ـعلاتن مفاع لن فعلاتن

فاعلاتن مفاع...

ونرى أن التفاعيل دخلها ما يدخل تفاعيل الخفيف في الشعر العمودي من زحافات استساغها الشعراء.

ولمحمود درويش قصيدة حرة من الخفيف عنوانها: " قال المغنى "

هَكَذَا يَكْبُرُ الشَّجَرُ

ويذوب الحصى...

رويدا رويدا

من خريز النّهر

المغني على طريقة المدينة

ساحر اللحن...كالسَّهْر...

استعمال البحور المركبة في الشعر الحر نادر ويرجع هذا إلى أسباب إيقاعية سندرسها في باب قادم
إن شاء الله...



المحاضرة الثامنة

أوزان البحور

بحر الطويل - بحر المديد - بحر البسيط - بحر الوافر

1- بحر الطويل:

وزن البحر الطويل بحسب الدائرة العروضية

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ

استعمال البحر الطويل لا يستعمل هذا البحر إلا تاماً وجوباً أي مكتمل التفعيلات.



• زحافاته :

يدخل بحر الطويل نوعان من الزحاف هما :

القبض ويدخله بكثرة، وهو إسقاط الخامس الساكن من (فَعُولُنْ) و (مَفَاعِيلُنْ)، لتصير (فَعُولُ) و (مَفَاعِلُنْ)، ويدخله الخرم بقلة، وهو إسقاط الحرف الأول من الوند المجموع في التفعيلة الأولى من البيت.

• أعاريضه وأضرابه: عروض بحر الطويل- في الأغلب- يدخلها القبض، أما ضربه فيأتي على

ثلاث حالات :

1- مقبوض مثل العروض (مفاعِلنْ).

2- محذوف أي بإسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة فتصير (مفاعي).

3- تام (مفاعيلنْ).

وقد تأتي العروض تامة أو محذوفة مثل ضربها، ولكن على ندرة أي في الأبيات الأولى من القصائد ويسمى ذلك تصريحاً أو تنقيّة.

فالتصريح هو تغيير في العروض لتلائم الضرب وزناً و قافية، زيادة أو نقصا.

أما **التنقيّة** فهي اتفاق العروض والضرب وزناً وقافية دون دخول تغيير في العروض وعلى هذا التصريح يكون فيما عروضه وضربه مقبوضان أو محذوفان، أما التنقيّة فتكون فيما عروضه وضربه تامان، فمن التصريح قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل *** بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ومن التنقيّة قول الشاعر:

سلام عليكم لا لقاء و لا عهد *** أما لكم من هجز أحبابكم بدُّ

وإذا كان العروضيون قي قالوا بأنَّ التغيير في التصريح يقع في العروض لتلائم الضرب فإننا نرى غير ذلك، لأنَّ تفعيله العروض هي مفتاح البيت الشعري وبها- في البيت الأول من القصيدة- تُعرف تفعيله الضرب من حيث القافية، أي أنها هي التي تحدد طبيعة تفعيله الضرب من حيث حروف القافية عامة وحرف الروي خاصة لأنها في الموقع من البيت سابقة، وقد كان الملحنون قديماً يعتمدون تفعيله العروض في تصنيف أصواتهم الغنائية*، ويبدو أن ثباتها النسبي قياساً

بتفعيله الضرب وعدم تعرضها للتغيرات من زحاف وعلّة مثل تفعيله الضرب دفع بأصحاب الغناء إلى اعتمادها في التصنيف الموسيقي، وفي ذلك يقول ابن رشيق "وسبب التصريح مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرّح الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريح إخباراً بذلك و تنبيهاً عليه"²⁸⁵

أنواع الطويل :

- يقول الأحوص²⁸⁶:

دع القلب لا يزدد هنا لا مع الذي	به منك أو داوي جواه المكنّما
0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//	0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
عروض مقبوضة وضرب مقبوض	

مجرى البنصر:

يقول ابراهيم بن هرمة²⁸⁷

أفاطم إنَّ النأي يُسلي ذوي الهوى	و نأيك عني زاد قلبي بكم وجدا
0//0// 0/0// 0/0/0// 0//	0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0//
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
عروضه مقبوضة وضربه تام	

²⁸⁵. ابن رشيق ، مصدر سابق ص 174

²⁸⁶. الأصفهاني ، أبو الفرج ، كتاب الأغاني ، منشورات دار الثقافة ، بيروت ج1، ط5 1401هـ - 1981 م ، ص

267.

²⁸⁷. الأصفهاني، الأغاني، مصدر سابق ص367.

وإني لآتي البيت ما إن أحبّه و أكثر هجر البيت و هو حبيب

0//0// 0/0// 0/0/0// 0// 0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعي

غناء دحمان ولحنه من الثقيل الأول، أما عروضه فمقبوضة و ضربه محذوف

ملاحظات حول البحر الطويل :

1- لا يستعمل الطويل مجزوءاً، وباستقراءنا لبحور الشعر العربي وجدنا أن المجزوءات تأتي في البحور الصافية وإذا جاء المجزوء في البحر المزدوج التفعيلة فإنّ التفعيلة المحذوفة من البيت التام هي التفعيلة الأخيرة من كل من صدر البيت وعجزه، وهي تفعيلة أصغر من حيث عدد المقاطع من التفعيلة التي قبلها أو تساويها في بحور كالبيسيط والخفيف والمديد، ويستثنى من هذه البحور المزدوجة فإنّ التفعيلة الأخيرة في صدر البيت وعجزه (مفاعيلن) أكبر من حيث عدد المقاطع من التفعيلة التي قبلها (فعولن)، ومن هنا سلم الطويل من التجزئة ويبدو أيضاً أنّ مكانة الطويل وطبيعة إيقاعه الهادئ الرزين حالاً دون استعماله مجزوءاً.

دخوله على فعولن وكأنّ تميز إيقاع تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب سمح بدخوله عليهما، فكان دخول على (مفاعيلن) في العروض والضرب مساوياً لدخوله على (فعولن) في الحشو، وهنا يلتقي الكم مع الإيقاع الصوتي في الأداء الموسيقي، وإذا دخل القبض على (مفاعيلن) في الحشو، فيكون دخوله مستقبلاً إيقاعياً، كما ورد في بعض أبيات معلقة طرفة بن العبد، ومنها قوله:

كأن البرين والدماليج علقت على عُشْرٍ أو خِرُوعٍ لم يحضد

3. من استقراءنا للأبيات التي جاءت فيها تفعيلة الضرب المحذوفة (مفاعي 0/0//) وجدنا أنّ تفعيلة

(فعولن 0/0//) التي تسبقها تأتي مقبوضة (فعولُ 0//)، وهذا أمر لازم، ويسميه العروضيون "

الاعتماد" والاعتماد لغوياً تعني الاتكاء، وكأنّ الإيقاع الشعري فرض أن يُمهد لحذف السبب الخفيف

الأخير من تفعيلة الضرب بالاتكاء على قبض التفعيلة التي قبلها، وقد فسّره ابن رشيق بقوله :

"إنّ السبب قد اعتمد على وتدين: أحدهما قبله، والآخر بعده، فقوّي قوة ليست لغيره من الأسباب

فحسن الزحاف فيه" 289.

288. المصدر نفسه 13.

289. ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق ج 1 - ص 52.

4. يعتقد بعض النقاد العروضيون المحدثين " أنّ الخرم (إسقاط أول الوند المجموع من أول البيت) لا أساس له، وإنما هو ضرب من الخطأ وقع فيه نُسّاخ الشعر بنسيان حرف في بداية المطلع، كالواو أو الفاء، من مثل قول الفرزدق " ²⁹⁰

وقول عمر ابن أبي ربيعة :

من لسقيم يكتّم الناس ما به لزنب نجوى صدره و الوساس

فإنّ التفعيلة الأولى من البيت الأول تصير بالخرم (عولن /0/0) وفي البيت الثاني (عول /0/) وفيها ما فيها من نشاز موسيقى، خاصة إذا اجتمع الخزم مع القبض وهو ما يسمى " الثرم ". ونضيف أن بعض الأبيات بالخرم يصبح شطرها الأول من الكامل، بينما يبقى شطرها الثاني من الطويل، ونسوق هذه الشواهد بإسقاط الواو من أول البيت بالخرم:

- 1- من مذهبي حبّ الديار لأهلها *** وللناس في ما يعشقون مذاهب
- 2- والله ما زال الفؤاد بحبّه *** وإن كان صدر في هواه يجيش
- 3- داعٍ دعاني والأسنة دونه *** صببت عليه بالجواب جوادي
- 4- لما علون اللابتّين تشوّقت *** قلوبٌ إلى وادي القرى وعيون.

وبتفحص هذه الشواهد نلاحظ أمراً يطرّد في وزن الطويل، إذ يتحول صدر البيت من وزن الطويل إلى وزن الكامل إذا لم يدخل الوند المجموع في أول البيت من الطويل زحاف القبض وهو إسقاط الخامس الساكن، واكتفى بدخول الخرم، أي أنّ التفعيلة (فعولن) تبقى بعد الخرم بسببين خفيفين، فإذا توفرت سلامة الوند المجموع من القبض ²⁹¹ في أول صدر البيت من الطويل فإنه يتحول إلى الكامل وتكون فيه التفعيلة الثالثة صحيحة، وبهذا نستطيع دفع الزعم القائل بأن الشعر العربي وعروضه بنيا على أساس كمّي فقط، إذ أنّ عدد المقاطع في الطويل أكبر منها في الكامل بعد دخول الإضمار على تفعيلات الأخير، كما أنّ عدد حروف تفعيلات الطويل يفوق عدد تفعيلات الكامل.

- 5- إذا سبق حرف الروي بحرف مد ساكن/صائت طويل جاءت تفعيلة الضرب محذوفة (مفاعي 0/0//)، وإذا سبق بحرف صحيح ساكن جاءت تفعيلة الضرب تامة (مفاعيلن //0/0/0).

²⁹⁰ صفاء خلوصي ، مصدر سابق ص 52.

²⁹¹ الخرم مع القبض في الوند المجموع من (فعولن) تصير التفعيلة (عول) و يسمى هذا (الثرم).

تمرين :

حل الأبيات الآتية عروضياً :

- 1- ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى *** عدوا له ما من صداقته بد
- 2- أجارتنا إنا غريبان ها هنا *** و كلّ غريب للغريب نسيب
- 3- لسان الفتى نصف و نصف فؤاده *** فلم يبق إلا صورة اللحم والدم
- 4- ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل *** عفاف وإقدام وحزم ونائل
- 5- تعيرنا أنا قليل عدينا *** فقلت لها : إن الكرام قليل
- 6- ولا أحمل الحقد القديم عليهم *** وليس رئيس القوم من يحمل الحقد.

2- البحر المديد

وزن البحر المديد بحسب الدائرة العروضية

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

تسميته: يقال إن الخليل سماه مديدا ((لتمدد سباعيه حوا خماسيه))²⁹²، أو لامتداد أسبابه في أجزائه السباعية، وهو من البحور المزدوجة قليلة الاستعمال ، لكن وزنه قديم، ومن أقدم النصوص التي وصلتنا منه نص يُنسب للمهلل عدي بن ربيعة، يقول فيه:

يا لبكر أنشروا لي كُليباً يا لبكر أين أين الفرار

تلك شيبان تقول لبكر: صرُح الشرّ وبان السّرار

وبنو عجل تقول لقيس ولتيم اللات: سيروا فساروا

ومنه قصيدة امرئ القيس ومطلعها:

رُبَّ رامٍ من بني نُعلٍ مخرج كفيه من قُنْزَه

وهُجر المديد حتى العصر الأموي حيث شهد نشاط الحركة الغنائية الحجاز إبّان ذلك العصر فعاد إليه شيء من حركيته، وكان ذلك على لسان عمر بن أبي ربيعة وعبد الله بن قيس الرقيات، لكن شعرهما عليه كان في أغلبه مقطوعات وقصائد قصيرة تتناسب وروح الغناء، من هذه المقطوعات واحدة لابن أبي ربيعة مطلعها:

دينَ هذا القلب من نُعمٍ بسقام ليس كالسقم

وأخرى لابن قيس الرقيات و مطلعها:

²⁹² ابن رشيق العمدة، ج1، مصدر سابق ، ص 136

حُبُّ ذاك الدَّلِّ والغنج والتي في عينها دغج

وفي العصر العباسي عرف المديد حركية أكبر على لسان أبي العتاهية وأبي نواس اللذين قالوا عليه كثيرا من شعرهما ، من ذلك مقطوعة لأبي العتاهية مطلعها:

سكنُ يبقى له سكن ما بهذا يُؤذن الزمن

و يقول أبو نواس في مطلع قصيدته:

أيها المنتاب من عَفَرٍ لست من ليلي ولا سمره

و بعد العصر العباسي الأول بدأ المديد في الانحسار و التراجع ، و يبدو أن وراء ذلك سببين:

أولهما: نظامه الإيقاعي الصعب المتأثر بطبيعة الزحافات التي تدخل عليه.

ثانيتهما: تشابهه و الخفيف دفع بالشعراء إلى الانصراف عنه إلى الخفيف.

لكن ذلك لا يعني أن شعراء العصر الحديث قد انصرفوا عنه تماما، فإننا نجد منه في شعر حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وغيرهما.

3- زحافات: يدخل المديد نوعان من الزحاف: أولهما الخبن، وهو حذف الثاني الساكن من كل تفعيلته، فتصبح (فاعلاتن: فَعِلَاتن) و(فاعلن: فَعِلُن)، وهذا الزحاف شائع في المديد، والنادر أن يقع الخبن في التفعيلتين ضمن الشطر الواحد، والأندر أن يقع في التفعيلات الأربع التي تشكل حشوّه. وثانيهما المعاقبة، وهذا التغيير فيه شيء من التعقيد الذي يقلل من وقوعه في المديد، ولكنه يعقد من إيقاعه الموسيقي. والمعاقبة هي دخول الكف على (فاعلاتن) أي بإسقاط السابع الساكن شريطة أن لا يدخلها الخبن، أو أن يدخلها الخبن فيسقط الثاني الساكن من (فاعلن)، لكن مع عدم دخول الكف على (فاعلاتن).

أعاريضه و أضربه:

1: ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح ، و منه قول عبد الرحمان بن أبي بكر الصديق²⁹³:

يابنة الأزدي قلبي كئيب مستهام عندها ما ينيب

0101101 01101 0101101 0101101 01101 0101101

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

الغناء لمعبد، ولحنه ثقيل أول بالسبابة في مجرى البنصر.

²⁹³ الأصفهاني، الأغاني، ج1، مصدر سابق، ص61

2: ما عروضه محذوفة وضربه مقصور، والقصر هو حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله
ومنه قول الشاعر:

لا يغرَّنْ امرأَ عيشُهُ كلُّ عيش صائر للزوالِ
001101 01101 0101101 01101 01101 0101101
فاعلاتن فاعلن فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

3: العروض فيه محذوفة، أي بإسقاط السبب الخفيف منها، و الضرب كذلك، ومنه قول الشاعر:

فالهوى لي قدر غالب كيف أعصي القدر الغالبا
01101 01101 0101101 01101 01101 0101101
فاعلاتن فَعِلُنْ فاعلا فاعلاتن فَعِلُنْ فاعلا

4: العروض فيه محذوفة والضرب أبتر، والبتر علة مزدوجة تتكون من الحذف وهو إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة، والقطع وهو لإسقاط ساكن الوند المجموع و تسكين ما قبله، ومن هذا النوع قول الشاعر:

وَتَنُّ يُعَبِدُ فِي رَوْضَةٍ صَيْغٌ مِنْ ذَرٍّ وَ مَرْجَانِ
010111 01101 01101 0101 01101 0101101
فَعِلَاتِن فَعِلُنْ فاعلا فاعلاتن فاعلن فاعل

5: العروض فيه محذوفة مخبونة، والضرب كذلك محذوف مخبون، وهذا النوع هو أكثر أنواع المديد شيوعا، ومنه قول عبد الله بن قيس الرقيات:

حَبَّ ذَاكَ الدُّلُّ وَالْعُنْجُ وَالتِّي فِي عَيْنِهَا دَعَجُ
0101101 01101 01101 01101 01101 01101
فاعلاتن فاعلن فَعِلَا فاعلاتن فاعلن فَعِلَا

الغناء فيه خفيف ثقيل أول مطلق في مجرى البنصر، و فيه خفيف ثقيل آخر لابن محرز.

6: العروض فيه محذوفة مخبونة، والضرب محذوف أبتر، و منه قول ابن أبي ربيعة:

إِنْ نُعَمَّا أَقْصَدْتَ رَجُلًا آمَنَّا بِالْخَيْفِ انْتَرَهِي
0101101 01101 01101 01101 01101 0101101
فاعلاتن فاعلن فَعِلَا فاعلاتن فاعلن فاعل

ملاحظات حول بحر المديد:

1- أصل المديد على الدائرة العروضية:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ويبدو أن وزنه الدائري التام لم يستعمل لاتفاقه في التركيب المقطعي مع معكوس البسيطة، فلو عكسنا ترتيب تفعيلات البسيط الذي يشترك مع العديد في دائرة واحدة بحيث تصبح على الشكل الآتي:

فاعِلن مُستفَعِلن فاعِلن مُستفَعِلن

0110101 01101 0110101 01101

فإننا بتقطيع هذه التفاعلات بطريقة أخرى سنجد فيها تفاعلات المديد التام.

ولما كان البسيط لا يحمل إيقاعا على هذه الصورة ، ولما كان المديد لا يشبه الطويل

- وهو شريكها الثالث في الدائرة العروضية - في أي وجه اكتفت الذائقة العربية باستعماله

مجزوءا، ومع ذلك فقد بقي قليل الشيوع ، وهذا ما يدفع الزعم القائل:

إن الشعر العربي وعروضه يعتمدان في الدرجة الأولى على النظام الكمي في المقاطع.

3- ومع أن المديد لم يرد إلا مجزوءاً على الأكثر أي بستّ تفعيلات - كما مر معنا - إلا أنه قد يرد

- بقلة - مشهوراً، أي بتفعليلتين في كل شطر مع جواز خبن احدهما أو كليهما، و من هذا النوع

قصيدة السُّلُوكَة في رثاء ولدها السليكَ أحمَد صعليك العرب، و القصيدة مشهورة مطلعها:

-4

طاف يبغي نجوة من هلاك فهلك

3- ولقلو وروده في الشعر العربي قال عنه المعري في اللزوميات:

إِذَا ابْنَا أَبَ وَاحِدٍ أُلْفِيَا جَوَادَا وَ عِيرَا فَلَا تَعْجَبْ

فَإِنَّ الطَّوِيلَ نَجِيبُ الْقَرِيضِ أَخُوهُ الْمَدِيدُ وَ لَمْ يَنْجِبْ

4- لم يستعمل المديد تاما إلا نادرا كقول الشاعر ابن زيدان:

إِنَّهُ لَوْ ذَاقَ لِلْحَبِّ طَعْمًا مَا هَجَرَ
كُلُّ غُرٍّ فِي الْهَوَى أَنْتَ مِنْهُ فِي غُرٍّ

تمرين

حلّ الأبيات التالية عروضياً:

- 1- إنما الذلقاء ياقوتة
أخرجت من كيس دهقان
- 2- لا يروعنك شبي فإني
مع هذا الشيب حلو مزير
- 3- إن مال المرء ليس له
منه إلا ذكره الحسن
- 4- كدت يوم الرحيل أقضي حياتي
ليتني متُّ قبل يوم الرحيل
- 5- يا وميض البرق بين الغمام
لا عليها بل عليك السلام
- 6- يا لئبني أوقدي النارا
فالذي تهوين قد حارا
- 7- من محبٍ شاقه سقمه
و تلاشى لحمه و دمه
- 8- يا لقومي إنني هائم
في غزل لحظه قاتلي
- 9- كلّ شيخ إن رأى
في المنام ما مضى
- 10- ودّ لو عاد شباب مع الصد
فو انقضى

3- بحر البسيط

وزن البحر المديد بحسب الدائرة العروضية

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
-----------------------------	-----------------------------

في العصر العباسي ظل البسيط يحتل مكانته في الشعر العربي، وبدأ ينافس الطويل على الصدارة، ومن القصائد الشهيرة في هذا العصر عليه ميمية المتنبي التي مطلعها:
وأحرّ قلباه ممن قلبه شيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم
وقصيدة أبي تمام البائية في فتح عمورية، ومطلعها:
السيف أصدق أنباء من الكتب في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب
وفي الأندلس تغني الشعراء بالمشهور من القصائد على بحر البسيط ، ويأتي في مقدمة هؤلاء ابن زيدون في نونيته المشهورة:

أضحى التناهي بديلا في تدانينا و ناب عن طيب لقيانا تجافينا

ويرث أبو البقاء الرندي الأندلس بنونيته الحزينة التي مطلعها:

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يُغرُ بطيب العيش إنسان

وبقي بحر البسيط محافظاً على مكانته في العصور اللاحقة، بل و استطاع أن يزحزح الطويل و يحتل مركز الصدارة؛ و لعل الظاهرة الأدبية التي عرفها الشعر على هذا البحر و المتمثلة في بردة البوصيري و ما جاء بعدها من معارضات لها خير دليل على إيقاع هذا البحر الجميل، و مطلع بردة البوصيري:

أمن تذكر جيران بذى سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم
و مما يُغنى على هذا البحر حديثاً "تهج البردة" لأحمد شوقي، و مطلعها:
ريم على القاع بين البان و العلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم
وقصيدة نزار قباني " ألف أهواه"، و مطلعها:

ماذا أقول له لو جاء يسألني إن كنت أكرهه أو كنت أهوه

زحافات: يدخل البسيط ثلاثة أنواع من الزحاف، هي:

الخبين: وهو حذف الثاني الساكن لتصير (فاعل: فعلن) و (مستفعلن: تفعلن)، و يدخل هذا الزحاف بكثرة على حشو البسيط.

الطي: وهو حذف الرابع الساكن لتصير (مستفعلن: مستعلن)، وهذا الزحاف قليل الوقوع في البسيط.

الخبيل: وهو زحاف نادر، يتمثل في اجتماع الخبن مع الطي، لتصير (مستفعلن: متعلن).
أعاريضه وأضرابه:

عروض البسيط التام في الأغلب مخبونة و قد تأتي نادراً مقطوعة و يكون ذلك في حال التصريع،
أما ضربه فيأتي على نوعين:

مخبون: (فعلن)، مقطوع: (فاعل)، و القطع: علة تتم بإسقاط ساكن الوند المجموع الأخير و تسكين ما قبله

ومما عروضه مخبونة و ضربه كذلك قول الأحوص²⁹⁴:

و زادني كلفا في الحب أن منعت و حبُّ شيء إلى الإنسان ما مُنعاً

0110 0110101 01101 011011 0111 0110101 0111 011011

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

الغناء ليحيى بن واصل المكي، ولحنه ثقيل أول بالوسطى في مجراها عن إسحاق.

ومما عروضه مخبونة و ضربه مقطوع قول ذي الأصبع العدوانى²⁹⁵

²⁹⁴-الأصفهاني، الأغاني، ج4، مصدر سابق، ص 301.

أورد النحويين هطا البيت شاهداً على أن "حبُّ" أفعل تفضيل حذفته همزته مثل خير و شر.

لي بن عم على ما كان من خلق	مختلفان فأقلية و يقلني
01101 01101 01101 01101 01101 01101 01101	0101 01101 01101 01101 01101 01101 01101
متعلن فاعلن	متعلن فاعلن

4- بحر الوافر

وزن البحر الطويل حسب الدائرة العروضية.

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

زحافته: يدخل الوافر زحاف العصب بكثرة، وهو تسكين الخامس المتحرك، فتصبح التفعيلة (مفاعلتن)، ومن الزحافات المستقبحة التي تدخل عليه.

الخرم: وهو حذف أول الوند المجموع من بداية البيت، والكف وهو حذف السابع الساكن.

عروضه وضربه: سبق لنا أن أشرنا إلى أن عروضه وضربه على الدائرة العروضية تامتان (مفاعلتن)، لكنهما لا تقيان هكذا في الواقع الشعري، بل تخضعان لتغيير مزدوج لازم يتكون من العصب والحذف، وهذا التغيير يسمى القطف، وهو تسكين الخامس المتحرك وإسقاط السبب الخفيف الأخير، لتصبح التفعيلة (مفاعلتن: مفاعل)، و تقلب لسهولة النطق إلى (فعولن)، ومنه قول سعيد الدرامي²⁹⁶:

أفق يا دراميُّ فقد بليتنا	و أنك سوف توشك أن تموتا
0101011 011011 011011 01011 011011	01011 011011 011011 011011 01011
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

الشعر والغناء لسعيد الدرامي، ولحنه المختار خفيف الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى الوسطى.

مجزوء الوافر: وهو أن نأخذ التفعيلة الأخيرة (فعولن) ونسقطها من كل من صدر البيت وعجزه، ليبقى البيت بتفعيلتين، ويدخله من الزحاف ما يدخل الوافر التام، وله نوعان من العروض، ومثلهما من الضرب، فعروضه وضربه إما صحيحان أو معصوبان، ومنه قول الشاعر:

رأيت معالم الخير	ت سُدَّتْ دونها الطرق
011011 0101011 0101011 0101011	111011 0101011
مفاعلتن مفاعلتن	مفاعلتن مفاعلتن

²⁹⁵ - نفسه، ج3، ص 108

²⁹⁶ - الأصفهاني، الأغاني، ج3، مصدر سابق، ص 43

مجزوء الوافر والهج: إذا ما دخل العصب تفعيلات الوافر المجزوء فإنه يشبه الهج، لأن التفعيلة في هذه الحال تتكون من وتد مجموع وسببين خفيفين 010101، وهو تكوين تفعيلة الهج نفسه وبالتالي إذا كانت تفعيلات البيت كلها معصوبة فإنه يحمل على الهج، لأن تركيب التفعيلات من هذه المقاطع أصلي في الهج، وعارض بالزحاف، في مجزوء الوافر، ولكن إذا وجدت تفعيلة واحدة تتكون من وتد مجموع وفاصلة صغرى 011101 فإن البيت يحمل على مجزوء الوافر.

تمرين

حلّ الأبيات التالية عروضياً:

- 1- أبا الزهراء قد جاوزت قدري بمدحك بيد أن لي انتسابا
- 2- و للحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق
- 3- إذا م الملك سام الناس خسفا أبينا أن نقرّ الذلّ فينا
- 4- لقد أسرى بي الأجل وطول مسيرة ملل
- 5- أيا قلبي أما تخشع ويا علمي أما تنفع

المحاضرة التاسعة

بحر الكامل - بحر الهزج

بحر الرجز - بحر الرمل .

1- البحر الكامل

تفعيلاته : مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

زحافاتُه: يدخل الكامل بكثرة زحاف الإضممار، وهو تسكين الثاني المتحرك لتصير التفعيلة (متفاعِلن) على قباحة وقد يدخله الطيّ على قباحة وندرة، وهو إسقاط الرابع الساكن لتصير التفعيلة (متفَعِلن).

■ أعاريضه وأضرِبُه :

قيل إنّ تسمية الكامل بهذا الاسم هو كثرة أضرِبُه، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرِب، سوى الكامل ومجزوءه، وهو مع الوافر والرجز والسريع يؤلف ما يماثل الشعر الإيامي في العروض اليوناني.

وأعارِضُ الكامل التام و أضرِبُه تأتي على النحو التالي:

✓ العروض صحيحة والضرب مثلها مع جواز دخول الإضممار عليهما، ومنه قول عنتره²⁹⁷:

يا دار عبلة من مشارق مأسل دُرس الشئون وعهدا لم ينجل

0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

الغناء لأبي دلف القاسم بن عيسى العجلي ، و لحنه المختار من النقيّل الأول.

✓ العروض صحيحة والضرب مقطوع مع جواز دخول الإضممار عليهما ومنه قول عمر بن أبي

ربيعة²⁹⁸

راع الفؤاد تفريق الأحباب²⁹⁹ يوم الرحيل فهاج لي أطرابي

0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/

²⁹⁷. في الأغاني : هذا البيت لا ينسب لعنتره.

²⁹⁸. الأصفهاني ج2، مصدر سابق ص316.

²⁹⁹جاءت تفعيلة العروض في هذا البيت مقطوعة مضمرة لوجود التصريع، و في الأبيات التي تليه ستعود

العروض

مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن

الغناء للعريض ولحنه المختار من الثقل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر.

✓ العروض صحيحة مع جواو إضمارها، والضرب أحد مضمر، وهذا النوع فيه نشاز إيقاعي ناتج عن عدم التطابق بين تفعيلتي العروض والضرب، لذا فقد.....الذائقة، فكان نادرا في الشعر العربي.

والحذاء هو حذف الوند المجموع كله من آخر التفعيلة، ومنه قول الشاعر:

بأبي وأمي عادة في خدّها سَحَرَّ و بين جفونها سِحْر

0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///

مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن

✓ العروض حذاء مضمرة و الضرب أحد مضمر ومنه قول الشاعر³⁰⁰

أتى تذكّر زينب القلبُ وطلاب وصل عزيزة صعبُ

0/0/ 0//0/// 0//0/// 0/0/ 0//0/// 0//0/0/

مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن

الغناء لابن سريج ، ولحنه المختار ثقل أول بالسبابة في مجرى البنصر.

✓ العروض حذاء متحرك ، و الضرب أحد متحرك، ومنه قول الشاعر³⁰¹

كان افتتاح بلائي النظر فالحين سبب ذلك و القدر

0/// 0//0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/// 0//0/0/

مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن مُتَفاعِلن

الغناء لإسحق بن إبراهيم الموصلي و لحنه المختار ثقل أول مطلق في مجرى البنصر.

■ مجزوء الكامل :

ويكون بإسقاط التفعيلة الأخيرة من كل من صدر البيت وعجزه، فيبقى البيت الشعري بأربع تفعيلات ويدخل هذا النوع من الكامل الزحافات التي تدخل الكامل التام. وهو من حيث العروض والضرب أربعة أنواع هي :

³⁰⁰.الأصفاني ، الأغاني ج 22، مصدر سابق ص96.

³⁰¹.الأصفاني ، الأغاني ج5، مصدر سابق ص 344.

✓ ما عروضه صحيحة وضربه صحيح مع جواز إضمارهما، ومنه قول الشاعر

يا صاحٍ إني قد حَجَجْتُ ت وزرت بيت المقدس

0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الشعر والغناء لابن طريف، ولحنه المختار خفيف رمل البنصر.

✓ ما عروضه صحيحة وضربه مقطوع و فيه نشاز موسيقي لعدم وجود توافق بين تفعيلتي العروض

والضرب، لذا فوجوده نادر في الشعر العربي، ومنه قول الشاعر:

الشعر لست أقوله إلا كما أنا أشعرُ

0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

✓ ما عروضه صحيحة وضربه مذيّل، مع جواز إضمارهما والتذييل هو زيادة حرف مد ساكن

كالألف مثلا إلى ما آخره وتد مجموع، فتصبح التفعيلة (متفاعلاتن)، ومنه قول الشاعر عبد الله

العروضي³⁰²

لا تعتبنَّ على الزما ن فليس يعتبك الزمانُ

0//0/// 0//0/0/ 00//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الغناء للنبيّه ولحنه المختار ثقيل أول بالبنصر.

✓ ما عروضه صحيحة وضربه مرفل، مع جواز إضمارهما، والترفيل هو زيادة سبب خفيف إلى ما

آخره وتد مجموع فتصير التفعيلة (متفاعلاتن) ومنه قول بشار³⁰³

سمراء إن نظرت إليّ — لك سفتك بالعينين خمرا

0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/0/ 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن متفاعلن

الغناء ليزيد حوراء، ولحنه المختار رمل بالبنصر.

³⁰² الأصفهاني ، الأغاني ج6، مصدر سابق ص 150.

³⁰³ الأصفهاني ، الأغاني ج3، مصدر سابق ص 127.

ملاحظات حول بحر الكامل :

- 1- إذا سبق حرف الروي في بيت من الكامل بحر مد ساكن/صائت كالألف أو الواو أو الياء فإنّ تفعيله الضرب تأتي مقطوعة، وقد يكون ذلك في العروض فيكون في البيت تصريح على الأغلب.
- 2- إذا دخل الطي على تفعيله الكامل فهذا يعني أنّ الفاصلة الصغرى تتكون - في الواقع - من سبب ثقيل وآخر خفيف، لأنّ الطي زحاف يتعلّق بثواني الأسباب، وبما أنه مستقبح في هذه التفعيلة فإنّ وجود الفاصلة الصغرى كمقطع عروضي له ما يبرره إيقاعياً.
- 3- تجدر الإشارة إلى أنّ التذليل والترفيل علّتان لازمتان في ضرب النوعين الثالث والرابع السالفين من مجزوء الكامل، بمعنى أنّ الشاعر يلتزم بهما في تفعيله الضرب في أبيات القصيدة كلها، ويبدو أنّ هذه الزيادة هي تعويض للنقص الحاصل في مجزوء الكامل كما يقول بعض العروضيين، لكن الإيقاع الشعري يلعب دوره في هذه الزيادات، وقد عرفنا أنّ الكامل قد احتل المرتبة الأولى في الساحة الشعرية منذ العصر العباسي، غداً كان مواكبا للحركة الغنائية النشطة في هذا العصر.

تمرين :

حلل الأبيات التالية عروضياً:

- | | |
|--------------------------------|---------------------------|
| 1- القدس من بعد الجزائر إنه | وعد الهوى ولذا كم هو يقرب |
| 2- الآكلا قلبي اغترابي و الأسى | والشاربا دمعى دمي و جراحي |
| 3- لي في الغرام سريرة | والله أعلم بالسرائر |
| 4- والشعر ليس سوى الذي | هو للنفوس مصور |
| 5- يا نفس خافي الله وأنّدي | واسعي لنفسك سعي مجتهد |
| 6- ما أنقذ الوطن المفدى | غير صبار جسور |
| 7- عيني كيف غررتما قلبي | وأبحتماه لوعة الحب |
| 8- هذا الربيع فحيّه | وانزل بأكرم منزل |
| 9- عقم النساء فما يلدن شبيهه | إن النساء بمثله عقم |

تفعيلاته : مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

زحافاتُه: يدخل هذا البحر زحاف الكف، وهو إسقاط الساكن، لكن دخوله مشروط بأن يكون ثاني السبب، فتصبح التفعيلة (مفاعيلُ).

أعاريضه وأضرابه: للهزج عروض واحدة تأتي صحيحة (مفاعيلن)، ولها نوعان من الضرب :

✓ صحيح (مفاعيلن)؛

✓ محذوف (مفاعي).

فمما عروضه صحيحة و ضربوه صحيح، وهو الشائع من الهزج قول محمد بن عبد الملك الزيات :

إذا أحببت لم أسأل وإن واصلت لم أقطع

و إن عاتبني الناس تصاممت فلم أسمع

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

مفاعيلُ مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن

الغناء لعريب، وفيه لحنان: خفيف ثقيل بالبنصر، وهزج بالوسطى.

ومما عروضه صحيحة وأضرابه محذوف، وهو نادر في الشعر العربي، و.....بالحذف في تفعيلة

الضرب خلق نشازا في الإيقاع الذي عهدناه في تفعيلة العروض بتمامها، قول الشاعر:

غزال ليس لي منه سوى الحزن الطويل

0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعي

ملاحظات حول بحر الهزج :

✓ لا يستعمل الهزج إلا مجزوءا ولا يستعمل بوزنه الدائري إطلاقاً، وكأن إيقاعه الغنائي لم يكتفي بالتفعيلة المكررة بل تمادى في الخفة فاستعمل الهزج مجزوءا.

✓ زحاف الكف يدخل على الحشو، وقد يدخل على العروض دون أن يكون إلزامياً، لكنه لا يرد في الضرب، لأن الوقف حينها سيكون على مصوتوهذا غير ممكن في الشعر العربي فضلاً عن الكلام العربي، كما بينا آنفاً.

✓ قد يدخله الخرم، وهو تغير بالزيادة في أول الوند المجموع في التفعيلة الأولى من البيت، وهو على هذا عكس الخرم، وإذا قلنا إنَّ الخرم - مع شكنا وجوده - تغيير مستقبج، فإنَّ الخرم عد

العروضيين غير معيب ، لأنّ الزائد إذا أسقط فإسقاطه لا يخل بالمعنى ولا بالوزن، ويجوز عند العروضيين أن يأتي الخرم بحرف أو أكثر ، و لكن ليس بأكثر من أربعة أحرف، ويُروى في هذا المقام عن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه من الهزج قوله³⁰⁴:

أشدُّ حيازيمك للموت فإنّ الموت لا قيقا

ولا تجزع من الموت إذا حلّ بواديكا.

فقد زاد بالخزم كلمة بأربعة أحرف هي (اشدُّ)، لتوكيد المعنى المراد، وهو التنكير بالموت دائماً ، وإذ أسقطنا هذه الكلمة استقام البيت وزناً و معنى.

✓ وقد يدخله القبض على قبج، وهو حذف الخامس الساكن، وفي مثل قول أبي العتاهية:

إذا نحن صدّقناك فُضّرَ عندك الصّدق

0/0/0// 0//0// /0/0// /0/0//

مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلُ مفاعيلُ

طلبنا النفع بالباطل إذ لم ينفع الحقُّ

تمرين :

حلّ الأبيات التالية عروضياً:

1- متى أشفي غليلي بنيل من بخيل

2- ألا يا طالب الدنيا دع الدنيا لسانيك

3- رمانى فسبى قلب وأرميه فأشواقه

4- بحر الرجز

تفصيلاته : مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

زحافات : يدخل الرجز ثلاثة أنواع من الزحاف، وهي التي تدخل بحر البسيط، ف (مُسْتَفْعِلُنْ) ، تدخل في تكيل البحرين ، وهذه الزحافات هي :

- الخبن : حذف الثاني الساكن (مُنْفَعِلُنْ) ، وهو زحاف شائع.
- الطيّ: حذف الرابع الساكن (مُسْتَعِلُنْ) ، وهو زحاف قليل .

³⁰⁴.علي بن أبي طالب ديوان الإمام علي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الهدى.

• الخبل : حذف الثاني والرابع الساكنين (مُتَعَلْنُ)، وهو نادر

ومع كثرة التغيرات التي تدخل على الرجز ، إلا أنه يستعمل تاما ومجزوءا ومشطورا ومنهوكا .

1- الرجز التام :

■ أعاريضه و أضره:

✓ العروض صحيحة و الضرب صحيح مع جواز خبنهما ، ومنه:

مذ ظعنوا علمت أني منهمُ أشيم في أعلى السحاب بارقا

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/ 0//0/0/ 0///0/

مستعلن متفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن

✓ العروض صحيحة و الضرب مقطوع مع جواز خبنهما، و منه:

✓ لا خير في من كف عنا شره إن كان لا يرجى ليوم خير

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن

2- مجزوء الرجز :

وهو ما بقي فيه كل شطر بتفعلتين، وعروض هذا النوع وضره صحيحان، مع جواز زحافهما، ومنه قول ابن أبي ربيعة :

هاج القريض الذكر لما غدوا فابتكروا

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

الغناء لابن سريج، ولحنه المختار رمل مطلق في مجرى البنصر

وقد تأتي عروضه مقطوعة ، وضره كذلك مع جواز زحافهما ، و منه قول الأخطل :

وربرب خماص يطعن بالصياصي

0//0// 0//0/0/ 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

الغناء لمالك والحنه المختار خفيف ثقيل أول بالبنصر .

3- مشطور الرجز:

و هو ماكان كل بيت منه بثلاث تفعليلات ، أي أن كل بيت من المطور هو شطر من الرجز

التام ، ومنه قول حافظ إبراهيم:

تحية كالورد في الأكمام

يسوقها شوق إليكم نام

0/0/0/ 0//0/0/ 0//0//

متّعلن مستعلن مستفعل

4- منهوك الرجز :

و هو ما بقي فيه البيت من تفعيلتين، و منه قول أبي نواس :

إلهنا ما أعدك

ملك كل ملك

0//0// 0//0//

متّعلن متّعلن

■ ملاحظات حول بحر الرجز:

✓ يدخل الكامل زحاف الأضمار بكثرة وهو تسكين الثاني المتحرك لتصير تفعيلته(متفاعلا 0//0/0/

بسببين خفيفين و وتد مجموع، وهو بحر كالرجز أحادي التفعيلة، ويتكون من ست تفعيلات، وإذا عرفنا أن التركيب المقطعي لتفعيلة الكامل بعد إضمارها تشبه تماما التركيب المقطعي لتفعيلة الرجز (مستعلن)، فإنّ بحر الكامل قد يتشابه علينا مع بحر الرجز، فإذا أضمرت تفعيلات الكامل كلها في البيت فإنه يحمل على الرجز، لأنه يصبح قاعدة، والأضمار أمرّ عارض، بينما إذا وجدنا تفعيلة واحدة، الثاني فيها متحرك فإن البيت يحمل على الكامل، وما ينطبق على البيت ينطبق على القصيدة.

✓ هناك نوع من الرجز التام ، يكثر في نظم الحكايات و الشعر التعليمي ، ويلتزم فيه الشاعر في نهاية كل شطر بحرف أو حرفين بطريق التصريع و هكذا الرجز يُعرف بالرجز المزدوج.

✓ بوجود منهوك الرجز في الشعر العربي القديم، و هو ما كان كل بيت بتفعيلتين، يثبت أنّ عر التفعيلة الذي يتغنى بابتداعه دعاة الحداثة له أساس في عرنا القديم، و ليس من ابتكار شعراء الحداثة.

✓ إذا كان البيت الشعري من الأراجيز فيحتمل دخول القطع على تفعيلتي العروض و الضرب.

تمرين :

حلل الأبيات الآتية عروضياً :

- 1- يا خائف الموت و أنت سائقه تفر من شيء و أنت ذائقه
- 2- أروّح القلب ببعض الهزل تجاهلا مني بغير جهل
- 3- إن الفساد ضده الصلاح ورب جد جزه المزاح
- 4- أستعمل الشدة في أوانها وأغفر الزلة في إبانها .

4-بحر الرمل

تفعيلاته : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

زحافاتہ : يدخل الرمل من الزحاف:

- 1- الجبن : ويدخله بكثرة ، فتبح التفعيلة (فَعِلَاتن)، و هو زحاف مستحسن .
 - 2- الكف: وهو إسقاط السابع الساكن من التفعيلة فتصير (فَاعِلَاتُن) وهو زحاف مستهجن لأنه يفضي بالتفعيلة في نهايتها إلى حركة ن لذلك هو زحاف قليل الحدوث .
 - 3- الشكل: وهو اجتماع الخين والكف، أي إسقاط الثاني والسابع الساكنين، فتصير التفعيلة (فَعِلَاتن)، وهو زحاف نادر.
- أعاريضه وأضرابه : للرمل عروض تأتي - في الأغلب - محذوفة (فاعلا)، وقد تتغير بالتصريع، ولها ثلاثة أنواع من الضرب :

1=محذوف: (فاعلا)

2=مقصور : أي بإسقاط ساكن السبب الخفيف و تسكين ما قبله (فاعلاتن).

3=صحيح: (فاعلاتن).

و على هذا يكون الرمل التام كالاتي:

- ما عروضه محذوفة و ضربه محذوف كذلك ، ومنه قول ابن رهيمة:

أقصدت زينب قلبي بعدها ذهب الباطل عني و الغزل

0//0/ 0/0/// 0/0/// 0//0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فَعِلَاتن فاعلا فَعِلَاتن فَعِلَاتن فاعلا

الغناء لعمر الوادي ولحنه المختار ثاني ثقيل بالبنصر في مجراها عن اسحق.

- ما عروضه محذوفة و ضربه مقصور ، ومنه :³⁰⁵

رُبَّ ركب قد أناخوا عندنا يشربون الخمر بالماء الزلالُ

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

الشعر لعدي بن زيد البادي، و الغناء لمحرز و لحنه المختار خفيف آخر بالبنصر و ابتداؤه نشيد.

- ما عروضه محذوفة و ضربه صحيح ، ومنه:

حيّيا خولة مني بالسّلام دُرّة البحر و مصباح الظلام

0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن

الشعر لأعشى همدان والغناء لأحمد النصبي و لحنه المختار من القدر الأوسط من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر، وقد جاءت تفعيلة العروض في هذا البيت صحيحة لوجود التصريع.

الرمل المجزوء :

ويكون بإسقاط التفعيلة الأخيرة من كل من صدر البيت و عجزه فيبقى البيت بأربع تفعيلات و يدخله من الزحاف ما يدخل الرمل التام. وللرمل المجزوء عروض واحدة تأتي على الأغلب صحيحة وقد تتغير بالتصريع أو بالتقفية، ولها ثلاثة أنواع من الضرب:

1- **صحيح :** (فاعلاتن)

2- **صحيح مسبّغ:** والتسبيغ زيادة حرف مد ساكن إلى السبب الخفيف في آخر التفعيلة (فاعلاتان).

3- **محذوف:** (فاعلا).

وعلى هذا فالرمل المجزوء يأتي على النحو الآتي :

1- ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح مع جواز خبئه ومنه

ربما نبّهني الإخـ _____ وان و الليل بهيمُ

0/0/// 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/

³⁰⁵. الأصفهاني ، الأغاني ج4 ، مصدر سابق، ص 401.

فاعلاتن فَعِلَاتن فاعلاتن فَعِلَاتن

2- ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح مسبق ، و هو نادر ومنه:

أترى أدعوك من أهـ واه كلا لست أدعوك

00/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0///

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

3- ما عروضه صحيحة وضربه محذوف ومنه

رُبَّ هجران طويل أودع القلب الحزن

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

تمرين :

حلل الأبيات الآتية عروضياً:

- 1- ينبت الورد من الشوك وما ينبت النرجس إلا من بصل
- 2- سعة العالم ضاقت بي فهل أبتغي في مقلتيك الوطن
- 3- لا تقل لي في غد موعدنا الغد المرجو ناء كالنجوم
- 4- ما أبالي بعد يوممي طال ليلي أم قصير
- 5- يا هلالا في تجلية وقضيبا في تنقية
- 6- رُبَّ أمر تنقيته جرّ أمرا ترتجيته

المحاضرة العاشرة

بحر السريع - بحر المنسرح

بحر الخفيف - بحر المضارع

1- السريع

وزنه الدائري : مستعلن مستعلن مفعولاتن

زحافات: لما كان حشو السريع يشبه حشو الرجز فإنَّ الزحافات التي تدخل على الرجز هي نفسها التي تدخل عليه، وهي : الخبن، الكطي، الخبل.

أعاريضه و أضربه: للسريع التام عروضان:

الأولى : مطوية مكسوفة، والكسف أو الكشف هو حذف آخر الوند المفروق من آخر التفعيلة، فتحذف الواو والتاء من (مفعولات) لتصير (مُفعلا 0//0) بسبب خفيف و وند مجموع، وتقلب للسهولة إلى (فاعلن).

و لهذه العروض ثلاثة أنواع من الضرب هي :

أ. مطوي مكسوف مثلها : (فاعلن).

ب. أصلم و الصلم هو حذف الوند المفروق كله من آخر التفعيلة، لتبقى بسببين خفيفين (مفعو).

ت. مطوي موقوف، والوقف هو إسكان الحرف الأخير من الوند المفروق، ومع الطي تصبح التفعيلة (مُفعلات).

الثانية: مخبولة مكسوفة ، فتصير التفعيلة فاصلة صغرى 0/// (مُعلا)، وتقلب إلى (فَعْلُن)، ولهذه العروض ضربان:

أ. أصلم : (مفعو).

ب. مخبول مكسوف: (مُعلا) وعلى هذا فإنَّ تكوينات السريع التام هي كالتالي:

1. ما عروضه مطوية مكسوفة و الضرب كذلك مطوي مكسوف و منه ³⁰⁶

يا زينب الحسناء يا زينب يا أكرم الناس إذا تُنسَبُ

0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستعلن مستعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلن

³⁰⁶. الأصفهاني ، الأغاني ، ج4، مصدر سابق، ص 404.

الشعر المجهول، والغناء ليونس الكاتب، ولحنه المختار ثاني ثقيل بالسبابة في مجرى الوسطى عن اسحق.

2. ما عروضه مطوية مكسوفة و ضربه أصلم ، ومنه قول إبراهيم الموصلي³⁰⁷

عُلق قلبي طيبة السَّيبِ جهلا فقد أغري بتعذبي
0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 00///0/
مستعلن مستعلن مفعو مستعلن مستعلن مفعو

الغناء لإبراهيم الموصلي ، ولحنه المختار هزج ثقيل بالسبابة في مجرى البنصر .

3. ما عروضه مطوية مكسوفة و ضربه مطوي موقوف ، ومنه :

يا عين جودي بالدموع السفاخ وابكي على قتلى قریش البطاخ
00//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 00//0/ 0//0/0/ 0//0/0/
مستعلن مستعلن مفعلات مستعلن مستعلن مفعلات
الشعر لإبن سريج، و النواح له .

4. ما عروضه مخبولة مكسوفة وضربه كذلك مخبول مكسوف، وهو قليل في الشعر العربي، ومنه :

عد يا غريب الدار إن بها شوقا لمرأى وجهك الحسن
0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/0/
مستعلن مستعلن فعلا مستعلن مستعلن فعلا

5. ما عروضه مخبولة مكسوفة و ضربه أصلم ، و هو أيضاً قليل في الشعر العربي، ومنه

قالت تسلّيت فقلت لها ما بال قلبي هائم مغرّم
0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/// 0///0/ 0//0/0/
مستعلن مستعلن فعلا مستعلن مستعلن فاعل

والسريع يستعمل في الأكثر تاما ولا يستعمل مجزوءاً ، لكنه يستعمل -بقلة- مشطوراً وهذا النوع من السريع يأتي ضربه على نوعين هما:

1. تام موقوف : (مفعولات)، ومنه :

قد قلت للباكي رسوم الأطلال

ياصاح ما هاجك من رسم خال

2. مكسوف : (مفعولا) ، ومنه:

ويحي قتيلا ما له من عقل

بشادن يهتّر مثل النصل

³⁰⁷ نفسه ج5، ص 254.

والملاحظ أنّ البيتين من مشطور السريع هما بيت من السريع التام، وفي هذه الحال يكون وزن تفعيلية العروض هو نفسه وزن تفعيلية الضرب .

• ملاحظات حول البحر السريع :

1. من الملاحظ أنّ السريع يشبه الرجز في الحشو، وهو تكرار تفعيلية (مستعلن) مرتين في كل شطر، ولهذا لا يستعمل السريع مجزوءاً حتى لا يتشابه مع مجزوء الرجز .
2. يشبه الرابع والخامس من السريع بحر الكامل إذا كان حشوه مضمرًا وعروضه وضربه فيهما حذذ.

3. لم ترد تفعيلية العروض وتفعيلية الضرب في السريع التام صحيحتين، بل لا بد من دخول الزحاف عليهما، لأنّ الذائقة العربية ترى في الوقوف على المتحرك نشازاً صوتياً في الكلام العادي، فما بالنّا إذا كان الكلام شعراً يحسن إيقاعياً التوقف فيه على ساكن، وهذا يدفع الزعم القائل بأنّ الشعر العربي وعروضه كمّيان في الأساس .

تمرين :

حلّ الأبيات الآتية عروضياً:

1. كم من سفيه غاظني سفيها
 2. لم يعتصم بالله من خلقه
 3. أصمّ عن ذكر الخنا سمعه
 4. شمس و أقمار يطوف بها
 5. خلّيت قلبي في يدي ذات الخال
 6. مقالة السوء إلى أهلها
 7. لا تعذلاني إنني في شغل
- فشقيت نفسي منه بالحلم
من ليس يرجوه و يخشاه
وما عن الخير به من صمم
طوف النصارى حول بيت صنم
مصفداً مقيداً في الأغلال
أسرع من منحدر السائل
يا صاحبي رحلي أقلّ عذلي

2- المنسرح

وزنه الدائري : مستعلن مفعولات مستعلن

زحافات: يدخل المنسرح من الزحاف ما يدخل الرجز والسريع والبسيط وهي: الخبن والطي والخبل .

على أن الأفضل في (مفعولات) أن تأتي مطوية (مفعلات).

أعاريضه و أضربه : لا تأتي عروض المنسرح و ضربه تامتين ، بل يدخلهما الطي فتصير التفعيلة (مستعلن 0///0/)

وقد تتغير العروض إذا كان في البيت تصريح، ولهذه العروض نوعان من الضرب على الأغلب ويمكن تلخيص عروض المنسرح و أضربه على النحو الآتي:

1. العروض مطوية و الضرب مطوي كذلك ، ومنه :³⁰⁸

باتت همومي تسري طوارقها أكف عيني و الدمع سابقها

0///0/ /0/0/0/ 0//0// 0///0/ /0/0/0/ 0//0/0/

مستعلن مفعولات مستعلن منفعّل مفعولات مستعلن

الشعر لأمية بن أبي الصلت، و الغناء للهذلي و لحنه المختار ثقل أول بالوسطي.

2. العروض مطوية و الضرب مقطوع، ومنه :

ما أبين الفضل في مغيب ما أورد من رأيه و ما أصدّر

0///0/ /0//0/ 0///0/ 0/0/0/ /0//0/ 0///0/

مستعلن مفعلات مستعلن مستعلن مفعلات مستعلن

الشعر لأبي العتاهية ، و الغناء لأبي عيسى بن المتوكل، و لحنه المختار من الثقل الأول.

منهوك المنسرح :

والمنسرح يستعمل تاما ولا يستعمل مجزؤا ، لكنه يستعمل منهوكاً وهو ما جاء على تفعيلتين :

مستعلن مفعولات لكل شطر .

ويأتي ضرب هذا النوع من المنسرح في حالتين:

1. موقوف : (مفعولات) ومنه أبيات هند بنت عتبة.ذ

2. مكسوف: (مفعولا) ومنه :

مهلاً عذولي مهلاً

³⁰⁸.الأصفهاني ، الأغاني ج4 ، مصدر سابق ص 121.

فلن تراني سهلا

ملاحظات حول المنسرح:

1. لم يرد المنسرح مجزؤا لأنه سيثبه بحر المقتضب في التفعيلات و عددها مع اختلاف في ترتيبها و ذلك لأن المقتضب -كما سنعرف- لا يستعمل إلا مجزؤاً على الشكل التالي:

مفعلاتٌ مستعلن
مفعلاتٌ مستعلن

فإذا عكسنا ترتيب هذه التفعيلات فسنحصل على مجزؤ مفترض للمنسرح، ثم إنّ المنهوك منه يحمل سمات المجزؤ لو اعتبرنا البيت من المنهوك شرطاً لبيت من المجزؤ وهناك سبب ثالث يتأتى- من وجهة نظرنا- من أنّ المجزؤ قد ينتهي بتفعيلة متحركة على القاعدة، والانتهاه بمتحرك غير مسوّغ في لغة العرب، ناهيك عن شعرهم وإبقاعهم، ومن هنا أبت الذائقة العربية تجزيء المنسرح، وهذه قرينة أخرى تدفع الزعم القائل بأنّ الشعر العربي وعروضه قائمان-أساساً- على الكم، وقد تبين لنا أنّ المقتضب، وهو عكس المجزؤ المفترض من المنسرح يتكون من تفعيلة هذا المجزؤ المفترض.

2. يقول الدكتور صفاء خلوصي " إنّ الرصافي ابتدع عروضاً جديدة من المنسرح في قصيدته متعددة القافية، والتي مطلعها :

3. سمعت شعرا للعندليب
تلاه فوق الغصن الرطيب.

4. فتفعيلتا العروض والضرب قد دخلهما الحذف (إسقاط الوند المجموع بكامله من آخر التفعيلة) إذ جاز لنا أن نستعير علة خاصة بتفعيلة بحر الكامل، وهذا أصح تقطيع للقصيدة في رأينا. أما تقطيعها على أساس أنها من الرجز فمغوط لأن القطع هنا لا يجوز في الحشو، وإذ يكون تقطيعه حسب ميزان الرجز هكذا:

متّعلن مستعلن متّعلن

ولا نوافق كذلك أولئك الذين يقطعونه على مخلع البسيط، لأنّ التفعيلة الوسطى في المخلع (فاعلن) وليست (مستعلن)³⁰⁹

ونحن نقول إنّ هذا الوزن بهذه العروض لم تكن من ابتداع الرصافي، بل ورد من هذا الوزن نصوص كثيرة من الشعر القديم، منها بيتا عبيد بن الأبرص³¹⁰:

أفقر من أهله عبيد
فليس يبدي و لا يعيد

³⁰⁹ صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مرجع سابق، ص 52.

³¹⁰ الأصفهاني، الأغاني ج23، مصدر سابق ص 412.

عَنَّتْ لَهُ عَتَّة نَكُود وَ حَانَ مِنْهَا لَهُ وَرُود

وَبَيْتَانِ لِمَحْمَدِ بْنِ عَبْدِ الْمَلِكِ الزِّيَّاتِ يَقُولُ فِيهِمَا:

وَعَائِبُ عَابَنِي بِشَيْبٍ لَمْ يَعُدْ لَمَّا أَلَمَ وَقْتُهُ

فَقُلْتُ إِذْ عَابَنِي بِشَيْبِي يَا عَائِبُ الشَّيْبِ لَا بَلِغْتُهُ

وهذه أبيات لشاعر آخر اسمه بَيْهَسٌ مِنْ ذُبْيَانٍ، فِيهَا اضْطِرَابٌ فِي الْوِزْنِ يَقُولُ فِيهَا:

يَا لَهَا نَفْسًا يَا لَهَا إِنِّي لَهَا الطَّعْمُ وَالسَّلَامَةُ

فَقَدْ قَتَلَ الْقَوْمَ إِخْوَتَهَا بِكُلِّ وَادٍ زَقَاءَ هَامِئَةٍ

فَلَأْطَرَقَنُ قَوْمًا وَ هُمْ نِيَامٌ وَأُبْرِكُنُ بَرَكَةَ النِّعَامَةِ

وإذا كان ما يفهم من كلام الدكتور خلوصي أنّ الرصافي قد مسّ في ابتداعه تفعيلة العروض فنقول إن عبيدا وغيره من الشعراء قد سبقوا الرصافي على ذلك و إذا كان يقصد الوزن فإنّ الوزن لا يمكن أن يكتمل دون الضرب، والضرب جاء على وزن افترض الباحث وجوده بعد أن أدخل على (مستفعّلن) تغييرا خاصا بالكامل هو الحذف، وهو اسقاط الوند المجموع من آخر التفعيلة لتصير تفعيلة المنسرح (مستفّ/0/0) أي بسببين خفيفين، والتفعيلة هذه الصورة تساوي التفعيلة (فاعل)، وهي تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب في بيتي عبيد السالفين، ولتقرب الصورة أكثر فنقطع بيت الرصافي كما قطعه خلوصي:

سمعت شعرا للعندليب تلاه فوق الغصن الرطيب

0/0/ /0/0/0/ 0//0// 0/0/ /0/0/0/ 0//0//

متفعّلن مفعولاتُ مستفّ متفعّلن مفعولاتُ مستفّ

خبين حذ خبن حذ

ونقطع بيت عبيد كما نراه :

أقفر من أهله عبيد فليس يبيدي و لا يعيد

0/0/ /0//0/ 0//0// 0/0/ /0//0/ 0//0//

مستعلن مفعولاتُ مستفّ متفعّلن مفعولاتُ مستفّ

طي طي حذ خبن طي حذ

ونظرة على البيتين ترينا أن تفعيلتي العروض في كل منهما متشابهتان، وكذلك تفعيلتا الضرب، أما الزحافات فهي جائزة بل مستحسنة. وقد يفترض الباحث أن بيت عبيد يمكن أن يكون من مخّلع

البسيط لو أعدنا النظر في تقسيمات المقاطع، وهذا صحيح لكن الأمر هذا إن لم نجده في البيت الذي أورده الدكتور خلوصي فإننا نجده في بعض أبيات قصيدة الرصافي نفسها، ومنه قوله:

أطير فيها لفرط وجدي من غصن ورد لغصن ورد

مُتَفَعِّلُنْ فاعلن متَفَعِّلُ مستفعلن فاعلن متَفَعِّلُ

يا قوم إِنِّي خُلِّقْتُ حرا لم أرض إلا الفضاء قصرا

0/0// 0//0/ 0//0/0/ 0/0// 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن متَفَعِّلُ مستفعلن فاعلن متَفَعِّلُ

بعدها نستنتج أن إيقاع مَخْلَع البسيط يشبه إيقاع المنسرح التام، وما يفصل بينهما هي (مفعولاتُ)، فإنها إذا جاءت صحيحة في حشو البيت فإنه يكون من المنسرح، وإذا جاءت مطوية فالأولى أن يُحمل البيت على مَخْلَع البسيط، شريطة أن تكون العروض والضرب دخلهما الخبن والقطع، والطبي زحاف مستحسن في (مفعولاتُ)، بل إنها ما تأتي مطوية وهذا عند العروضيين أجمل إيقاعيا.

تمرين:

1. ازائر يا خيال أم عائدُ أم عند مولاك أنني راقدُ
2. لا تحسبوا ربكم و لا طلله أول حيّ فراقكم قتله
3. يا عجا للدنيا كذا خلقت ما دحها صادق و عائبها
4. من لم يكن بالكفاف مقتنعا لم تكفه الأرض كلها ذهبها
5. يا قبلة للأنظار عش للعلا باستمرار
6. ويل أم سعد سدا صرامة وجدا
7. لا تنس عهدي و لا مودتي واشتقْ إلى طلعتي ورؤيتي
8. إن كان جسمي هواك ينهله فإن قلبي عليك يتكل
9. كم من حنين إليك مجلوب ودمع عين عليك مسكوب

3- الخفيف

زحافات: يدخل الخفيف التام بكثرة بنوعان من الزحاف هما:

1. الخبن: فتصبح (فاعلاتن : فعِلاتن) ، و (مستفع لن : متَّفع لن) .
 2. التشعيث: وهو حذف أول الوند المجموع من (فاعلاتن) وهو العين، لتصير (فالاتن / 0/0/0) بثلاثة أسباب خفيفة، ويكثر وقوعه في تفعيلة الضرب، بينما يندر في الحشو، وقد يدخل الكف وهو إسقاط السابع الساكن من (فاعلاتن) لتصير (فاعلاتن)، لكن الأذن لا تتقبل مثل هذا الزحاف، لأن الوقوف في نهاية التفعيلة سيكون على متحرك.
- أعراض الخفيف التام وأضره:** للخفيف التام نوعان من العروض و نوعان من الضرب، فالعروض تأتي

1- ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح كذلك ومنه :

يا خليلي هجرا كي تروحا	هجتما للرواح قلبا قريحا
0/0//0/ 0//0// 0/0//0/	0/0//0/ 0//0// 0/0//0/
فاعلاتن متَّفع لن فاعلاتن	فاعلاتن متَّفع لن فاعلاتن

الشعر لابن ميادة، والغناء لحنين، ولحنه المختار من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر.

2- ما عروضه صحيحة و ضربه محذوف ، ومنه:

بزت الشمس نورها وحبها	لحظ عينيه شادن خرق
0/0/// 0//0// 0/0//0/	0/// 0//0// 0/0//0/
فاعلاتن متَّفع لن فعِلاتن	فاعلاتن متَّفع لن فعِلا

3- ما عروضه محذوف و ضربه محذوف كذلك ، ومنه:

ليت من شفتي هواه رأى	زفرت الهوى على كبدي
0/0//0/ 0//0// 0///	0/0//0/ 0//0// 0///
فاعلاتن متَّفع لن فعِلا	فاعلاتن متَّفع لن فعِلا

مجزوء الخفيف : ويكون بإسقاط التفعيلة الأخيرة من كل صدر البيت وعجزه والخفيف التام، فيبقى

البيت بتفعيلتين في كل من الصدر والعجز:

فاعلاتن متَّفع لن فاعلاتن متَّفع لن

وهذا النوع من الخفيف يدخله زحاف الخبن بكثرة ، ويدخل ضربه زحاف القصر، وهو إسقاط ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله لتصير التفعيلة (مستفع ل)، وعروضه صحيحة أو مخبونة

أما ضربه فيأتي صحيحاً على قلة (مستفَع لن)، ويأتي مخبوناً مقصوراً على ندرة (متفَع لْ)، ويأتي مخبوناً على كثرة (متفَع لن) وهذه أنواع الخفيف المجزوء:

1- ما عروضه صحيحة و ضربه صحيح مع جواز خبنهما، ومنه³¹¹ :

قل لهـنـد و تـرـهـا	قبل شـحـط النوى غدا
إن تجـودـي فـطـالـمـا	بـتُّ لـيـلـي مـسـهـدا
0//0//0/	0//0//
فـاعـلـاتـن	مـتـفـع لن

الشعر لعمر بن أبي ربيعة و الغناء لابن سريج ، ولحنه المختار خفيف ثقيل أول بالبنصر في مجراها.

2- ما عروضه صحيحة وضربه مقصور ويجوز فيهما الخبن، وهو نادر ومنه:

طار قلبي بحبها	من لقلب يطير
0//0//0/	0//0//
فـاعـلـاتـن	مـتـفـع لن

وقد يأتي مجزوء الخفيف بعروض صحيحة و ضرب صحيح ، لكنه قليل في الشعر العربي، ومنه:

ليت شعري أين التي	من هواها لم أسلم
0//0//0/	0//0//0/
فـاعـلـاتـن	مـسـتـفـع لن

ملاحظات حول البحر الخفيف :

1- لا يدخل الطي على (مستفَع لن) في حشو الخفيف لأن تركيبة التفعيلة تتكون من سبب خفيف فوتد مفروق فسبب خفيف، ولما كان الطي هو حذف الرابع الساكن والرابع الساكن حرف ضمن الودت المفروق فإنّ الطي-كزحاف يتعلق بالأسباب- لا يدخل على الودت كما نجد ذلك في (مستفعلن) في البسيط أوالرجز مثلاً، وللسبب نفسه فإنّ القطع وهو إسقاط ساكن الودت المجموع وتسكين ما قبله لا يدخل على (مستفَع لن)، وإنما يدخلها القصر وهو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله.

³¹¹. الأصفهاني، الأغاني ج2 ص 226.

2- التشعيث في ضرب الخفيف (فاعلاتن) ليست علة لازمة، تسقط العين بالتشعيث في بيت، وقد تبقى في بيت آخر.

3- أكثر عمر بن أبي ربيعة من استثمار إيقاع الخفيف في شعره قديما، كما أكثر منه الشابي في العصر الحديث، فهل من علاقة بين البحر والغرض الشعري؟

تمرين

حلّ الأبيات التالية عروضيا:

- 1- كم كريم أزرى به الدهر يوما و لئيم تسمى إليه الوفود
- 2- يا ضمير الحياة إني مشوق لسكون الآهات في وجداني
- 3- عبس الخطب فابتسم و طغى الهول فاقتحم
- 4- ما تطعمت لذة العيش حتى صرت للبيت و الكتاب جليسا
- 5- ذات دلّ وشاحها قلق من ضمور و حجلها سرق

4- المضارع

- **وزنه الدائري:** مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن
- **زحافات:** يتكون حشو المضارع من تفعيلة واحدة هي (مفاعيلن)، لأنه لا يأتي إلا مجزوءاً، ويدخل تفعيلة الحشو زحاف القبض وهو إسقاط الخامس الساكن، كما يدخلها الكف، وهو إسقاط السابع الساكن.
- عروضه و ضربه:** العروض في المضارع صحيحة (فاع لاتن) وضربه كذلك، لأنه هذه التفعيلة ذات وتد مفروق فلا يدخلها الخبن، على خلاف فاعلاتن التي يتوسطها الوتد المجموع في الرمل والخفيف.

ملاحظات حول بحر المضارع:

أولاً: يتساءل بعض الباحثين المحدثين الدافع الذي دفع بالخليل إلى إقحامه في النموذج العروضي ويشير أحدهم إلى أن المضارع (يكاد يك ون مفقوداً في الشعر العربي، ولم نجد له أي شاهد عند الشعراء الذين درسنا دواوينهم ... وإن هذا الوزن أهمله الشعراء إهمالاً تاماً، وذلك رغم إدراجه في النظام العروضي، ومعرفتهم النظرية له، وهذا الموقف يدل على أن في إيقاع المضارع أشياء تتنافى مع بنية أوزان الشعر العربي)³¹².

وقد أوردنا آنفاً رأي حازم و الأخفش، ويبدو أن في هذه الآراء الكثير من الصواب، كما أن فيها قدراً لا بأس به من تجاوز الواقع الشعري، وذلك من باب أن الخليل عديم وضع نظامه العروضي انطلاقاً من الواقع الشعري الذي عايشه عن طريق الاستقرار الذي يوصل إلى الاستدلال، وليس بالضرورة أن يكون التوجه الرياضي الموسيقي فقط هو الذي أثمر هذا الضرب من الأوزان، وإن كنا لا تستبعد مثل هذه الفرضية، وإذا كان الشعر الذي وصلنا من المضارع قليلاً فهذا يعني مشروعية التساؤل، لكنه لا يعني إلغاء البحر، وهنا نؤكد هذا الواقع الشعري الذي كان سائداً في عصر الخليل والعصور التي سبقت، هذا الواقع المتمحض عن طبيعة الذائقة العربية التي قد تكون لم تتسجم مع هذا الوزن، وبالتالي قلل الشعراء القول منه، ناهيك عن أن هذه الذائقة ربما أهملت ما قيل في هذا الوزن، وهذا كله خارج إطار الفرضية الكبرى التي تقول: إن ما وصلنا من الشعر العربي كثير، وما لم يصلنا منه أكثر.

³¹² مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، منشورات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر. ص 62.

وإذا عدنا إلى تسمية الخليل لهذا البحر وتعليلها بأنه ضارع المقتضب، ورغم غموض التعليل فإننا لو حاولنا أن نحلل التركيب المقطعي لتفعيلات كلّ من المضارع والمقتضب لوجدنا أنهما متشابهان/ متضارعان في أوجه، ومختلفان في أوجه أخرى، أما أوجه التشابه فهي:

1- أن كلا من البحرين مزدوج التفعيلة .

2- أن كلا منهما لم يرد إلا مجزوءا.

3- يدخل على حشو كلّ منهما نوعان من الزحاف ، ففي المضارع يدخل على (مفاعيلن) إما القبض أو الكف ضرورة، وإن كان الكف هو الشائع، كما يدخل على (مفعولات) في المقتضب إما الخين أو الطي ضرورة، وإن كان الطي هو الشائع، وقد يسلم حشوهما من الزحاف ويكون صحيحا ومن ذلك من المضارع قول الشاعر:

بنو سعد خير قوم لجارات أو مُعانٍ

ومن المقتضب قول الشاعر :

لا أدعوك من بُعدٍ بل أدعوك من كُنْبٍ

وبنظرة على طبيعة الزحافات الأربعة نجد أن كلا منهما يتمثل في إسقاط حرف ساكن من إحدى التفعيلتين، وهذا ما يقودنا إلى وجه الشبه الرابع.

4- السرعة الافتراضية في كل من التفعيلتين واحدة، سواء قبل الزحاف أم بعده، فالتفعيلة (مفاعيلن) يصبح تركيبها المقطعي بعد الزحاف الشائع فيها وهو الكف كما يأتي :

مفاعيلُ ١٠١٠١١ وقيمتها الرقمية 6.

ويصبح التركيب المقطعي للتفعيلة (مفعولات) بعد الزحاف الشائع فيها و هو القبض كما يأتي:

مفعلاتُ ١٠١١٠١ وقيمتها الرقمية 6.

وبما أنّ المقاطع في كل من التفعيلتين أربعة، فإنّ السرعة الافتراضية واحدة لكلا التفعيلتين وتساوي 4/6.

وإذا كان معتمد مصطلح السرعة الافتراضية يريد تأكيد النظرية الكمية في العروض العربي، فنحن من جانبنا نتساءل: وماذا عن التفعيلة الثانية في كل من البحرين؟ ففي حين نرى التفعيلة الأخيرة في المضارع- سواء كانت عروضاً أم ضرباً- صحيحة دائماً (فاع لاتن)، فإن عروض المقتضب وضربه مطويان دائماً (مستعلن)؛ ومن هنا فإن مصطلح السرعة الافتراضية لا يشكل مقياساً دقيقاً للوزن وبالتالي لا يصلح أن يشكل قاعدة مضطردة لإثبات مقولة (كمية العروض العربي)، بل إنها تثبت أن الخليل في وضعه لعلم العروض انطلق من الواقع الشعري المبني على الذائقة العربية.

ثانياً: إن الشعراء- وإن كانوا لم يكثرُوا من المضارع- لم يهملوه كما أشار إلى ذلك أحد الباحثين متمثلاً بستة أبيات من قصيدة واحدة لشاعر لم يعطنا شيئاً عن حياته، فافترض أنه من شعراء العصر الحديث هو أحمد بن سليم اللبابيدي، رغم أنه يقر بمعرفة الشعراء بهذا البحر على المستوى النظري .

ويكفي أن نذكر بمقطوعة ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد، والتي مطلعها:

أرى للصبا وداعاً وما يذكر اجتماعاً

وقول أبي العتاهية:

أيا عُتَبَ ما يضر لك أن تطلق صفادي

ثالثاً: إذا كان الأخفش قد أنكر وجود المضارع كما أسلفنا، فهناك من المحدثين من لم يعتبره من الأوزان العربية، مثل: إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر)، وعلي يونس في كتابه (نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي).

رابعاً: يبدو أن الخلل في التكوين الإيقاعي لبحر المضارع يكمن في حشوه، وهذا التغيير الثابت أو شبه الثابت والذي ينهي التفعيلة بمتحرك لا ينسجم مع طبيعة الصوت العربي عامة، والموسيقى خاصة فالكف هو حذف السابع الساكن من (مفاعيلن) أنهى التفعيلة بوتد مفروق، وهذا ما يتجافى مع طبيعة الأذن الموسيقية العربية، وهو في هذا يشبه المنسرح في تفعيلة حشوه (مفعلات)، وهو خلل إيقاعي أشار إليه مصطفى حركات إشارة عابرة، دون أن يذكر طبيعة هذا الخلل.

خامساً: اعتبر المعري المضارع والمقتضب والمجتث من مخترعات الخليل، وهذا ما نرجحه.

تمرين

حلل الآيات الآتية:

- 1- متى تسمع الليالي بأن يشرق الصباح
- 2- ألا من يبيع نوما لمن قط لا ينام
- 3- فجدد وصال صبّ متى نعصه أطاعا
- 4- لسوف أهدي لسلمى ثناء على ثناء
- 5- و قلنا لهم و قالوا و كل له مقال
- 6- أيا رب كيف أحيا إذا تخلّيت عني
- 7- ألا كل ما تؤدي لأهلك لا يضيع
- 8- و كم قلت سوف يأتي إلى داره الغريب
- 9- محمد كان عدلا فأين النظير أينا
- 10- و تبغين حب شهم له المعالي عشيقه
- 11- ودع عنك ثلب عرض وخذ بخلو الشمائل

المحاضرة الحادي عشر

بحر المقتضب - بحر المجتث

بحر المتقارب - بحر المتدارك

1- المقتضب

أصله الدائري : مفعولاتٌ مستفعلن مستفعلن

تسميته : جاء في العمدة أنّ الخليل سماه مقتضبا " لأنه اقتضب من السريع " ³¹³.

وهو بحر مزدوج التفعيلة و مجيئه في الشعر العربي قليل، ولعل البيت الوحيد من الشعر القديم من هذا البحر روي عن جارية سمعت في عهد الرسول صلى الله عليه و سلم تقول:

هل عليّ ويحكما إن طربت من حرج

ويقول أبو الفرج: إنّ الرسول عليه الصلاة والسلام قال لها: لا حرج عليك لا حرج ³¹⁴. ولم نقع على

نص منه في الشعر الأموي، وفي العصر العباسي تطالعنا مقطوعة لأبي نواس ذكر ابن خلكان "

أنها أول ما قاله من الشعر " ³¹⁵، ومطلعها

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

وثمة مقطوعة للحسين بن الضحاك أوردها أبو الفرج في أغانيه، ومطلعها ³¹⁶

عالم بحبيه مطرق من التيه

ولشوقي قصيدة عارض فيها بائية أبي نواس، ومطلعها :

حفّ كأسها الحبيب فهي فضة ذهب

ومما يغني منه الآن بالإضافة إلى قصيدة أبي نواس السابقة أبيات الأخطل الصغير بشارة الخوري ،

ومطلعها :

قد أذاك يعتذر لا تسله ما الخبر

زحافات:

³¹³. ابن رشيق ، العمدة ج1 مصدر سابق ، ص 136.

³¹⁴. الأصفهاني ، الأغاني، ج12، مصدر سابق ص 61.

³¹⁵. ابن خلكان ، وفيات الأعيان، مصدر سابق ص 96.

³¹⁶. الأصفهاني ، الأغاني ، ج7 مصدر سابق ص 182.

يدخل حشو المقتضب (مفعولتان) أحد الزحافين ضرورة و هما :
الخين بقلة، والطى وهو شائع، ولا يمكن أن يجتمع الزحافان في التفعيلة نفسها.

عرضه وضربه :

عروض المقتضب وضربه (مستعلن) لا تأتي إلا مطوية وجوبا، أي بحذف الرابع الساكن (مستعلن).

ملاحظات حول بحر المقتضب :

- 1- لا يأتي المقتضب إلا مجزوءا: مفعولات مستعلن.
- 2- يبدو أن الخليل سماه مقتضبا لأنه اقتضب من السريع وليس من غيره من البحور كما قال بعض العروضيين، لأن التفعيلات المقتضب هي في أصلها الدائري تفعيلات السريع معكوسة، وبعملية تبادلية بين التفعيلات ظهر المقتضب - نظريا - بست تفعيلات، ثم اقتضب أي اقتطع منه الخليل أربع تفعيلات ليرد مجزوءا، وإذا صح ما قاله المعري عن المقتضب والمضارع والمجث، فإن الخليل قد وظف أساسا رياضيا قائما على نظرية التبادل لتركيب تفعيلات بحر السريع.

تمرين :

حلل الأبيات التالية عروضيا:

- 1- كلما انقضى سبب منك عاد لي
- 2- كُفَّ ، لم يمت أبدا بل يعيش في كبدي
- 3- عادلي حسبكما قد غرقت في لجج
- 4- الحرير ملبسها و اللجين و الذهب
- 5- كلما أطلت له في الحديث يختصر
- 6- لا و حق ما أنا من عطفه أرجيه
- فهو غير مكثرث للذي ألافيه

2- المجتث

أصله الدائري : مستقع لن فاعلاتن فاعلاتن مستقع لن فاعلاتن فاعلاتن

لكنه لم يرد إلا مجزوءا: مستقع لن فاعلاتن مستقع لن فاعلاتن

سماء الخليل بهذا الاسم "لأنه اجتث أي: قطع من طويل دائرته"، والعروضيون يعتبرون طويل دائرة المشتبه/السريع هو بحر الخفيف، وإيقاعه يميل إلى البطء لولا الزحافات التي تسرع من حركته الإيقاعية وكذلك استعماله مجزوءا .

لم نقع من المجتث شيء في شعر العصريين الإسلامي والأموي، ولكنه بدأ يأخذ حيّزه في العصور العباسية، ومما قيل عليه قصيدة أبي نواس التي مطلعها:

وذاث خذّ مورّد فتانة المتجرّد

وقصيدة ابن اسحق البواب في مدح المأمون، ومطلعها:

هل للمحب معين إذ شطّ عنه القرين

وقصيدة المتنبي في هجاء ضبّه العتبي، ومطلعها :

ما أنصف القوم ضبّه وأمه الطرطبه

وفي العصر الأندلسي تطالعنا كافية ابن زيدون في ولادة، ومطلعها:

أتى أضيّع عهدك أم كيف أخلف وعدك

وفي العصر الحديث أخذ حيززا لا بأس به من شعر الإتياعيين، ومنهم حافظ إبراهيم والزهاوي، كما أكثر منه شعراء الرومانسية ومن شعرهم قصيدة إبراهيم ناجي التي مطلعها:

كم مرّة يا حبيبي والليل يغشى البرايا

زحافات: يدخل الخبن على حشو المجتث فتصير(مستقع لن: متقع لن) ولا يدخله الطي لأن الرابع الساكن جزء من الوند المفروق، والزحاف متعلق بثواني الأسباب .

عروضه وضره: عروض المجتث صحيحة، مع جواز خبنها، والخبن زحاف غير لازم فيها، أما الضرب فهو كالعروض يأتي صحيحا، وقد يدخله الخبن، كما قد يدخله التشعيث وهو علة غير لازمة وهذه أنواع المجتث:

1- ما عروضه صحيحة وضره صحيح ومنه:

جثّت يدي إن أصابت من مالكم بعض حاجة

0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/ 0/0/0/

مستقع لن فاعلاتن مستقع لن فاعلاتن

2- ما عروضه مخبونة وضربه مخبون كذلك منه:

فإن عفوت فمَنْ و إن قتلت فعدلُ

0/0/// 0//0// 0/0/// 0//0//

متفع لن فعلاتن متفع لن فعلاتن

3- ما عروضه صحيحة وضربه مشعث،ومنه

الغيد زهر أنيق يعددت ريّاه

0/0/0/ 0//0// 0/0//0/ 0//0/0/

مستفع لن فاعلاتن متفع لن فالاتن

ملاحظات حول المجتث :

أ. أرنا إلى المجتث سمي كذلك لأنه من طويل دائرته، وطويل دائرته هو بحر الخفيف عند العروضيين، وأغلب الظن أنهم ذهبوا هذا المذهب لأن بحورا ثلاثة من بحور هذه الدائرة لا تستعمل إلا مجزوءة، وبالتالي فهي أقل بحور هذه الدائرة في عدد المقاطع، أما بحر السريع فهو أقل من الخفيف في عدد المقاطع حين نحلله كما يرد في الواقع الشعري لا كما هو في أصله الدائري، إذ يبلغ عدد مقاطعه حسب واقعه الشعري اثنين وعشرون (22) مقطعان لأن عروضه لا تبقى صحيحة أبدا، بل يدخلها الطي والكسف وجوبا، بينما مقاطع الخفيف تبلغ أربعة وعشرين (24) مقطعا لأن تغييراته لا تقع بكل مطرد، أما بحر المنسرح ورغم أن مقاطعه في أصله الدائري تساوي مقاطع الخفيف أي أربعة وعشرين (24) مقطعا، لكنه لم يرد هكذا دائما، وإنما يدخل (مفعولات) في حشوه الخين أو الطي وجوبا، وإن كان الطي هو الشائع، ورغم أن عدد المقاطع لا يتغير، بل يبقى مساويا لعدد المقاطع في الخفيف إلا أن وجوب التغيير في المنسرح جعل العروضيين كم يبدو لنا- يعتبرون الخفيف هو طويل الدائرة السريع/المشتبهن لذا قالوا إن المجتث سمي كذلك لاجتماعه من الخفيف وهذا يقودنا على القرينة الثانية.

ب. لو قلنا البيت الآتي، وهو من مجزوء الخفيف:

ليت شعري ماذا ترى أم عمرو في أمـرنا

0//0/0/ 0/0//0/ 0//0/0/ 0/0//0/

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

بعملية تبادل رياضي بين التفعيلات من حيث ترتيبها، لحصلنا على البيت الآتي، وهو من المجتث :

ليت شعري ماذا ترى في أمـرنا أم عمرو
واعتمادا على الأذن الموسيقية سنجداً، بيت المجتث، وهو الفرع، أجمل إيقاعيا من بيت الخفيف
المجزوء وهو الأصل.

ورد المجتث تاما في بيت واحد من الشعر، ولم ينسب هذا البيت لشاعر، وهو :

يا من على الحبّ يلحي مستهما
لا تلحني إن مثلي لن يلاما

ورغم أن البيت يحوي لفظة توحى بالقدم هي " يلحي " بمعنى يلوم فاعلم الظن أنه من نظم بعض
المحدثين للتدليل على إمكانية إتمام المجتث الذي لم يرد إلا مجزوءا، لكن إيقاع المجتث تاما قصر
عن إيقاعه مجزوءا.

تمرين :

حلل الأبيات الآتية:

- 1- البطن منها حميصٌ و الوجه مثل الهلال
- 2- لا تأمننَّ الليالي فكلهنَّ خؤون
- 3- إن غبت عنك قلبي بودّه لن يغيبا
- 4- متى أبنتك ما بي يا راحتي وعذابي
- 5- يا قاطعا حبل ودي و واصلا حبل صدّي
- 6- طوبى لعبد تقىً لم يألُ في الخير جهدا
- 7- لا تأمن الدهر والبس لكلّ حين لباسا

3- المتقارب

زحافات: يدخل المتقارب بكثرة زحاف القبض، وهو إسقاط الخامس الساكن من التفعيلة لتصير (فعولن: فعول)

كذلك يدخل عروضه وضربه زحاف الحذف، وهو إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة لتصير (فعولن: فعول).

أعاريضه وأضربه :

للمتقارب عروض صحيحة (فعولن)، وقد تقبض أو تحذف، وله أربعة أضرب، وعلى هذا يكون المتقارب بأنواعه على النحو الآتي:

1- ما عروضه صحيحة مع جواز قبضها أو حذفها و ضربه صحيح كذلك ، ومنه³¹⁷

أمن آل ليلي عرفت الطلولا يذي حُرْضٍ ما ثلاثٍ مثولا

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

الشعر لكعب بن زهير، والغناء لإسحق، ولحنه المختار ثاني ثقيل بالمطلق في مجرى البنصر.

2- ما عروضه صحيحة و ضربه محذوف ، ومنه

ذكرت به بعض ما قد شجاك وحقٌ لذي الشجو أن يذكر

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

الشعر لعمر ابن أبي ربيعة، والغناء لابن سريج، ولحنه المختار ثاني ثقيل بالسبابة في مجرى البنصر.

3- ما عروضه محذوفة وضربه مقصور، والقصر هو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين

ما قبله ومنه

بكيت وماذا يرد البكاء وقلّ البكاء لقتلى كداء

أصيبوا معا فتولوا معا كذلك كانوا معا في رخاء

0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

³¹⁷. الأصفهاني ، الأغاني ، ج5، مصدر سابق ص 262.

الشعر والغناء لأبي سعيد مولى قائد، ولحنه المختار من الثقل الأول بالبنصر. ونشير إلى أن تفعيله العروض في البيت الأول من هذا الشاهد مقصورة لوجود التصريع، ثم جاءت في البيت الثاني محذوفة حسب القاعدة.

4- ما عروضه محذوفة وضربه أبتَر، و البتر هو اجتماع الحذف مع القطع، أي إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة وحذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله، فتبقى التفعيلة بسبب خفيف فقط (فَعْ / 0) ، وهو نادر في الشعر العربي ومنه :

ودع قول بكِّ على أرسم خلت من سليمي و من مِيَّة
0// 0/0// 0/0// 0/0// 0// 0/0// 0/0// 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعْ
مجزوء المتقارب :

ويكون بإسقاط التفعيلة الأخيرة من كل من صدر البيت وعجزه، ليبقى البيت بستة تفعيلات، وهو قليل في الشعر العربي .

وللمتقارب المجزوء عروض واحدة تأتي محذوفة دائما (فعو) ولها نوعان من الضرب :
محذوف مثلها (فعو) ، و أبتَر (فَعْ) ، و على هذا فالمتقارب المجزوء يكون بهذين التشكيلين :
1- ما عروضه محذوفة و ضربه محذوف كذلك ، ومنه:

جعلت إليك الهوى شفيعا فلم تشفعي
0// 0/0// 0/0// 0// 0/0// 0/0//
فعولُ فعولن فعو فعولن فعولن فعو

2- ما عروضه محذوفة و ضربه أبتَر ، ومنه :

تعَفَّفْ و لا تبتئس فما يُقْضَ يأتِكا
0// 0/0// 0/0// 0// 0/0// 0/0//
فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعْ

ملاحظات حول البحر المتقارب :

1- تفعيل العروض في المتقارب التام لا ترد صحيحة على الأغلب، بل تأتي مقبوضة أو محذوفة لكن القبض أو الحذف لا يلتزمان في العروض وهناك فريق من العروضيين جعل العروض المحذوفة عروضاً مستقلة، وكذلك العروض المقبوضة، وفريق آخر يرى أنَّ عروض المتقارب ينبغي أن تكون

صحيحة حسب القاعدة، وقد يدخلها القبض أو الحذف، ويبدو أنّ ما أخذ بالعروض المقبوضة والمحذوفة انطلق من الحقائق الآتية:

أ. إنّ العروض الصحيحة في المتقارب التام قلّما ترد في الشعر العربي ومن ثم فقد انطلقوا من الواقع الشعري، وخرجوا على القياس التنظيري.

ب. إنّ تفعيل العروض العروض هي مفتاح البيت في القصيدة العربية، وليست تفعيل الضرب والواقع الشعري العربي منذ القديم يؤكد هذه المقولة، بتفعيل العروض في البيت الأول من القصيدة وفي معظم الشعر العربي القديم تتحدد قافية القصيدة.

ت. إنّ التغيير بالقبض أو الحذف مسّ آخر التفعيلة، فاليقبض يحذف الخامس الساكن، و بالحذف يحذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، فلو كان التغيير قد مسّ المقطع الأول من التفعيلة لما اعتدّ به، مثلاً هو الحال في الإضمار و الخبن مثلاً.

ث. إنّ الضرب قد يأتي محذوفاً وقد يأتي مقبوضاً في بحور أخرى كالطويل مثلاً، فلم لا ترد العروض كذلك؟ بل إن العروض في الطويل تأتي مقبوضة على الأغلب، وقد انطلقوا في اعتبارها كذلك من الواقع الشعري، فلم لا يجري هذا - بالقياس - على عروض المتقارب؟

ويبدو أن من أخذ بالوجه الوحيد للعروض، أي بمجيئها صحيحة على القاعدة ن نظروا إلى أنّ تفعيل الضرب هي مفتاح البيت الشعري، وقد ناقشنا هذا القول آنفاً، ويبدو أنه ينبغي أن ننطلق من الواقع الشعري لا من الواقع النظري غير المدعم بالشواهد، والواقع الشعري هنا يقول: إنّ تفعيل العروض في المتقارب قلّما تأتي صحيحة.

2- وقال بعض الباحثين إنّ التغيرات التي تطرأ على تفعيل العروض لا تلتزم في أبيات القصيدة كلها، بينما تغيرات الضرب لازمة. وهذا قول صحيح لكنه إذا اضطرد في بحور أخرى فإنه لا يطرد في المتقارب، فبعد الاستقرار لواقع القصيدة العربية من المتقارب إلى التام توصلنا إلى أنّ القبض والحذف إذا وقع أي منهما في عروض البيت الأول من القصيدة التزم في أبيات القصيدة كلها، وإذا شدّ بيت ما فإنّ نشازاً في الإيقاع سيحصل لا محالة.

تمرين :

حلّ الأبيات الآتية عروضياً:

- 1- هواي و وجهك و المستحيب
- 2- شداها فؤاد يذوب هوى
- 3- تنافس في جمع مال حطام
- 4- أأحرَم منك الرضـا
- 5- و يا عالما شدته تمّ زال
- 6- وكلّ الذي عندنا
- ل و ليل و شعر و أحزان غربة
- لقلب ينوء بعقل حجر
- وكلّ يزول وكلّ يبيد
- و تذكر ما قد مضى
- سلام عليك على الذكريات
- وكلّ هوانا لك

4- المتدارك " المُحدث "

تفعيلاته: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

زحافاتُه وعِلله : يدخل المتدارك بكثرة زحاف الخبن، وهو اسقاط الثاني الساكن من التفعيلة لتصير "

فَعِلن"، وقد يدخله التشعيث في الحشو لتصير التفعيلة " فالن /0/0"

أقسامه : المتدارك قسمان :

1- المتدارك التام

وهو ما كان بثمانى تفعيلات ن وعروضه صحيحة وضربه صحيح كذلك، مع جواز دخول الخبن أو التشعيث عليهما ومنه.

نحو العلياء سعى نفرّ

0/// 0/// 0/0/ 0///

فالن فالن فعِلن فعِلن

وقد يأتي بتفعيلات صحيحة، و هو نادر جدا ومنه:

لم يدع من مضى للذي قد عبر

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

2- المتدارك المجزوء : وهو ما بقي بستة تفعيلات وهذا النوع له عروض صحيحة و ضربه

صحيح دائماً وثلاثة أواع من الضرب، وهو على هذا يرد كالاتي:

أولاً: ما عروضه صحيحة وضربه صحيح، ومنه

قف على دارهم وابكينُ بين أطلالها و الدَّمــــنُ

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ثانياً: ما عروضه صحيحة وضربه مذيّل ، أي بزيادة حرف مدّ ساكن على الوند المجموع في آخر التفعيلة ، ومنه:

هذه دراهم أفقرت أم زيور محتها الدهور

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ثالثاً : ما عروضه صحيحة وضربه مرفّل، أي بزيادة سبب خفيف على الوند المجموع في آخر التفعيلة ومنه

دار سعدى بشحر عُـمـانٍ قد كساها البلي المَلَوانِ

0//0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/// 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن

والجدير ذكره أن مجزوء المتدارك قليل الاستعمال في الشعر، والنادر منه النوعان الثاني والثالث.

تمرين : حلّل الأبيات الآتية:

1- متى تسمح الليالي بأن يشرق الصباحُ

2- ألا من يبيع نوماً لمن قط لا ينامُ

3- فجِدْ وصال صبّ متى تعصه أطاعا

4- لسوف أهدي لسلمى ثناء على ثناء

5- وقلنا لهم وقالوا وكل له مقال

6- أيا رب كيف أحيا إذا تخلّيت عني

7- ألا كل ما تؤدي لأهلك لا يضيع

8- وكم قلت سوف يأتي إلى داره الغريب

9- محمد كان عدلا فأين النظير أينا

10- وتبغين حب شهم له المعالي عشيقة

11- ودع عنك ثلب عرض وخذ بخلو الشمائلُ

المحاضرة الثانية عشر

دراسة القافية - القافية بحروفها - حركاتها أنواعها وعيوبها

1- القافية

لغة: سميت القافية لأنها تقفوا الكلام، أي تأتي في آخره وهي مفردة لجمع القوافي وتعني نهاية العنق

» 318

اصطلاحاً: يختلف مفهوم القافية باختلاف العلماء الذين عرّفوها و لكن أشهر التعريفات ثلاثة هي :

1- يعرفها الخليل (ت 175 هـ): بأنها تبدأ "من آخر حرف ساكن في البيت، إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"³¹⁹.

2- ويعرفها الأخفش (ت 279 هـ) بأنها: "هي آخر كلمة في البيت أجمع"³²⁰.

3- ويعرفها ابن عبد ربّه: "بأنها هي الحرف الروي الذي يبنى عليه الشعر ولا بد من تكريره فيكون في كل بيت "³²¹.

ولعل أنسب تعريف للقافية هو تعريف "الخليل" لأنه التعريف الذي نال حظوة عند العروضيين ودارسي موسيقى الشعر، يليه التعريف الثاني "للأخفش" وتكون القافية، أما التعريف الثالث لـ "ابن عبد ربّه" وتعريف لأحد أحرف القافية، وهو الروي، وبناء على هذا فإن القافية تكون كلمة واحدة، مثل قول البحرني³²² :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي وَ تَرَفَعْتُ عَنْ كُلِّ جِدَا جَبَسٍ.

فالقافية هي كلمة : (جَبَس) (0/0/) (متحرك + ساكن + متحرك + ساكن) .

وتكون القافية بعض كلمة مثل قول عمرو بن كلثوم³²³:

إِذَا بَلَغَ الرُّضِيعُ لَنَا فِطَامًا تَخِرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَ

فالقافية في هذا البيت هي حروف: (دينًا) (0/0/) (متحرك + ساكن + متحرك + ساكن).

³¹⁸. حميد آدم الثويني، في علم العروض والقوافي ص 230.

³¹⁹. سعد الدين إبراهيم مصطفى، في علم العروض والقافية ص 199.

³²⁰. حميد آدم الثويني، في علم العروض والقوافي ص 230.

³²¹. المرجع نفسه

³²². فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التجديد فيه، ص 89.

³²³ د. حميد آدم الثويني .علم العروض والقوافي ص 89

وقد تكون القافية كلمتين كقول الشاعر³²⁴:

أَنْتَ عَلَى مَالِكٍ مِنْ مُرُوءَةٍ رُمِيتَ بِالْغَدْرِ أَحَبُّ مَنْ وَفَى

فالقافية هي (من وفى) (0//0/) (متحرك + ساكن + متحرك + متحرك + ساكن).

ثانياً حروف القافية:

أ. الروي:

لغة: الروي في اللغة من كلامهم للجمع والاتصال والضم وهو الرواء، الحبل الذي يشدّ على الأحمال والمتاع³²⁵.

اصطلاحاً: هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة³²⁶، وهو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُسمى باسمه فإذا كانت لاماً سُميت القصيدة لامية، وإذا كانت نوناً سُميت القصيدة نونية... إلخ³²⁷. ولا بدّ لكل قصيدة كثرت أو قلّت من حروف روي، من ذلك طرف من العبد في مطلع قصيدته³²⁸:

لِحَوْلَةِ أَطْلَالٍ بِرَقَّةٍ نَهْمِدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوُشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

فحرف الدال هو الروي إذا القصيدة تُسمى دالية.

وعليه فكلّ حروف المعجم تصحّ أن تكون رويّاً للقصائد إلّا بعض أحرف قليلة استثنّاها العروضيين وهي³²⁹:

- الألف: إذا للتثنية وإذا جاءت للإطلاق وإذا جاءت مبنية من نون التوكيد.
- الياء في حالات: إذا كانت للإطلاق، أو كانت للمخاطبة، وإذا كانت للمتكلم.
- الواو: وذلك في موضعين: إذا كانت للإطلاق، أو ضميراً للجماعة مضموم ما قبلها.
- الهاء: في مواضع التالية: إذا كانت للسكت، أو ضميراً قبلها متحرك.

ب. الوصل:

لغة: هو "الاتصال والاستطالة"³³⁰.

³²⁴ الراقي في علم العروض و القوافي - د/ خضر موسى محمد حمود - ص 68

³²⁵ في علم العروض و القوافي د/ حميد آدم الثويني - ص 232

³²⁶ المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - د/ موسى بن محمد بن الملياني الأحمدى - ص 355

³²⁷ في الميزان الجديد في علم العروض و القوافي - ثريّا محي الدين - ص 105

³²⁸ في علم العروض - د/ حميد آدم الثويني - ص 232

³²⁹ أساسيات علم العروض و القافية - خضر أبو العينين عبد الرحيم - ص 61

³³⁰ في علم العروض و القوافي - د/

اصطلاحاً: هو "الهاء المطلقة بعد الروي، سواء كانت الهاء هاء السكت، أو المنقلبة عن التاء، أو هاء الضمير"³³¹، وهناك تعريف آخر للوصل هو: "حرف ينشأ من اشباع الحركة في آخر الروي المطلق أو يكون هاء التأنيث والضمير الساكن وقد يكون الوصل ألفاً أصلية مثل: عَصَا"³³².

- فالألف الواقعة وصلاً ناشئة عن إشباع كقول جرير:
أَقْلَى اللّوَمَ عَاذِلَ وَالْعِتَابَا وَقَوْلِي إِنْ أَضْصَبْتُ لَقَدْ أَضْصَابَا
فالقصيدة بانئية والألف بعد ألف وصل، والقافية مطلقة وحروف وصل.

- ومثال الواو كقول الشاعر:

مَتَى كَانَتْ الْخِيَامُ بِذِي طُلُوحٍ سَيَقُتُ الْغَيْثُ أَيُّهَا الْخِيَامُ
فالقصيدة ميمية والواو وصل.

- ومثال الياء الناشئة عن اشباع الكسرة كقول الشاعر:

وَلَا يَنْقَلِي الْحَرْبُ إِلَّا بِمُهْجَةٍ مُعْضَمَةٍ مَذْخُورَةٍ لِلْعِظَانِمِي
فالقصيدة ميمية والياء وصل.

- ومثال الهاء الناشئة عن حرف الروي كقول الشاعر:

إِنِّي وَ إِنْ كَانَ ابْنُ عَمِي غَائِبًا لَمَقَادِفٍ مِنْ خَلْفِهِ وَوَرَائِهِ
فالهاء وصل بعد الهمزة.

ثالثاً الخروج:

الخروج هو "حرف مدّ يلي هاء الوصل"³³³، أو هو "حرف يلي هاء وصل كياء المولدة من إشباع كلمة مساويه (مساويهي) أو معانيه (معانيهي)، كذلك إذا اتصلت بهاء الوصل ألف تدعي ألف خروج مثل: يُوَاكِبُهَا"³³⁴.

- فمثال الألف الخارج عن حركة الهاء المفتوحة قول لبيد:

عَفْتُ الدِّيَارَ فَمَقَامُهَا مَحَلُّهَا فَمَهَا مُهَا بِمَنَى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرَجَمُهَا

- ومثال الواو الناشئة عن حركة الهاء المضمومة قول الشاعر:

خَلِيلٌ لِي سَاهُجْرُهُ لَذَنْبٌ لَسْتُ أَذْكُرُهُ

³³¹ المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي - د/ موسى بن محمد بن الملياني ص 358

³³² في الميزان الجديد في علم العروض والقافية - ثريا محي الدين ص 105 دار وائل الأردن ص 205

³³³ المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي - موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي ص 364

³³⁴ الميزان الجديد في العروض والقافية - ثريا محي الدين - ص 105

• ومثال الياء الخارجة عن حركة الهاء المكسورة قول أبي نجم

العَجَلِيَّ فِي أَرْجُوزَةٍ لَهُ تَجَرَّدَ الْمَجْنُونُ مِنْ كِسَائِهِي

■ الرَّدَف:

لغة: هو " ردف الزاكب على دابة راکب ، فهو راکبٌ يليه راکبٌ آخر "335.

اصطلاحاً: هو " حرف مدّ قبيل الروي سواء كان ألف أو ياء أو واو "336.

وهناك تعريف آخر هو: حرف لين ساكن، واوا أو ياء وتأتاه بعده حركة لم تجانسها مثل: (عين) أو

حرف مدّ ألف أو واو أو ياء بعد حركة تجانسهم مثل: (سبيل عقول) و يجمع الشاعر بين باء الرَّدَف

والواو بالتناوب³³⁷.

• فمثال الرَّدَف بالألف كقول الشاعر:

نَهَيْتُكَ أَنْ تُتَاضِلَهَا فَإِنِّي رَمَيْتُ فَلَمْ يُصِبْ سَهْمِي سَوِيًّا

فالألف قبل ياء الروي هي الرَّدَف

• ومثال الرَّدَف بالواو قول الشاعر:

أَلَا رَبُّ نَدْمَانٍ عَلَيَّ دُمُوعُهُ تَفِيضُ عَلَى الْخَدَّيْنِ سَحًّا سُجُومَهَا

فالواو قبل الروي هي الرَّدَف

• ومثال الرَّدَف بالياء قول الشاعر:

أَفْدَيْتُ مِنْ أَلْفٍ شَهِيٍّ وَصَلَهُ حُلُو الْجَنِيِّ عَذْبُ الْمَذَاقِ صَرِيحُ

فإنَّ الياء قبل حرف الروي هي الرَّدَف.

■ التَّاسِيس:

هو: " ألف هاوية لا يفصلها عن الروي سوى حرف متحرك يُدعى الدخيل"، وهناك تعريف آخر

للتأسيس هو " ألف التأسيس عليه القافية، ولذلك قالوا فيه أسُّ للقافية"³³⁸.

للمحافظة عليها وهو لا يكون إلا ألفاً قبل حرف الروي بحرف من ذلك .

ومثال ذلك قول المتنبي :

تَمَرُ بِكَ الْأَبْطَالُ كَلَمَى هَزِيمَةً وَ وَجْهَكَ وَضَاحٌ وَتَعْرُكَ بَاسِمٌ.

³³⁵ المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي - موسى بن محمد الملياني-ص364

³³⁶ المرجع نفسه- الصفحة نفسها

³³⁷ الميزان الجديد في علمي العروض والقافية - ثريا محي الدين-ص 107

³³⁸ . حميد آدم الثويني ، في علم العروض والقوافي ص 235.

فالميم روي و الألف التي قبل السين تأسيس.

الدّخيل :

لغة: هو الذي يأتي إلى مكان ليس له أصلاً قصد الحماية من الخطر³³⁹

اصطلاحاً: هو حرف الواقع بين حرف التأسيس و حرف الروي³⁴⁰ ، وهو لا يلتزم إنما حركته فقط.

ومثال الدّخيل قول ذو الرّمة أحد شعراء العصر الأموي:

لَعَلَّ انْحِدَارَ الدَّمْعِ يَعْقُبُ رَاحَةً مِنَ الْوَجْدِ أَوْ يَشْفَى نَجْوَى الْبَلَابِلِ

فالباء دخيل والألف تأسيس واللام حرف روي وحرف الدّخيل يكون متحرّكاً دائماً.

وقد جمعت مسميات حروف القافية بالبيت الشعري الآتي:³⁴¹

رويّ ووصل والخروج وزدّفه ومن قبله التأسيس ثمّ الدّخيل

■ **حركاتها :** وهي خمس حركات يلتزمها الشاعر في قصيدته وهي :

1. **المجرى :** وهو حركة الروي المطلق، وعندما تشعب يتخمض عن إشباعها حرف الوصل

مثل: الربيع.

2. **التوجيه:** وهو حركة الحرف الذي يسبق الروي المقيد بالسكون، مثل الوطن.

3. **النفاذ:** و هو حركة حرف الوصل إذا كان هذا الوصل هاء ، مثل شعاره.

4. **الإشباع:** وهو حركة حرف الدخيل ، مثل العزائم.

5. **الحدو:** وهو حركة الحرف الذي يسبق الرفع، ولا تكاد تظهر لأنها مصوت قصير يمتصه المصوت الطويل الذي يليه، مثل عظيم.

■ **أنواعها :**

تقسم القوافي بحسب حركاتها و حروفها إلى أنواع، فالقافية بحسب حركاتها التي تفصل بين ساكنيها اللذين يؤلفان حدّيهما خمسة أنواع هي :

1- **المترادف :** وهي القافية التي تنتهي بسكونين غير مفصولين، ومنها قول الشاعر :

هناك بلادي تراث الجدود

2- **المتواتر:** وهي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة ومنها قول الشاعر :

³³⁹. المرجع نفسه ص 235.

³⁴⁰. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 367.

³⁴¹. حميد آدم الثويني ، في علم العروض و القوافي ص 236.

حسبي الهوى من موطني حسبي.

3- المتدارك: وهي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركتان ومنها قول الشاعر :
يا له درعا منيعا لو جمد.

4- المتراكب: وهي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بثلاث حركات، ومنها قول الشاعر :
سل في الظلام أخاك البدر عن سهرى.

5- المتكاوس: وهي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بأربع حركات، ومنها قول الشاعر:
زلت به إلى الحضيض قدمه.

أما القافية حسب حروفها فهي نوعان، هما :
أ. مقيدة: وهي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا، ومنها قول الشاعر: لا شيء يعدل الوطن.

ب. مطلقة: وهي ما كان رويها حرفا صامتا متحركا مثل :
وطني حملتك في الفؤاد عذابا.

أو ما كان رويها منتهيا بهاء الوصل، سواء كانت هاء ساكنة أم متحركة، ومنها:

بيض الحمام حسيهنة - ساكنة -

أقيام الساعة موعده - متحركة -

عيوب القافية :

1- الإبطاء :

لغة: أن يبطأ المرء في طريقه على أثرٍ قد وطء فيعيد هو الوطء على الموضع نفسه³⁴².

اصطلاحاً: هو تكرار كلمة لفظاً ومعنى في آخر بيتين متتاليتين³⁴³، وهناك تعريف آخر هو أن

الإبطاء تكرار كلمة الروي لفظاً لفظاً ومعنى في أقل من سبعة أبيات على المشهور³⁴⁴.

ومثال قول ابن نواس:

أَسْلَمْتُ يَا جَعْفَرَ بْنَ أَبِي الْفَضْلِ فَمَنْ إِذَا أَسْلَمْتَنِي يَا أَبَى الْفَضْلِ
وَأَيُّ فَتَى النَّاسِ أَرْجُو مَقَامَهُ إِذَا أَنْتَ لَمْ تَفْعَلْ وَ أَنْتَ أَخُو الْفَضْلِ
فَقُلْ لِأَبِي الْعَبَّاسِ إِذَا كُنْتَ تَذَنَّبًا وَلَا نَفْسَ وَإِذَا كَانَ مِنْهُمْ مِنَ الْفَضْلِ

³⁴². موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 243

³⁴³. ثريا محي الدين محمود شيخ العرب، في ميزان

³⁴⁴. موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي ص 401

فالفضل الأول مقصود به الكرم، و في البيت الثاني مقصودة بها الفضل بن الر بابع جاء الموتى ضدّ النقض.

وقد استثنوا من الإيطاء اجتماع كلمتين بمعنى واحد، بشرط أن تكون إحداها نكرة والثانية معرفة نحو: (ليلة واليلة).

2- التضمين :

لغة : "تثببت الشيء في شيء آخر " ³⁴⁵.

اصطلاحاً: "تعلق نهاية البيت الأول ببداية البيت الثاني ليتم المعنى" ³⁴⁶.

كما في قول النابغة الذبياني:

وهم وردوا الحفار على تميم وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمٍ عَكَّازٍ إِنِّي

سَهَدْتُ لَهُمْ مُرَادَ صَادِقَاتٍ شَهِدَنْ لَهُمْ بِصِدْقِ الْوُدِّ مِنِّي

فقد ربط إني في البيت الثاني الحفار و عكاظ و الود في البيت الأول.

3- الإقواء:

الإقواء لغة: كقولك " قتل الفاتل الحبل فأقواه إذا ثبت قوة مع قوته" ³⁴⁷

الإقواء اصطلاحاً: "هو اختلاف حركة الروي فهو تارة كسر وتارة ضم" ³⁴⁸، أي اختلاف إعراب حرف

الروي بالضم والكسر، نحو قول النابغة الذبياني:

أَمِنْ آلِ رَائِحٍ أَوْ مُعْتَدِي عَجَلَانَ ذَا زَادٍ وَ غَيْرَ مُرَوِّدُو

رغم البوارح أن رحلتنا وَ بِذَلِكَ خَبَرْنَا الْغُرَابَ الْأَسْوَدُ

4- الإصراف:

الإصراف لغة: الانصراف أي الانتقال أو التغيير أو التبديل.

الإصراف اصطلاحاً: اختلاف حركة الروي بين الفتح والضم أو الفتح والكسر ³⁴⁹.

فمثال الضم مع الفتح قول الشاعر:

أَرَأَيْتَ إِنْ مَنَعْتَ كَلَامَ يَحْيَى أَتَمَنَعُنِي عَلَى يَحْيَى الْبُكَاءِ

فَفِي طَرْفِي عَلَى يَحْيَى بُكَاءِ وَفِي قَلْبِي عَلَى يَحْيَى الْبَلَاءِ

³⁴⁵. حميد آدم الثويني، في علم العروض والقوافي ص 245.

³⁴⁶. ثريا محي الدين محمود، في الميزان الجديد في علم العروض والقافية ص 110.

³⁴⁷. حميد آدم الثويني - في علم العروض والقوافي - ص 242.

³⁴⁸. ثريا محي الدين محمود - في الميزان الجديد في علم العروض والقوافي - ص 110.

³⁴⁹. جورج مارون - علما العروض و القافية- ص 163.

فالروِي في البيت الأول (البكاء) وضموم في البيت الثاني (البلاء).

ومثال الفتح مع الكسر:

أَلَمْ تَرَنِي رَدَدْتُ عَلَى ابْنِ لَيْلَى مَنِحَتَهُ فَعَجَّلْتُ الإِدَاءَ
وَقُلْتُ لِشَاتِهِ لَمَّا أَتَيْنَا رَمَاكَ اللَّهُ مِنْ شَاةٍ بِدَاءٍ

فالروِي مفتوح في البيت الأول (الإداء) و مكسور في البيت الثاني (بداء).

5- الإجازة:

الإجازة لغة: هي الجور و "التحدي فالمعنيان متقاربان" ³⁵⁰

الإجازة اصطلاحاً: هي "اختلاف روي البيت مع روي البيت الذي يليه بحرفين متباعدين في المخرج كاللام و الميم" ³⁵¹، نحو:

أَلَا هَلْ تَرَى إِنْ كَانَتْ أُمُّ مَالِكٍ بِمَالِكٍ يَدِيَّ أَنَّ الْكَفَاءَ قَلِيلُ
رَأَى مِنْ خَلِيلِهِ جَفَاءً وَ غِلْظَةً إِذَا قَامَ يَبْتَاعُ الْقُلُوصَ ذَمِيمُ

فقد جمع في القافيتين بين (اللام) وهي حرف حلقي وبين (الميم) وهي حرف سفوي.

6- الإكفاء:

الإكفاء لغة: " كفات الإناء أو غيره إذا قلبته ويعني أيضاً أكفأت الشيء إذا أملتة عن غير اتجاهه فهو قد خالف فهو قد خالف الجهة المعتادة" ³⁵².

7- السناد:

لغة: من "أسندت الشيء إذا حملته و أضفته عليه، و تقول العرب: خرج بنو فلان متساندين أي على رايات مختلفة" ³⁵³

اصطلاحاً: هو "اختلاف ما يجب أن يُراعى قبل الروي من الحروف و الحركات" ³⁵⁴

أ. سناد الردف: نحن نعرف أنّ "الردف هو حرف لين يسبق الروي، ويجب أن يلتزم في جميع الأبيات، ولا يجوز أن يأتي بيتاً مردّفاً وآخر غير مردّف مثل: (ثوصه) و (ثعصه)" ³⁵⁵ ومثله قول الشاعر:

³⁵⁰ . حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 244

³⁵¹ . المتوسط الكافي في علم العروض و القوافي - ص 417

³⁵² . حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 243

³⁵³ . المرجع نفسه - ص 246.

³⁵⁴ . ثريّا محي الدين محمود - في الميزان الجديد في علم العروض و القوافي - ص 110

³⁵⁵ . جورج مارون - علما العروض و القافية- ص 68.

نَدَمْتُ نَدَامَةً لَوْ أَنَّ نَفْسِي تُطَاوَعُنِي إِذْنُ لَبَكْتُ حَمْسِي

تَبَيَّنَ لِي سَفَاهُ الرَّأْيِ مَنِّي لَتَعْمُرُ اللَّهُ حِينَ كَسَرْتُ قَوْسِي

فالبيت الأول هو خاليًا من الرّدف في حين أنّ البيت الثاني كان مردوفًا بالواو.

ب. **سناد التأسيس:** هو "أن يأتي في القصيدة الواحدة بيت مؤسس آخر غير مؤسس" 356، ومثال

ذلك قول العجاج:

يَا دَارَ سَلْمَى، يَا أَسْلَمِي فَخُنْدِفُ هَامَةً هَذَا الْعَالَمُ

فالشطر الأول ليس مؤسسًا. في حين كان الشطر الثاني مؤسس بوجود اللف بين الروي والرّدف.

ت. **سناد حذف:** هو "اختلاف في الحركة مقابل الرّدف مثل (يُرْتَقِينَا) و (رَوَيْنَا)" 357 يعني هو "اختلاف

الحركة قبل الرّدف بحركتين متباينتين مختلفتين مثل: (الفتح والكسر) أو (الفتح والضم)" 358

قال الشاعر:

لَقَدْ أَلَجَ الْخَبَاءَ عَلَى غَدَارِي كَأَنَّ عُيُونَهُنَّ عُيُونَ عَيْنِ

كَأَنِّي بَيْنَ خَافِيَتِي عُقَابٍ يُرِيدُ حَمَامَةً فِي يَوْمِ غَيْنِ

ث. **سناد توجيه:** هو "اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد بفتح أو كسر" 359، مثل قول امرئ

القيس:

لَا وَ أَبِيكَ ابْنَةُ الْعَامِرِي لَا تَدْعِي الْقَوْمَ إِلَيَّ أَفْرَ

أو بفتح أو بضم.

إِذَا رَكِبُوا الْخَيْلَ، وَ اسْتَلَمُوا نَحَرَقْتُ الْأَرْضَ وَ الْيَوْمَ قَرُ

ج. **سناد إشباع:** هو اختلاف حركة الدّخيل الذي يفصل بين ألف التأسيس و حرف الروي 360،

كقول أبو زكرا الفراء:

تَهْوِي الْخَلِيطَ وَ إِنِّ أَقْمَنَا بَعْدَهُمْ إِنَّ الْمُقِيمَ مُكَلَّفٌ بِالسَّائِرِ

إِنَّ الْمَطَى بِنَا يَحْدُنْ ضَحَى غَدُ وَ الْيَوْمَ يَوْمُ لُبَانَةٍ وَ تَزَاوُرِ

356 - حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 247

357 - ثريّا محي الدين محمود - في الميزان الجديد في علم العروض و القوافي - ص 111

358 - حميد آدم الثويني - في علم العروض و القوافي - ص 247

359 - المرجع نفسه - ص 248.

360 - جورج مارون - علما العروض و القافية - ص 166

المحاضرة الثالثة عشر

القافية في الشعر المعاصر - الجوازات الشعرية

1- أنماط القافية في الشعر الحديث

تعتبر القافية عنصرا رئيسيا مهما في القصيدة، ولم تتخلّ عن أهميتها على امتداد تاريخ تطور القصيدة العربية.

وإذا كنا اليوم نري تحلا من قيود القافية التقليدية التي تلزم الشاعر بروي واحد في قصيدته، فإن هذا الانفكاك من أسر القافية ليس نبأ شيطانيا، بل له جذوره التراثية.

ولعل الموشحات كانت أول ثورة على نظام القافية العمودية المتصلة، حينما لجأ الموشحون إلى تنويع أحرف الروي في قوافيهم.

وفي مطلع هذا القرن لجأ الشعراء إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة باستخدام الأسلوب المقطعي.

ثم وصل التطور في الشعر الحر إلى إرسال القوافي إرسالاً تاماً في بعض قصائده. و قد أطلق بعض النقاد صرخات الذعر خشية زوال القافية، بعد أن رأوا ذلك الفيض من الشعر الحر والقصائد النثرية، مما يوقع القاريء في اللبس لعدم تمكنه من التمييز بينهما.

ولكن متابعة نتائج الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر، يجعلنا نؤكد أن إهمالهم للقافية، يجب ألا يخيف أنصارها لأن الشعراء هم أكثر الناس إدراكاً لأهمية القافية، فالشاعر يتصرف في القواعد الصارمة للوزن، يستطيع أن يخرج من الوزن الواحد إيقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية وتأثيرها النفسي ولكن هذا التصرف في الوقت نفسه يجعل الشاعر محتاجاً إلى أداة تقيد الإيقاع الأصلي للوزن، ذلك الإيقاع الذي يفترض حسن ثباته كجزء من الشكل الشعري و هذه الأداة هي القافية.

والشعراء يدركون وظيفة القافية التي أشار إليها "أوستن وارين" بقوله: إنها ظاهرة بالغة التعقيد فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كالإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات.³⁶¹

وهذه المهمة التي تحقّقها القافية تهم الشعراء إذ أن الإيقاع الجميل الذي تحقّقه القافية بتكرارها بعض مما يرويه الشعراء في شعرهم. و هكذا فإن الشعراء لم يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون أكثر مواتية للبناء المركب في القصيدة الحديثة.

³⁶¹. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث إشارة، ج 8 دائرة المعارف الإسلامية الشيعية، تاريخ

إنَّ طرح القافية بشكلها التقليدي له ما يبرره، كما يري الدكتور شكري عياد إذ يقول:
"فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي ضبط خطواتنا في القراءة أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء
أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت
الوحدات أو الأسطر في الطول .

ومن هنا تيسر إخراج القافية في الشعر الحر، على حين فشلت تجارب الشعر المرسل .أو بالأحرى
أن القافية في الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي
الأسطر ويؤكد عياد على الدور الذي حققه الشعر الحر بتحرير القافية من ارتباطها بالوزن، وإذا كان
تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحاً تاماً في بعض المقاطع فإن تحرير القافية من الوزن
يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه³⁶² .

وقد أتاح ذلك الفصل للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولاً من البيت، إذ أن البيت
فقد اكتماله القديم، و تفتت إلى وحدات متفاوتة الطول أشبه بالجمال الموسيقية التي يجب أن تلتئم في
وحدات أكبر .

وفقدان البيت لوحده الراسخة هو مصدر الخطر، ومجال الإبداع في الوقت نفسه، للشاعر الحر"
ولكن التحرر الذي أصاب القافية لم يرق للتقليديين، واعتبروا التحرر في استخدامها خسارة فادحة
وعجزاً كبيراً يعيب بنیان القصيدة .يقول شوقي ضيف و" من المؤكد أن أركاناً كثيرة من بنيان الإيقاع
الشعري والموروث سقطت أو خرت من إيقاع الشعر الحر، فقد خر ركن البيت وركن الشطر وركن
القافية، وهي أركان تحرم الأذن فيه أنغماً كثيرة، بل أنها لتنتقله نقلاً من عالم الأذن إلى عالم البصر
وكانه شعر ينظم ليقرأ لا لسمع ولا لينشر أو يتغني به، فقد حطمت فيه حدود
القوافي والشطور والأبيات وأصبح سطوراً تطول وتقصّر، والبصر ينحدر فيها من بدئها إلى نهايتها
دون توقف أو تمهل أو خواتم منتظرة".

ولا يطلق شوقي ضيف قوله تعميماً على كل الشعر الحر حين يستبشر خيراً ببعض تجارب الشعر
الحر التي استخدمت أشكالاً من التقفية إذ يقول إن عودة جرس القوافي في بعض تجارب الشعر
الحر تجعلنا نؤمن بأن إحساساً عميقاً أخذ يسري في نفوس أصحابها بأنه ينبغي أن يسعوا إلى

³⁶² . صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث إشارة، ج 8 دائرة المعارف الإسلامية الشيعية، تاريخ

النشر 2009/07/13 ص1

الملاءمة بين إيقاع شعرهم الجديد، وإيقاع الشعر الموزون وهي ملاءمة يحسن أن تتسع، فتشمل الالتحام بين السطر، وبين الشطر والأبيات التحاماً من شأن الشاعر النابه أن يقيم نظامه، بحيث يصبح لهذا الإيقاع الشعري الجديد نظاماً دقيقاً من النسب النغمية واللحنية ويطرح "الحساني عبد الله" مسألة التحرر من القافية بقوله: وإذا اعترض الوزن أو استهوته يقصد الشاعر قافية أثر الوقوف والاستئناف غير مبال بالتبعثر لأنه لا يجد ما يدعوه إلى اجتياز العقبة أو مقاومة الإغراء.

ويمكننا القول بأن القافية لم تخرخرا كاملاً من موسيقى الشعر الحر باعتراف شوقي ضيف فما حدث أنها تحررت من رتوبها بتنوعها و ليس كل الشعر ينظم لينشد أو يتغنى به و مهما يكن فمن الخطأ الادعاء بأن كل الشعر يجب أن يكون منغماً و بأن النغم هو أكثر من جزء واحد في ذلك المركب الذي تتألف منه موسيقى الكلمات وإذا كان المراد ببعض الشعر أن يغنى فإن أكثره في الأدب الحديث معد ليتلى كما يتلى الكلام العادي . وليست القافية في الشعر الحر مسألة اعترض وزن أو استهواء قافية للوقوف عليها كما يرى الحساني عبد الله .

فالقافية الجديدة كلمة تتيح للقاري الوقوف و الحركة في آن واحد، في حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعينه حتى عندما لا يقف عنده القاري . فالقافية الجديدة هي أفضل وأنسب كلمة تأتي في نهاية السطر، ولا يعتمد الشاعر فيها على ثقافته اللغوية بل تبعا لحاجته الفنية إليها.

وإذا كان اعتبار القافية ركناً أساسياً في القصيدة ليس محل خلاف فلا يعني هذا وقوفنا أمام إبداع الشعراء، وتطويرهم لإمكانيات القصيدة.

وأن نظرة فاحصة لإنتاج الشعراء الذين كتبوا القصيدة الحرة، تعطينا صورة واضحة لعنايتهم بالقافية بأشكالها المتنوعة وليس أدل على هذا من شرح شوقي ضيف بعودة القافية للقصيدة وإن كانت لم تختلف أصلاً إذ يقول³⁶³:

"ولم تعد حقا مكررة و لكنها عادت منوعة علي شاكلة تنويعها في الأشعار الدوبيت (الموشحات) والمهم أنها عادت وأن أصحاب هذه التجارب أحسوا في عمق الحاجة إلى وقائعها حتى يرضوا الأذان".

³⁶³. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص2

وتؤكد الشاعرة نازك الملائكة على أهمية القافية في الشعر الحر في كتابها قضايا الشعر المعاصر إذ تقول:

"ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا. وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة، في شعر الشطرين الشائع".

ثم تعود لتؤكد على ضرورة القافية في مقالة نشرتها بعد كتابها ذلك بأربعة عشر عاما وفيها تعدد العوامل التي تجعل التقفية ضرورة نفسية وسيكولوجية ملحة لأنها تحدد نهاية السطر، وتلم شتات الجو بالنغم العالي الذي تحدثه وهي تهدي القاري ء أثناء قراءته للقصيدة، وتعبر عن تحكم الشاعر فيما يقول كما تعبر عن أفكاره الداخلية التي لا يتعمدها. وهي ضرورية لأنها نغم، وهي تقيد الشاعر وتقيده إذ بحصره ما يقوي بصر الشاعر، وهي ذات موجة غامضة يستشعرها دون أن نشخصها. وهي توحى بوضوح الفكرة حين تعزل شطرا عن شطر³⁶⁴.

ولا يختلف اثنان على أهمية القافية أو فائدتها في القصيدة التقليدية أو الحرة. وإذا كانت تحقق في القصيدة التقليدية العزل بين الأبيات، فإنها تشكل في القصيدة الحرة عاملا من عوامل التواصل النفسي.

ومن ثم فإن هناك نمطين من القافية هما: القافية العمودية، والقافية الحرة وتحت هذين النمطين تندرج أنظمة من القوافي متعددة وهي :

أولا: القافية العمودية:

ويندرج تحتها نظامان :

1. القافية العمودية المتكررة.

2. القافية العمودية المتعددة.

ثانيا: القافية الحرة

ويندرج تحتها :

1. القافية الحرة المقطعية.

2. القافية الحرة المتغيرة .

3. القافية الحرة المرسلة .

³⁶⁴ المرجع نفسه ص 3.

• أنماط القافية العمودية الحرة المتكررة المتعددة المقطعية المتغيرة المرسلة

أولاً: القافية العمودية: يعرف الخليل بن أحمد القافية بقوله: " هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله"

وتجمع التعريفات للقافية بأنها التوافق في تكرر أصوات وأحرف متماثلة في أواخر الأبيات الشعرية³⁶⁵.

واستخدم القافية العمودية شعراء عدة وكتبوا الشكليات الحر والتقليدي على السواء إذ نجد توفيق زياد قد جاء له 39 قصيدة مستخدماً فيها عمود الشعر التقليدي بنسبة 42% من مجمل قصائده، ومحمود درويش بنسبة 23.5% من مجمل شعره وسميح القاسم بنسبة 6% و فوزي الأسمر بنسبة 8.6% ... و هذا يدل على أن القافية العمودية لم تفقد وظيفتها، وأن للشاعر الحرية في اختيار أسلوب التقفية الذي يراه مناسباً.

ويمكننا في إطار القافية العمودية أن نلاحظ نظامين يتدرجان تحتها.

1. القافية العمودية المتكررة: وهي القافية العمودية التي تسير على النهج الاتباعي بالتزام روي واحد على امتداد القصيدة كلها .

ومن نماذج هذا النمط قصيدة " نحن بخير " للشاعر جورج نجيب خليل يقول فيها:

أي خير هذا الذي أنت فيه	أخوك الحبيب عنك بعيد؟!
وجراح القلوب تزداد عمقا	وبأغوارها دم و صديد؟
والهزار الطروب قد هجر الأيك	فمات الصداح و التغريد
والجنان الغناء أمست قفارا	جف فيها ريحانها و الورود؟
ونوادي السمار بددها الدهر	فبئس التبديد و التشريد
والصخور الصماء فتنتها الحقد	فذاب الصوان و الجلمود

وجاءت هذه القصيدة برويها "الدال" جامعة في ردها حرفي اللين "الياء" و "الواو" وهو جائز عروضاً وتحقق القافية في هذا النموذج إيقاعاً معنوياً وموسيقياً في الوقت ذاته، ولكن الشاعر يقع في شرك الموسيقى في البيت الثالث والرابع والخامس والسادس، حينما يقول جف ريحانها والورود، ألا يمكن أن يجف الياسمين و البرتقال الخ . . . كذلك التبديد التشريد فكلمة التشريد جاءت لإقفال الإيقاع الموسيقي و كذلك كلمة الجلمود³⁶⁶.

³⁶⁵. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث إشارة، ص.3.

³⁶⁶. المرجع نفسه ص.4.

2. القافية العمودية المتعددة: وهي القافية التي تتعدد فيها أحرف الروي بالتتابع، سواء أكان ذلك على أساس تنويع القافية في القصيدة العمودية غير المقطعية أو في القصيدة العمودية المقطعية. وفي قصيدة "رسالة إلى جميلة" للشاعر "حنا أبو حنا" ينوع الشاعر قوافيه بشكل رباعي، في ثمانية مقاطع، باستثناء المقطع السادس وهو من ثلاث أبيات؛ يخاطب في المقطع الأول جميلة الجزائرية: لا تقولي: كيف شقت دربها هذي الرسالة قد هدتها فوق زنزانتك البيضاء هاله من ضياء اليأس والعزم زمن نور البسالة وصمود يصصر الظلم ويغتال رجاله.

ثم ينتقل من هذه القافية الساكنة الهادئة التي تعتبر تمهيدا للرسالة التي بعثها للمناضلة ينتقل إلى قافية أخرى في المقطع الذي يليه، وهي يرويها الرائي، تمثل صوتاً أعلى من التمهيد.

حيث يبلغها تحيات شعبه. وإعجابهم بها مستخدماً روي الراء المتحرك. "إذا حياك في الزنزانة الرطبة عطر* وإذا شع بها دفء وإيناس وسر إنها منا تحيات وإعجاب وفخر* وقلوب، كلها قلب خافق حولك نسر"³⁶⁷

وباستثناء المقطع السابع فإن روي القصيدة يظل يتردد بين روي الحاء وروي الراء متعاقبين ومع اختلاف الحروف في كل قافية. إذ جاء بترتيب القوافي كما يلي :

- المقطع الثالث كانت مثل البطولة القتيلة الرجولة جيله.
- المقطع الرابع كانت القافية هي نور العبير البصير النفير .
- المقطع الخامس المشنقة محرقة مغلقة مطرقة.
- المقطع السادس الجزائر تائر الخاجر.
- المقطع السابع وحدنا السنا كلنا هنا.
- المقطع الثامن يعود إلى قافية المقطع الثالث البطولة الوسيلة الخميطة جميلة.

كذلك يتم التنويع في القافية العمودية عن طريق التتابع، قد يأتي هذا التنويع متوائماً، مع تغير البحر كما جاء في قصيدة لجورج نجيب خليل بعنوان " نشيد السلام " حيث استخدم فيها الرجز الرمل ثم الرجز وأخير الرمل. يبدأ الشاعر قصيدته ببحر الرجز: في حضن كل واد* و فوق كل تل يردد العباد* أنشودة الأزل سلام . . سلام* و كوننا أصم* لا يسمع النداء فجرّدوا الهمم* و وحدوا الحدا ثم ينتقل إلى "الرمل" بقافية جديدة: يا بلاد الأنبياء الصالحين* كنت في الماضي منارا للأمم فلتظلي دائماً في كل حين* بسمه وضاعة في كل فم ولنقم في أرضنا صرحا مكين* مشرق الطلعة سامي

³⁶⁷. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص5.

الشم ولنكن رمز الوفا من كل دين في شموخ يتسامى للقمم وهكذا يستمر بتنويع القافية في القصيدة مع تنويع الأبحر.

ثانيا :القافية الحرة: وهي ذات أنماط ثلاثة :

أ. القافية الحرة المقطعية: ويتم فيها تنويع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع، و تتغير مع كل مقطع جديد.

وقد تتمثل بتكرار قافية أساسية، في كل مقطع سواء أكانت واحدة أو مزدوجة وتمثل قصيدة محمود درويش "يوميات جرح فلسطيني" من بحر الرمل نموذجاً لهذا النظام فالقصيدة تتكون من أربعة وعشرين مقطعا تختلف أطوالها، سواء مقاطعها أو أسطرها الشعرية.

يقول فيها :

1. نحن في حل من التذكار فالكرمل فينا و على أهدابنا عشب الجليل لا تقولي: يتنا نركض كالنهر إليها، لا تقولي :نحن في لحم بلادي . هي فينا.

2. لم نكن قبل حزينان كأفراخ الحمام و لذا لم يتفتت حبنا بين السلاسل نحن يا أختاه، من عشرين عام و نحن لا نكتب أشعارا و لكننا نقاثل.

3. ذلك الظل الذي يسقط في عينيك شيطان إله جاء من شهر حزينان لكي يعصب بالشمس الجباه إنه لون شهيل إنه طعم صلاه إنه يقتل أو يحيي و في الحالين آه.³⁶⁸

وهذه المقاطع الثلاثة تكفي للدلالة على هذا الأسلوب، ففي المقطع الأول استخدم قافية واحدة هي "فينا" وأقل بها المقطع .

وفي المقطع الثاني استخدم قافية مزدوجة وأقل بإحداها المقطع.

وفي الثالث استعمل قافية واحدة محورية وبها أقل المقطع.

ثم هناك نوع مقطعي ويتمثل بتنوع قوافي كل مقاطع القصيدة دون التزام بقافية واحدة أو بقافية محورية واحدة أو مزدوجة في كل مقطع .فقد يشمل مقطع على قافية واحدة أو مرسله، ويشمل غيره على قافيتين أو ثلاث أو أكثر، وقد يشمل المقطع الواحد على قافيتين أو ثلاث ولكن ذلك التنوع يتم بدون انتظام.

³⁶⁸. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص 6.

ب. **القافية الحرة المتغيرة:** النمط الثاني من أنماط القافية في الشعر الحر هو نمط القافية المتغيرة ويقوم فيها الشاعر باستخدام العديد من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدد في استخدامها³⁶⁹.

وقد تتنوع القوافي و تتشابه و تتداخل في القافية المتغيرة بحيث يستعمل الشاعر القافية ويتركها وقد يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخرى وهكذا دونما انتظام استعمالها. وهذا النوع هو أكثر الأنواع دورانا في الشعر الحر.

ج. **القافية المرسلة:** تتمثل في تحرر القصيدة تحررا كاملا من القافية إلا ما جاء منها عرضا. وإذا كانت القافية "المرسلة" تطرح قضية غياب هذا الإيقاع العذب الذي تحققه القافية فإن القصائد المرسلة تتراوح في جودتها باختلاف إمكانية الشعراء أنفسهم، فأرسال القافية يحتاج إلى إمكانيات شاعرية تحقق تعويضا عن فقدان هذا العنصر الموسيقي الهام في القصيدة.

ولعل إحساس بعض الشعراء بأن الجرس الموسيقي الذي تحققه القافية بتكرارها يقف حجر عثرة أمام انسياب الإيقاع الذي يتحقق باسترسال المعنى هذا الإحساس هو الذي حدا بهم، بإرسال قوافيهم، ذلك لأنه لا يمكن فصل الجرس الموسيقي عن المعنى كما تقرر "اليزابيت درو": "إن الجرس يسند المعنى، وأنه ليست له قيمة جمالية مستقلة في ذاته وهذا هو أساس الزخرفة اللفظية الصغيرة كانت أو كبيرة وليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الجرس. ولا يمثل النظام الوزني في نفسه إلا الإطار الآلي أو العرفي، الذي يستطيع الشاعر في داخله أو بارتسامه له أن يبني الحركة الشعرية وينصب العرف المأثور زخرفة المؤثرات الصوتية المتكررة التي تمتع الأذن ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئا سوي تكرر هذه المؤثرات في رتابة دائمة فإن النتيجة ستكون مجرد خلق شيء يثير الضجر والملل إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر

الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد منها ثم يعود إليها وهي عنصر في حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق أو الانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات.

وهو يمثل الحرية التي يمكن أن يمارسها الشاعر في إطار الضرورة التي فرضها على نفسه، هي صوت الشاعر الخاص يتحدث من خلالها العرف التقليدي الوضعي.

³⁶⁹. المرجع نفسه ص7.

ولعل خير تأكيد على ذلك أن كثيرا من القصائد التي أرسلت القوافي كانت من القصائد المدورة والتي تحتاج نفسا موسيقيا واحدا في قراءتها إذ تصبح بعض قوافيها إنما هي نوع من التقفية الداخلية. بل ونجد نوعا آخر من القصائد المركزة التي يمكن تسميتها بالتوقعيات والتي قد تأتي في سطر شعري واحد، هذه الأسطر "التوقعيات القصائد" لا تحتاج إلى قافية.

يقول سميح القاسم في إحدى توقعياته، وهي كثيرة جدا وتشكل ظاهرة في شعره يقول في قصيدته التوقيعة: بعنوان "ضيق" لمحاكم التفتيش أشكو (مفاعلهن متفاعلهن).

وبعنوان "يوم كنت سلعة" قتلوني مرة وانتحلوا وجهي مرارا (فعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن) . فإن هذه التوقعيات لقصرها الشديد لا تحتمل التقفية، فما جاء بعنوان "ضيق" هو شطر من بيت من مجزوء الكامل.

وما جاء بعنوان "يوم كنت سلعة" شطر من بيت مجزوء الرمل³⁷⁰.

وإذا كانت هناك بعض "قصائد توقعيات" لسميح القاسم وغيره، قد جاءت ذات قواف فإنها كانت تحتمل التقفية من ناحية شكلية بحتة، إذ أن طولها يتيح لها ذلك. أما النماذج التي مثلنا لها هنا فهي لا تدخل ضمن القصائد.

وهذا نموذج القصيدة المرسلة: تقول ليلى علوش في قصيدتها "جولة عادية في عالم غير عادي" "بحر الرمل"

"أنقل الخطو على دقات قلبي فإذا اشتط النهار وتعاليت في تجاوب الطبول الثائرة ألف صرخة تلهب الأنفاس في الوجه النحاسي وانطلق نمرك الوحشي يا "أفريقيا" من جنازير النخاسة أنقل الخطو إلى الأدغال فورا"، وهنا تحررت الشاعرة تماما من القافية وهذا نموذج آخر من قصيدة "ومضة من رجع الصدي" لإدمون شحادة يقول: "دروبي في انحدار الصمت تبقي متعبة مثل تاج فوق رأس الملكة ورياح الصباح في أيام حبي تطلق الجني شوقا . في الظهيرة في الليالي الحالكة وقتاتي خلف شباك البيوت المقلدة يوم كان السور أعلى من رؤوس العاشقين تتلطي في غضب . الخ.

ومن خلال استقرائنا لأنماط القافية يمكننا أن نستخلص النتائج التالية: ³⁷¹

✓ إن القافية العمودية المتكررة تحقق إيقاعا موسيقيا ومعنويا في الوقت ذاته لدى الشعراء المجيدين كما في قصيدة "قربان" لسميح القاسم و لكن الشاعر غير المجيد قد يقع في شرك الموسيقى حينما تضطره وحدة الإيقاع إلى إيراد قواف لا تضيف قيمة معنوية إلى النص.

³⁷⁰. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص 7-8.

³⁷¹. المرجع نفسه ص 8.

✓ ويمكن للشاعر أن يستخدم القافية العمودية المتعددة كتعبير عن أحاسيس متنوعة ومعاني مختلفة. كما يمكنه أن يستخدم تعدد القوافي لتتلاءم مع تغير الإيقاع الموسيقي بتغير الأبحر في القصيدة الواحدة.

✓ إن القافية الحرة في القصيدة المقطعية، تكسب القصيدة تلونا محببا في الإيقاع، مما يتيح اليسر في التعبير عن المعاني والمشاعر والمواقف الدرامية، وهي بذلك تتيح للشاعر حرية اختيار أنسب القوافي للمعنى والموسيقى في القصيدة.

✓ إن إرسال القافية ليس انتصارا للقصيدة، بمقدار ما هو عبء عليها، إذ يحتاج التخلص الكامل من القافية إلى قدرة شعرية كبيرة للاستعاضة عن هذا الإيقاع الذي تولده القافية. وقد يستعيض الشاعر عن ذلك بأنواع من التقفية الداخلية والموسيقى الداخلية³⁷².

2- الضرورة الشعرية

الضرورة الشعرية هي رخص أعطيت للشعراء في مخالفة قواعد اللغة وأصولها المألوفة، وذلك بهدف استقامة الوزن وجمال الصورة الشعرية، فقيود الشعر عدة، منها الوزن، والقافية، واختيار الألفاظ ذات الرنين الموسيقي والجمال الفني، فيضطر الشاعر أحيانا للمحافظة على ذلك إلى الخروج على قواعد اللغة من صرف ونحو.

ومن الضرورات ما هو حسن وقبيح وبينها في الدرجة، وهي كالحرام في بعض أحوالها كالذي يأكل لحم خنزير لضرورة فلا يحق له أن يملأ بطنه أو أن يشبع بل يأخذ ما يقيه الهلاك فقط، وحتى ما يحسن منها فينبغس ألا يكثر منه حتى لا يشين القصيدة³⁷³.

والضرورات الشعرية كثيرة، متنوعة فمنها ضرورات الزيادة، وضرورات النقص، وضرورات التغيير، وهي كما يلي:

أولاً : ضرورات الزيادة:

1. تنوين مالا ينصرف، مثل:

ويوم دخلتُ الخدرَ خدرَ عنيزةٍ = فقالت : لك الولياتُ إنك مُرْجِلِي

والأصل (خِدْرَ عُنَيْزَةٍ) لكنه صرف للضرورة.

2. تنوين المنادى المبني، مثل:

³⁷². صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث ص 8.

³⁷³. محمد أبو الفتوح غنيم، مقال : الضرورة الشعرية، منبر حر للثقافة والفكر والأدب ، 30 تشرين الثاني 2009.

سلام الله يا مَطَرٌ عليها = وليس عليك يا مَطَرُ السلام

والأصل (يا مَطَرُ) لكنه نَوَّن للضرورة.³⁷⁴

3. مد المقصور، مثل:

سيغنيني الذي أغناك عني = فلا فقّر يدوم ولاغناء

والأصل (و لاغنى) لكنه مد للضرورة.

4. إشباع الحركة فينشأ عنها حرف مد من جنسها، مثل:

تنفّي يداها الحصى في كلّ هاجرة = نفّي الدنانير تنقأ الصياريف

والأصل (الصيارف) لكنه أشبع للضرورة.³⁷⁵

ثانيا : ضرورات النقص:

1. قصر الممدود مثل:

لابدّ من صنعا وإن طال السّفَر = وإن تحنّى كلّ عودٍ ودبّر

والأصل (صنعاء) لكنه قصّر للضرورة.

2. ترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء، مثل:

لنعم الفتى تعشو إلى ضوء ناره = طريف بن مال ليلة الجوع والخصر

والأصل (مَالِك) لكنه رخّم للضرورة.

3. ترك تنوين المنصرف، مثل:

وما كان حصن ولا حابس = يفوقان مردّاس في مجمع

والأصل (مردّاسا) لكنه ترك التنوين للضرورة.

4. تخفيف المشدد في القوافي، مثل:

فلا وأبيك ابنة العامريّ = لايدعي القوم أنّي أفر

والأصل (أفر) لكنه خفف للضرورة.

ثالثا : ضرورات التغيير:

1. قطع همزة الوصل، مثل:

ألا لأرى إثنين أحسن شيمة = على حدّثان الدهر مني ومن جنل

³⁷⁴.المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

³⁷⁵. محمد أبو الفتوح غنيم، مقال : الضرورة الشعرية، ص 4.

والأصل (اثنَينِ) لكنه قَطَعَ للضرورة.

2. وصل همزة القطع، مثل:

يَا أَبَا الْمُغِيرَةِ رَبِّ أَمْرٍ مَعْضِلٍ = فَرَجَتْهُ بِالْمَكْرِ مِنِّي وَالدها

والأصل (يَا أَبَا) لكنه وَصَلَ للضرورة.

3. فك المدغم، مثل:

الْحَمْدُ لِلَّهِ الْعَلِيِّ الْأَجَلِّ = أَنْتَ مَلِيكَ النَّاسِ رَبًّا فَأَقْبِلِ

والأصل (الْأَجَلِّ) لكنه فَكَّ للضرورة.

4. تقديم المعطوف، مثل:

أَلَا يَا نَخْلَةً مِنْ ذَاتِ عِرْقٍ = عَلَيْكَ وَرَحْمَةُ اللَّهِ السَّلَامُ

والأصل (عَلَيْكَ السَّلَامُ وَرَحْمَةُ اللَّهِ) لكنه قَدَّمَ المعطوف للضرورة.

أسئلة على ما سبقت دراسته

س1: ما الضرورات الشعرية؟، ولم خص بها الشعراء دون النثرين؟، وما درجاتها؟، وما أنواعها؟

س2: الضرورات الشعرية ثلاثة أنواع، اذكرها ومثل لكل نوع بمثال.

س3: بين مكان الضرورة، ثم وضحها واذكر نوعها في الأبيات الآتية:

(1). لا بَدَّ مِنْ صَنَعَا وَإِنْ طَالَ السَّقَرُ * * وَإِنْ تَحَنَّى كُلُّ عودٍ وَدَبِرُ

(2). مُحَمَّدٌ نَفِدَ نَفْسُكَ كُلُّ نَفْسٍ * * إِذَا مَا خَفَتَ مِنْ شَيْءٍ تَبَالَا

(3). أَلَمْ يَأْتِيكَ وَالْأَنْبَاءُ تَنْمِي * * بِمَا لَاقَتْ لِبْنُ بَنِي زِيَادٍ

المحاضرة الرابعة عشر

موسيقى الشعر الهندسات الصوتية والتنسيقات العروضية

المقدمة

الشعر حساسية انفعالية راقية، وتمثيل إبداعي لقدرات اللغة الصوتية والدلالية، يفرض بآلياته المجازية على اللغة انحرافاً يرمي من ورائه إلى استثمار الإمكانيات الفنية المخبوءة فيها، وكشف طاقاتها الكامنة، والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية والتأثير، وربما كان السمع آلة الإدراك الأولى في تلقي الشعر، ومن هذا المبدأ كان لا بد للشعر من التركيز على الناحية الصوتية، لذلك بحث المبدعون الأوائل عن الطريقة المثلى التي يستطيعون من خلالها تحقيق الأثر الفعال بأقوالهم في الآخرين، وهكذا " تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووند ليسهل على السمع، ويبلغ أثره في النفس ³⁷⁶"، ويؤكد حسان بن ثابت أهمية حلوة القول وتأثيره في الأسماع بقوله :

إني لأعجب من قولٍ غررت به حلو يمد إليه السمعُ والبصرُ
لو تسمعُ العصمُ من صمِّ الجبال به ظلتُ من الرأسياتِ العصمُ تتحدُرُ ³⁷⁷
ونلمح هذا التوجه والاعتقاد في قول بشار بن برد المشهور الذي رفع من شأن السمع وقدمه على البصر :

يا قومُ أذني لبعضِ الحي عاشقةٌ والأذن تعشق قبل العين أحياناً
قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم الأذنُ كالعين توتي القلبَ ما كانا ³⁷⁸ .

فالإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك أثراً في قواه الذهنية والتخيلية، ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفاً وألفاظاً وتراكيب تتوزع وفق هندسة صوتية معينة يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار، أو

³⁷⁶ عبد الله الغدامي: الصوت القديم والجديد - دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص9.

³⁷⁷ الجاحظ: المحاسن والأضداد، تحقيق فوزي عطوي، دون طبعة، دار صعب، بيروت، 1969م، ص56.

³⁷⁸ "ديوان بشار بن برد، ج4، شرح محمد الطاهر عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،

1957م، ص 194

يستخدم تقنيات صوتية نابعة من استثمار آليات البديع، مما يجعل الإيقاع منبثقاً عن جملة من التقنيات التي تخلق بتضافرها وحدة وزنية متكاملة ومتناسقة، وفي ذلك يقول نزار قباني "الشعر هندسة حروف وأصوات تُعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها"³⁷⁹

ولا شك أنه لا انفصام بين الهندسة الصوتية وقدرة القول على التأثير في السامع، ويمكن الاستدلال على ذلك بما ورد في القرآن الكريم من تكرار لبعض الأحرف أو المقاطع الصوتية في افتتاح سور معينة، وبالرغم من عدم اتفاق المفسرين على وضع تعليل مقنع لها، إلا أن لها تأثيراً نفسياً وتخليلاً على المتلقي لا يمكن التغاضي عنه، وإلى هذا يشير أبو هلال العسكري بقوله: "وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً ورشيقاً كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: ألم، وحم، وطس، وطسم، وكهيعص، فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس بمثله عهد، ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده، والله أعلم بكتابته"³⁸⁰.

فالإطار الصوتي يتلاحم مع سائر عناصر التجربة الفنية الأخرى من ألفاظ وتركيب وصور وأخيلة وحروف، ويخرج هذا التلاحم بإطار إيقاعي خاص، له طبيعته ووظيفته المنوطتان به في القصيدة. من هنا كان البحث الراهن محاولة في فهم العلاقات الداخلية التي تشكل المرتكز في إنتاج إيقاع يناسب الانفعال النفسي، والحالة الشعورية، والمعاني الدلالية، التي انبثقت عن ترتيب مقنن ومنظم لحركة الأصوات في النص، ونتخذ هنا نصوصاً شعرية معاصرة مداراً للتحليل، وسنعمد عليها لسبر الأداء الوظيفي لتقنية التكرار الحرفي، بوصفها مكوناً من مكونات الإيقاع الداخلي، في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للنص.

1- الإيقاع، البناء الصوتي للقصيدة :

الإيقاع نوع من الانزياح في الخطاب، ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، وهذا الانزياح يختص بالكيفية التي ترتب بها الأصوات في النص، فالشعرية لا تتحقق دون الإيقاع، وبالرغم من استحواذ بعض النصوص النثرية على شيء من الإيقاع فإن ذلك لا يرفعها إلى مكانة الشعر لأسباب

³⁷⁹ قباني، نزار: الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964، ص 39.

وينظر : حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ج1، ص 17.

³⁸⁰ أبو هلال العسكري، الصنائع، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، دون تاريخ، ص 457.

عدة، وهذا يدفعنا إلى البحث عن أسرار الإيقاع الشعري، والتفكير فيما إذا كان العروض العربي يستوعب هذه الأسرار، إذ نلاحظ أن النقد القديم لا يتفق كثيراً مع النظرة المعاصرة للإيقاع، إذ تبني نظرة معيارية ذات قواعد صارمة في تحديد الوزن والقافية مما لا يخرج عن الأسس التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذا واضح في تعريف قدامة بن جعفر للشعر بقوله: "حدّ الشعر بأنه كلام موزون ومقفى ويدل على معنى"³⁸¹.

فالإيقاع عنده هو الوزن والقافية، فالنظرة التقليدية تتناول الفرق بين الشعر والنثر من وجهة نظر ضيقة، إذ كانت تنظر إلى الشعر "على أنه النثر مضافاً إليه الوزن والقافية وعندما يتجرد من الوزن والقافية ويتحول إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه"³⁸².

فأهملت الحركة الإيقاعية، وركزت على التناوب الزمني للصوت، لذلك لم يلحظ النقاد القدماء الإيقاع "إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري، مع أنه كان من أوضح فنّي العمارة والزخرفة الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي"³⁸³ مما يعني استبعاد كل ما من شأنه أن يسهم في بناء معمارية الهندسة الصوتية خلا التقسيم الزمني للصوت "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"³⁸⁴ العنصرين السابقين: الوزن والقافية، وإن تجرأ شاعر على خرق الوزن العروضي - المعهود سماعاً قبل أن يقنن ويصبح قاعدة لاحقاً - تعرض للذم والتوبيخ، مما منع محاولات الخروج على البنية الإيقاعية للشعر من النمو والتطور، بالرغم من أن الشعر العربي القديم لا يخلو من مثل هذه المحاولات بدءاً من قصيدة عبيد بن الأبرص التي مطلعها :

أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْلُقُطِيَّاتُ فَالذُّنُوبُ³⁸⁵

³⁸¹. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، 1963م، ص 171

³⁸². محمد حماسة عبد اللطيف: منهج في التحليل النصي للقصيدة - تنظير وتطبيق - مجلة فصول، محور

"الشعر العربي المعاصر"، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد الثاني، صيف 1996 ص 110.

³⁸³. عزالدین إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ط، 1992، ص 281

³⁸⁴. ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة ولسان العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب

العربية، بيروت، 1977، ص 238

³⁸⁵. أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر، د. ط، 1981. ص

يقول قدامة بن جعفر عن هذه القصيدة: " وفيها أبيات قد خرجت عن العروض البتة، وقبح ذلك جودة الشعر، حتى أصاره إلى حد الرديء منه، فمن ذلك قوله:

والمَرْءُ ما عاشَ في تَكْذِيبٍ طُولُ الحَيَاةِ لَهُ تَعْذِيبُ

فهذا معنى جيد ولفظ حسن، إلا أن وزنه قد شأنه وقبح حسنه، وأفسد جيده. " 386

ومن ذلك أيضاً ما ورد عن أبي العتاهية" قال محمد بن أبي العتاهية: سئل أبي: هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض. وله أوزان لا تدخل في العروض" 387 .

وما لبثت أن تولت أشكال الخروقات على الأنماط العروضية القديمة، وصولاً إلى الشعر الحر وقصيدة النثر، فتجاوز الشعراء العروض من خلال استخدام زخافات مستحدثة، أو من خلال التنويع في الأوزان في القصيدة الواحدة، والاستغناء عن القافية الموحدة، وغير ذلك من أشكال التنويع الموسيقي الذي نتج عنه مفهوم جديد للإيقاع الشعري، إذ يفرق عبد الرحمن موافي بين الوزن والإيقاع بقوله: "الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة، بينما الإيقاع يمثل مفهوماً موسيقياً أكثر اتساعاً، يشتمل - إلى جانب الوزن - على أنظمة صوتية أخرى تعتمد على الكم، كما في حالة الوزن العروضي، أو الارتكاز كما في حالة النبر، وقد تتأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل: الترصيع، والتجنيس الداخلي، والتقسيم، والمقابلة، والمطابقة، إلى جانب بعض الظواهر الصرفية" 388 .

فالإيقاع مفهوم شامل للهندسة الصوتية في القصيدة، بينما الوزن والقافية لا يمثلان إلا المستوى الخارجي منه، أو القاعدة المفروضة عليه من الخارج، بحكم أن الشعر لا يكون شعراً بدون الوزن والقافية - كما في قول قدامة بن جعفر السابق - بينما الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر نابع عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، وهو الأمر الذي يخلق تفاعلاً عضوياً بين النظام الصوتي والنظام اللغوي في القصيدة، ولذلك يضم الإيقاع إلى مداره ضروب البديع والتكرار والقافية الداخلية وحروف المد والهمس والجهر. ومدى التآلف بين هذه العناصر نفسها، من جهة، وتناغمها مع تجربة الشاعر، من جهة أخرى، هو الذي يحدد الإيقاع الداخلي، وهو ما لم يلتفت إليه النقد القديم؛ لأنه "عني

386 . قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 178 .

387 . أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج 1، 345.

388 . عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004،

بالإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية بعده جانباً مهماً في الحكم على جودة القصيدة³⁸⁹، "، وميز صلاح فضل بين المستوى الخارجي والمستوى الداخلي بقوله: "المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها، ومسافاتهما، وتوزيع الحزم الصوتية، ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري".³⁹⁰ وفي الإيقاع الداخلي يكون هناك تناغم وتوحد بين الانفعال الوجداني والنغم الصوتي المنبعث عن جرس الأحرف والكلمات: " فالإيقاع في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات الداخلي يؤدي دوراً هاماً³⁹¹ أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة³⁹² "، إذن هناك تلازم بين الموسيقى الخارجية والداخلية، و" إن الإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين يعزفان معاً في نفس المتلقي، وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في الوزن والقافية، ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق³⁹³ "، ومن هنا أشار أدونيس إلى العلاقة الوثيقة بين الانفعالات النفسية والكلمة في النص، وجعل هذه العلاقة أساس البناء الإيقاعي الذي يتجاوز الوزن العروضي إلى أسرار غامضة من الحركات الداخلية التي تمرر بها النفس وتظهر في سياق النص: " الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزواج الحروف وتناظرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"³⁹⁴.

ومما لا شك فيه أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة في إطار معين، بيد أنه يتسع ليشمل عناصر أخرى تراعي خصائص الأصوات من الجهر والهمس والنبر والتنغيم، فضلاً عن ظاهرة التكرار وضروب البديع، وغيرها، وقد يرتبط الإيقاع هنا -مثلاً- بالسجع لا بالوزن العروضي، لذلك يرى عبد الله الغدامي فرقاً بين الوزن والإيقاع فيقول: "ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقفاً على قارئها يختلف عما سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنه العروضي،..... والسبب في ذلك أن لكل كلمة

³⁸⁹. ينظر: عبد الكريم حسين، عمود الشعر، مواقع، ووظائفه، وأبوابه، ط1، دار النمير للطباعة والنشر، دمشق،

2003م، ص 130.

³⁹⁰. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص22.

³⁹¹. هكذا وردت في الأصل، والصواب: مهماً

³⁹². فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، د. ط، 1997، ص 441.

³⁹³. خليل موسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص 93

³⁹⁴. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 94.

لغوية وزناً عروضياً، ولها وزن صرفي، كما أن لها نظاماً مقطعياً، وفيها نظام نبري³⁹⁵. " وأشار الجاحظ إلى أن الوزن وحده في الكلام لا يجعل منه شعراً، لأن الأصل في ذلك هو القصد، مما يعني أن الشعرية هي شرط خلق القصيدة، والشعرية تشمل المستوى الدلالي والمستوى الصوتي، فضلاً عن سائر العناصر الأخرى من العاطفة والخيال وغيرهما، وهذه المستويات يصيبها الانزياح الذي يشكل جزءاً من الفروق الأساسية في مستوى الإبداع بين نص وآخر، فالشعر هو الانزياح عن المعتاد، لذلك لا يكون الكلام التداولي شعراً ولو استحوذ على الوزن: " اعلم لو أنك اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مستفعلن ومستفعلن كثيراً، ومستفعلن مفاعله، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً...، وكيف يكون هذا شعراً، وصاحبه لم يقصد إلى الشعر " ³⁹⁶ فهناك تواصل ما بين الشعر والنثر، إذ يمكن أن نلاحظ عناصر نثرية في الشعر، وعناصر شعرية في النثر، وليس هذا الرأي بمبتدع، فقد نسب إلى أبي سليمان المنطقي أنه قال " في النثر ظل من النظم، ولولا ذلك ما خف ولا حلا، ولا طاب ولا تحلى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده " ³⁹⁷ فالإيقاع هو تنظيم وترتيب لفيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات، يستطيع أن يمنح النص كثيفاً معنوياً، وعمقاً دلالياً، وتأثيراً نفسياً وخيالياً فعالاً في المتلقي، إذ ترى الشكلائية الروسية أن " الإيقاع مثله مثل الصور يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا أي غور المعنى الكامل " ³⁹⁸ ولذلك فإن الإيقاع لا يتوقف عند الوزن والقافية، وإنما يتعداهما إلى جملة من العناصر والظواهر التي تتأزر وتتناغم على المستوى الصوتي واللغوي والبلاغي لتنتج تنظيماً نوعياً من الحركة النصية، وفي هذا الصدد جاء تعريف رجاء عيد للإيقاع بأنه " ليس عنصراً محدداً، وإنما مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المتميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التنسيق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدّات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار

³⁹⁵. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985،

ص311.

³⁹⁶. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، دار الفكر، بيروت، دون تاريخ، ص 288-289.

³⁹⁷. أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، د. ط، القاهرة، 1929، ص 246.

³⁹⁸. نقلاً عن: سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص،

الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة.³⁹⁹ من هنا حرص الشاعر المعاصر على القيمة الصوتية للأحرف والمفردات، مثلما حرص على قيمتها الدلالية والبلاغية في سياق النص الإبداعي، ومن أجل تحقيق إيقاع متناغم ومؤثر في النص لا بد للشاعر من الاستحواذ على الأسرار الكامنة في الأحرف والكلمات من الإحياءات الدلالية والنفسية والانفعالية، والقدرة على تنظيمها وصياغتها في نسيج النص بما يحقق لها إيقاعاً محركاً لانفعالات المتلقي، وحدد أدونيس بعض العناصر التي تحقق للشاعر هذا الإيقاع، ومنها " التوازي و التكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها⁴⁰⁰ " والإيقاع الداخلي " يتولد من تماس الكلمات فتتفجر وتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف⁴⁰¹ " ، مثلما هو " حركة تنمو وتولد الدلالة⁴⁰² " ، ويمكن أن نسبر هذا الفهم في نص شعري للبياتي⁴⁰³ ، يمتاز ببني متنوعة تسهم في إنجاز إيقاعه :

أيا جيل الهزيمة .. هذه الثورة
ستمحو عاركم وترحز الصخرة
وتتزع عنكم القشره
وتفتح في قفار حياتكم زهره
وتتبت ، أيها الجوف الصغار ، برأسكم فكره
سيغسل برقها هذي الوجوه وهذه النظرة
ستصبح هذه الحسره
جسوراً وقناديل
زهوراً ومناديل
ويصبح باطل الحزن أباطيل
وتزهر في فم الشعب المواويل
ستهوي تحت أقدامك ، يا جيلي ، التماثيل
وتسقط عن رؤوس السادة التيجان

³⁹⁹. رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، دار الفكر، بيروت، ط1، ص 112

⁴⁰⁰. أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة(شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س 4، ع14، 1960، ص:80

⁴⁰¹. عبد العزيز مقال: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دارالآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 57

⁴⁰². يمنى العيد: في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص105

⁴⁰³. عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ديوان سفر الفقر

والثورة، قصيدة إلى عبد الناصر الإنسان، ج 2، ص 8.

كأوراق الخريف ستسقط التيجان
وتجرفها رياح الكادحين لهوة النسيان
فهذا البرق لا يكذب
وهذا النهر لا ينضب
وهذا الثائر الإنسان عبر سنابل القمح
يهز سلاسل الريح
مع المطر
مع التاريخ والقدر
ويفتح للربيع الباب
فيا شعراء فجر الثورة المنجاب
قصائدكم له ، لتكن بلا حُجَاب
فهذا المارد الثائر إنسان
يزرح صخرة التاريخ ، يوقد شمعة في الليل للإنسان .

إذا تجاوزنا الوزن والقافية، فإن نسق الإيقاع الداخلي يقوم في هذا النص على جملة من الظواهر التي منها خصائص الأحرف: ومنها كثرة ورود حرف الراء الذي من صفاته التكرار الذي يوحي بالتعاقب والحركة.

والمطابقة أو المخالفة: شمعة /ليل - هزيمة / ثورة- قفار/زهرة.. والجناس: منجاب/حجاب - قناديل/مناديل ...

والمواءمة بين المفردات والمعاني: ثورة/صخرة/ فكرة/نظرة.. والتكرار، وحركة النص التي تتولد من طريقة صياغة المفردات في التراكيب، والتراكيب في نسيج النص، وغيرها، فالإيقاع قد تكون " نواته الإيقاعية صفة جوهريّة أو ثانوية في صوت، أو مجموعة أصوات، مطابقة لجملة أصوات الوحدة الدلالية أو غير مطابقة، كما قد تكون نغمة مسموعة من توالي المفردات المكونة لتراكيب مخصصة .. وهو عمل النص تحس به النفس، ويقننه الدرس⁴⁰⁴ "، في نص البياتي نلاحظ أن الحركة الدلالية مبنية على ثنائية: الموت والانبعاث. وهي تخترق النص كاملاً، وتشكل جوهر وجوده، ويترتب على هذه البنية الدلالية حركة إيقاعية تناسبها، ومن دونها يفقد النص قدرته على العزف على أوتار

⁴⁰⁴. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، مقال (حوليات الجامعة التونسية) ع 32 / 1991، ص 21

النفس، وتصبح اللغة مادة جامدة تفقد الرواء وحسن التعبير الصوتي، لأن العلامة اللغوية هي نتاج " العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى، إذ لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون⁴⁰⁵ صوت يعبر عنه " ⁴⁰⁶ فلا تستطيع اللغة التعبير بشكل دقيق عن مكوناتها الخفية دون إيقاع صوتي، إذ " إن الإيقاع هو المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي⁴⁰⁷ " ، ويزداد الإيقاع بروزاً مع تبدل القواعد الغوية الاعتيادية، وتحولها إلى الانزياح الذي يبطل الدلالة الوضعية، ويستبدل بها الدلالة الإيحائية أو المجازية، أو مع تبدل الانفعالات التي تخلخل العاطفة وتؤججها " فالعاطفة في بنية المضمون إيقاع خاص يزوج بين الرغبة والرغبة، والشجاعة والخدر، والأمل واليأس، والتذكر والحلم، والعدوثة والعذاب، والماضي والمستقبل، وكل ما من شأنه أن يكون عواطف متضاربة ، وهواجس متراكبة، تنحصر في علاقة طرفيها المتضادين بين الحركة والسكون⁴⁰⁸ " وفي القصيدة الراهنة وبسبب تبدل الإحساس العاطفي، نرى حركة الإيقاع تتوس علواً وانخفاضاً، أو تتأرجح بين الهزيمة والنصر، بين التشاؤم والتفاؤل، بين اليأس والأمل، فهي حركة متفاوتة في طول تردداتها، بيد أن المنحى الوجداني المرتبط بالحسرة هو المسيطر على النص، مما يجعل الجانب المأساوي طاغياً، وهذا يدفع بالإيقاع إلى الانحياز نحو النغم الكئيب، فالقصيدة تبدأ من نقطة الاندحار، متجهة إلى نقطة الانتصار، ويرتبط هذا بالدلالة الأسطورية للموت والانبعاث مع تموز أو أدونيس، أو بالمعنى الديني مع السيد المسيح، في موته وقيامته، مما يوحي بشعائر الموت، وابتهالات الألم والانكسار، فالنص يعاني من مشاعر الندم والحيرة والتقهقر، وتختبئ هذه المشاعر خلف المفردات والصور التي تشي بالضعف والهوان، دون البوح بذلك: جيل الهزيمة - ستمحو عاركم - قفار حياتكم - الجوف الصغار - باطل الحزن ... فمفردات: الهزيمة، العار، قفار، الحزن.. مرتبطة مباشرة بالانفعال المرير وبالشعور بالمهانة والخذلان، لكن الصورة الشعرية في مستواها الانزياحي تحرك الانفعال وتؤججه لتستعد النفس لما يكمن وراء الدلالة الظاهرة: قفار حياتكم / باطل الحزن، ستمحو عاركم ... فهناك شيء ما ينتظره الشاعر، وهو يناقض الوضع القائم، أو يقوضه وسيستبدل به آخر، هذا

⁴⁰⁵. هكذا في الأصل والصواب : من دون.

⁴⁰⁶. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001

ص 23

⁴⁰⁷. أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، ع 183، السنة 1995، ص 32.

⁴⁰⁸. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1 ط، 2006

، 38ص.

التوجه الدلالي يحرض داخلياً على الاستعداد للمرحلة القادمة، فتتغير حركة النفس الداخلية وتهتز، ومعها تتغير الحركة الإيقاعية، فالبياتي يرغب في تغيير الواقع، فيتمرد، ويثور، ويهدّد :
هذه الثورة / سيغسل برقها هذي الوجوه / ستهوي تحت أقدامك ، يا جيلي ، التماثيل / وتسقط عن
رؤوس السادة التيجان

هذا التبدل في الإرادة والانفعال يرافقه تبدل في الإيقاع، فإذا استثنينا الوزن والقافية، فإن عوامل أخرى تبرز لتؤسس للإيقاع الذي يناسب هذا الوضع، كما هو الحال مع الصورة الشعرية التي تخلق نوعاً من الانزياح الدلالي، وينتج عنه إيقاع يناسبه، يضاف إلى ذلك مراعاة البياتي الإيحاء التعبيري والإيقاعي للصوائت الطويلة من خلال منحها ظهوراً لافتاً بفضل التكرار، إذ نجد قيماً موسيقية " لحروف المد، وثمة علاقة بين هذه القيم، تحدث تأثيراً نفسياً شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي، وإن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى " ⁴⁰⁹ وهذا واضح من ورودها بشكل بارز: أيا، أيها، قناديل، مناديل، أباطيل، المواويل، التماثيل، النسيان، رياح، قصائد، سلاسل ... فتفرض إيقاعها على إحساس السامع، وهو إيقاع مديد وبطيء يلائم نبرة الحزن والتوجع والنداء والاستغاثة، وتجتمع مع تكرار الأحرف الأصلية الطاغية على النص التي لا يخلو سطر شعري منها: ستمحو، ترحزح، الصخرة، تنزع، زهرة، الصغار، برأسكم، سيغسل، ستصبح، الحسرة، جسوراً، زهوراً، الحزن، ستهوي، تسقط، رؤوس، السادة، النسيان، سنابل، سلاسل، قصائدكم ... فتعطي النص سلاسة وخفة ونطقاً رقيقاً، بعيداً عن الوعورة والجفاف، وانتلاقاً مقبولاً مع المحتوى الذي يركز على الناحية الإنسانية والوجدانية، فتبعث في النفس شعوراً بالليونة والرقّة، لما فيها من طلاوة الموسيقى الشعرية، والنغم الهامس الحزين بفضل خاصية جريان الهواء مع أحرف الصفير الرخوة، وهذا يعكس الحالة الانفعالية المتسمة بالألم التي يعيشها الشاعر، فهو مفعم بعاطفة الحزن العميق، بالرغم من أنه يظهر شوقاً جارفاً إلى التحول والانتصار، وإيماناً راسخاً بالانبعاث الجديد، وهذا التداخل يؤثر في الحركة الإيقاعية، ومن ذلك استخدامه حرف الاستقبال الذي يمهد للنصر قبل تحقيقه، فيخلق صعوداً في حركة الإيقاع: ستمحو، سيغسل، ستصبح، ستهوي ... وإذا كانت هذه الأفعال متضمنة الحركة التصاعدية، إلا أنها حركة مؤجلة بفضل التسويف: حرف السين، وهذا يبطئ من وتيرة تسارعها، ثم يقترن ذلك بنوع من التحدي المكنون في مفردات غنية بإيحاءات أسطورية تخلف لدى المتلقي إحساساً عميقاً بالتجدد، وإبحاراً في الفضاء الملحمي: الصخرة، البرق،

⁴⁰⁹ . حمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1968، ص 85

الثائر، المارد، القدر، المطر، ... ونلاحظ ورود حرف الراء فيها، ومن صفاته التحرك، والترجيع، والنضارة، والتكرار⁴¹⁰ الذي يوحى بالتعاقب والحركة المرتبطة بالمعاني التي توحى بها، فالبرق: حركة ضوئية، والمطر: حركة مائية، والثائر: حركة تمردية، والتعاقب فيها ظاهر من التحول: من الظلام إلى النور - من الجذب إلى الخصب - من العبودية إلى التحرر، ومفردة الصخرة تشي بالتحول من الموت إلى القيامة (في حالة السيد المسيح)، وبالصعود والانحدار (في حالة سيزيف)، والقدر: متضمن إرادة التغيير والتحول، بينما المارد: يمثل حركة القوة التي تمارس فعل التحول، فالقصيدة جوهرها التحول، لذلك نراها في الخاتمة تستغني عن التسويف، وتستقر عند التحقيق: (يزحزح صخرة التاريخ - يوقد الشمعة) - يمكن ملاحظة أحرف: (ز - ح - خ - ش) الرخوة المسيطرة على المقطع - وهذا الاستقرار يناقض تماماً افتتاحية القصيدة: أيا جيل الهزيمة.. (أحرف المد الطويلة: أيا - جي - زي)، فهناك مفارقة صارخة بين البداية والنهاية، وهذه المفارقة تشكل سبباً في توتر الإيقاع وتبدله، إذ في خاتمة القصيدة يشعر المتلقي بالرضا، وتهدأ انفعالاته، بفعل زوال حسرة الهزيمة، بينما بدأ هائجاً متوتراً يمد صوته ويرفع نبرته: أيا ... في مطلعها .

فالانفعالات القلقة المضطربة التي كانت سبباً للإيقاع المتبدل، أشعلتها جملة من الأسباب غير المرتبطة بالوزن العروضي، ومنها الاستخدام المفرط للأفعال المضارعة في دلالة على الحركة المستمرة، وعلى الحيوية والنشاط والتغير، وهذه الأفعال تأتي في جمل متتابعة، يربط بينها حرف العطف (الواو)، مما يجعل إيقاعها في تواصل لا انقطاع في انسيابه، وكأن الشاعر في عجلة من أمره يريد أن يحسم الموضوع، إضافة إلى ما ينتج من التوازي والتناسب في الطول بين بعض الأسطر من تكرار إيقاعي يحاول ترسيخ الفكرة أو المضمون :

جسوراً وقناديل

زهوراً ومناديل

وكذلك نلاحظ في تكرار صيغة منتهى الجموع مداً في الصوت لا يصده إلا الحرف الصامت في نهاية المقطع: قناديل - مناديل - مواويل - تماثيل - أباطيل ... فهي تفتح السبيل أمام اتساع فضاء التخيل بإيحاءاتها من خلال الصوائت الطويلة: نا - وا - با ... وتمنح النص امتداداً إيقاعياً يكاد لا ينتهي، وهي تناسب ارتفاع الصوت في أثناء النداء للبعيد، ويعضد هذا التناسب بعض الجمل الاسمية الكبرى :

⁴¹⁰. ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص84

[هذا البرق (لا يكذب)]

[فهذا النهر (لا ينصب)]

ولا يمكن التغاضي عن تكرار: ها - ذا - لا . وكأن البياتي يريد تأكيد قوة إحساسه بدنو لحظة الانتصار، بيد أن صيغة النفي تصدم السمع، وتخلق توتراً بين السلب والإيجاب، فيعود الإيقاع إلى الاضطراب والاهتزاز. خاصة وأن النص تغيب عنه الأفعال الماضية بخصائصها السكونية الجامدة تماماً .

ومن الأسباب التي تخلق التوتر- أيضاً - الثنائيات المتضادة: الهزيمة/الثورة - قفار /زهرة - شمة/الليل - السادة /الكادحين - المارد / الإنسان - ... حيث تتجلى معاني التباين والتخالف من خلال هذه الثنائيات التي شكلت عناصر فكرة النص القائمة على الثنائية الجوهرية: الموت/الانبعاث. وكانت سبباً من أسباب الاضطراب العاطفي الذي خلق توتراً إيقاعياً، ويرى ريتشارد أن الشعر يقوم على التوتر الذي ينظم العلاقات، ويحقق التفاعل والاندماج⁴¹¹، فالبياتي يوظف التناقض بين الهزيمة والثورة لخلق عنصر المفارقة الذي تقوم عليه شعرية نصه، ويشارك في توتر الإيقاع الذي بدأ مديداً بطيئاً، ثم تسارع، وتوتر واضطرب، ليعود إلى الهدوء والاستقرار .

ويبدو أن الإيقاع الداخلي يعتمد كثيراً على التكرار الذي يؤدي دوراً فاعلاً في الإحياء بمضمرات النفس، والإشارة إلى المعاني الغائبة أو الدلالات البعيدة، " وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث² ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي⁴¹² ". من هنا لا بد من النظر في التكرار بشكل أوسع.

⁴¹¹ نقلا عن : مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة د. طبت ص 72.

⁴¹² رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية ص 60.

1. أحمد عمر مختار ،معجم اللغة العربية المعاصر عالم الكتب القاهرة ط1- 2008.
2. أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان بيروت ط1، 2001.
3. ابن منظور لسان العرب، مادة قصد، دار صادر بيروت م 5، ط1 عام 1997.
4. ابن منظور، معجم لسان العرب-تهذيب لسان العرب، ج2 ، ط1، دار الكتب العلمية-لبنان 1993 م.
5. أبي الحبيب أحمد بن فارس بن زكريا -تح زهير عبد المحسن سلطان معجم مجمل اللغة-ط2- ج3، دار النشر مؤسسة الرسالة سوريا 1406 هـ-1986 م .
6. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري-تح محمد العلمي ، عروض الورقة، ط1، دار الثقافة-المغرب، (1404 هـ- 1984 م)
7. أبو القاسم إسماعيل بن عباد-تح محمد حسن آل ياسين، الإقناع في العروض و إخراج القوافي -ط1-دار المكتبة العلمية-بغداد 1960 م.
8. أحمد سليمان الأحمد:الإيقاع ودلالاته في الشعر،مجلة المنهل، السعودية، ع 183 ،السنة 1995.
9. أمين علي السيد، في علمي العروض و القوافي منشورات دار المعارف القاهرة ط4
10. إبراهيم عبد الله الجواد العروض بين الأصالة والحداثة-ط1-دارالشروق للنشر-الأردن-2002.
11. المهدي لعرج.مقال خاتمة كتاب بنية الأرجوزة وجمالية تلقيها عند العرب 2010.
12. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط4
13. أحمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1968.
14. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق المستشرق م.كاترمير، ج1، مكتبة لبنان- بيروت.
15. الأخطل، ديوان ، تحقيق مهدي محمد نصر الدين،دار الكتب العلمية ط2، 1994.
16. الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، تحقيق: محمد عبد الله الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت -لبنان: 2011م
17. أنطوان يوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس- لبنان - ط1، 2013.
18. أبو عبيدة معمر بن المثنى، نقائض جرير والفرزدق، طبعة مكتبة المثنى في بغداد .

19. أحمد محمد الخوف، أدب السياسة في العصر الأموي، ط1-1960م ، دار مكتبة نهضة مصر
بالفجالة.
20. أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي ط3-1966.
21. ابن الأعرابي، شعر الأخطل، بيروت المطبعة الكاثوليكية 1891م.
22. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقدهن تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، دار
الجيل، بيروت لبنان ط4 ج1 سنة 1972م.
23. المعروف النودهي- شرح الشيخ بابا علي القردانمي، منظومة الدرة العروضية ط1 ، مكتبة
التفسير، أربيل.
24. إميل بديع يعقوب، المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية
مؤسسة الرسالة سوريا ط1، 1406هـ.
25. إبراهيم عبد الله عبد الجواد، العروض بين الأصالة والحداثة، دار الشروق للنشر الأردن ط1-
2002.
26. أبو بكر الشنتريني-تح محمد رضوان، المعيار في أوزان الأشعار، مكتبة دار الملاح سوريا-
1972.
27. ابن رشيق القرواني العمدة في محاسن الشعر ونقده تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار
الجيل بيروت ط5 -1981.
28. امرئ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة دار المعارف ط3 -1964 .
29. أبي تمام، الديوان ، شرح الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف القاهرة ط3 -
1972 .
30. ابن الأثير الحلبي، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة
دار النهضة القاهرة مصر ط2 -1973.
31. المبرد، القوافي ومشتقة ألقابها منه، تحقيق رمضان عبد التواب حولية كليات الآداب جامع عين
شمس القاهرة مج 13-1973.
32. ابن سينان الخفاجي، سر الفصاحة تحقيق عبد المعتال الصعيدي مكتبة صبيح القاهرة 1969.
- ابن القطاع الصقلي الشافعي في علم القوافي تحقيق صالح بن الحسين العايب دار اشبيليا الرياض
1998.

33. ابن المعتز، الديوان تحقيق يونس احمد السمراي وزارة الثقافة و الفنون بغداد 1977.
34. البحتري، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي دار المعارف القاهرة ط3-1977 .
35. ابن الأنباري، الموجز في علم القوافي تحقيق عبد الهادي هاشم مجلو مجمع اللغة العربية دمشق مج 31 -1956.
36. العنابي الأندلسي الوافي بمعرفة القوافي تحقيق نجاه بنت حسن نولي الإدارة العامة للثقافة والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية الرياض 1997.
37. أحمد الكشك التدوير في الشعر دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة 2004.
38. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983،
39. أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع14، 1960.
40. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، دار الفكر، بيروت، دون تاريخ.
41. أبو حيان التوحيدى: المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، د . ط، القاهرة، 1929 .
42. إبراهيم محمود خليل ، عروض الشعر العربي ،دار المسيرة، الأردن ط3، سنة 2012.
43. أحمد محمد عبد الدايم عبد الله مقال حول التصريح والتقنية والتجميع والتدوير بتاريخ 2012/06/24.
44. الأصفهاني، أبو الفرج، كتاب الأغاني، منشورات دار الثقافة، بيروت ج1، ط5 1401 هـ - 1981 م .
45. الإمام علي بن أبي طالب، ديوان الإمام علي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار ابن زيدون، مكتبة الكليات الأزهرية.
46. الجاحظ: المحاسن والأضداد، تحقيق فوزي عطوي، دون طبعة، دار صعب، بيروت، 1969م.
47. أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، دون تاريخ.
48. بدر شاكر السياب ، الديوان، دار العودة بيروت ط1- 2006.
49. بدوي طبانة، معلقات العرب، دار المريح، الرياض، ط4، 1984
50. بطرس البستاني أدباء العرب في الجاهلية و صدر الإسلام د.ت مكتبة ناشرون، لبنان بيروت.
51. بشار، ديوان بن برد، ج4، شرح محمد الطاهر عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957م.
52. ثريّا محيّ الدين في الميزان الجديد في علم العروض و القوافي ط1، عمان عام 2004.

53. جرجي زيدان تاريخ آداب اللغة العربية، تعليق شوقي ضيف، ج2، دار الهلال، القاهرة، 1956م.
54. جورج غريب، الشعر الملحمي، تاريخه وأعلامه. دار الثقافة ، بيروت - لبنان - د ط ، د س .
55. جار الله الزمخشري-تح فخر الدين قباوة، القسطاس علم العروض، ط1-مكتبة المعارف للنشر بيروت 1989م.
56. جار الله الزمخشري، القسطاس في علم العروض والقافية، مكتبة المعارف بيروت ط2-1989.
57. جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر 1406-1986 .
58. جورج مارون، علما العروض والقافية، المؤسسة الحديثة للكتاب لبنان ط1، 2013م .
59. جميل بثينة، الديوان ، دار صادر للطباعة و النشر بيروت ط1-1988 .
60. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
61. حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ج1.
62. حسن عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1989.
63. حميد آدم التوني، في علم العروض والقوافي، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان ط1-1428-2004م.
64. حسان بن ثابت، الديوان تحقيق السيد حنفي حسنين الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1974.
65. حميد بن ثور الهلالي الديوان تحقيق: عبد العزيز الميمني، القاهرة، الدار القومية للطباعة.
66. خضر أبو العينين عبد الرحيم، أساسيات في علم العروض والقافية ط1، دار أسامة الأردن 2010م.
67. خليل موسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.
68. ذي الرمة ، الديوان تحقيق عبد القدوس ابو صالح مؤسسة الرسالة بيروت 1993.
69. رجاء عيد لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، سنة 2003.
70. رشيد يحيوي، الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ط1 1991.
71. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط1 .

72. سعد الدّين إبراهيم مصطفى في علم العروض و القافية -دار غريب- القاهرة -2013م.
74. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1993.
75. سيد غيث، الشرح الكافي في علمي العروض والقوافي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ط1
2017.
76. سيد البحراوي، العروض وموسيقى الشعر العربي، منشورات الهيئة المصرية للكتاب القاهرة
1993.
77. شوقي ضيف الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر .
78. شوقي ضيف، التطور و التجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة مصر ط8(د.ت).
79. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1 ،دار الآداب، بيروت، 1995 .
80. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري و القافية، مرجع سابق.
81. صالح أبو أصبع، مقال أنماط القافية في الشعر الحديث إشارة، ج 8 دائرة المعارف الإسلامية
الشيعية، تاريخ النشر 2009/07/13.
82. عبد الرحمان الوصيفي، النقائص في الشعر الجاهلي مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط1،
1422 - 2003م.
83. عبيد بن الأبرص، الديوان تحقيق حسين نصار مطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة سنة
1957.
84. عبد الله الغزالي، الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشرحية، ط1 ،النادي الأدبي الثقافي
جدة1985.
85. عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 1985 .
86. عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995
ديوان سفر الفقر والثورة، قصيدة إلى عبد الناصر الإنسان، ج2 .
87. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1
، 2006 .
88. عبد الله الغزالي: الصوت القديم والجديد - دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث
-الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987 .
89. عبد الله بن محمد بن خميس معجم اليمامة ، ط1-ج 2، دار النشر الجغرافي - المملكة العربية
السعودية 1987.

90. عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ط1 ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة2004.
91. عبد الكريم حسين، عمود الشعر، مواقع، ووظائف، وأبوابه، ط1 ،دار النمير للطباعة والنشر، دمشق، 2003م.
92. عبد الله الطيّب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها-ط2 - دار الفكر - بيروت - 1970م
93. فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل - العراق - ط1 . 1989 .
94. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الإسكندرية ط2-1998م
95. فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التجديد فيه، دار المعرفة الجامعية مصر، سنة 1998.
96. فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، د. ط ، 1997 .
97. قدامى بن جعفر نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى مطبعة الخالجي القاهرة ط3-1979.
98. قوافي الأربلي تحقيق عبد المحسن فراج القحطاني، الشركة العربية للنشر و التوزيع الرياض 1997
99. قدامى بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوانب قسطنطينية ط1 عام 1302.
100. محمد رضوان حسين النجار، الجاهري في البحور والدوائر، ط1، مكتبة فلاوس تلمسان 1421هـ- 2000 م.
101. محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية ، ط2، 1999.
102. محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك.
103. مصطفى حركات أوزان الشعر - ط1- دار الثقافة - القاهرة- 1998م.
104. محمد بن حسين بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية ط1، 2004
105. مصطفى صادق الرافعي تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي بيروت لبنان ط2، 1974.
106. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة و النشر ط8 سنة 2007 .
107. محمد مندور، الأدب وفنونه ، نهضة مصر للطباعة و النشر ، ط5 ، 2005 .

108. مهدي محمد ناصر الدين، ديوان الأخطل، ط 1406 هـ - 1986 م ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان.
109. محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، شرح ديوان جرير ، بيروت ، لبنان.
110. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، منشورات مكتبة رحاب، ط8-الجزائر.
111. محمد بوزواوي، تاريخ العروض من التأسيس إلى الاستدراك، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر 2002.
112. محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح في علوم القافية، ط 1، دار القلم دمشق 1991
113. محمد واضح الصمد علم العروض و القافية . دار الجيل - بيروت - 2011م
114. موسى بن محمد الملياني الأحمدى المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي - ط2- الجزائر - 1996م.
115. محمد عبد الدايم مقال حول التصريح و التقفية و التجميع و التدوير بتاريخ 2012/06/24.
116. مصطفى حركات نظرية الوزن الشعر العربي و عروضه، دار الأفاق 2005.
117. محمد علي سلطان ، المختار من علوم البلاغة و العروض، دار العصماء دمشق ط1 عام 1427هـ- 2008 .
118. مرعي الحميلي، القول البديع في علم البديع ، تحقيق محمد بن علي الصامل دار كنوز اشبيليا الرياض 2004.
119. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع ،مقال (حوليات الجامعة التونسية) ع 32 /1991.
120. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
121. مصطفى حركات، قواعد الشعر، منشورات المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغبة، الجزائر .
122. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة د. ط.ت.
123. نازك الملائكة، موسيقى الشعر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود - الكويت 2003م.
124. نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964 .
125. يوسف خليف، الشعراء والصعاليك في العصر الجاهلي دار المعارف 1978.
126. يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985 .